

Inhaltsverzeichnis

Aufsätze

Jean-Yves STRASSER, Introduction	7
Wolfgang DECKER/Frank FÖRSTER, Sahures trainierte Truppe. Sporthistorische Bemerkungen zu einem Relief aus der Pyramidenanlage des ägyptischen Königs Sahure (2496–2483 v.Chr.)	17
Jean-Yves STRASSER, Les sarcophages romains «à scènes de palestre»	71
Miguel Ángel VALERO TÉVAR, Les images de ludi de la mosaïque de la villa romaine de Noheda (Villar De Domingo García – Cuenca)	103
J. LANCHA, Les athlètes en Gaule Narbonnaise et en Hispanie: Mosaïques et peintures murales de la seconde moitié du IIe s. au IVe s.	127
J.-P. THUILLIER, Mais où sont donc passés les athlètes romains des <i>ludi</i> ?	171
Patrick CLASTRES, Résistance et défaite des humanités. L'imagerie néo-olympique de 1896 à 1948	191
Mireille CORBIER, Conclusion	215

Bibliographie

Wolfgang DECKER, Jahresbibliographie zum Sport im Alter- tum 2010/2011 nebst Nachträgen aus früheren Jahren	223
---	-----

Rezensionen

Nathalie DE HAAN, <i>Römische Privatbäder: Entwicklung, Verbreitung, Struktur und sozialer Status</i> , Frankfurt/M. at al.: Lang 2010 (Werner Heinz)	283
Garat G. FAGAN, <i>The Lure of the Arena: Social Psychology and the Crowd at the Roman Games</i> , Cambridge (UK), Cambridge University Press 2011 (Christian Mann)	289

Nachrichten

– Sport und Recht in der Antike 295

Kurzfassungen (englisch) 299

Tafeln 305

Adressen 337

Hinweise für Autoren 339

Introduction

Jean-Yves Strasser
CNRS, USR 710

L'intitulé «Images du sport antique» de la table ronde internationale organisée le 12 décembre 2011 par l'USR 710 «L'Année épigraphique» parle très certainement à tous. Ne serait-ce que parce que chacun d'entre nous porte dans son univers visuel quelques images frappantes du sport grec, images qui appartiennent à la culture générale et à l'art universel, comme le discobole de Myron, l'Aurige de Delphes ou le boxeur conservé au Musée des Thermes. Mais cet intitulé, dans sa familiarité apparente, pourrait facilement nous induire en erreur. En effet, aucun des termes de ce sujet n'est vraiment simple, contrairement à ce que nous pourrions croire de prime abord, nous qui vivons à la fois dans une civilisation des images et dans une civilisation du sport-spectacle qui nous abreuve d'images sportives. Mais, outre que les images sportives qui nous sont offertes aujourd'hui sont le plus souvent dans leur forme comme dans leur fonction radicalement différentes des images antiques – Patrick Clastres nous en offre un exemple dans ce volume –, il est nécessaire de revenir sur les concepts même de sport et d'image.

Nous ne nous attarderons pas trop sur la difficile notion de sport, pas toujours facile à définir aujourd'hui, alors même que c'est un concept moderne qui n'existe pas dans l'Antiquité. On se contentera de rappeler que le sport au sens d'activité physique exercée dans le sens de l'effort voire de la compétition est une notion utilisable légitimement pour désigner des manifestations diverses dans plusieurs des plus importantes civilisations de la Méditerranée antique: l'Égypte, la Grèce, l'Étrurie, Rome. Ce qui n'exclut pas des difficultés: telle discipline peut être considérée ou non comme un sport à telle période ou à tel endroit, en fonction du contexte culturel. Ainsi le tir à l'arc doit être vu comme un sport dans l'Égypte ancienne, comme le montre le document exceptionnel, du milieu du III^e millénaire av. J.-C., analysé par W. Decker et F. Förster; il peut encore être considéré comme tel dans l'*Odyssée* homérique, où se déroule une célèbre compétition entre Ulysse et les prétendants;¹ mais il semble sortir du champ sportif à des époques postérieures en Grèce et encore plus à Rome. On rappellera aussi que la natation a bien sûr été pratiquée, notamment par les Romains, mais que jamais elle n'a donné lieu à des compéti-

¹ *Odyssée*, chant XXI.

tions: c'est un sport en tant qu'activité physique, mais qui n'a jamais eu le statut de la lutte, de la boxe ou des courses hippiques.

Les civilisations évoquées *supra* n'ont connu en réalité qu'un nombre limité de disciplines sportives. Bien qu'elles se soient développées sur des siècles, sur des durées sans commune mesure avec l'existence du sport moderne, qui paraît bien jeune à l'échelle des civilisations égyptienne, grecque ou romaine, elles ont certes connu des évolutions dans les pratiques sportives² mais aussi des périodes très longues de grande permanence, voire de conservatisme. C'est notamment remarquable dans le sport grec, où, après une gestation qui s'est elle-même étendue sur une longue durée, les disciplines restent les mêmes, sans ajout ou presque, pendant des siècles. Rien à voir donc avec la profusion voire la prolifération actuelle, profusion qui a aussi entraîné une multiplication des gestes et des formes propres à attirer les artistes, comme on le verra. La permanence des sports antiques a un impact sur l'étude des images qui s'y rapportent: on trouve des images d'une même discipline, pratiquée avec des règles pratiquement inchangées, à des siècles de distance, alors que les sociétés comme les pratiques artistiques ont, elles, beaucoup évolué. Ce qui a pour effet à la fois de permettre des études sur le temps long, mais aussi, au-delà de l'analyse du geste sportif, de suggérer des proximités qui peuvent être fallacieuses. Car qu'y a-t-il de commun entre le lutteur représenté sur la céramique attique à figures noires et le lutteur «professionnel» d'une mosaïque du IV^e s. ap. J.-C.?

L'Antiquité a surtout connu trois catégories de sports populaires, dont on retrouve des représentations à différentes époques et dans différentes civilisations, représentations qui ont, presque fatalement, des airs de famille au-delà des conventions iconographiques et d'un certain nombre de détails techniques:

- *Les courses*: un des sports fondamentaux bien sûr, mais en dehors de la Grèce, on connaît mal les distances comme les pratiques. On trouvera en Étrurie comme en Grèce et à Rome des attitudes caractéristiques dans les représentations des coureurs, visant notamment à traduire la vitesse. Sur les murs des tombeaux étrusques, sur les parois des vases attiques, on voit les mêmes bras pliés, les mêmes doigts tendus, les mêmes genoux relevés et cuisses musculeuses, qui pourraient tout aussi bien être les attitudes et le corps d'un champion olympique du XXI^e siècle.

- *Les sports de combats*: la lutte et la boxe sont comme aujourd'hui des sports courants, pratiqués dans presque toutes les civilisations.

² Qu'on songe, pour le monde grec, aux différences entre le sport homérique et le sport tel qu'il se forme à la fin de l'époque archaïque.

Les Grecs y ont ajouté le pancrace, sport où presque tous les coups sont permis. Mais même ce sport n'a rien d'étrange pour nous dans ses représentations, familiarisés que nous sommes avec un grand nombre de sports de combat différents, dont l'un ou l'autre rappellera inévitablement un geste du pancrace antique.

- *Les courses hippiques*, avec une différence fondamentale entre la Grèce et Rome: il n'y a que des courses attelées à Rome, pas de course montée comme en Grèce. Si celles-ci n'ont pas été au cœur des analyses de cette journée d'étude, elles n'en méritent pas moins la même attention, et dans une perspective d'histoire du sport,³ et dans une perspective d'histoire de l'art.

Il y a des disciplines proprement spécifiques à chaque civilisation et qui ne se sont pas répandues ailleurs: canne, comme on en voit sur les reliefs du règne de Sahourê présentés *infra*, ou *desultores*, acrobates à cheval qu'on connaît chez les Étrusques et les Romains. Dans d'autres cas, en l'absence de texte, on ne sait jusqu'où vont les similitudes et les influences, par exemple pour le pentathlon; c'est une épreuve combinée (disque, saut, javelot, course, lutte); ces disciplines apparaissent bien dans les images étrusques, mais s'agit-il de disciplines propres ou d'un pentathlon? Elles figurent aussi sur les sarcophages produits à Rome aux II^e et III^e siècles, avec le même problème d'interprétation; nous pensons personnellement qu'il s'agit bien d'un pentathlon.⁴

Au-delà des ressemblances, parfois d'ailleurs superficielles, entre ces sports qu'on pourrait qualifier, à l'échelle de la Méditerranée antique, d'universels, les différences entre les pratiques et les contextes économique, culturel et social sont tout à fait considérables. Bien sûr, le sport grec a influencé les pratiques étrusques, les pratiques grecques et étrusques ont influencé le sport à Rome, et les influences ont parfois été réciproques, mais il demeure des différences fondamentales. Rappelons qu'en Grèce les athlètes pratiquent le sport nus, nudité qui était étrangère et choquante aux yeux des Étrusques comme des Romains au moins jusqu'au I^{er} s. ap. J.-C.; rappelons aussi l'écart qui peut séparer les spectacles de Rome, où l'arène n'est pas le domaine des citoyens, de ceux du stade, où, sauf rarissime exception, seuls des citoyens libres peuvent s'affronter.

Le mot image a lui été choisi pour sa relative neutralité. Il permet en effet d'englober toutes les formes de représentations sur quelque support que ce soit; toutes les images ont leur place ici. Nous avons bien

³ Synthèse entamée par CANALI DE ROSSI 2011.

⁴ Cf. notre contribution *infra*.

sûr voulu éviter le concept d'art, même si beaucoup des images présentées lors de cette journée peuvent recevoir l'appellation d'œuvre d'art. Mais le sport antique n'a pas été le contexte et le sujet que d'images artistiques. Il y a des images banales, voire maladroites, tels les graffites que l'on a retrouvés à Pergé et ailleurs.⁵ Comme aujourd'hui, des images sportives se trouvent sur des objets de la vie quotidienne, par exemple sur des fonds de verre. Il y a des images reproduites en série, comme sur les monnaies ou les lampes; si les premières ont déjà fait l'objet d'une certaine attention⁶ et que par ailleurs l'étude de l'iconographie monétaire est en plein renouvellement,⁷ les lampes n'ont pas encore bénéficié du même intérêt.

Dans le monde grec, dès l'époque archaïque, le sport a d'une part occupé une place exceptionnelle, sans équivalent probablement avant nos sociétés modernes; d'autre part, ce sport a entretenu avec l'art des rapports privilégiés, là sans aucun équivalent dans l'histoire de l'humanité. Chacun sait que d'après Pline la statuaire grecque est liée au développement des concours panhelléniques, à commencer par les Olympia de Pise, et à la représentation de l'athlète vainqueur. Et personne n'ignore que le sport est un des thèmes privilégiés de la céramique attique. Cela ne nous surprend plus nous, car encore aujourd'hui le sport offre «une combinatoire de formes, de couleurs, de mouvements offrant une variété infinie de possibilité plastiques propres à séduire les artistes.⁸» À quoi il faut ajouter pour la Grèce antique, où le sport se pratiquait nu, la fascination pour la question de la représentation du corps.

Il n'est donc pas étonnant que ces quinze dernières années on ait assisté à un double mouvement culturel et scientifique:

- *d'une part* un intérêt accru des artistes pour le sport, un peu comme ce qui a dû se passer dans la Grèce de la fin de l'archaïsme, mais à moins grande échelle; en témoigne, pour ne considérer que le domaine francophone, le livre important de Jean-Marc Huitorel, qui n'a pas hésité dans son introduction à rappeler les antécédents antiques, notamment égyptien, grec et romain.⁹ Les expositions consacrées à

⁵ LANGNER 2001.

⁶ Voir notamment le catalogue de l'exposition KLOSE & STUMPF 1996.

⁷ Au moment où nous écrivons ces lignes se tient le colloque, organisé par l'École belge d'Athènes et l'École française d'Athènes, «Les monnaies grecques et leurs images. Nobles émetteurs, humbles destinataires?».

⁸ XAVIER BARRAL I ALTET, dans le *Dictionnaire critique d'iconographie occidentale*, 2003, art. «sport».

⁹ En allemand, voir KÜHNST 1987 et KÜHNST 1996.

des œuvres contemporaines ayant pour sujet le sport, encore rares dans les années 1980,¹⁰ se sont multipliées depuis.¹¹

- *d'autre part* se sont développées récemment les études sur le sport et l'art, à l'époque contemporaine, mais aussi pour la période gréco-romaine, les deux seules périodes de l'histoire à nous avoir livré un corpus abondant d'images sportives.¹² On osera même dire que c'est un sujet à la mode. Deux des contributeurs de ces actes seraient ainsi plus à même que nous de parler du récent colloque paru sous le titre *Images de sport*;¹³ déjà en 2007, le sujet du XII^e Colloque international du Comité européen pour l'histoire des sports était «l'art et le sport»;¹⁴ en 2012, un autre ouvrage sort sous un titre encore plus proche du nôtre.¹⁵ Et si nous devons avoir un regret pour cette journée, c'est de n'avoir pu inviter Anke Bohne, de l'université de Bonn, auteure d'un livre qui s'inscrit parfaitement dans les problématiques soulevées ici et dont le titre en allemand, *Bilder vom Sport*, est le même que celui du colloque précédemment cité.¹⁶

Pourtant il reste du chemin à parcourir et nous nous permettons ici de citer longuement Jean-Marc Huitorel: «Le phénomène sportif de la Grèce antique continue de faire l'objet d'études sérieuses et passionnantes, et l'art en constitue l'une des sources documentaires les plus importantes. On trouvera cependant relativement peu de travaux sur les liens spécifiques du sport (j'emploie ce terme par commodité) et de l'art. Cette recherche reste sans doute à mener à propos tant de l'iconographie «sportive» des vases que du rapport entre l'exploit des athlètes et la statuaire héroïque, sans oublier la part des joutes «artistiques» dans la compétition olympique. On peut toutefois avancer sans trop de risques que le lien entre le jeu physique et l'art excède la seule volonté d'illustration documentaire pour s'inscrire dans une globalité anthropologique et culturelle, dans un réseau serré et continu qui suppose une unité philosophique, un rapport au monde commun.¹⁷» À

¹⁰ Par exemple l'exposition d'Échirolles, cf. ÉCHIROLLES 1984.

¹¹ Notons, parmi les plus importantes, *Sport in der zeitgenössischen Kunst*, à la Kunsthalle de Nuremberg, cf. le catalogue *SPORT 2001*; *Sportivement vôtre*, au domaine de Chamarande en 2004, exposition organisée par J.-M. Huitorel; *Upon Further Review, Looking at Sports in Contemporary Art*, exposition tenue au Hunter College à New York; voir aussi ARVIN-BEROD & CHAMBON & CHAZAUD 2004, *ZOOM 2009* et HUITOREL & MENNESSON & FOREST 2011.

¹² Cf. MONNERET 1998.

¹³ BOSMAN & CLASTRES & DIETSCHY 2010.

¹⁴ DANIEL 2010.

¹⁵ BLOUIN 2012.

¹⁶ BOHNE 2011.

¹⁷ HUITOREL 2005: 40.

part pour quelques imprécisions de vocabulaire, nous pouvons largement souscrire à ce constat, et c'est une grande satisfaction que notre rencontre d'aujourd'hui apporte sa contribution à cette question du lien entre l'image et le sport, lien qui dépasse le cadre de l'histoire de l'art et de celui du sport et doit faire appel aux approches nouvelles et parfois moins nouvelles de l'iconographie et de l'iconologie.

Il est bien évident qu'on n'a pas attendu 2011 pour étudier le sport antique dans l'art ou à travers l'art. Mais la plupart des ouvrages disponibles à ce jour ont d'abord été des ouvrages de circonstance, créés à l'occasion d'événements sportifs majeurs — à commencer par les jeux olympiques — quand ce n'était pas lié à la propagande d'États totalitaires.¹⁸ Les nombreux catalogues d'exposition sont d'abord l'occasion d'illustrations esthétisantes des différentes pratiques sportives ou des athlètes. L'image nous semble y avoir un statut ambigu: alors qu'elle est parfois et même souvent une œuvre d'art, elle est une source documentaire pour l'historien; mais elle se présente à nos yeux comme une œuvre d'art isolée, ce qui nous ferait presque oublier le contexte de sa création, les conventions artistiques qui ont présidé à son élaboration et la distance qui nous sépare des sociétés antiques.

Rares sont encore les ouvrages dans cette dernière décennie qui se placent du point de vue de la perception et de la production de ces images. Pourquoi ces images sportives ont-elles été produites? Qu'y voyaient les Anciens? Il n'y a probablement pas d'époque plus passionnante que l'Empire romain pour étudier ces questions. Bien sûr les sources les plus anciennes sur l'histoire du sport viennent d'Égypte, on en trouve même quelques-unes à Sumer. Mais, comme nous le rappelions tout à l'heure, nulle civilisation avant l'époque contemporaine n'a fourni autant d'images du sport que la Grèce et Rome. On en trouve sur tous les supports: mosaïques et peintures bien sûr, mais aussi verres, lampes, sarcophages, miroirs, sur les murs et les céramiques...

Sous l'Empire romain, le monde méditerranéen a connu un phénomène de globalisation de certaines formes de spectacles. Les concours grecs comme certains spectacles romains (*munera*, *venationes*, pantomime) se répandent dans tout l'espace impérial. Cette globalisation touche aussi le sport, à travers la diffusion en Occident de cet élément essentiel de l'hellénisme qu'est l'*agôn*, le concours grec. Celui-ci, rappelons-le, n'a rien à voir avec des jeux quels qu'ils soient, ni avec

¹⁸ Ce qui fait l'objet là aussi de nouvelles analyses historiques, cf. par exemple SCHMID 2006.

les *ludi* de Rome. L'*agôn* diffère considérablement des *spectacula* romains: par sa périodicité — les principaux concours n'ont lieu que tous les deux ou quatre ans; par les prix, aux Olympia une simple couronne d'olivier; par les types d'épreuves; par l'origine des concurrents.

Le premier concours grec sur le sol italien apparaît dès l'époque augustéenne; certes il s'agit d'une fondation dans une ville grecque, Naples, mais le mouvement est amorcé qui amène, après l'échec des Neronia, à la création à Rome même des Capitolia par Domitien en 86, puis des Eusebeia à Pouzzoles en 142 et d'autres concours plus tardivement dans la capitale de l'Empire. D'autres cités d'Occident, en Gaule, en Afrique, en Italie ont eu leurs concours. Les compétitions de type grec ont connu leur apogée aux II^e et III^e s. de notre ère. Si l'art grec n'a évidemment pas attendu la diffusion des concours pour influencer Rome, il est évident que la progression du sport grec jusqu'à Rome même n'a pu qu'avoir des répercussions non seulement sur les pratiques sportives romaines mais aussi sur les représentations sportives. Inversement, les spectacles romains ont dû influencer les concours grecs; en particulier, les *ludi circenses* ont clairement modifié le fonctionnement des concours hippiques grecs.

On peut parler dès le II^e siècle ap. J.-C. d'une *koinè* agonistique, un langage commun partagé non plus par les seuls Grecs, mais aussi par les habitants de l'Italie, de la Gaule, de l'Afrique et même d'autres provinces occidentales, comme le montre d'ailleurs l'extraordinaire mosaïque espagnole présentée par M. A. Valero Tévar. Les habitants d'une vaste partie de l'Empire susceptibles de commanditer des images sportives sont désormais familiers avec des pratiques sinon communes du moins très proches les unes des autres, et sont aussi accoutumés aux représentations sportives des uns et des autres, et notamment à leurs stéréotypes les plus courants. Comme c'est le cas aujourd'hui, où même les gens qui ne s'intéressent pas au sport reconnaissent certaines disciplines, voire certains sportifs, si l'image relève du moins du cliché.

Dans l'Antiquité, la manifestation la plus spectaculaire de cette *koinè* agonistique pour nous, ce sont les images. Elles sont abondantes et variées, sur des supports très divers, en particulier en Occident, où on les a retrouvées en bien plus grand nombre qu'en Orient: ces représentations de scènes sportives, ou moins fréquemment musicales ou théâtrales, puisent à un répertoire commun de thèmes et de formes. De Rome jusqu'aux frontières de l'Empire, on retrouve répétés à l'envi les mêmes scènes de lutte, les mêmes gestes de boxeurs, les mêmes attitudes des hérauts, trompettes, quadriges, quels que soient les supports, le contexte — public ou privé —, les commanditaires. Les ex-

ceptions existent mais sont peu nombreuses. Des différences de détail apparaissent aussi et ce sont elles qui intéressent en particulier l'historien. De rares documents se démarquent clairement et volontairement de la *koinè* agonistique. Comment, par quels choix iconographiques s'exprime cette différence? Quelles sont alors les intentions des commanditaires?

Les progrès de cette *koinè* sont peut-être à mettre en rapport avec une unification des spectacles eux-mêmes. Quelle différence peut-on encore faire entre sport romain et sport grec, entre athlètes grecs et romains, entre *ludi* et *agônes*, question qui est au cœur des problèmes soulevés par J.-P. Thuillier? Qu'est-ce qui différencie encore une cérémonie de remise des prix à Rome dans le *Circus Maximus*, de la même cérémonie dans le stade d'Hérode Atticus à Athènes? Est-ce que ce sont d'ailleurs les pratiques sportives qui se sont unifiées, ou est-ce que ce ne sont que leur représentation plus ou moins stéréotypée? Les athlètes représentés nus sur les mosaïques des thermes en Occident sont-ils nus dans la réalité? Ou est-ce une convention empruntée à l'art grec, qui représentait, pour des raisons esthétiques d'idéalisation, des athlètes totalement nus quand ils portaient très certainement des suspensoirs? Plusieurs contributions de cette journée aborderont ces questions primordiales.

On peut aller plus loin, mais la tâche, on va le voir, n'est pas aisée. On doit en effet se demander ce que nous dit cet emploi d'images stéréotypées et banalisées. Comment les Romains les voyaient-ils? Pourquoi les a-t-on créées? Il s'agit, sans se limiter à un support, d'analyser de manière nouvelle la réception des images agonistiques, qui puisent toutes ou presque à la *koinè* agonistique mais avec des messages et des publics différents. Nous ne sommes qu'au début d'un travail très long; nous commençons à peine à réunir les sources iconographiques sur le sport antique – deux contributions, celle de J. Lancha et la nôtre, sont deux nouvelles pierres à cet édifice – et à faire le travail d'herméneutique sur ce corpus; cette tâche redoutable accomplie, nous pourrions classer les scènes stéréotypées, identifier les «anomalies», essayer de les comprendre dans leur contexte social et culturel. Le chemin est sans doute encore semé d'embûches jusqu'à une sémiologie et une anthropologie des images, comme elles existent pour d'autres périodes ou d'autres thèmes, mais nous avons bon espoir que notre journée en constituera une étape importante.

Il me reste à remercier ceux qui ont grandement œuvré à l'organisation de cette journée d'étude. Avant toute chose, je dois louer l'excellent accueil qui nous a été fait dans le bâtiment Le France par l'unité Asie-Imasie de la Fondation Maison des sciences de l'homme; en

particulier, je dois souligner la diligence d'Alexis Darbon et Richard Aroquiame, qui ont toujours répondu avec rapidité et justesse à nos questions et à nos besoins. Au sein de l'USR 710, rien n'aurait été possible sans l'action de Mireille Corbier et Sylvie Dardaine. La revue *Nikephoros* a accepté de publier les actes de cette journée: il me faut remercier, pour leur professionnalisme et leur amabilité constants, W. Decker, P. Guyot et W. Petermandl.

Bibliographie

- ARVIN-BEROD, A. & CHAMBON, E. & CHAZAUD, P. 2004. Le pentathlon des muses: art et sport dans les années 1920: exposition, Musée d'art et d'histoire de Colombes, 15 septembre–19 décembre. Colombes.
- BLOUIN, P. 2012. Images du sport (Logique des images). Montrouge.
- BOHNE, A. 2011. Bilder vom Sport: Untersuchungen zur Ikonographie Römischer Athleten-Darstellungen (Nikephoros-Beihefte 19). Hildesheim.
- BOSMAN, F. & CLASTRES, P. & DIETSCHY, P. 2010. Images de sport: de l'archive à l'histoire. Paris.
- CANALI DE ROSSI, F. 2011. Hippiká. Corse di cavalli e di carri in Grecia, Etruria e Roma. Le radici classiche della moderna competizione sportiva. Volume I: La gara delle quadrighe nel mondo greco (Nikephoros-Beihefte 18). Hildesheim.
- DANIEL, L. dir. 2010. L'art et le sport: actes du XII^e Colloque international du Comité européen pour l'histoire des sports, Lorient, 2007. Biarritz.
- ÉCHIROLLES 1984. Sport, culture, mouvement: biennale d'Échirolles: «sport est culture», mai 1984. Échirolles.
- HUITOREL, J.-M. & MENNESSON, Ch. & FOREST, B. 2011. L'art est un sport de combat: exposition, Calais, Musée des beaux-arts, 9 avril – 18 septembre 2011; École d'art du Calais, 8 avril – 8 juin 2011. Arles.
- HUITOREL, J.-M. 2005. La beauté du geste: l'art contemporain et le sport. Paris.
- KLOSE, D. O. & STUMPF, G. 1996. Sport, Spiele, Sieg: Münzen und Gemmen der Antike. Munich.
- KÜHNST, P. 1987. Kunst und Sport: eine kulturgeschichtliche Dokumentation der Exerzitien und der Gymnastik, der Leibesübungen

und des Turnens, der Spiele und des Sports in der bildenden Kunst von der Renaissance bis zur Gegenwart. Hürth.

KÜHNST, P. 1996. Sport. Eine Kulturgeschichte im Spiegel der Kunst. Dresde.

LANGNER, M. 2001. Antike Graffitzeichnungen : Motive, Gestaltung und Bedeutung (Palilia 11). Wiesbaden.

MARTIN, N. 2008. Art & sport. Paris.

MONNERET, J. 1998. Le sport dans l'art: de la préhistoire à nos jours.

SCHMID, B. 2006. Sport in der bildenden Kunst der DDR. Taunusstein.

SPORT 2001. Sport in der zeitgenössischen Kunst. Nuremberg.

ZOOM 2009. Zoom: le geste sportif recomposé: petit guide de l'imagerie sportive: exposition du 3 octobre 2009 au 24 février 2010 / Musée national du sport. Paris.

In memoriam
Philipp Derchain (1926–2012)

**Sahures trainierte Truppe.
Sporthistorische Bemerkungen zu einem Relief aus
der Pyramidenanlage des ägyptischen Königs Sahure
(2496–2483 v.Chr.)***

Wolfgang Decker/Frank Förster
Köln

Ein durch einen Vorbericht bereits seit 1996 in Auszügen bekannter reliefierter Kalksteinblock mit Darstellungen komplexer sportlicher Szenen vom Aufweg der Pyramide des Sahure (5. Dynastie; 2496–2483 v.Chr.) in Abusir kann nach der endgültigen Publikation durch T. El Awady (2009) nun im Detail studiert und in seiner sporthistorischen Bedeutung bewertet werden. In vier Registern sind (von oben nach unten) Bogenschießen auf einen Zielpfosten, Stockfechten, Ringen sowie ein Bootsrennen gezeigt. Durch die Anwesenheit von Lehrern in einigen der Szenen ist das Klima eines sportlichen Trainings geschaffen, dem sich die im Dienst des Königs stehende Mannschaft unterzieht, welche sich aus „Gefolgsleuten des Sahure“ und einfachen „Arbeitern“ zusammensetzt. Es läßt sich vermuten, daß ihr Leistungsstand im Rahmen des Richtfestes der Pyramidenanlage des Sahure öffentlich zur Schau gestellt wurde. Besonderes Gewicht wird auf die philologische Analyse der hieroglyphischen Beischriften gelegt, bei denen es sich zumeist um konkrete Trainingsanweisungen handelt.

Aufgrund seines hohen Alters, der Vielzahl der dargestellten Disziplinen und ihrer starken Variabilität zählt das Dokument aus dem Alten Reich zu den wichtigsten Quellen der ägyptischen Sportgeschichte. Zudem gestattet es wertvolle Einblicke in damals eingeübte und praktizierte sportlich-militärische Techniken (des Bogenschießens und des Stockfechtens) und belegt ferner eine Reihe von Fachtermini, von denen manche zuvor nur aus deutlich späteren Epochen bekannt waren und andere hier erstmals in Erscheinung treten.

Der Sport im Alten Ägypten ist – gemessen am Sport der sog. Klassischen Antike – erst relativ spät in den Gesichtskreis der Altertumswissenschaften getreten und noch später als eigene Größe in der Sportgeschichte erschienen. Erst nach der Entzifferung der Hieroglyphen durch J.-F. Champollion im Jahre 1822 hat sich die Ägyptologie nach und nach etabliert, und es dauerte lange, bis denn der Sport der pharaonischen Hochkultur einer wissenschaftlichen Zuwendung für würdig befunden wurde. Im Gegensatz etwa zur griechischen Agonistik, die

* Stark überarbeitete und erweiterte Fassung des am 13.12.2011 in Paris von W. Decker gehaltenen Vortrags. Der Beitrag von F. Förster besteht im Wesentlichen aus einer philologischen Analyse, Kommentierung und sporthistorisch-ägyptologischen Auswertung der hieroglyphischen Inschriften auf dem hier besprochenen Reliefblock. – Wir danken Heiko Riemer (Köln) für technische Hilfe bei der Bildbearbeitung der Illustrationen.

bereits früh als Element der seit der Renaissance als vorbildlich erachteten hellenischen Kultur ausgemacht wurde, hat der altägyptische Sport keine Botschaft an die Moderne geliefert. Ihn hat kein Olympia in den Mittelpunkt des modernen Interesses gespült; ihm sekundierte kein Pierre de Coubertin, der mit der Wiederbelebung der Olympischen Spiele ein Klima schuf, das der Erforschung seines griechischen Vorbildes äußerst günstig war.

Dennoch verdient die altägyptische Sportkultur wegen ihres hohen Alters, ihrer Einzigartigkeit und ihres Kontrastes zum Sport der Klassischen Antike unsere besondere Aufmerksamkeit. Sie erfährt durch archäologische Untersuchungen wie alle Gebiete der Altertumswissenschaften ständigen Zuwachs an Quellen. Wir möchten im Folgenden ein wichtiges neues Bilddokument vorstellen, das erst kürzlich in endgültiger und umfassender Form publiziert wurde. In einschlägigen Kreisen werden seine mit Beischriften versehenen sportlichen Darstellungen als „sensationell“ bezeichnet.

Das Dokument

Im Jahre 1994 wurden bei Grabungen im Bereich des Aufweges der Pyramide des Sahure (5. Dynastie; 2496–2483 v. Chr.)¹ in Abusir vier große reliefierte Kalksteinblöcke gefunden, die nach der zügig erfolgten vorläufigen Bekanntmachung durch Z. Hawass und M. Verner für Aufsehen sorgten, galt der ausgedehnte Verbindungstrakt zwischen Taltempel und Totentempel dieser königlichen Grabanlage nach den Ausgrabungen von L. Borchardt zu Beginn des 20. Jahrhunderts doch als gut erforscht (HAWASS & VERNER 1996; vgl. BORCHARDT 1910–1913). Der Vorbericht zog die Aufmerksamkeit der Sportgeschichte vornehmlich deshalb auf sich, weil sich auf einem dieser Blöcke unschwer die Darstellung mehrerer sportlicher Disziplinen erkennen ließ, von denen Bogenschießen auf ein Ziel, Stockfechten und Ringen ohne Zweifel deutbar waren, während die sportliche Einordnung einer Bootsszene mit einem Fragezeichen versehen werden mußte (HAWASS & VERNER 1996: 184f. mit Abb. 2b, Taf. 56a–b; DECKER 2000: 114–129; 2006a: 66–71). Die mögliche Kontaktstellung der im Vorbericht nur knapp beschriebenen und auch nur auszugsweise abgebildeten sportlichen Szenen zu einem auf einem anderen Block dargestellten Motiv, dem Herbeiführen des Pyramidions, des Schlußsteins der Pyra-

¹ Die Daten des zweiten Königs der 5. Dynastie – wie auch alle anderen hier gegebenen historischen Jahreszahlen – nach J. VON BECKERATH 1997: 187–192, wobei für das Alte Reich den älteren Datierungsansätzen von Beckeraths der Vorzug gegeben wird.

vide des Sahure, durch zwei Schiffsmannschaften, führte zu der These, daß das Richtfest mit einem sportlichen Programm angereichert gewesen sein könnte, zumal die Personen, die den Schlußstein an einem Tau herbeiziehen, wegen gleicher Tracht mit den Sportlern identisch zu sein schienen (DECKER 2000: 114–117; 2006a: 71). Daß diese Deutung allerdings als vorläufig anzusehen war, war von vorneherein klar. Sie mußte den Abgleich mit der endgültigen und vollständigen Publikation bestehen, zumal im Vorbericht die hieroglyphischen Beischriften der dargestellten Szenen fast völlig außer Betracht geblieben waren.

Diese Grabungspublikation ist inzwischen erschienen (EL AWADY 2009). Ihr Autor, T. El Awady, dem der Lizenznehmer Z. Hawass als seinem ehemaligen Assistenten diese Aufgabe anvertraut hatte, konnte die 1994 durchgeführte Nachgrabung im von Borchardt freigelegten Areal in den Jahren 2002 bis 2004 in eigener Regie nochmals fortsetzen, was zur Entdeckung weiterer dekorierte Blöcke führte. Seine Monographie wird von 14 Falttafeln der Größe DIN A1 begleitet, die von der Zeichnerin J. Malátková ausgeführt wurden und die meisten der zwischen 1994 und 2004 aufgefundenen Reliefblöcke in vorzüglicher Umzeichnung wiedergeben.² Trotz des Zufallscharakters, der beim Erhaltungszustand der einzelnen Blöcke eine erhebliche Rolle gespielt hat, sei kurz auf die Themen des gesamten vorgelegten Materials hingewiesen:

Vier Blöcke zeigen die königliche Flotte auf dem Nil; auf einem steht Pharaon im Heck seines Schiffes und bedient eigenhändig die komplizierte Segelanlage (EL AWADY 2009: Falttaf. 1), während drei andere Blöcke insgesamt neun Begleitschiffe mit allen möglichen Details zeigen (op.cit.: Falttaf. 2–4).

Drei weitere Blöcke sind der (historischen³) Punt-Expedition gewidmet: Je ein Block zeigt die Rückkehr (mit Menschen, Tieren und Produkten) aus dem Weihrauchland (op.cit.: Falttaf. 5), den König vor dem exotischen Weihrauchbaum (op.cit.: Falttaf. 6) und die Belohnung der Expeditionsleiter mit goldenen Halsketten (op.cit.: Falttaf. 7/8), wie es noch im Neuen Reich bei Auszeichnungen vornehmlich für militärische Leistungen üblich war (vgl. VON DEINES 1954).

² Wir danken T. El Awady auch an dieser Stelle dafür, daß er uns im Ägyptologischen Institut der Karls-Universität Prag Einblick in seine Arbeit an den Tafeln der Monographie gewährt hat, lange bevor diese publiziert wurde. M. Verner sei ebenfalls an dieser Stelle für Mittlerdienste in dieser Sache gedankt.

³ So EL AWADY 2009: 157, 253–257 mit Hinweis auf einen entsprechenden Eintrag auf dem sog. Palermostein, einem Bruchstück altägyptischer Annalen (vgl. WILKINSON 2000: 171).

Der folgende Themenblock bezieht sich auf das Heranführen des Pyramidions und der Grabausrüstung und verteilt sich auf drei Steinblöcke (EL AWADY 2009: Falttaf. 9–11). Tänzer und Sänger sind dabei ebenso zugegen wie Schlachtszenen zur Ausrichtung eines Festmahles gezeigt werden. Das Pyramidion selbst (ägyptisch *bnbnt*) ist zwar bildlich nicht erhalten, da es sich auf einem verlorenen (oder noch nicht aufgefundenen) Nachbarblock befand, doch belegen die erhaltenen Darstellungen der Zugmannschaften und Begleitpersonen sowie eine hieroglyphische Beischrift, daß es auf einem Schlitten gezogen wurde und mit Weißgold (*d^cm*) überzogen war (vgl. op.cit.: 192 mit Abb. 90).

Falttafel 12 zeigt den Block mit den sportlichen Szenen; sie werden weiter unten ausführlich besprochen.

Die beiden letzten Blöcke gelten der königlichen Sumpfbjagd.⁴ Auf einem sieht man den sitzenden König, der laut Inschrift mit einem einzigen Zug zehn (im Bild fast gänzlich verlorene) Schlagnetze mit Vögeln schließt (op.cit.: Falttaf. 13), während der andere Block ein Ende eines mit Vögeln gefüllten Netzes sowie eine Gruppe Fischer mit einem überquellenden Fischnetz zeigt (op.cit.: Falttaf. 14).⁵

Die hiermit vorgelegten Neufunde sind von hoher kulturhistorischer Bedeutung, stellen sie doch eine ganz erhebliche Bereicherung unserer Kenntnis von den komplexen, nicht zuletzt aufgrund ihres durchweg fragmentarischen Erhaltungszustands bislang nur unzureichend erforschten Bildprogrammen der Pyramidenanlagen des Alten Reiches dar.⁶ Neben einer Reihe neuartiger Sujets liefern sie auch aufschlußreiche Parallelen zu bislang als einmalig geltenden Motiven wie etwa der bekannten Darstellung ausgemergelter Beduinen am Aufweg zur Pyramide des Unas, des letzten Königs der 5. Dynastie, im nahegelegenen Saqqara (vgl. EL AWADY 2009: 84f., 202–204, Abb. 55, 93; LABROUSSE & MOUSSA 2002: 85f., 175, Abb. 117–118; HARPUR 2009:

⁴ Zum Thema allgemein siehe DECKER & HERB 1994: 382–532.

⁵ Vogeljagd und Fischfang des Königs lassen an die literarische Verarbeitung des Themas im Neuen Reich denken, vgl. CAMINOS 1956: 22ff. (*The Sporting King*).

⁶ Im Rahmen einer kürzlich in Frankfurt a.M. gezeigten Sonderausstellung „Sahure. Tod und Leben eines großen Pharaos“ sind – auch in Gestalt eines umfangreichen Begleitbandes – die exquisiten Reliefs aus der Totenanlage dieses Pharaos als Informationsträger ersten Ranges ins rechte Licht gerückt und einem breiteren Publikum bekannt gemacht worden (vgl. BRINKMANN [Hg.] 2010: 167–221). Der Band enthält auch einen Beitrag von T. El Awady („Sahure. Ein glanzvolles Königsleben“, S. 196–207), in dem einige der neuentdeckten Blöcke vom Pyramidenaufweg gezeigt und besprochen werden, jedoch nicht derjenige mit den sportlichen Szenen.

204f. mit Abb. 1). Es ist durchaus damit zu rechnen, daß bei geplanten zukünftigen Ausgrabungen im Bereich des Sahure-Aufweges in Abu-sir, aber auch anderer königlicher Totenanlagen des Alten Reiches weiteres Bildmaterial zum Vorschein kommen wird.

Block SC/north/1994/04 (Abb. 1)

Der uns in besonderem Maße interessierende Block mit den sportlichen Szenen trägt die Inventarnummer *SC/north/1994/04*;⁷ eine exakte Beschreibung mit einigen eingestreuten Schwarzweiß-Photographien wird nun T. El Awady verdankt.⁸ Dieser hat dabei auch die teilweise schwer verständlichen Beischriften einbezogen, die er in ihrem hieroglyphischen Wortlaut, in Transkription und in englischer Übersetzung gibt; nach unserem Ermessen sind hier allerdings in einigen Punkten Korrekturen vorzunehmen (s.u.). Auffällig ist, daß El Awady so gut wie völlig darauf verzichtet hat, auf sporthistorisches Vergleichsmaterial hinzuweisen.⁹

Der Block hat die Ausmaße von 2,05 m Höhe, 1,86 m Breite und 0,78 m Tiefe und ist relativ gut erhalten. Wie bei allen anderen Blöcken vom Sahure-Aufweg ist seine Dekoration in sehr fein ausgeführtem erhabenen Relief gearbeitet, welches erst bei extremem Streiflicht sämtliche Details erkennen läßt und damit besondere Herausforderungen an Photograph und Zeichner stellt. Die Bildthemen des Blockes sind auf fünf in etwa gleichhohe Register verteilt, die sich – von oben nach unten gezählt – auf folgende Motive beziehen:

⁷ Dabei bedeutet ‚SC‘ „Sahure’s Causeway“; ‚north‘ bezieht sich auf die Nordseite des Pyramidenaufweges als Fundort des Blockes; ‚1994‘ ist das Jahr der betreffenden Grabung; und ‚04‘ ist die entsprechende von Z. Hawass und M. Verner (1996) vergebene Sequenznummer zur Unterscheidung der von ihnen vorläufig publizierten Blöcke (vgl. EL AWADY 2009: 123f. mit Anm. 844 und zur genauen Fundlage des Blockes Abb. 73 auf S. 127).

⁸ EL AWADY 2009: 206–214 mit Abb. 94–97 und Falttaf. 12 (Abschnitt VI.6 *Military Exercises and the Training of Sahure’s Nautical Crews*). Es ist bedauerlich, daß nur ein Teil des betreffenden Bildbestandes in Gestalt von Photographien wiedergegeben wird und daß diese in ihrer Druckqualität mitunter zu wünschen übrig lassen. Eine Überprüfung der entsprechenden Umzeichnungen in allen ihren Details ist daher nur in wenigen Fällen möglich.

⁹ Wir verweisen hier nur auf DECKER 2000: 114–129; 2006a: 66–71 und die dort genannte Literatur; Wiederholungen lassen sich im Folgenden nicht vermeiden.

- Register 1: Bogenschießen auf ein Ziel
- Register 2: Stockfechten
- Register 3: Ringkampf
- Register 4: Bootsrennen
- Register 5: Schreiber, Mitglieder der ‚Mannschaft des Sahure‘

Die einzelnen Register mit ihren jeweiligen sportlichen Disziplinen werden im Folgenden separat besprochen. Vorab ist zu betonen, daß die auf dem Block bewahrten einschlägigen Darstellungen sicherlich unvollständig sind: Wenngleich vom linken Bildanschluß nur wenig zu fehlen scheint, bleibt bis auf weiteres unklar, inwieweit sich die betreffenden Szenen noch auf dem ursprünglich rechts anschließenden (nicht erhaltenen oder noch nicht aufgefundenen) Reliefblock fortgesetzt haben. Nimmt man unter Annahme einheitlicher Breiten das vierte Register mit der Darstellung des Bootsrennens, wo von dem zweiten Schiff nur Teile des Hecks zu sehen sind (s.u.), zum Maßstab für alle ‚sportlichen‘ Register, so trüge der Block nur etwas mehr als die Hälfte des ursprünglichen Bildbestandes. Es ist freilich nicht auszuschließen, daß die jeweiligen Szenenfolgen unterschiedlich große Flächen bedeckten, so daß der Verlust hinsichtlich der ersten drei Register entsprechend geringer ausfiel.

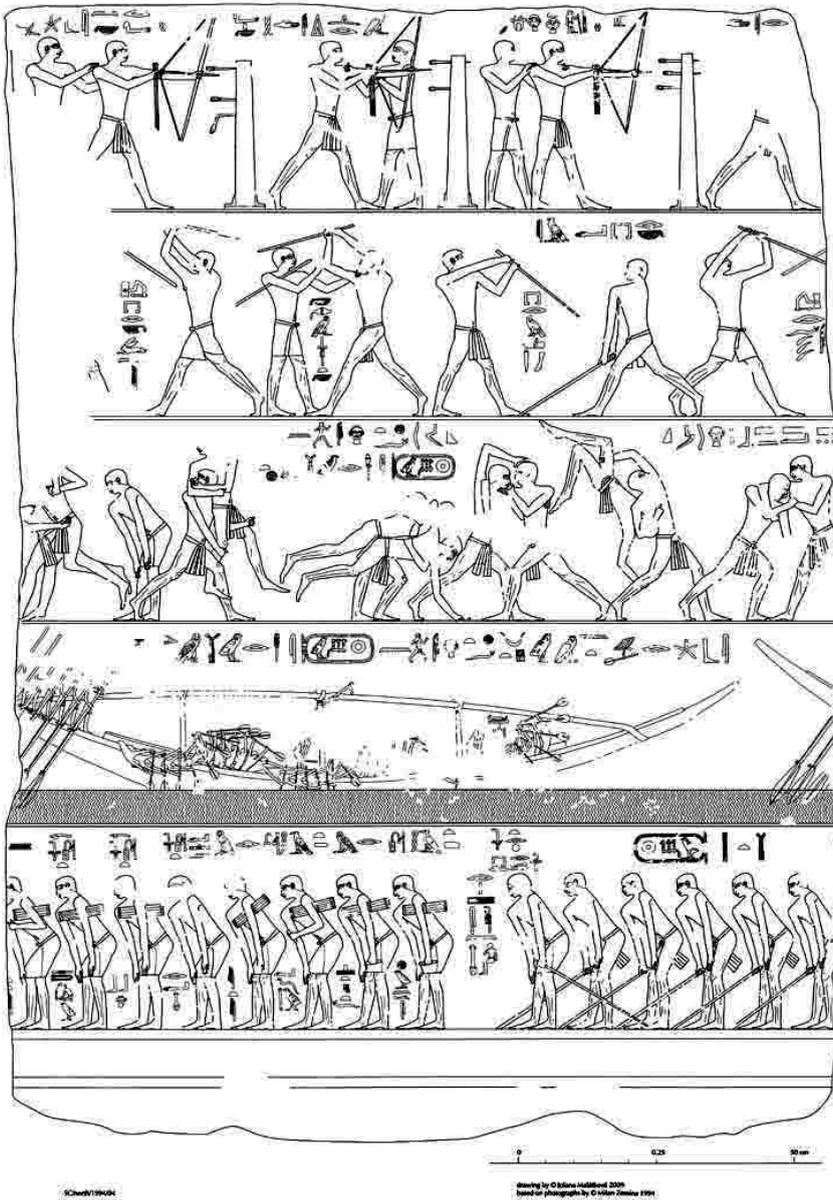


Abb. 1: Der reliefierte Kalksteinblock SC/north/1994/04 vom Aufweg der Pyramide des Sahure in Abusir in Umzeichnung (EL AWADY 2009: Falldaf. 12). Für die einzelnen Register siehe unten, Abb. 2, 11, 17 und 23.

Register 1: Bogenschießen auf ein Ziel (Abb. 2)

Im Prinzip wiederholen sich in diesem obersten Register vier szenische Motive (hier und bei den folgenden Registern immer von links nach rechts besprochen): Ein Bogenschütze richtet seinen Pfeil auf einen vermutlich hölzernen Zielpfosten, der am Boden eigens durch beidseits angebrachte (hölzerne?) Stabilisatoren verankert ist. Die drei erhaltenen Pfosten sind bereits von mehreren Pfeilen getroffen – der mittlere bloß von zwei, die übrigen von drei¹⁰ – und es ist klar, daß die in Vorbereitung befindlichen Schüsse ebenfalls ihr Ziel erreichen werden. Dieses wird sich in Wirklichkeit sehr viel weiter von den Schützen entfernt befunden haben als im Bild angezeigt; die scheinbare Nähe entspringt dem Kunstgriff, die wesentlichen Elemente des Bogenschießens platzsparend auf engem Raum zu versammeln, um Varianten unmittelbar nebeneinander zeigen zu können. Obwohl die Schützen, die nur eine Art Gürtel mit in der Mitte herabfallenden, die Scham bedeckenden Fransen tragen, die Sehne bereits angezogen haben, verbleibt der Bogenstab noch in fast völlig gerader Form, was der Wirklichkeit selbst eines einfachen Bogens nicht entsprechen kann.¹¹ Alle Schützen haben zusätzlich je drei Pfeile in der Pfeilhand.

Jeder Schütze wird von einer Person betreut, die sich auch in der Kleidung durch einen Wickelschurz von diesem unterscheidet. Beim vierten Schützen war diese Person auf dem (verlorenen) anschließenden Block zu sehen. Die Funktion dieser Begleitperson besteht darin, den Schützen auf sein Ziel auszurichten und seine Haltung zu korrigieren, indem sie ihn von hinten mit einer Hand an der Schulter und mit der anderen an den bogenführenden Arm (3. Paar von links) bzw. an Rücken und Schulter (1. Paar von links) faßt. Beim zweiten Paar ist der Begleiter gar vor den Schützen getreten, wendet sich um und diesem zu und richtet mit beiden Händen dessen Bogenarm aus.¹²

¹⁰ Es leuchtet nicht ein, warum El Awady (2009: 207, Anm. 1172) meint, der erste Schütze ganz links sei ein Anfänger, da einer dieser Pfeile zerbrochen im Ziel steckt (Abb. 3). Im Gegenteil: Er hat so kraftvoll getroffen, wie es nur ein fortgeschrittener Schütze vermag.

¹¹ Einfache Bögen aus einem Stück Holz waren vor dem Neuen Reich in Gebrauch, während ab diesem Zeitraum der aus verschiedenen Elementen (Holz, Horn und Sehnen) zusammengesetzte elastische Kompositbogen aufkam, der offenbar zuvor von den Hyksos importiert worden war. Im Grab des Tutanchamun sind beide Waffenarten gefunden worden, vgl. MCLEOD 1970; 1982.

¹² Ob das auch beim vierten Paar ganz rechts ähnlich war, läßt sich nicht mehr mit Sicherheit ermitteln, erscheint aber angesichts der erhaltenen Spuren wahrscheinlich.

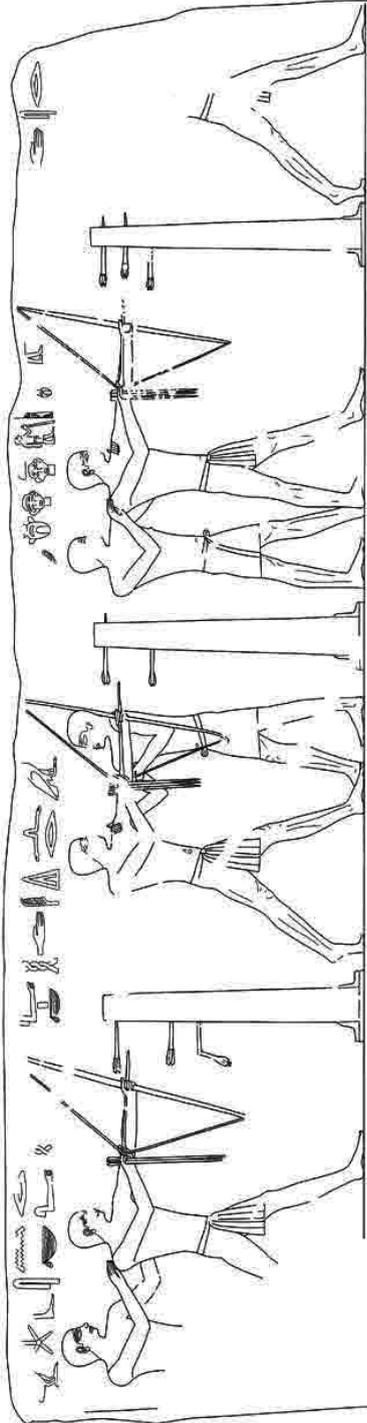


Abb. 2: Register 1 – Bogenschießen auf ein Ziel (Ausschnitt aus Abb. 1).

Wenngleich die Aufgabe der Begleitperson durch die bildliche Darstellung bereits klar hervorgeht, nehmen die Beischriften darauf erneut deutlich Bezug. So heißt es bei der ersten Inschrift (Abb. 3, links):

sb3w
(s)hr rmn.k
Der Lehrer (spricht:)
*Entferne deine (hintere) Schulter!*¹³

Die anonyme Begleitperson wird also eindeutig als „Lehrer“ oder „Trainer“ (*sb3w*, vgl. ERMAN & GRAPOW [Hg.] 1957: IV, 85; HANNIG 2003: 1097) identifiziert, welcher in Wort und Tat dafür sorgt, daß sein Zögling seine hintere Schulter mit dem pfeilführenden Arm für den Bogenschuß korrekt ausrichtet: Diese soll „entfernt“, also nach hinten geführt werden, so daß beide Schultern möglichst auf einer Linie zu liegen kommen, deren Richtung das anvisierte Ziel bestimmt. In ähnlicher Weise dürfte im übrigen die gezeigte weite Schrittstellung des Schützen zu verstehen sein, welche auf eine zu den Schultern in etwa parallele Ausrichtung eines vorderen (linken) und eines hinteren (rechten) Beines in Schußrichtung schließen läßt. Die Ferse des nicht erhaltenen hinteren Fußes wird dabei vermutlich als ebenso angehoben dargestellt gewesen sein wie bei den Schützen des zweiten und vierten Paares, so daß sich der Schüler hier bemerkenswerterweise – und im Unterschied zur zumindest heute üblichen Praxis, bei der Wert auf eine möglichst hohe Standfestigkeit gelegt wird – nur auf Zehen und Fußballen abzustützen scheint, während sein vorderer Fuß in vollem Umfang auf dem Boden ruht. Inwieweit dies tatsächlich der damals geübten Technik entsprochen haben könnte oder aber eher auf künstlerisch-ikonographische Erwägungen bzw. Konventionen zurückzuführen ist, sei dahingestellt.

Bei der anschließenden Inschrift zum zweiten dargestellten Paar (Abb. 3, rechts) betrifft die Trainingsanweisung nunmehr die vordere Schulter mit dem bogenführenden Arm:

¹³ Im Unterschied zu El Awady (2009: 207 mit Anm. 1172), der *hrj n.k sb3w* liest, was er mit *The instructor gets ready to (for) you (?)* übersetzt, verstehen wir *sb3w* „Lehrer“ als identifizierende Beischrift zum Trainer und den Rest der Inschrift als dessen Rede an den Schüler. Hier wie auch bei der folgenden Inschrift bezieht sich die Trainingsanweisung eindeutig auf die Schulter (*rmn*) des Bogenschützen; die betreffende Hieroglyphe ist deutlich von derjenigen des einfachen Armes (°) unterschieden, welche El Awady irrtigerweise in beiden Fällen bei seiner Lesung ansetzt.

im rdi dh rmn.k
*Laß deine (vordere) Schulter nicht herabhängen!*¹⁴

Zugleich faßt der Lehrer seinen Zögling mit der rechten Hand an der betreffenden Schulter und drückt gleichzeitig mit der linken Hand den Bogenarm im Ellenbogenbereich leicht nach oben. Hierdurch erzeugt er eine Anspannung und Durchstreckung des Arm-/Schulterbereichs und verleiht seinen Worten somit buchstäblich Nachdruck.

Auch bei der Beischrift zum dritten Paar, die teilweise zerstört oder unleserlich ist, handelt es sich um eine konkrete Übungsanweisung seitens des betreffenden Lehrers (Abb. 4, links):

i[t] nfr is srt hr hry-jb [˘.]k
*Zie[he] (die Bogensehne) gut an, so daß der „Dorn“ leicht auf-
 liegt auf der Mitte deines [Armes]!*¹⁵

Hier geht es demnach um das korrekte Anziehen der Bogensehne. Dies soll soweit erfolgen, daß der „Dorn“ – womit wohl kaum etwas anderes gemeint sein kann als die beiden Spitzen des gefiederten Pfeilschaftendes, zwischen die die Bogensehne eingelegt wird, also die sog. Nocke – auf Höhe „der Mitte deines Armes“, d.h. etwa im Bereich der Armbeuge, zu liegen kommt, wie dies auch im Bild bei allen drei bislang besprochenen Bogenschützen zu sehen ist. Es ist sicherlich kein Zufall, daß diese „Dorne“ bei den Pfeilen, die bereits im zugehörigen Zielpfosten stecken, im Vergleich zu denjenigen der anderen Schützen besonders deutlich dargestellt sind (vgl. auch die präzise Wiedergabe dieses Details in Abb. 5). Auf die Frage, warum die Bogensehne hier nicht weiter als bis zur Armbeuge und zudem nicht auf Augen-, sondern auf Brust-/Schulterhöhe angezogen wird, werden wir weiter unten eingehen.

Von der vierten Inschrift ist wie auch von der betreffenden Darstellung (Abb. 4, rechts) zu wenig erhalten, um ihr einen klaren Sinn abzugewinnen (vgl. EL AWADY 2009: 208, der keinen Übersetzungsvor-

¹⁴ Die Lesung und Übersetzung von El Awady (2009: 207 mit Anm. 1173), *m (jm) rdj jdh ˘.k Don't loosen your arm!*, ist entsprechend zu korrigieren (vgl. unsere vorherige Anm.). Zu *dh* „herabhängen“ siehe ERMAN & GRAPOW (Hg.) 1957: V, 480; HANNIG 2003: 1480 (*dhdh*).

¹⁵ El Awady (2009: 208) liest *jtj nfr jst(?) hrwj jb ˘.k* und übersetzt ohne Kommentar *Pull well (the drawstring?) onto the middle of your arm*. Zu *is hr* „leicht liegen auf“ siehe HANNIG 1995: 101; vgl. ERMAN & GRAPOW (Hg.) 1957: I, 128. Zu *srt* „Dorn, Stachel“, obschon in deutlich anderer Schreibweise, siehe ERMAN & GRAPOW (Hg.) 1957: IV, 190f.; HANNIG 1995: 728. Beide Lexeme sind offenbar hier erstmals belegt (vgl. HANNIG 2003).

schlag macht). Die Zeichenreste lassen nach unserem Ermessen aber folgende Lesart und Interpretationsansätze zu:

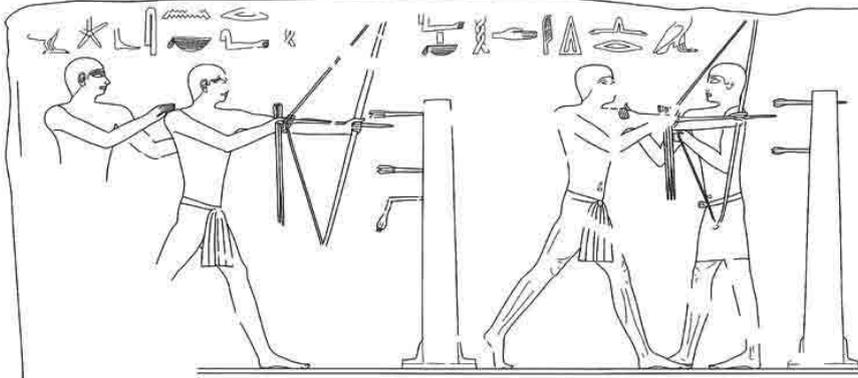


Abb. 3: Register 1 – Bogenschießen auf ein Ziel: Die Paare 1 und 2 (Ausschnitt aus Abb. 1).

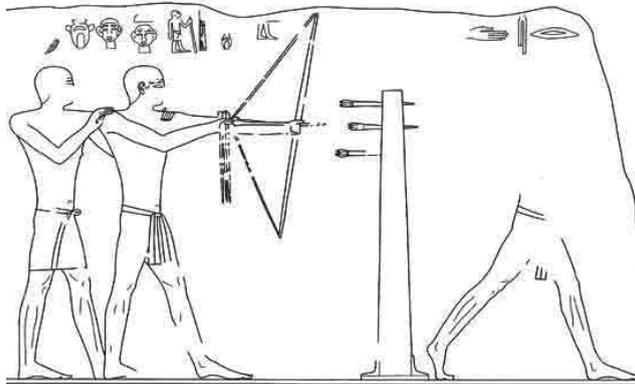


Abb. 4: Register 1 – Bogenschießen auf ein Ziel: Die Paare 3 und 4 (Ausschnitt aus Abb. 1).

[...] *r sd*
 [...] *zum Griff/Stiel!*

Bei *sd* „Griff, Stiel (eines Gerätes)“ (eigtl. „Schwanz“; siehe HANNIG 1995: 787; 2003: 1270) könnte es sich um den – vermutlich mit Stoff- oder Lederstreifen umwickelten – Griff in der Mitte des Bogenstabes handeln. In diesem Fall läge die Vermutung nahe, daß hier entweder das korrekte Anlegen des vorderen Teils des Pfeilschaftes an diese Stelle oder aber das Anvisieren des Zieles über eben diesen Griff oder vielmehr dessen oberes Ende angesprochen wäre. Alternativ ist zu erwägen, ob mit *sd* das gefiederte Pfeilende als „Griff“ oder „Stiel“ des Geschosses gemeint ist, und ob die Anweisung des Lehrers einer wie auch immer gearteten Ausrichtung auf dieses Element seitens des Schülers galt.

Was Vergleichsmaterial zu den Bogenschießszenen auf dem Block angeht, ist zunächst darauf zu verweisen, daß eine stilistisch ganz ähnliche Szene existiert, die von H. Goedicke publiziert wurde (GOEDICKE 1971: 139f., Nr. 85; vgl. DECKER & HERB 1994: Dok. E 1) (Abb. 6). Als *terminus ante quem* kann aufgrund des Fundkontextes die Zeit von Amenemhet I. (12. Dynastie; 1976–1947 v.Chr.) angegeben werden, doch ist nicht ausgeschlossen, daß die nur fragmentarisch erhaltene Szene aus Lischt, welche noch einen hölzernen Zielpfosten mit zwei eingedrungenen Pfeilen sowie Reste einer daneben stehenden (Begleit-?)Person erkennen läßt, einer früheren Epoche entstammt.

Sodann ist in der Sache auf eine spätere Parallele im Grab des Gaurfürsten Min von Thinis (Thebanisches Grab 109) aufmerksam zu machen, dem die Ehre zuteil geworden ist, Lehrer im Bogenschießen des jungen Prinzen und späteren Königs Amenophis II. (18. Dynastie; 1428–1397 v.Chr.) zu sein (DER MANUELIAN 1987: 201f. mit Abb. 42; vgl. DECKER & HERB 1994: Dok. E 3). Ähnlich wie hier im ersten Register gezeigt, lehrt der Grabinhaber seinen Zögling dort das Bogenschießen auf die Zielscheibe (Abb. 7–8).¹⁶ Er richtet fast genau wie seine Kollegen mehr als ein Jahrtausend zuvor dessen Armstellung aus und gibt ihm auch verbale Anweisungen, die seine Schießtechnik betreffen. Ein Vergleich ist auch insofern von Interesse, weil hier offensichtlich eine andere Technik angewendet wird, nämlich das Bogenspannen in Höhe des Kopfes, während die Schützen auf dem Block

¹⁶ Für einen möglichen weiteren Bildbeleg des Bogenschießunterrichts aus der 18. Dynastie, wenngleich in einem völlig anderen situativen Kontext (der Gott Seth unterweist [?] König Thutmosis III.), siehe DECKER & HERB 1994: Dok. E 2 (Reliefdarstellung im Tempelbezirk des Amun in Karnak).

vom Aufweg des Sahure durchgängig das Gerät in Brust- bis Schulterhöhe traktieren (wie dies auch bei den meisten anderen Bilddokumenten des Alten Reiches, die Bogenschützen zeigen, der Fall ist: vgl. z.B. Abb. 5). Ein weiterer markanter Unterschied besteht in der Weite des Sehnenzuges: Reicht dieser bei den älteren Darstellungen offenbar nur bis etwa Armmittte, so führt er bei der Darstellung Amenophis' II. und anderen einschlägigen Bildquellen des Neuen Reiches bis zum Ohr des Schützen oder noch darüber hinaus (vgl. DECKER & HERB 1994: 139–150 [bes. 144], 164–189, Dok. E 1–9, G 1–65).¹⁷ Die neue Art des Bogenschießens bzw. seiner Darstellung dürfte mit der Einführung des Kompositbogens durch die Hyksos im Laufe der sog. Zweiten Zwischenzeit (1794–1539 v.Chr.) zusammenhängen, dessen Flexibilität eine andere Technik erforderte. Nur mit großer Kraftanstrengung ließ sich ein solcher mit Horn verstärkter Bogen optimal spannen, wobei eine deutlich größerer Weite der Schüsse und eine höhere Durchschlagskraft der Pfeile erzielt werden konnte.

¹⁷ Es ist schwer vorstellbar, daß die Sehne des einfachen Bogens im Alten Reich tatsächlich nur bis etwa Mitte des Bogenarmes angezogen wurde oder werden konnte, wie dies zahlreiche zeitgenössische Darstellungen nahelegen. Letzteres könnte auf verschiedene Gründe zurückzuführen sein, die hier nur angerissen werden können: verbindliche Darstellungskonventionen oder -traditionen, mangelnde Sachkenntnis der Künstler oder Vorlagengeber u.ä.; im Falle der Szenen auf dem Reliefblock vom Pyramidenaufweg des Sahure käme vielleicht auch in Betracht, ob hier nicht nur eine erste Trainingsphase wiedergegeben ist, die erst zur optimalen Spannung des Bogens hinführen sollte. Letzteres erscheint jedoch angesichts der zahlreichen Bildparallelen soldatischer oder jägerischer Bogenschützen aus jener Epoche, die den Bogen im normalen Einsatz auch nicht weiter spannen, als eher unwahrscheinlich. Auch Sahure höchstselbst, der in seinem Totentempel in Abusir einmal bei der Jagd auf Wüstenwild dargestellt ist, zieht die Bogensehne auf Schulterhöhe nur etwas über Armmittte an (vgl. DECKER & HERB 1994: Dok. J 20; BRINKMANN [Hg.] 2010: 192, Abb. 154 [Detailphoto]). Im übrigen sind auch auf diesem Bild die Nocken an den in der Pfeilhand gehaltenen Ersatzpfeilen (sowie an solchen, die dem königlichen Schützen von Dienern als weitere „Munition“ angereicht werden) deutlich sichtbar.

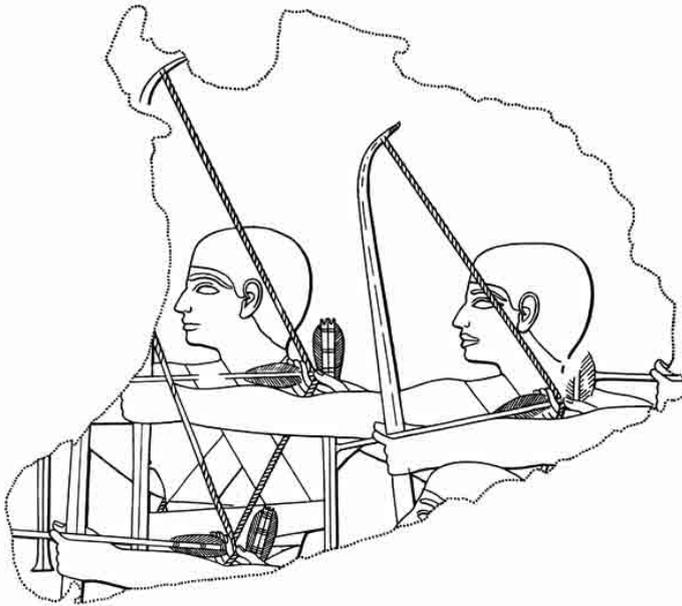


Abb. 5: Detaillierte Darstellung mehrerer Bogenschützen auf einem aus dem Alten Reich (4.–5. Dynastie) stammenden Fragment eines Reliefblockes aus Lischt (GOEDICKE 1971: 75, Nr. 43 = DECKER & HERB 1994: Dok. G 2).

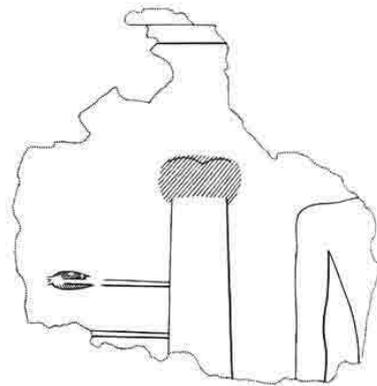


Abb. 6: Relieffragment aus Lischt mit der Darstellung eines von zwei Pfeilen getroffenen hölzernen Zielpfostens sowie einer (Begleit-)Person, Altes oder Mittleres Reich (GOEDICKE 1971: 139f., Nr. 85 = DECKER & HERB 1994: Dok. E 1).

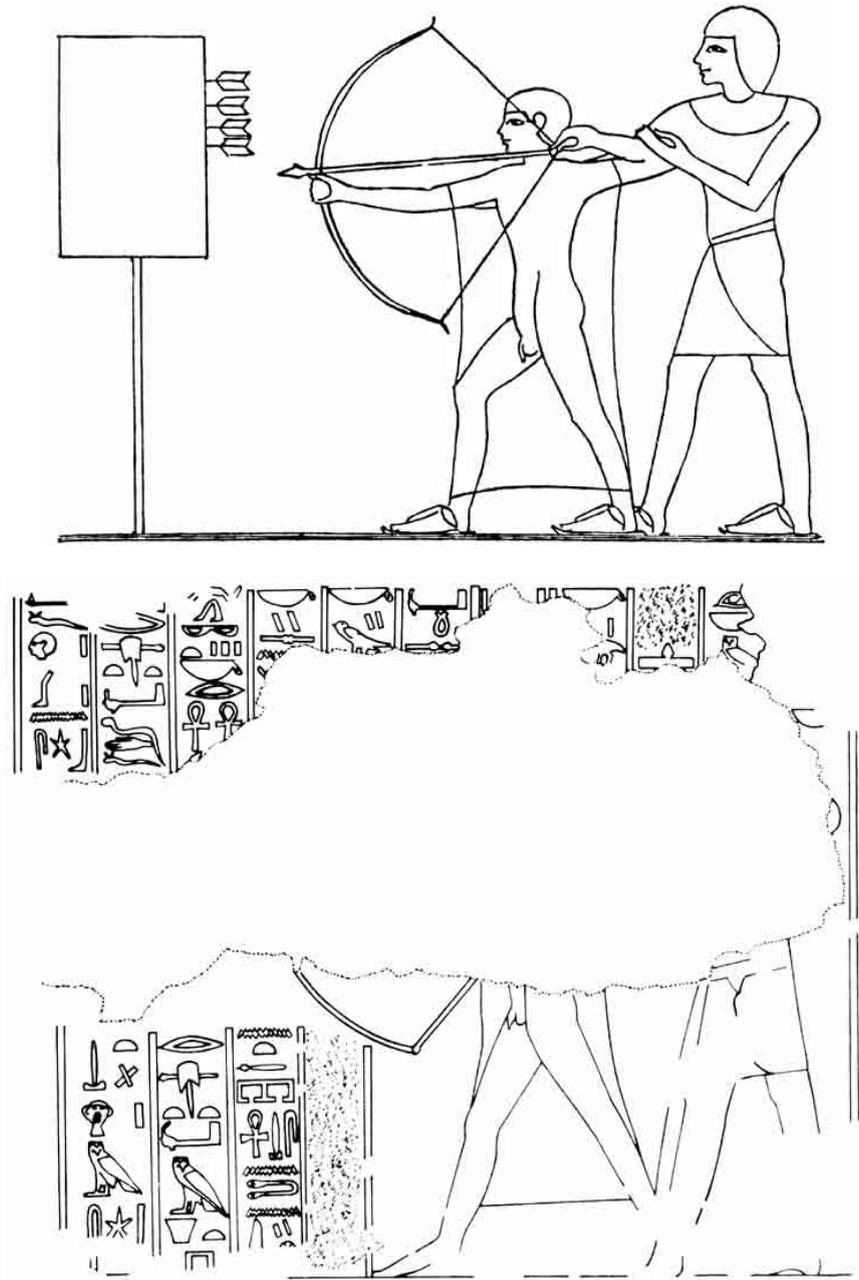


Abb. 7–8: Der Prinz und spätere König Amenophis II. erhält Unterricht im Bogenschießen (*sb3(w) r stt*) durch den Gaufürsten Min von Thinis, Thebanisches Grab 109, 18. Dynastie.

Oben: Rekonstruktion der Szene (DAVIES 1935: Abb. 7).

Unten: heutiger Zustand mit hieroglyphischen Beischriften (DER MANUELIAN 1987: Abb. 42) (= DECKER & HERB 1994: Dok. E 3).

Wie der betreffenden, leider nicht vollständig erhaltenen Beischrift im Grab des Min zu entnehmen ist (Abb. 8), spricht der Gaufürst zu seinem Schüler die folgenden Worte (vgl. DECKER 2012: Dok. 6):

*psd pd{w}t.k r ḥwy.ky sn[ḥt ...].ky wr [...] šs[rw] [...] [...]k s3-
[nswt] [Imn-]ḥtp ir.k m[...] nb (?)*

*Spanne deinen Bogen (d.h. die Bogensehne) bis zu deinen
Ohren! Mache [stark/steif] deine beiden [Arme/Schultern (?)!]
Groß [...] Pfeile [...] deine [...], [Königs]sohn [Amen]ophis. Du
handelst mit aller (?) [Kraft (?)].*

Das im Bild gezeigte Anziehen der Bogensehne bis hin zum Ohr wird hier also auch *expressis verbis* als elementarer Bestandteil der Ausbildung des Prinzen betont. Ferner wird besonderer Wert auf das „Versteifen“, also Anspannen, von im Dual genannten, hieroglyphisch nicht erhaltenen Körperteilen gelegt, bei denen es sich entweder um die Arme oder aber – im Lichte der nun verfügbaren Parallelen vom Sahure-Aufweg – um die Schultern und damit die obere Rückenmuskulatur gehandelt haben dürfte (zu *snḥt* in der Bedeutung „versteifen, steif machen“ siehe HANNIG 1995: 722; vgl. ERMAN & GRAPOW [Hg.] 1957: IV, 170 [16]). Hinsichtlich der korrekten Ausrichtung sowohl der Arme als auch der Beine des königlichen Schützen ist auf ein bislang wenig beachtetes Detail der Darstellung hinzuweisen. Gemeint ist die Angabe mehr oder weniger gerader Linien, die zum einen von beiden Oberarmen aus senkrecht nach unten bis zu den Unterschenkeln oder Knöcheln führen und zum anderen die in relativ weiter Schrittstellung gezeigten Beine an diesen Stellen horizontal miteinander verbinden. Diese Linien sind zumeist als Angabe einer (durchscheinenden) Bekleidung des ansonsten nackt wiedergegebenen Prinzen angesehen worden (vgl. DECKER & HERB 1994: 147 mit Literaturangaben), doch könnte es sich nach unserem Ermessen hierbei durchaus um am Körper befestigte Schnüre handeln, welche als Hilfsmittel zur Einhaltung der beim Schießen angestrebten Distanz und Parallelität der Arme und Beine dienten.

Verfolgt man die einschlägige Biographie dieses Königs weiter, muß man dem Lehrer großen Lehrerfolg und dem Schüler großes Talent bescheinigen. Unter Amenophis II. entwickelt sich das – hochgradig ideologisch motivierte – Bogenschießen auf die kupferne Zielscheibe, das bereits unter seinem Vorgänger Thutmosis III. bekannt war (vgl. DECKER 2012: Dok. 5), zu einer königlichen Paradedisziplin, der selbst Zielscheiben aus Metall nicht widerstehen können (vgl. DECKER & HERB 1994: Dok. E 4–7, 9; DECKER 2006a: 18–28). Dicke

Kupferplatten mit eingezogenen Rändern, wie sie während der Bronzezeit in der Alten Welt nahezu überall als standardisierte Ware im Handel waren,¹⁸ wurden als Ziele angeblich von des Königs Pfeilen durchbohrt.¹⁹ Wenngleich diese Aktionen wegen des Dogmas vom unbesiegbaren König zum Bild paßten, verläßt der überragende Bogenschütze Amenophis II. offenbar einmal gar die Gesetze der Königsideologie und stellt sich angeblich einem offenen Wettkampf im Bogenschießen, der jedoch – falls er denn überhaupt stattfand – nur mit einem überlegenen Sieg Pharaos geendet haben dürfte (zum betreffenden Inschriftenfragment aus Medamud siehe zuletzt DECKER 2012: Dok. 10).

Die Beischriften zu den Szenen des Bogenschießens im ersten Register des Reliefblockes geben also zusammengefaßt eine Folge von Trainingsanweisungen wieder, die zunächst das korrekte Ausrichten und Anspannen der beiden Schultern betreffen, dann das Anziehen der Sehne bis zu einem bestimmten Punkt – der Mitte des bogenführenden Armes – und schließlich eine auf einen „Griff“ oder „Stiel“ bezogene unklare Aktion, bei der es sich möglicherweise um das Anlegen des vorderen Teils des Pfeilschaftes an den Bogengriff oder das Anvisieren des Zieles handelt. Im Vergleich mit der besprochenen Szene im Grab des Min aus der 18. Dynastie, die als *sb3(w) r stt* „Unterricht im Bogenschießen“ deklariert ist (vgl. Abb. 8), wird in Schrift und Bild deutlich, wie sehr sich die vorherrschende Schießtechnik nach Einführung des Kompositbogens verändert hat. Die Wahrnehmung dieses Unterschieds war übrigens wohl auch der Anlaß, warum zur Zeit des Neuen Reiches, als die Reliefblöcke des Sahure-Aufweges noch an Ort und Stelle und ihre Dekoration sichtbar waren, ein Besucher ein Graffito eines Bogenschützen in der „neuen“ Technik hinterließ, offenbar inspiriert von den nahegelegenen alten Darstellungen des Schießens auf einen Zielpfosten (Abb. 9–10):²⁰

¹⁸ Siehe hierzu den Ausstellungskatalog YALÇIN et al. (Hg.) 2005, darin insbesondere die Beiträge GALE & STOS-GALE 2005; HAUPTMANN & MADDIN 2005; PRIMAS 2005; SERTOK & GÜLLÜCE 2005. Die Kupferbarren im Katalog: Nr. 1–31, 47–52 (S. 561ff.).

¹⁹ Zur Unmöglichkeit dieses Unterfangens unter realen Bedingungen siehe DECKER & KLAUCK 1974 und zum dergestalt ausgedrückten herrscherübergreifenden Rekordgedanken im Sinne einer ideologischen „Erweiterung des Bestehenden“ (E. Hornung) durch den jeweils amtierenden König DECKER 1986.

²⁰ Zum Graffito siehe EL AWADY 2009: 194 mit Anm. 1135 und Falttaf. 11 (2. Register von oben, ganz rechts); vgl. HAWASS & VERNER 1996: 181 mit Taf. 54 (Photo). Zum Beginn der massiven Beschädigung des Aufweges und seiner Reliefblöcke erst im Laufe der 19. Dynastie, als dieser als „Steinbruch“ genutzt wurde, siehe EL AWADY 2009: 129.

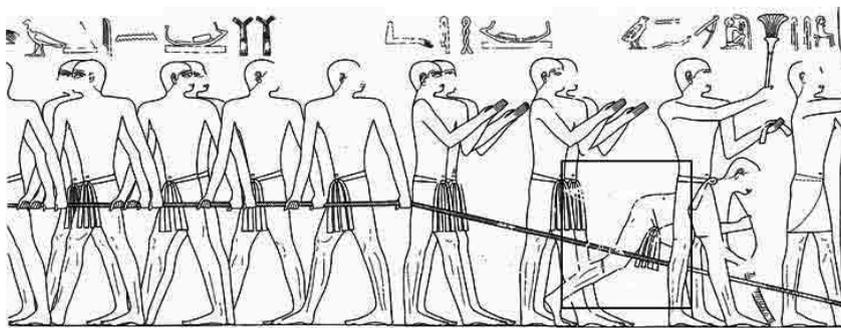


Abb. 9–10: Graffito eines Bogenschützen aus dem Neuen Reich auf Block *SC/north/1994/01* vom Aufweg der Pyramide des Sahure in Abusir (Ausschnitt aus EL AWADY 2009: Faltaf. 11, leicht modifiziert). Der Rahmen in Abb. 9 gibt die Lage des vergrößerten und kontrastverstärkten Bildausschnittes Abb. 10 wieder (das Graffito ist in der Umzeichnung nur andeutungsweise wiedergegeben).

Der nach rechts gewandte Bogenschütze, bei dem es sich aufgrund der gezeigten Schurzform und des Brustbandes um einen Soldaten handeln dürfte, scheint das auf dem heute verlorenen Nachbarblock dargestellte, auf einem Schlitten herbeigezogene Pyramidion (s.o.) anvisiert zu haben; die eingeritzte Figur überlagert an einer Stelle das Zugseil sowie Teile mehrerer Begleitpersonen, darunter einen Mann, der aus einem Gefäß Wasser ausgießt, um die Kufen des Schlittens besser gleiten zu lassen. Dieser verlorene Nachbarblock dürfte sich unmittelbar links an den Block mit den sportlichen Szenen angeschlossen haben (vgl. hierzu auch EL AWADY 2009: 124 [mit Anm. 845], 187), so daß von einer relativen Nähe der beiden Bildthemen und wohl auch einem gemeinsamen „Festcharakter“ der Darstellungen auszugehen ist.

Register 2: Stockfechten (Abb. 11)

Wie Register 1 vier Konstellationen ‚Bogenschütze mit Lehrer‘ zeigt, sind in Register 2 vier Paare von Stockfechtern dargestellt, die in unterschiedlichen Positionen zu sehen sind und wieder aus zwei unterschiedlichen Rollenträgern bestehen; diese Verteilung ist jedoch nicht in allen Szenen anzutreffen. Beim ersten Paar (Abb. 12, links) ist der Zögling bis auf den Rest eines Beines und seines Kampfstockes verloren; der Lehrer in weitem Schritt, erkennbar an seinem Wickelschurz, hat den Stock in beiden Händen über Kopf erhoben.

Auch die zweite Paarung (Abb. 12, rechts) zeigt einen aktiven Lehrer, der diesmal in enger Schrittstellung gegenüber dem Kämpfer steht und mit beiden Händen dessen Armstellung korrigiert; dabei hat er seine eigene Waffe, deren Einsatz jetzt sinnigerweise völlig ruht, in professioneller Weise eines erfahrenen Unterweisers unter die Achselhöhle geklemmt. Der Kämpfer steht in weiter Schrittstellung, wobei der hintere Fuß nur mit Zehen und Ballen den Boden berührt, und hält den Kampfstock in enger Fassung mit beiden Händen über Kopf.

Wieder anders gestaltet ist das dritte Paar (Abb. 13, links). Durch den Gürtel mit herabfallenden Fransen bei beiden Akteuren gibt es sich als aus zwei Kämpfern bestehend zu erkennen (vgl. auch das gute Farbphoto bei MÁLEK 1999: 114, Abb. 60). Der linke hält oder schwingt den Stock wieder in der gewohnt engen Handfassung vor sich, während der rechte seinen Stock in entsprechender Fassung zu Boden geführt hat und offenbar darauf lauert, ihn einzusetzen.

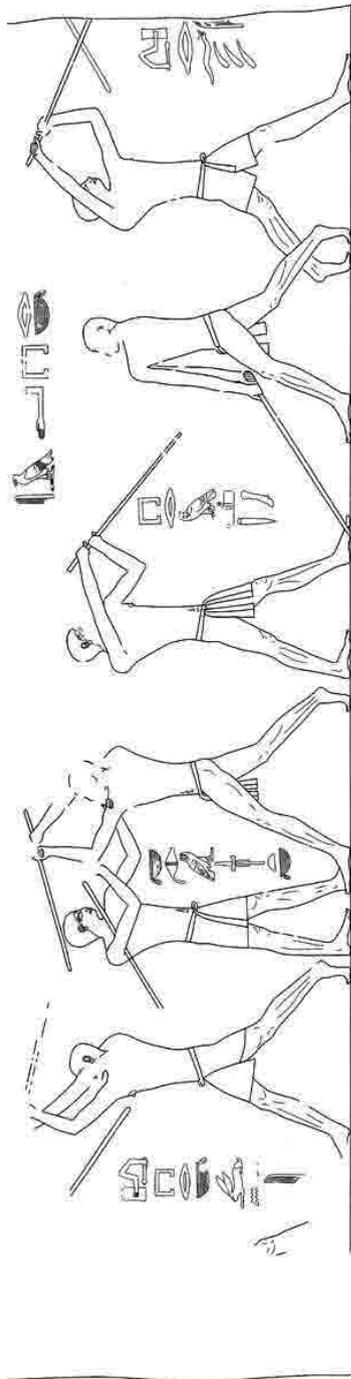


Abb. 11: Register 2 – Stockfechten (Ausschnitt aus Abb. 1).

Vom vierten und letzten Paar ganz rechts (Abb. 13, rechts) ist nur noch der Lehrer mit Wickelschurz sichtbar, der seine Waffe mit dem eben noch erkennbaren Fechtstock seines Zöglings und Kampfparters gekreuzt hat.

Auch diesem Register sind mehrere hieroglyphische Inschriften beigegeben; sie befinden sich regelmäßig in vertikaler Ausrichtung zwischen den Partnern; zusätzlich steht eine horizontal über dem dritten Kampfpaar.

Die erste Inschrift ganz links (Abb. 12) lautet:

ḥ3 pr.kwi (oder pr (i)r.k / pr.k) wni
Kämpfe! Ich bin (bereits) herausgekommen (oder: Komme
*heraus!). Schnell!*²¹

Aufgrund verschiedener Lesungsoptionen (Pseudopartizip der 1. Pers. Sg., verstärkter Imperativ oder einfache *sdm.f*-Form) bleibt unklar, ob sich der zweite Teil der Rede auf den Lehrer selbst oder aber seinen Schüler bezieht. Klar ist hingegen, daß der Zögling, dessen Haltung in etwa derjenigen (relativ passiven) des Schülers des dritten Kampfpaares entsprochen zu haben scheint, zu einer raschen Aktion gedrängt wird. Nach unserem Dafürhalten ist es am wahrscheinlichsten, daß der zum Schlag ausholende Unterweiser seinen Zögling mit Verweis auf den schon erfolgten Kampfbeginn auffordert, unverzüglich und konzentriert zu reagieren – mit einer entsprechenden Parade oder gar einem sofortigen Gegenangriff.

Auch die zweite Inschrift (Abb. 12, rechts) bietet Probleme. In Abweichung von El Awadys Deutung²² schlagen wir folgende Lesung vor:

k3p m i3bt.k
Decke ab / Klappe ab (o.ä.) mit deiner Linken!

²¹ Vgl. EL AWADY 2009: 208 mit Anm. 1175, der *pr.kwi*, also Pseudopartizip, versteht und dementsprechend übersetzt: *Fight! I have started (already)! Hurry!*

²² EL AWADY 2009: 209 mit Anm. 1176: *kdm j3bt.k Turn your left side!* Eine Lesung der ersten drei Hieroglyphen als *kdm* ist schwer nachzuvollziehen und wäre offenbar ohne Parallele.

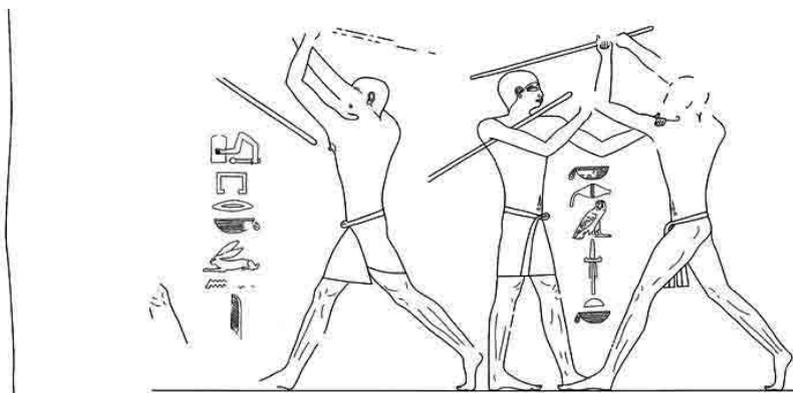


Abb. 12: Register 2 – Stockfechten: Die Paare 1 und 2 (Ausschnitt aus Abb. 1).

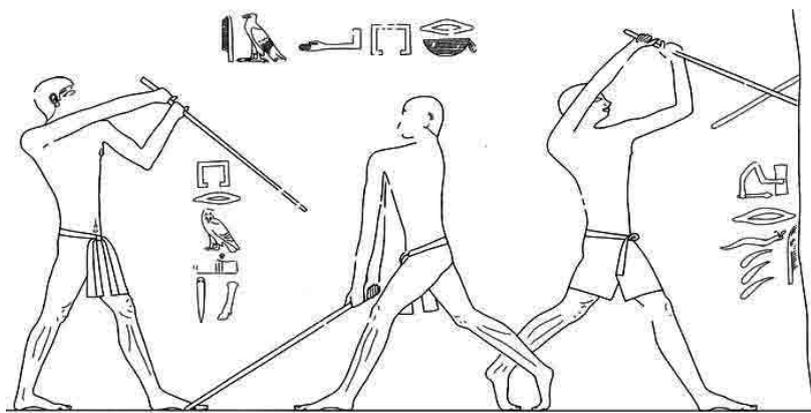


Abb. 13: Register 2 – Stockfechten: Die Paare 3 und 4 (Ausschnitt aus Abb. 1).

Angesprochen wäre demnach nicht die linke „(Körper-)Seite“, die der Schüler „drehen“ soll (so El Awady a.a.O.), sondern vielmehr dessen linker Arm, zu dem ja auch beide Hände des Lehrers oder Trainers führen: Die eine drückt von oben auf Schulter oder Oberarm, während die andere an den Ellenbogen geht. Offenbar wird hier also die Haltung dieses vorderen Armes korrigiert, dessen Unterarm im gezeigten Moment bereits deutlich angewinkelt ist. Die Ansetzung eines frühen Belegs für das Wort *k3p* in der Bedeutung „(ab-)klappen, überdachen, (ab-)decken“ o.ä. (vgl. ERMAN & GRAPOW [Hg.] 1957: V, 104; HANNIG 1995: 876) erscheint uns daher als eine gut denkbare und mit der bildlichen Darstellung harmonisierende Lesart: Der Schüler soll seinen vorderen Unterarm bei über Kopf erhobenem, beidhändig im Zweigriff geführtem und schräg nach vorne gerichtetem Schlagstock um etwa 90 Grad abwinkeln, so daß der Ellenbogen leicht nach vorne

weist. Wir möchten annehmen, daß die Einstudierung dieser Armhaltung eher der Abwehr eines drohenden von oben geführten Schläges oder Stoßes dienen sollte als der Vorbereitung eines eigenen Angriffs. Der angewinkelte vordere Unterarm sollte dabei vermutlich vor einem gegnerischen Treffer am empfindlichsten Körperteil schützen, nämlich dem Kopf, falls dies mit dem Fechtstock nicht mehr zu verhindern war.

Als Stütze dieser Deutung kann auf mehrere einschlägige Bildzeugnisse aus dem Neuen Reich verwiesen werden, auch wenn in dieser Zeit zumeist deutlich kürzere (etwa armlange) Schlagstöcke in Gebrauch waren, die im Unterschied zu den Szenen des Alten Reiches mit nur einer Hand geführt wurden (Abb. 14–16): Der freie (linke) Arm ist hier jeweils in ganz ähnlicher Art abgewinkelt vor bzw. über Kopf gehalten, um gegnerische Schläge abzufangen, wobei mehrere Darstellungen eine am entsprechenden Unterarm befestigte, wohl hölzerne Schiene zeigen (Abb. 14, 16; vgl. zudem auch DECKER & HERB 1994: Dok. M 11). Darüber hinaus lassen sich auch spezielle Schutzvorrichtungen an der Stirn sowie im Kinn-/Wangenbereich der Kämpfer erkennen, bei denen es sich vermutlich um fest umwickelte Lederbänder handelt (Abb. 14–15; vgl. hierzu auch die Detailaufnahmen bei DECKER & HERB 1994: Taf. 319–321).

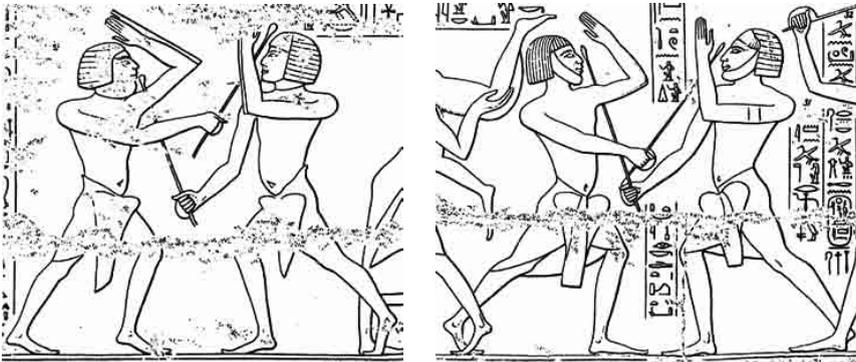


Abb. 14–15: Darstellungen zweier Stockfechterpaare im Totentempel Ramses' III. in Medinet Habu, 20. Dynastie (Ausschnitte aus NELSON et al. 1932: Taf. 111 = DECKER & HERB 1994: Dok. M 9). Beim ersten Paar sind deutlich Unterarmschützer in Gestalt wohl hölzerner, bis zu den Fingerspitzen reichender Schienen am jeweils in Parierhaltung vorgestreckten und nach oben abgewinkelten freien Arm zu erkennen, mit denen gegnerische Schläge abgefangen werden konnten. Beim zweiten Paar (Abb. 15) sind diese trotz gleicher Armhaltung nicht wiedergegeben, dafür aber Schutzvorrichtungen – wohl Lederbänder – an der Stirn sowie im Kinn-/Wangenbereich.



Abb. 16: Stockfechterpaar im thebanischen Grab (Nr. 19) des Amenmose, 19. Dynastie (Ausschnitt aus FOUCCART 1935: Taf. 13 = DECKER & HERB 1994: Dok. M 5). Auch hier sind die – mit Schnüren befestigten – Unterarmschützer zur Abwehr gegnerischer Stockschläge deutlich zu erkennen.

An dieser Stelle erscheint es angeraten, das dritte Stockfechterpaar des Registers in unserer Beschreibung zu überspringen und zunächst das vierte in den Blick zu nehmen (Abb. 13, rechts). Denn hier ist offenbar eine entsprechende Kampfsituation dargestellt: Beide Kontrahenten haben die über Kopf erhobenen und schräg nach vorne gerichteten Stöcke gekreuzt, so daß die Spitzen jeweils etwa auf Höhe des Gesichts oder Halses des Gegners liegen. Obwohl die rechte Figur, die des Schülers, nicht erhalten ist, darf vermutet werden, daß sie in ihrer Körperhaltung die spiegelbildliche Entsprechung derjenigen des Lehrers war, welche wiederum – bis auf die umgekehrte Ausrichtung – quasi identisch ist mit derjenigen der soeben besprochenen Figur des Schülers des zweiten Paares. Der Lehrer zeigt hier also genau dieselbe Haltung, die sein weiter links dargestellter Kollege seinem Schüler beizubringen versucht. Sein Ausspruch lautet:

ḥ3 r iwf

Kämpfe gegen das Fleisch (= den Körper)!²³

Offenbar wehrt der Lehrer gerade einen Schlag oder Stoß seines Gegenübers ab, da sein Stock der Umzeichnung zufolge am Kreuzungspunkt unter demjenigen des Partners liegt. Seine Anweisung dürfte in Fortführung des obigen Deutungsansatzes so zu verstehen sein, daß weitere Versuche seitens des Schülers, ihn von oben am Kopf zu treffen, aufgrund der eingenommenen Parierhaltung wenig Aussicht auf Erfolg haben. Stattdessen soll er jetzt mit einer tiefer angesetzten At-

²³ So auch EL AWADY 2009: 210.

tacke versuchen, das „Fleisch“, also den im gegebenen Moment unge-schützten Körper des Lehrers, zu treffen.

Beim noch ausstehenden dritten Paar, anscheinend in realem sportlichen Kampf begriffenen Stockfechtern (wie deren gleiche Bekleidung, der einfache Gürtel mit in der Mitte herabfallenden Fransen, nahelegt), sind zwei Zeichenfolgen beigeschrieben, die aufgrund ihrer Ausrichtung beide dem rechten Kämpfer zuzuordnen sind (Abb. 13, links). Die obere lautet:

iʒ^c pr.kwi (qder pr r.k)
Schwinge (den Stock) nach hinten herum, (denn) ich bin
*(bereits) herausgekommen! (oder: Komme heraus!)*²⁴

Wie beim ersten Stockfechterpaar des Registers bleibt auch hier unklar, ob sich der zweite Teil dieser Beischrift auf den Redenden oder aber dessen Gegner bezieht, da die Schriftzeichen zwei Lesarten erlauben: Pseudopartizip der 1. Pers. Sg. oder verstärkter Imperativ. Im ersten Falle wäre der rechte Kämpfer nach eigenen Worten bereits „herausgekommen“, hätte also schon einen Angriff oder ganz konkret: Stocks Schlag unternommen; im zweiten wäre der Kontrahent aufgefordert, eben dies zu tun. Wir tendieren zu der ersten Variante, und zwar aus zwei Gründen: Zum einen ist der rechte Kämpfer, der die Anweisungen gibt und damit in die Rolle schlüpft, die – soweit erkennbar – ansonsten nur die schurztragenden Lehrer oder Trainer spielen,²⁵ in einer Stellung gezeigt, die darauf schließen läßt, daß er tatsächlich so-

²⁴ EL AWADY (2009: 209 mit Anm. 1177) liest *jʒ^c pr.k(wj)* und übersetzt *Come on (approach)! I have started (already)!* Seine Deutung des Wortes *iʒ^c* als „to approach“ mit Verweis auf HANNIG 2003: 22 (*iʒ^c* „locken“ [!]) ist wenig überzeugend. Wir folgen VAN WALSEM 1998, der für *iʒ^c* allgemein eine Bedeutung „nach hinten herumschwingen“ herausarbeiten konnte und die betreffende Szene mit Beischrift vom Sahure-Aufweg kurz nach ihrem Bekanntwerden als willkommene Bestätigung hierfür ansah (op.cit.: 1484f. mit Abb. 13; er übersetzt: *Swing backwards around (viz. the stick), come out (= strike)!*).

²⁵ Wobei durchaus zu erwägen ist, ob hier nicht ein Fehlgriff des Künstlers vorliegt, der diese Figur versehentlich nur mit einem einfachen Gürtel anstatt dem Wickelschurz zur Kennzeichnung des Lehrers oder Trainers ausstattete! Andererseits ist aber auch denkbar, daß es unter den Auszubildenden Fortgeschrittene gab, die ihre Kenntnisse als Ratschläge während des Kampfverlaufs an weniger Geübte weitergaben. Oder handelt es sich vielleicht um einen Trainer, der sich hier einmal zugunsten einer besseren Bewegungsfreiheit seines „standesgemäßen“ Schurzes entledigt und diesen gegen den einfachen Gürtel der Schüler eingetauscht hat? Nicht auszuschließen ist ferner, daß sich der betreffende Künstler an dieser Stelle einmal über ikonographische Konventionen hinweggesetzt und hier eine vielleicht real bestehende gleiche Bekleidung von Schülern und Lehrern getreu ins Bild gesetzt hat.

eben einen Schlagversuch durchgeführt hat: Die Arme sind gerade nach unten gerichtet, und die Spitze seines Fechtstockes berührt nahe am vorgestellten Fuß seines Gegenübers den Boden. Derart aus der Deckung gekommen, bietet er nun Blößen, die sein Gegner, der anscheinend noch in der oben besprochenen Parierhaltung verharret, schleunigst ausnutzen sollte. Zum anderen beginnt die andere Beischrift, die sich zwischen den beiden Kämpfern befindet, eindeutig mit dem Imperativ *pr* und läßt sich als logische Fortsetzung bzw. Ergänzung der Rede verstehen:

pr m-s3 tpj wħm

Komm (sofort) heraus nach dem (= meinem) ersten (Schlag)!
*Nochmal!*²⁶

Nach unserer Auffassung wird hier also eine möglichst rasche Reaktion auf einen abgewehrten oder ins Leere gegangenen gegnerischen Schlag oder Stoß von oben eingeübt, um die dadurch entstandene kurzfristige Blöße für einen aussichtsreichen Gegenangriff zu nutzen. Dies sollte durch einen sofortigen Wechsel von der speziellen Parierhaltung, welche in der benachbarten zweiten Szene des Registers einstudiert wird, zu einer dynamischen Ausholbewegung geschehen, mit der die Waffe zunächst nach hinten und dann wohl kreisförmig über den Kopf wieder nach vorne zu schwingen war, um möglichst schnell und kraftvoll den Gegner zu treffen. Bei dieser Übung kam es demnach nicht (oder: nicht mehr, wenn man die einzelnen Szenen als aufeinander abfolgende Phasen der Unterweisung versteht) auf eine korrekte Haltung an, sondern vielmehr auf ein technisch anspruchsvolles schnelles „Umschalten“ von Abwehr auf Angriff. Der unterwiesene Kämpfer links scheint in dieser Hinsicht noch einigen Trainingsbedarf zu haben, und die Übung wurde wohl nicht nur einmal wiederholt (*wħm*)...

²⁶ Vgl. EL AWADY 2009: 209, der *prj m w^c tpj wħm* liest, wofür er zwei Übersetzungsvorschläge macht: *Go up from the first one, again!* und *Start from the beginning, again!* Hierbei erwägt er die Möglichkeit, daß diese zweite Beischrift des Paares nicht dem rechten, sondern dem linken Kämpfer zuzuordnen ist, so daß beide eine kurze Wechselrede wiedergeben: „[...] the commands appear to be a dialogue between the two fighters; one man is telling his opponent ‘come on – I have started!’ and the other replies by asking him to ‘start from the beginning, again’ [...]“. Der zuerst Angeredete wäre demnach bei Kampfbeginn noch nicht bereit gewesen und bäte daher um Wiederholung. Eine solche Annahme setzte allerdings voraus, daß der Schreiber den betreffenden Hieroglyphen eine verkehrte Ausrichtung (nach links statt nach rechts) gegeben hätte.

Da es sich bei sämtlichen Beischriften dieses Registers um Anweisungen in wörtlicher Rede handelt, kann es nicht verwundern, daß die einmal für das Mittlere Reich zu belegende Bezeichnung der Disziplin, *ḥ3 m ht* „Kämpfen mit dem Stock“ (vgl. FÖRSTER 2005: 80–83), hier nicht vorkommt. Stattdessen werden eher allgemeine Ausdrücke, nämlich *ḥ3* „kämpfen“ und *pr* „herauskommen“ i.S.v. „attackieren, schlagen“, sowie Begriffe für bestimmte Bewegungen der Arme – *i3ʿ* „nach hinten herumschwingen“, *k3p* „(ab-)klappen, (ab-)decken“ o. ä. – verwendet.

Bei den Darstellungen des (sportlichen) Stockfechtens auf dem Block handelt es sich um die mit Abstand ältesten Belege dieser Disziplin, die derzeit aus dem Alten Ägypten bekannt sind (vgl. DECKER & HERB 1994: Dok. M 1–12). Ähnlich wie bei den Szenen des Bogenschießens auf einen Zielpfosten des ersten Registers, welche ebenfalls – abgesehen vielleicht vom oben angeführten Relieffragment aus Lischt, dessen genaue Datierung aber unklar bleibt – die ältest(bekannt)en ihrer Art darstellen, zeigt sich im Vergleich zu den zeitlich nächstgelegenen sicheren Bildbelegen aus dem Neuen Reich auch hier ein aus sport-, vor allem aber militärhistorischer Sicht bemerkenswerter Wandel: Wie oben bereits angedeutet, sind spätestens ab jener Epoche wesentlich kürzere und damit auch leichtere und in ihrer Handhabung einfachere Schlagstöcke in Gebrauch, die mit nur einer Hand geführt werden konnten, so daß der andere Arm zur Verteidigung oder für den Einsatz einer weiteren Waffe frei blieb. Zweifellos ging dieser Wandel einher mit veränderten, auf die Art der nunmehr bevorzugten neuen Waffe abgestimmten Kampftechniken, deren Beherrschung für den kriegerischen Ernstfall unabdingbar war. Im übrigen sind die Fechtstöcke des Neuen Reiches auch keineswegs immer ganz einförmig gestaltet, sondern weisen hier und da eine Reihe zusätzlicher Elemente wie spezielle Griffe zum Schutz der Hände und verschiedene Bewehrungen an den Spitzen auf (vgl. ebd.). Art und Gebrauch der beidhändig geführten, einfachen langen Fechtstöcke auf dem Sahure-Block erinnern dagegen aus heutiger Sicht an das *Nabbût*, das traditionelle ägyptische Stockfechten der Moderne, das gelegentlich noch heute bei Festveranstaltungen aufgeführt wird und in seiner rhythmisierten Darbietung eher einem Tanz als einem Wettkampf gleicht (vgl. hierzu DIEM 1938; MAHMOUD 1982).

Register 3: Ringen (Abb. 17)

Ein Register tiefer – wie üblich auf eine durchgehende Grundlinie plaziert – agieren insgesamt sechs erhaltene Ringerpaare in den unterschiedlichsten Positionen. Die Ringer tragen alle den einfachen Gürtel mit in der Mitte herabfallenden Fransen und sind dadurch als ansonsten nackte Aktive gekennzeichnet.²⁷ Zwischen dem ersten und zweiten Paar steht ein Einzelner, der wegen seines Wickelschurzes (und des Fehlens eines zugeordneten Partners) nicht dieser Personen-Gruppe angehört. Im Hinblick auf die beiden oberen Register, in denen wir es bei entsprechend gekleideten Personen mit Lehrern (des Bogenschießens und des Stockfechtens) zu tun haben, dürfte es sich bei diesem ebenfalls um einen Lehrer oder Trainer handeln. Seine mit beiden Händen auf die Knie abgestützte Stellung, die mit einer Vorneigung des Oberkörpers einhergeht, hat dazu geführt, in ihm einen Kampfrichter zu sehen, dessen prüfendem Blick kein Regelverstoß entgehen würde (DECKER 2000: 122–125 mit Abb. 4; 2006a: 68f. mit Abb. 66a–b; vgl. DECKER 2006b). In Anbetracht des nach der endgültigen Publikation nun klar definierten Kontextes sollte seine Funktion aber doch wohl eher als die eines Trainers gesehen werden, der natürlich in ähnlicher Weise wie ein Kampfrichter die Griffe und den Kampfverlauf seiner ihm anvertrauten Zöglinge in Augenschein nimmt.

Wenden wir uns den einzelnen Kampfpaares zu:

Das erste ist im gegebenen Moment dabei, sich gegenseitig aus dem Gleichgewicht zu bringen (Abb. 18, links); beide Kämpfer stehen noch mit einem Bein auf dem Boden und sind mit den Unterschenkeln der jeweils leicht erhobenen Beine ineinander verhakt. Man erkennt außerdem noch deutlich einen Griff um das Handgelenk des rechts wiedergegebenen Gegners, während die andere Hand des Betreffenden an dessen Gürtel zu gehen scheint. Die Partie der beiden Köpfe ist jedoch nicht mehr erhalten.

Beim zweiten Paar (Abb. 18, rechts) hat der Untermann, der in weiter Schrittstellung gezeigt ist, seinen Gegner deutlich vom Boden angehoben, packt ihn am Knie und unter dem Schritt, um ihn niederzuwerfen. Dies verhindert sein Gegner geschickt durch eine Kopfklammer, wobei der Kopf des Untermannes nach hinten gedreht wird; außerdem hakt er sich mit einem Fuß bei diesem im Bereich des Unterschenkels ein, so daß der Ausgang des Wurfversuches offen bleibt.

²⁷ Zu speziellen Ringergürteln, die im Mittleren Reich in Gebrauch waren und gelegentlich wohl auch für Griffansätze genutzt wurden, siehe DECKER & HERB 1994: Dok. L 14, 17–19, 21, vgl. 23.

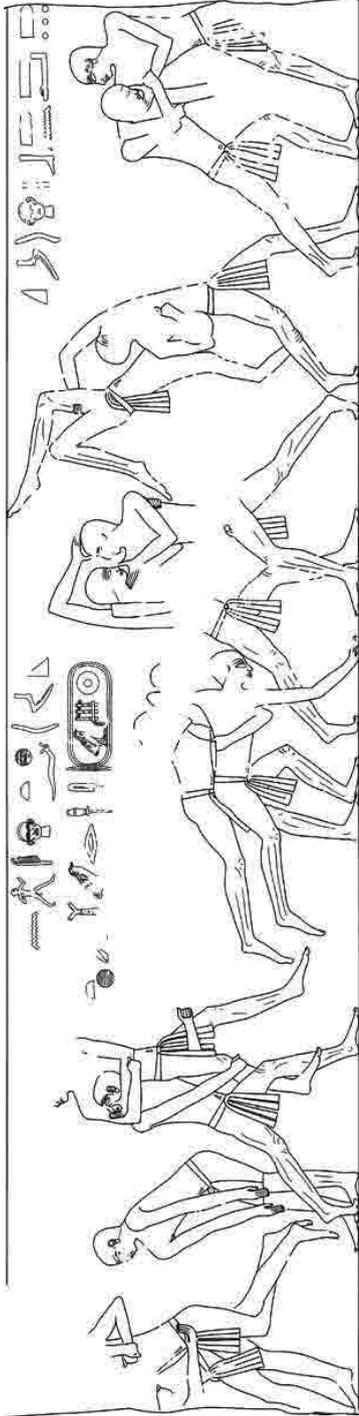


Abb. 17: Register 3 – Ringkampf (Ausschnitt aus Abb. 1).

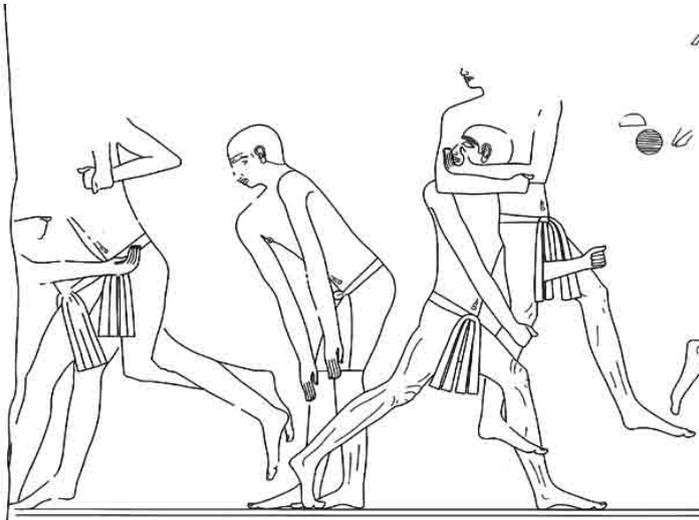


Abb. 18: Register 3 – Ringkampf: Die Paare 1 und 2 (Ausschnitt aus Abb. 1).

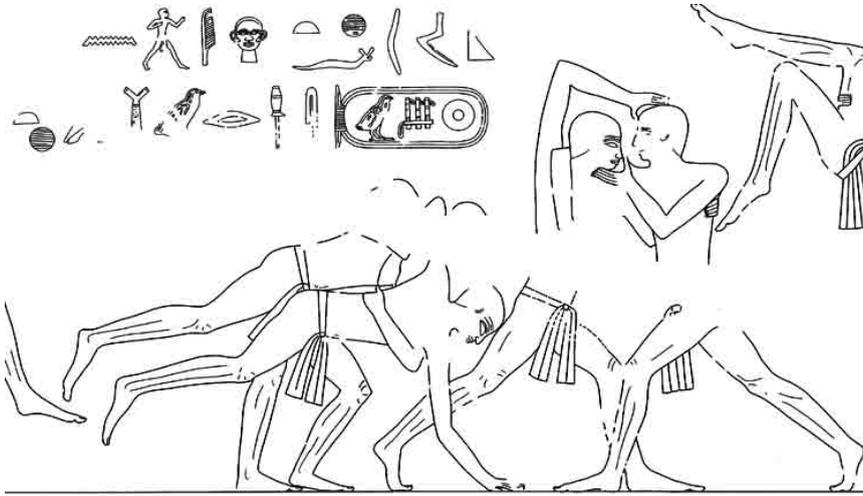


Abb. 19: Register 3 – Ringkampf: Die Paare 3 und 4 (Ausschnitt aus Abb. 1).

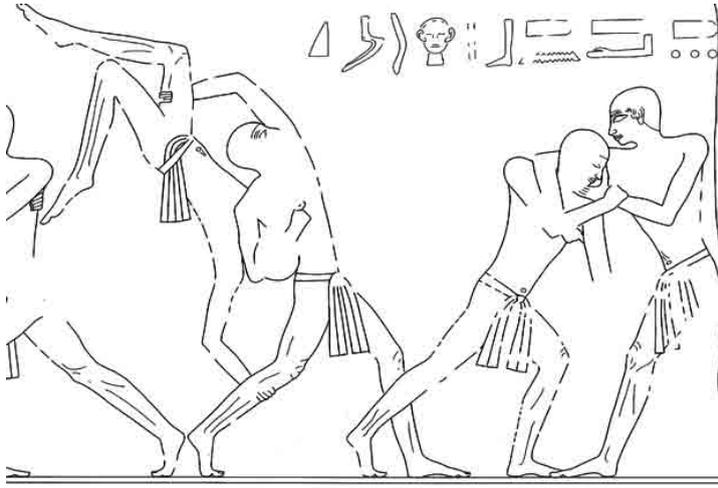


Abb. 20: Register 3 – Ringkampf: Die Paare 5 und 6 (Ausschnitt aus Abb. 1).

Während alle anderen Paare im Standkampf abgebildet sind, ist das dritte Paar in einer Phase gezeigt, auf die unmittelbar ein Bodenkampf anschließen dürfte (Abb. 19, links). Um den Fall zu vermeiden, hat der Vordere, vom Gegner umklammert, eine Hand auf dem Boden abgestützt. Doch steht zu befürchten, daß sein Kontrahent im nächsten Moment die Oberhand gewinnt, auch wenn sein Nacken von der Armbeuge des anderen umschlossen wird.

In voller Kraft und in noch unentschiedener Position mühen sich die beiden anschließenden Ringer, die beide in weiter Schrittstellung abgebildet sind, um einen Vorteil (Abb. 19, rechts). Der rechte hat den Hals seines Gegners umklammert und faßt diesen zudem mit den Fingern der anderen Hand an Kinn und Nasenspitze; dem entsprechend versucht der linke, den Kopf seines Kontrahenten mit einem Griff von oben zurückzuschieben.

Ein deutlicher Vorteil läßt sich bei Paar Nr. 5 ausmachen (Abb. 20, links). Hier ist es dem Untermann gelungen, seinen Gegner auszuheben. Dieser befindet sich bereits kopfüber in einer unkontrollierbaren Phase in der Luft über seinem überlegenen Gegner, der den Kopf des hilflos Strampelnden mit einem Arm eingeklemmt hat und zusätzlich mit der Hand des anderen Armes dessen rechten Oberschenkel faßt.²⁸ Beim anschließend zu erwartenden Fall dürfte er die Überlegenheit in

²⁸ Der Gegengriff des hilflos Wirkenden – auf den rechten Unterschenkel des Gegners gerichtet – scheint wenig Erfolg zu haben.

den Sieg verwandeln – vorausgesetzt, die ägyptischen Regeln waren den heutigen ähnlich und Rückenlage zählte als endgültige Niederlage (vgl. hierzu die Erörterungen von WILSDORF 1939: 21).

Bleibt noch ein sechstes Paar (Abb. 20, rechts). Auch dieses zeigt einen noch offenen Kampf, bei dem der rechte Ringer einen Kopfgriff ansetzen will, dem der Gegner mit einem Griff zum rechten Oberschenkel sowie ans Handgelenk seines Kontrahenten zu begegnen sucht. Dennoch wird der Eindruck erweckt, daß der rechte Ringer im Vorteil ist, dessen linke Hand zudem – wie schon beim vierten Paar zu sehen – mit den Fingern an Kinn und Nasenspitze seines Gegners faßt (mit dem Ziel des schmerzhaften Eindrückens der Nase?).

Im Gegensatz zu Register 1 und 2, bei denen Inschriften den jeweiligen Paaren permanent zugeordnet waren, ist das epigraphische Beiwerk bei den Ringerszenen sparsamer verwendet; zudem handelt es sich hier nicht wie dort um Rede-, sondern um (szenenübergreifende) Handlungsbeischriften. Es gibt zwei Inschriften, deren eine über Paar 3 plaziert ist, das durch seine zu Boden gehende Kampfphase genügend Raum für eine doppelte Hieroglyphenzeile läßt (Abb. 19):

km3 hft hr in 'pr smrw S3hw-R^c m [iryw] iht
Öffentlich Ringen seitens der (Boots-)Mannschaft ,Gefolgsleute
des Sahure' zusammen [mit den Arbeit]ern.²⁹

Die zweite Inschrift befindet sich über dem letzten Paar (Abb. 20):

km3 hr b3wi n š^c(y)
Ringen auf dem Kampfplatz / in der Arena von Sand.³⁰

Diese Aussage macht besten Sinn. Wenn man sie wörtlich nimmt, paßt sie allerdings noch besser zum benachbarten Paar 5 wegen des dort gezeigten Wurfes, dessen Ergebnis der Niederfall des hinteren Ringers sein wird. Wäre der Untergrund Sand, würde dieser die zu erwartende

²⁹ Vgl. EL AWADY 2009: 210 mit Anm. 1178. Zum Wort *km3* als altägyptischem (Fach-)Ausdruck für „Ringens“ (< *km3* „Werfen“), dessen bislang nur hypothetisch erschlossene genaue Bedeutung durch den Neufund nunmehr aufs Beste bestätigt wird, siehe FÖRSTER 2005: 74–79.

³⁰ So auch EL AWADY 2009: 211 mit Anm. 1179: *Wrestling on an arena of sand*. Zu *b3wi* „Kampfplatz, Arena“ siehe ERMAN & GRAPOW (Hg.) 1957: I, 415; HANNIG 1995: 238. Trotz abweichender Schreibweise dürfte es sich hier um den bislang ältesten Beleg für dieses Lexem handeln. Alternativ wäre vielleicht noch an *bw* „Ort, Platz“ und damit an eine Wendung *bw n š^c(y)* „Sandplatz“ zu denken (Hinweis Heinz-Josef Thissen).

Erschütterung wohl ohne nennenswerten Schaden überstehen. Im ägyptischen Niltal, wo Wüstensand quasi überall verfügbar war, lag es nahe, sich dieser Kampffläche zu bedienen, welche Verletzungen durch Würfe und Fälle der Ringer weitgehend ausschloß oder wenigstens abmilderte.

Auf Sand trainierten auch die griechischen Ringer im Gymnasion.³¹ Die Hofringer Neros wurden mit feinem Spezialsand bei Laune gehalten, den das agonistische Multitalent eigens aus Alexandria herbeschaffen ließ. Als das betreffende Schiff jedoch während einer Hungersnot in Italien anlandete, erhob sich der Volkszorn gegen Nero, der die dringend für Getreide benötigte Ladefläche durch den Transport eines solchen Luxusproduktes verschenkt hatte (Suet. Nero 45, 1).

Das ‚Ringerregister‘ des dekorierten Steinblockes fordert wie kein anderes nach Vergleichsmaterial, ist doch das Ringen in altägyptischen Bildquellen sehr gut repräsentiert (vgl. DECKER & HERB 1994: Dok. L 1–43). Ohne uns hier in die verwirrend vielfältigen Einzelheiten der vielen Hunderte von Ringerpaaren in den späteren Gaurfürstengräbern des Mittleren Reiches in Beni Hassan vertiefen zu wollen (op.cit.: Dok. L 14–15, 18–21; vgl. zuletzt auch SHEDID 1994), sei auf ein Ensemble einer Ringerszene im Grab des Ptahhotep in Saqqara aus der ausgehenden 5. Dynastie hingewiesen, vor der Entdeckung der Ringerszenen am Aufweg der Pyramide des Sahure die einzige bekannte Ringkampfdarstellung des Alten Reiches (Abb. 21). Hier sind zwei Jugendliche namens Achethotep und Tjefu zu sehen, die in sechs (!) variablen Positionen ihres Kampfes dargestellt sind (DECKER & HERB 1994: Dok. L 4; sehr gute Photos auch bei TOUNY & WENIG 1969: Taf. 1–3). Allerdings ist das Grab des Wesirs Ptahhotep einige Generationen jünger, und die hier gezeigten Phasen des Ringkampfes sind nicht identisch mit denen, die sich auf dem Reliefblock befinden. Dennoch könnte natürlich die Ringerszene vom Pyramidenaufweg in Abusir, der sich kaum drei Kilometer nördlich vom Mastabagrab des Ptahhotep befindet, seinen Kunsthandwerkern als Vorbild, zumindest aber als Anregung gedient haben.

Ein kürzlich von Y. Harpur (2009: 208–210, Abb. 4) vorläufig publiziertes Relieffragment aus einem ebenfalls in Saqqara gelegenen Grab der 18. Dynastie zeigt neuerdings jedoch eine plausiblere Erklärung hinsichtlich eines möglichen Zusammenhangs beider Szenenmotive auf: Der in Rede stehende Steinblock aus dem Grab des Maya (Abb. 22) stammt nämlich allem Anschein nach vom nahegelegenen

³¹ Vgl. DELORME 1960: 277–279; der betreffende Platz in der Palaistra heißt *Konisterion* bzw. *Konistra*. In der Inschrift des Dion wird er als *Konima* bezeichnet, vgl. DECKER 1997: 99.

Aufweg der Pyramide des Unas, des letzten Königs der 5. Dynastie (2367–2347 v. Chr.), und wurde hier – wie auch einige andere ‚zweckentfremdete‘ Blöcke – als leicht zugängliches Baumaterial wiederverwendet. Die erhaltene ursprüngliche Dekoration des zurechtgesägten Blockes aus dem Alten Reich zeigt auf einer seiner jetzigen Schmalseiten rechts noch die oberen Figurenteile zweier Ringkampfpfaare, bei denen jeweils der eine Kontrahent von dem anderen in kräftigem Schwung kopfüber zu Boden geworfen wird, sowie im unmittelbaren Anschluß links Reste einer Szene von mehreren Jugendlichen beim sog. ‚Hüttenspiel‘ oder – so Harpur a.a.O. – ‚*prisoner-game*‘. Bei letzterem handelt es sich um ein für das spätere Alte Reich bildlich mehrfach belegtes Kampfspiel unter Knaben oder Jugendlichen, bei dem es offenbar darum ging, ein Mitglied der gegnerischen Partei, welches die Rolle des ‚Fremden‘ oder ‚Ausländers‘ (ägypt. *šm3*) spielte, gefangenzunehmen und entweder gefesselt abzuführen oder in einem durch ein Seil o.ä. umgrenzten Areal dingfest zu machen (vgl. DECKER & HERB 1994: 603, Dok. P 6.1–6.6 s.v. ‚Ausländerspiel‘ bzw. ‚Hüttenspiel‘). Dieses Kampfspiel ist nun auch im Grab des Ptahhotep unmittelbar rechts neben den dortigen Ringerszenen dargestellt (vgl. op.cit.: Dok. P 6.1), wobei alle Figuren zusätzlich zu ihrer Nacktheit durch eine lange Seitenlocke ikonographisch als Jugendliche gekennzeichnet sind. Auch wenn dies bei dem Fragment aus dem Grab des Maya nicht der Fall ist, kann auch hier kein Zweifel an dem jugendlichen Alter der dargestellten Beteiligten bestehen. Das Fragment zeigt nun zum einen, daß Ringkampf motive auch noch am Ende der 5. Dynastie, also gut 130 Jahre nach Sahure, zum Bildprogramm königlicher Totenanlagen zählten und daß Ptahhotep – als Wesir unter Unas zweiter Mann im Staate – solche Motive sehr wahrscheinlich von dort (oder aus entsprechenden Musterbüchern) entlehnt und erstmals in einem Privatgrab hat darstellen lassen. Die enge Verbindung kommt dabei nicht zuletzt auch durch die starke Betonung der Überwürfe als besonders anspruchsvolle Ringkampftechnik zum Ausdruck. Zum anderen zeigt das Fragment im Vergleich zu den Szenen auf dem Sahure-Block einen anderen situativen Kontext: Sind es bei letzteren (junge) Männer, die anlässlich eines außergewöhnlichen Festaktes gegeneinander antreten bzw. miteinander trainieren, so handelt es sich bei den späteren Ringerdarstellungen aus der Zeit des Unas und des Ptahhotep um Kinder oder Jugendliche, die diese Sportart neben einfachen und damals wohl ganz üblichen Spielen betreiben.³²

³² Das Grab des Ptahhotep enthält im Übrigen noch eine ganze Reihe von Szenen anderer Kinderspiele, die wenigstens zum Teil durchaus sportlichen Charakter

Unabhängig vom jeweiligen Alter der Beteiligten und einer gewissen Verschiebung der betreffenden Motivtradierung von Sahure bis Unas liegt der grundsätzliche Zweck solcher Übungen, ob nun eher spielerisch oder als regelrechtes Training durchgeführt, auf der Hand: eine körperliche Ausbildung der Jugend, die auf kriegerisch-militärische Einsätze vorbereiten sollte.³³ Daß Darstellungen solcher sportlicher Übungen Eingang in die königlichen Bildprogramme gefunden haben, wie jetzt erstmals sicher zu belegen ist, zeugt davon, welche hohe Bedeutung ihnen damals beigemessen wurde. Unter den zahlreichen anderen dekorierten Fragmenten vom Aufweg zur Pyramide des Unas finden sich nun, am Ende der 5. Dynastie, auch Darstellungen kriegerischer Auseinandersetzungen, bei denen die erworbenen Fertigkeiten im Ernstfall zur Anwendung kommen: Wir sehen Zweikämpfe, in denen Soldaten in direktem Handgemenge miteinander ringen, und solche, bei denen Schlagstöcke eingesetzt werden, und natürlich tauchen auch Bogenschützen auf (vgl. LABROUSSE & MOUSSA 2002: 21–23, 136f., Abb. 16–21 [Dok. 5–10]). Möglicherweise sind letztlich sogar die oben erwähnten vielen Hundert Ringerpaare in den späteren Gaufürstengräbern des frühen Mittleren Reiches in Beni Hassan, die überwiegend in direkter Kontaktstellung mit kriegerischen Szenen stehen (vgl. DECKER & HERB 1994: Dok. L 14–15, 18–21), trotz des gewaltigen kulturellen und gesellschaftlichen Umbruchs, den die vorangegangene sog. Erste Zwischenzeit (ca. 2170–2025 v.Chr.) mit der Auflösung des pharaonischen Zentralstaates bedeutete, in eben dieser Bildtradition des Alten Reiches zu sehen.

haben (z.B. ein Hochweitsprung über zwei sitzende Spielpartner hinweg): vgl. DECKER & HERB 1994: Dok. P 2.1, 3.1–2, 3.5, 4.2, 5.3, 5.6, 7.3.

³³ So spricht auch HARPUR (2009: 208) bei ihrer Beschreibung der Szenen auf dem betreffenden Fragment aus dem Grab des Maya von „Games played by groups of youths, perhaps as a precursor to military training“. Den erhaltenen Hieroglyphenfolgen nach zu urteilen (vgl. Abb. 22), handelt es sich auf dem Fragment um Rede- und nicht wie auf dem Sahure-Block um Handlungsbeischriften, die den Ringkampfszenen beigegeben sind. Auch das eingangs erwähnte Motiv ausgezogener Beduinen, das sich sowohl am Aufweg der Pyramide des Sahure als auch des Unas findet, ist möglicherweise als ‚stock item‘ königlicher Bildprogramme in verschiedenen szenischen Kontexten verwendet worden, vgl. hierzu EL AWADY 2009: 84f., 202–204, Abb. 55, 93; LABROUSSE & MOUSSA 2002: 85f., 175, Abb. 117–118; HARPUR 2009: 204f. mit Abb. 1.



Abb. 21: Ringkampfszenen im Grab des Wesirs Ptahhotep in Saqqara, späte 5. Dynastie (Ausschnitt aus PAGET & PIRIE 1898: Taf. 33 = DECKER & HERB 1994: Dok. L 4)

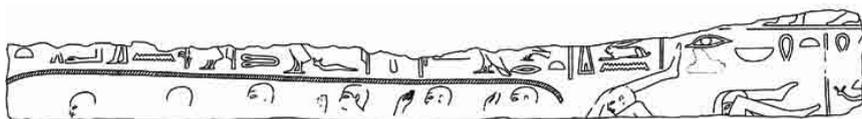


Abb. 22: Fragmentarisch erhaltene Darstellung zweier Ringkampfpaare (rechts) sowie einer Gruppe Jugendlicher beim sog. ‚Hüttenspiel‘ oder ‚prisoner-game‘ (links) auf einem im Grab des Maya (18. Dynastie) in Saqqara als Baumaterial wiederverwendeten Reliefblock, der ursprünglich wohl Teil des nahegelegenen Pyramidenaufweges des Unas, des letzten Königs der 5. Dynastie, war (HARPUR 2009: 223, Abb. 4).

Sind schon allein die bildlichen Darstellungen der Ringkämpfe auf dem Block vom Sahure-Aufweg in ihrer motivlichen Variabilität und Dynamik, vor allem aber aufgrund ihrer Stellung als älteste bislang bekannte zusammenhängende Szenenfolgen dieser Disziplin überhaupt³⁴ schon äußerst bemerkenswert, so sind es die zugehörigen Beischriften fast noch mehr. Wenngleich diese im Unterschied zu denjenigen der ersten beiden Register keine weiteren Informationen zur Technik der gezeigten Sportart liefern, vermitteln sie in anderer Hinsicht wertvolle Einblicke in das damalige Geschehen. Zunächst ist darauf hinzuweisen, daß in Gestalt des gleich zweimal vorkommenden Wortes *km3* ein bislang nur hypothetisch anhand späterer Quellen erschlossener Fachbegriff für „Ringens“ (eigtl. „Werfen“) verwendet wird, was für sich genommen bereits auf einen hohen Stellenwert dieser Disziplin zu jener Zeit hindeutet (vgl. oben, Anm. 29). Die zweite Handlungsbeischrift belegt dabei mit dem Terminus *b3wi n š(y)* erstmals die Existenz eigens eingerichteter und wohl auch klar begrenzter „Sportplätze“ für derartige Veranstaltungen, auch wenn diese vielleicht nur aus einer einfachen Sandfläche bestanden (zu Sportstätten im Alten Ägypten siehe allgemein DECKER 1992). Ferner erfahren wir, daß die Ringkämpfe „öffentlich“ (*hft hr*), also vor Zu-

³⁴ Zu früheren, z.T. allerdings fraglichen Bildbelegen aus dem Alten Ägypten, die aber jeweils nur ein einziges (isoliertes) Ringerpaar zeigen, siehe DECKER & HERB 1994: Dok. L 1–3.

schauern, ausgetragen wurden, und daß daran zwei Personengruppen beteiligt waren: eine aus „Gefolgsleuten des Sahure“ bestehende (Schiffs-)Mannschaft (*pr smr w S3hw-R*) und einfache „Arbeiter“ (*iryw iht*). Ob dabei die Paarungen immer gemischt waren, also jeweils aus Repräsentanten beider Gruppen bestanden, läßt sich den Darstellungen und Beischriften zwar nicht entnehmen, doch erscheint dies naheliegend. Diese beiden Personengruppen sind auch die Hauptakteure – erneut vor Publikum – bei dem anschließend im vierten Register gezeigten Bootsrennen, in dem die stetig zunehmende visuelle Dynamik, die sich vom ersten zum vierten Register des Blockes zieht (und möglicherweise die Anordnung der verschiedenen sportlichen Disziplinen in dieser Form bestimmte), in einer außergewöhnlichen, wenn auch aus heutiger Sicht nicht ganz einmaligen Szene kulminiert.

Register 4: ‚Bootswettkampf‘ (Abb. 23, oben)

Das zentrale Motiv dieses Registers im jetzigen erhaltenen Zustand besteht aus einem großen Segelschiff, das von sieben am Heck stehenden Personen gesteuert wird; jede hält zu diesem Zweck ein langes Steuerruder in beiden Händen. Der Segelmast ist waagrecht auf gegabelten Pfosten gelagert, da ein aufgespanntes Segel im gezeigten Moment der Aktion der Mannschaft hinderlich wäre. Diese besteht darin, daß sie das Schiff mit schnellen Paddelschlägen vorantreibt. Um die zügige Aufeinanderfolge dieser Schläge zu verdeutlichen, wurde eine Bildsequenz von agierenden Personen gewählt, die ihre Handlung in kinematographischem Ablauf ausführen. Die dargestellten Mitglieder der Bootsbesatzung bewegen sich in der Art einer Sinuskurve und zeigen auf diese Weise den Verlauf des Paddelschlages vom mächtigen Ausholen über das Eintauchen ins Wasser und den kräftigen Durchzug bis zum erneuten Ausholen, um diese Bewegung kontinuierlich und zyklisch zu wiederholen. Rechnet man die mittschiffs zerstörten Figuren hinzu, käme man annähernd auf etwa 40 paddelführende Akteure, die für den Vortrieb des Schiffes sorgen (vgl. EL AWADY 2009: 211); erhalten geblieben sind 25 Paddel und entsprechend viele Akteure bzw. Teile derselben. In Übertragung dieser Verhältnisse auf die andere Bordseite ergibt sich eine Gesamtzahl von rund 80 Paddlern (was freilich nicht zwingend der damaligen Realität entsprochen haben muß). Der schnelle Rhythmus der Schläge läßt sich an der wellenförmigen Formation der Mannschaft ablesen, die in Wirklichkeit durch die exakte Gleichförmigkeit der nautischen Tätigkeit im Gleichtakt bestimmt war. Von diesem Gefüge getrennt sind zwei Personen an

unterschiedlichen, leicht erhöhten Stellen im Schiff sichtbar, die beide einen Stab oder Stock halten; einer ist eine Inschrift beigegeben:

shd wi3
Aufseher des Bootes

Diese Aufseher waren vermutlich nicht nur in der gezeigten Phase dafür zuständig, durch Rufe, Stockschläge oder andere Signale gleichsam als Taktgeber für einen koordinierten Bewegungsablauf der gesamten Rudermannschaft zu sorgen. Auffällig ist ihre angespannte Haltung mit vorgeneigtem Oberkörper und auf die Knie abgestützten Händen als Ausdruck hoher Konzentration, die völlig derjenigen des Ringkampflehrers im dritten Register entspricht (vgl. oben, Abb. 18).³⁵

Am rechten Rand des Blockes ist das Heck eines zweiten Schiffes mit drei noch sichtbaren – von ursprünglich wohl ebenfalls sieben – Steuerrudern erkennbar. Auch wenn von der Besatzung keine Spuren erhalten geblieben sind, folgt daraus, daß ein Bootswettkampf dargestellt ist, was durch die Beischrift, die sich fast über die gesamte Länge des die erhaltene Szene dominierenden Schiffes zieht, untermauert wird:

sb3(w) r hnt m wpt hft hr in 'pr smrw S3hw-R^c m iry[w iht]
Unterricht im „Rudern“ beim Start in der Öffentlichkeit seitens der Mannschaft der Gefolgsleute des Sahure zusammen mit den Ar[beitern].³⁶

³⁵ Eine ganz ähnliche Haltung findet sich im übrigen auch bei altägyptischen Darstellungen von – ebenfalls als *sb3(w)* bezeichneten – Musiklehrern, vgl. z.B. ARROYO 2003: Abb. auf S. 133, 147, 254.

³⁶ Vgl. EL AWADY 2009: 212 mit Anm. 1181f., der *Rowing for the pageant* [sic!] *from the departure [starting] point in public by the crew of companions of Sahure with the workers* übersetzt und dabei das erste Wort *sb3(w)* offenbar übersieht. Zur Konstruktion *sb3(w) r hnt* vgl. die Wendung *sb3(w) r stt* („Unterricht im Bogenschießen“), die zweimal als Teil von Handlungsbeischriften zur oben besprochenen Bogenschießszene im Grab des Min aus der 18. Dynastie erscheint (Abb. 8).

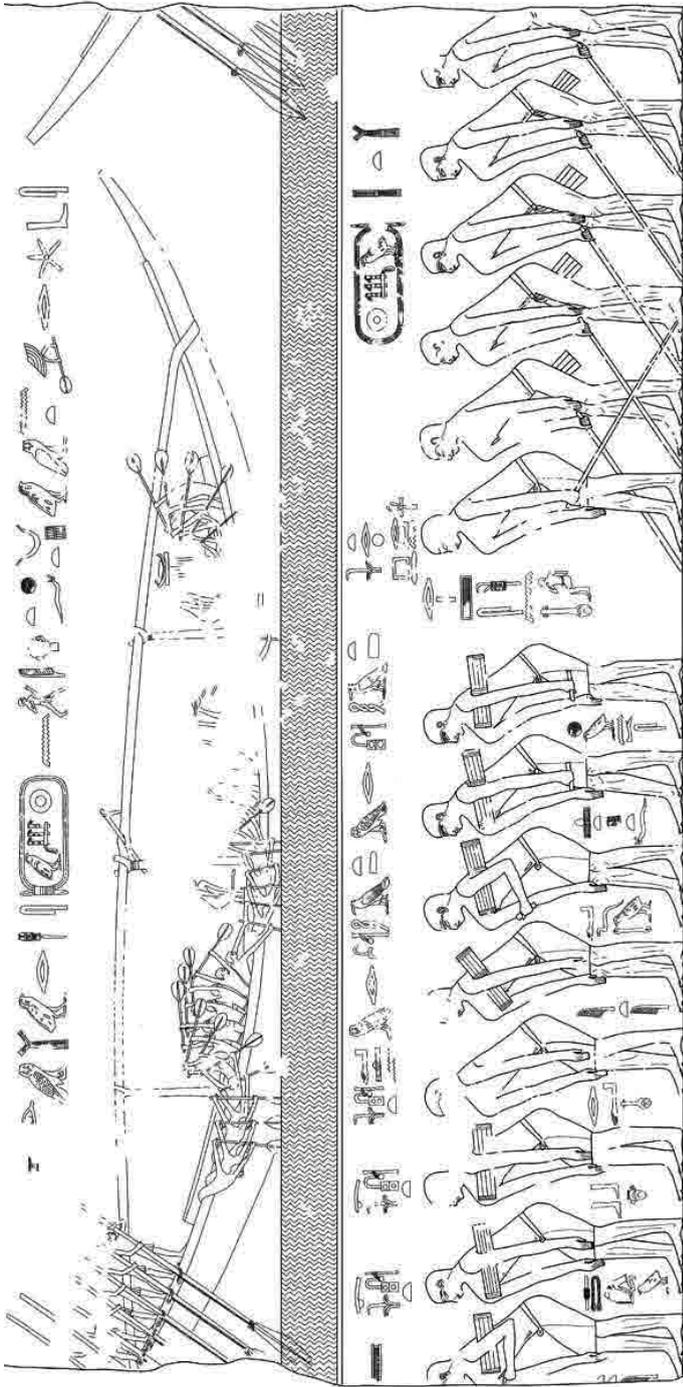


Abb. 23: Register 4 und 5 – Bootsrennen (oben) sowie Schreiber und Mitglieder der ‚Mannschaft des Sahure‘ (unten) (Ausschnitt aus Abb. 1).

Wenngleich das ägyptische *hn* (hier in der Infinitivform *hnt*) gemeinhin mit „rudern“ zu übersetzen ist, wie es das Wörterbuch (ERMAN & GRAPOW [Hg.] 1957: III, 374f.; vgl. HANNIG 1995: 635; 2003: 1000f.) vorgibt, widerspricht die Aktion der dargestellten Mannschaft dieser traditionellen Auffassung; sie treibt das Schiff eindeutig mit Paddelschlägen voran.³⁷ Dies ist die einzig denkbare Methode, ein solch großes Schiff in kurzer Zeit in Bewegung zu setzen und auf Touren zu bringen. Mit Ruderriemen würde der Start eines großen Schiffes nur sehr träge vonstatten gehen. Vermutlich haben Ruderer das Paddel nur am Start benutzt und es bei erreichter Grundgeschwindigkeit gegen die Ruderriemen eingetauscht, mit deren Hilfe von nun an der Vortrieb des Schiffes bewerkstelligt wird. Hier kam es jedoch darauf an, das Schiff vom Start weg (*m wpt*, wörtlich: „in der Eröffnung“) möglichst rasch zu beschleunigen. Gerade darin scheint der Inhalt der „Lehre“ oder „Unterweisung“ zu bestehen, der sich „die Mannschaft der Gefolgsleute des Sahure zusammen mit den Arbeitern“ zu unterziehen hatte. Die Anwesenheit eines zweiten Bootes deutet darauf hin, daß dies im Vergleich mit einer konkurrierenden Mannschaft geschah und somit ein kurzer Wettkampf stattfand, wer am besten starten konnte. Die Frage, ob es sich dabei um gemischte Mannschaften handelte oder aber die eine Personengruppe gegen die andere antrat, kann auch hier nicht sicher beantwortet werden (vgl. EL AWADY 2009: 212, Anm. 1182, der sich für ersteres ausspricht). Die Charakterisierung als „Lehre“/„Unterweisung“ (*sbʒ(w)*), wie es in der beigegebenen Inschrift heißt, vermittelt in jedem Falle den Eindruck, daß es keine Regatta war, die hier gefahren wurde, da das Geschehen ganz auf den „Start“ abgehoben ist, wie es auch die Anstrengungen der *crew(s)* nahelegen. Erneut ausdrücklich angezeigt durch den Terminus *hft hr* (wörtlich: „vor [An-]Gesicht“), fand diese Aktion wie schon die Ringkämpfe des dritten Registers öffentlich statt, also vor Zuschauern, unter denen sich vermutlich auch Pharao selbst befand.

³⁷ Allerdings wird das Wort gelegentlich auch in anderen Zusammenhängen als der Schifffahrt gebraucht, etwa um die kraulende Schwimmart eines Menschen oder auch das „Paddeln“ eines Krokodils zu beschreiben (vgl. ERMAN & GRAPOW [Hg.] 1957: III, 375; HANNIG 1995: 635), so daß hiermit wohl jegliche Fortbewegungsart zu Wasser mittels Eintauchen und Durchziehen eines Gegenstandes oder Körperteils angesprochen werden kann.

Mit einer wirklichen Regatta werden wir im Neuen Reich unter Tutanchamun (18. Dynastie; 1333–1323 v.Chr.) konfrontiert, der seine trainierten Rudermansschaften um den Sieg fahren läßt, was auf Altägyptisch durch die schöne Wendung *r irt ḥ3wty r snnw* „um den Ersten gegenüber dem Zweiten zu machen“ ausgedrückt wird (DECKER & KURTH 1999; vgl. DECKER 2012: Dok. 12). Bei Sahure ist aber immerhin ein Ansatz für ein Bootsrennen über eine bestimmte Distanz gelegt, wengleich der ‚sportliche‘ Block des Aufweges seiner Pyramide nur auf das Einüben eines schnellen Starts eingeht, wobei allerdings Boote dabei in Konkurrenz zueinander treten.

Interessanterweise existiert eine einzige, von El Awady offenbar übersehene enge Parallele zu der ungewöhnlichen und nicht zuletzt aus kunsthistorischer Sicht höchst bemerkenswerten kinematographischen Reihung der Paddler. Diese stammt ausgerechnet aus der Pyramidenanlage – genauer: dem zugehörigen Totentempel (oder dem unmittelbar daran anschließenden Teil des Aufweges?) – des Vaters und Amtsvorgängers des Sahure, Userkaf (2504–2496 v.Chr.), und ist leider nur stark fragmentiert erhalten geblieben (DECKER & HERB 1994: Dok. T 4.2). Dennoch wird in der Gegenüberstellung (Abb. 24–25)

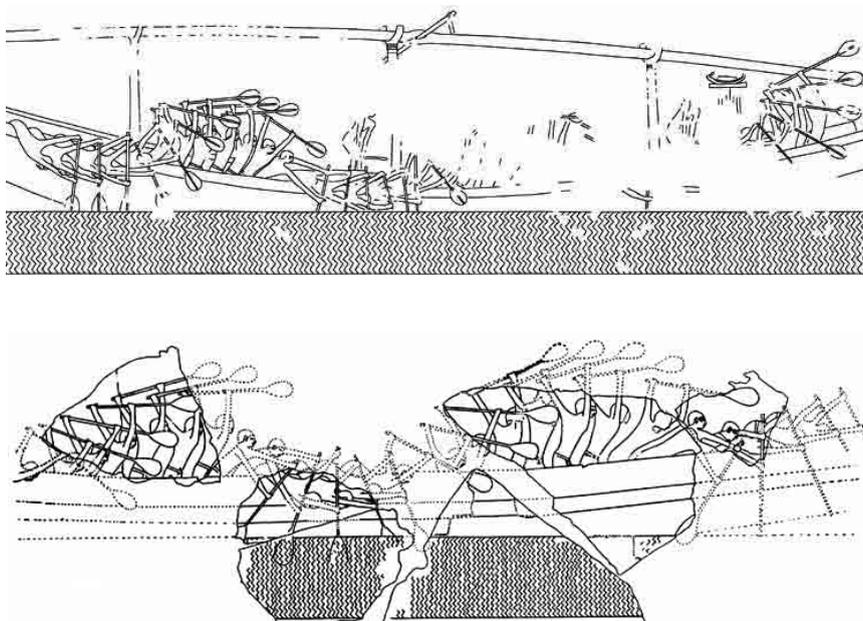


Abb. 24–25: Kinematographische Abfolge der Paddelschläge einer Schiffsmannschaft auf dem Block vom Aufweg der Pyramide des Sahure in Abusir (oben; Ausschnitt aus Abb. 1) sowie auf Relieffragmenten vom Totentempel des Userkaf in Saqqara (unten; Ausschnitt aus SMITH 1958: Abb. 32 = DECKER & HERB 1994: Dok. T 4.2)

deutlich, wie sehr sich die beiden Darstellungen ähneln, so daß von einem direkten Zusammenhang oder einer gemeinsamen Bildvorlage ausgegangen werden muß. Dies führt nicht zuletzt zu der naheliegenden, ja fast zur Gewißheit gerinnenden Vermutung, daß schon unter dem Begründer der 5. Dynastie Userkaf das Motiv des ‚Wettpaddelns‘ zweier Schiffsmannschaften zum Dekorationsprogramm königlicher Totenanlagen zählte – was sogleich auch die Frage aufwirft, ob dann nicht bereits in dieser Zeit ähnliche, heute verlorene (oder noch ihrer Entdeckung harrende) Darstellungen der anderen sportlichen Disziplinen hiermit vergesellschaftet waren wie auf dem Block vom Pyramidenaufweg des Sahure. Wie oben im Abschnitt zu den Ringkampfszenen des dritten Registers dargelegt, ist zumindest das Motiv des Ringens als Teil des königlichen Dekorationsprogramms bis zur Zeit des Unas, des letzten Königs der 5. Dynastie, weiter tradiert worden, auch wenn es hier in seiner bildlichen Kontextualisierung in abgewandelter Form erscheint, was aber angesichts einer Zeitspanne von über 100 Jahren nicht verwundern kann.

Register 5: Offizielle (Abb. 23, unten)

Das unterste Register des Blockes, das von dem darüber befindlichen durch eine durchgehende Wasserfläche (mit Zick-Zack-Linien) für die Schiffe abgetrennt ist, wird durch zwei Personengruppen gebildet, die mit den übrigen Registern sportlichen Inhaltes jedoch nichts zu tun haben (vgl. EL AWADY 2009: 212–214). Es handelt sich zum einen um acht Schreiber mit Papyrusrollen unter den Achselhöhlen; nur der Oberschreiber (Vierter von links) entbehrt dieses Utensils, während die letzten drei in der Reihe zusätzlich kleine Papyrusrollen in einer Hand halten. Alle Personen, denen durchgängig Titel und Namen beige geschrieben sind, befinden sich in vorgebeugter Haltung und tragen Wickelschurze. Rechts von ihnen steht zum anderen eine Gruppe von sechs erhaltenen Personen mit langen Stöcken in den Händen. Bis auf den ersten, der ebenfalls einen Wickelschurz trägt und ihr Leiter ist, sind sie mit dem bekannten einfachen Gürtel mit in der Mitte herabfallenden, die Scham bedeckenden Fransen bekleidet. Sie sind durch die zugehörige Beischrift als Mitglieder von Sahures Mannschaft bezeichnet.

Diese Darstellung ist für unsere Belange insofern interessant, als daß sie davor warnt, anhand unterschiedlicher Bekleidungsarten vorilige Schlußfolgerungen hinsichtlich der Identifizierung unterschiedlicher Rollenträger – etwa der „Gefolgsleute des Sahure“ gegenüber den einfachen „Arbeitern“ – im sportlichen Kontext zu ziehen. Ein Schurz *kann* zwar wie hier Kennzeichen einer im Vergleich zu nur mit

Gürtel und Fransen bekleideten Personen Ausdruck eines höheren sozialen Ranges sein und auch einen Lehrer von einem Schüler unterscheiden. Bei sportlichen Aktivitäten jedoch und zumal solchen, die wie das Ringen nach optimaler Bewegungsfreiheit verlangen, spielen praktische Aspekte eine wichtige Rolle und wäre ein Wickelschurz wohl vergleichsweise hinderlich. Der betreffende Künstler mag sich zugunsten einer konventionellen ikonographischen Deutlichkeit darüber hinweggesetzt haben, doch vielleicht nicht in jedem Falle (vgl. die obigen Ausführungen in Anm. 25 zum dritten Stockfechterpaar in gleicher Bekleidung). Daher erscheint es müßig, bei solchen Darstellungen, in denen die einzelnen Akteure so gut wie immer anonym bleiben, Zuweisungen zu der einen oder anderen Personengruppe vornehmen zu wollen, wenn nicht andere Kriterien zur Verfügung stehen (z.B. ethnische Kennzeichnungen wie etwa bei den „internationalen“ Schaukämpfen, die unterhalb des Erscheinungsfensters im Tempel Ramses' III. in Medinet Habu aus dem Neuen Reich wiedergegeben sind, vgl. DECKER & HERB 1994: Dok. L 34/M 9). Der Sport in einer seiner schönsten Begleiterscheinerungen begünstigte vielleicht schon im Alten Ägypten etwas, das hier ansonsten nahezu undenkbar war: eine temporäre Verwischung oder gar Auflösung sozialer Unterschiede. Die einfachen „Arbeiter“ werden es jedenfalls mit Sicherheit als eine Ehre und Auszeichnung empfunden haben, sich anlässlich eines ganz besonderen Momentes mit den „Gefolgsleuten des Sahure“ messen oder zumindest mit ihnen trainieren zu dürfen.

Zusammenfassung und Wertung

Der Reliefblock mit den sportlichen Szenen vom Aufweg der Pyramide des Sahure aus der 5. Dynastie des Alten Reiches ist durch die Publikation von T. El Awady (2009) nun in vorbildlicher Weise zugänglich. Er versammelt in bisher einmaliger Form anschauliche Bilder von vier Sportarten, die auf ebensoviele (bedauerlicherweise nicht vollständig erhaltene) Register verteilt sind. Nirgendwo sonst sind in einer Quelle aus dem Alten Ägypten auf so engem Raum so viele sportliche Disziplinen dargestellt. Neben dem Bogenschießen auf Zielpfosten, das lange vor Einführung des Kompositbogens noch mit dem einfachen (aus einem Holzstab bestehenden) Bogen durchgeführt wird, treten Stockfechten und Ringkampf in Erscheinung.³⁸ Bei der

³⁸ Diese beiden Disziplinen sind auch sonst oft in enger Kontaktstellung zu sehen. Das trifft besonders für das oben angesprochene ‚Turnier‘ unter dem Erscheinungsfenster im Tempel Ramses' III. (20. Dyn.) in Medinet Habu zu (DECKER & HERB 1994: Dok. L 34/M 9); zuletzt dazu DECKER 2011: 122f.; 2012: Dok. 13.

sportlichen Gewichtung des Blockes überrascht es nicht, daß sich als vierte Disziplin ein Bootswettkampf *sui generis* hinzugesellt, der wohl schon unter Userkaf, dem Vorgänger Sahures und Begründer der 5. Dynastie, zum Bildprogramm königlicher Totenanlagen gehörte. Dabei kam es für die Rudermannschaften darauf an, einen guten Start hinzulegen, was nur durch schnell aufeinanderfolgende Paddelschläge möglich war. Mit anderen Worten: Erst nach möglichst raschem Erreichen einer bestimmten Bootsgeschwindigkeit wurden die Paddel aus der Hand gelegt und die Ruder eingesetzt.

Das Gemeinsame dieser vier von hieroglyphischen Inschriften begleiteten Register wird durch das zweimal vorkommende Wort *sb3(w)* „Lehre, Unterricht“ bzw. „Lehrer, Trainer“ angesprochen. Die Mannschaft des Sahure, sei sie nun als *crew* eines Schiffes tätig oder beim Bau der Pyramide eingesetzt, wird also in den vier Fertigkeiten Bogenschießen (auf ein Ziel), Stockfechten, Ringen und Starten eines Bootes unterwiesen. Obwohl diese Fertigkeiten auch im militärischen Kontext nicht nur sinnvoll, sondern von außerordentlich hohem Nutzen sind (siehe hierzu auch weiter unten), entbehrt die Darstellung des Blockes *SC/north/1994/04* nicht einer ausgesprochen sportlichen Note.

Der Eindruck, daß die sportlichen Disziplinen im Sinne eines regelrechten Sportfestes im Programm des Richtfestes der Pyramide des Sahure verankert seien (so DECKER 2000: 114–117; 2006a: 71), hat sich allerdings nicht in vollem Maße bestätigt. Diese These wurde nach Vorlage des Vorberichtes (HAWASS & VERNER 1996) besonders aufgrund der Darstellung einer Arbeitstruppe auf einem anderen Block geäußert, die das Pyramidion, den Schlußstein der Pyramide, heranzieht und damit auf das Ende des Pyramidenbaus verweist (vgl. hierzu jetzt EL AWADY 2009: 189–194). Eine direkte Verbindung dieser Szene zu den sportlichen Darstellungen läßt sich nun nach Vorlage der Endpublikation aufgrund eines verlorenen (oder bislang noch nicht aufgefundenen) Zwischenblockes – der u.a. auch die Darstellung des genannten Pyramidions auf einem Schlitten getragen haben muß – nicht erkennen, jedoch auch keineswegs ausschließen, so daß die daraus gezogenen Schlüsse bis zu einem gewissen Grade aufrechterhalten werden können. Die nunmehr vollständig publizierten Szenenbeischriften vermitteln in aller Deutlichkeit, daß das sportliche Geschehen in erster Linie auf der Ebene des sportlichen Trainings liegt,

Auch die nubische Ringergruppe im Grab des Tjanuni aus der 18. Dynastie in Theben (TT 74) scheint im Stockfechten kundig gewesen zu sein, wie die mitgeführten Stöcke nahelegen (vgl. DECKER & HERB 1994: Dok. L 27). Ringkämpfer und Stockfechter kommen ebenfalls gemeinsam im Grab des Merire in Amarna (DECKER & HERB 1994: Dok. L 28/M 3) sowie im Grab des Amenmose in Theben (TT 19; DECKER & HERB 1994: Dok. L 30/M 5) vor (18. bzw. 19. Dyn.).

wie allein das mehrfach vorkommende Wort *sb3(w)*, aber auch die sehr konkreten verbalen Übungsanweisungen der Ausbilder deutlich machen. Dabei ist allerdings denkbar und durch entsprechende Beischriften unseren Ermessens nach auch angedeutet, daß die durch Training erworbenen Fähigkeiten der gesamten Mannschaft des Sahure – also ‚Sahures trainierter Truppe‘ – aus Anlaß des Richtfestes der Pyramidenanlage des Königs „öffentlich“ (*hft hr*), d.h. vor Zuschauern, vorgeführt wurden, wobei bei den Kampfsportarten Stockfechten und Ringen unbedingt ein Wettkampfcharakter vorherrscht, der zudem auch beim Bootsrennen in Erscheinung tritt und ebenfalls für das Bogenschießen (in der Art eines von Trainern begleiteten Wett-schießens) zumindest zu erwägen ist. Solche ‚Leistungstests‘ kennt man in späterer Zeit beispielsweise im griechischen Gymnasion, wenn die Epheben – in der Regel beim Hermesfest – das im laufenden Jahr Gelernte in Form eines Agons zur Schau stellen.³⁹

Der besondere Festanlaß nach langer, schwerer Arbeit hat möglicherweise insofern zu einer ansonsten kaum denkbaren zeitweiligen Verwischung oder Auflösung sozialer Unterschiede geführt, als daß hier, in einem Klima allgemeiner Freude und Erleichterung ob des Erreichten, einfache „Arbeiter“ (*iryw iht*) zusammen mit vergleichsweise hochrangigen „Gefolgsleuten des Sahure“ (*smrw S3hw-R*) trainieren oder gar in offenen (und öffentlichen!) Wettkampf treten konnten.⁴⁰ In diesem Zusammenhang kann als gewisse Parallele auf das sog. Fischer- oder Schifferstechen während des Alten und Mittleren Reiches hingewiesen werden, bei dem Besatzungen von Papyrusbooten nach monatelanger Erntearbeit in den Sümpfen und Marschen des Landes ihre bevorstehende Heimkehr mit Wettkämpfen feierten (vgl. hierzu ausführlich HERB 2001). Diese Festfreude kommt im Falle der Dekorationen auf den neuen Reliefblöcken vom Sahure-Aufweg übrigens an einer Stelle besonders signifikant zum Ausdruck (Abb. 26): Zwei Männer an der Spitze jener Mannschaft, die das Pyramidion herbeizieht, führen mit dem Zugseil in Händen einen Paartanz auf, was die zugehörige Beischrift unterstreicht: *mk trf itt* „Siehe, der *trf*-Tanz des Herbeiziehens!“ (vgl. EL AWADY 2009: 191 mit Anm. 1119f. und

³⁹ Vgl. z.B. GAUTHIER & HATZOPOULOS 1993: 31f., 95–117 (B 45–71); KRAUSS 1980: Nr. 1, Z. 30–39 (Kommentar S. 51–53), Z. 53–86 (Kommentar S. 55–61).

⁴⁰ Vgl. dagegen für eine eher „standesgemäße“ sportliche Ausbildung der Oberschicht etwa die Aussage des Gaufürsten Cheti von Siut aus der sog. Ersten Zwischenzeit, der sich in seiner Grabbiographie rühmt, zusammen mit den Königskindern am Hofe im Schwimmen unterrichtet worden zu sein (siehe hierzu zuletzt DECKER 2012: Dok. 1). Auch der Gaufürst Min und sein Schüler im Bogenschießen, der Prinz und spätere König Amenophis II. aus der 18. Dynastie, bleiben gewissermaßen unter ihresgleichen (vgl. oben, Abb. 7–8).

Falttaf. 10). Die Aufführung solcher Tänze im Rahmen funererer Fest- oder Kultprozessionen, bei denen zuweilen auch Statuen von Verstorbenen auf Schlitten herbeigeführt werden, ist gut belegt (vgl. ebd.; zur Bedeutung des *trf*-Tanzes als Ausdruck außergewöhnlich feierlicher Situationen im Kult siehe zuletzt auch ALTENMÜLLER 2011). Im Grab des Amenmose in Theben aus der 19. Dynastie sind einmal in einem ähnlichen Kontext ein Stockfechterpaar (vgl. unsere Abb. 16) sowie zwei Ringerpaare dargestellt, die vor der Kultkapelle des lange verstorbenen und vergöttlichten Königs Thutmosis III. aus der 18. Dynastie Wettkämpfe vorführen, offenbar anlässlich des festlichen Auszuges einer Statue dieses Herrschers auf einem Schlitten (FOUCART 1935: Taf. 13–16 = DECKER & HERB 1994: Dok. L 30/M 5). Bereits im Mittleren Reich taucht das Motiv des Ringkampfes im Zusammenhang einer von Musik und Tanz begleiteten Sargprozession auf, wie die entsprechenden Szenenfolgen im Grab des Senbi in Meir aus der 12. Dynastie zeigen (DECKER & HERB 1994: Dok. L 22). Möglicherweise handelt es sich hier um Austragungen von Wettkämpfen zu Ehren eines Verstorbenen, wie sie aus griechischer Zeit vor allem in Gestalt der Totenspiele für Patroklos bekannt sind.

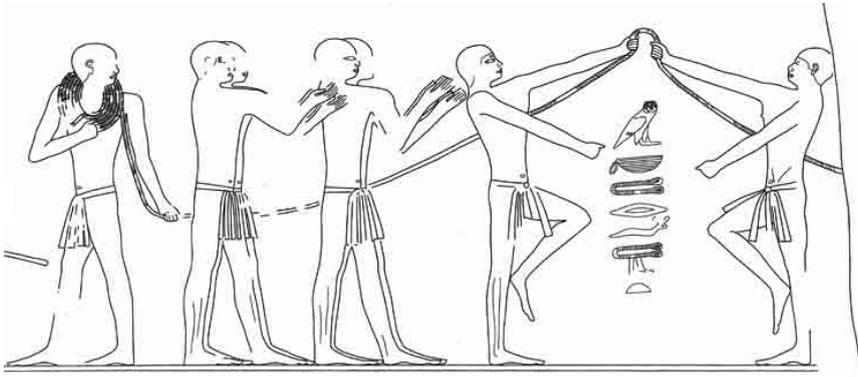


Abb. 26: Zwei Männer an der Spitze der Mannschaft, die das Pyramidion heranzieht (vgl. Abb. 9), im Paartanz. Darstellung auf Block *SC/north/1994/02* vom Aufweg der Pyramide des Sahure in Abusir (Ausschnitt aus EL AWADY 2009: Falttaf. 10).

Die sportlichen Szenen auf dem Sahure-Block sind dagegen Teil eines anderen situativen (Bild-)Kontextes, der in gewisser Hinsicht zwar die äußeren Voraussetzungen für die dereinstige königliche Grablegung in der nunmehr vollendeten Totenanlage des Herrschers wiedergibt, aber noch voll und ganz dem Diesseits, also der säkularen Welt, verhaftet ist: Hier führen junge Männer anlässlich eines ganz besonderen Augenblicks im Leben Pharaos, aber auch vieler seiner Untertanen

ihren Ausbildungsstand in diversen Fertigkeiten vor, deren Beherrschung zu den elementaren Voraussetzungen für erfolgreiche kriegerische Einsätze zählte – insbesondere zu einer Zeit, in der es kein stehendes Heer gab. Die Tatsache, daß Darstellungen solcher Übungen Eingang in die Dekorationsprogramme der königlichen Totenanlagen gefunden haben, zeugt von der hohen Bedeutung, die ihnen und damit der physischen Ausbildung der Jugend damals beigemessen wurde. Aufgrund partieller Parallelen bereits in der Pyramidenanlage des Dynastiegründers Userkaf einerseits (,Wettpaddeln’) und derjenigen des Unas, welcher rund 130 Jahre nach Sahure regierte, andererseits (Ringeln) läßt sich vermuten, daß diese Motive dort über die gesamte 5. Dynastie hinweg tradiert wurden, wenn auch nicht ohne Abwandlung ihrer thematischen Einbettung, wie es nicht zuletzt auch die Ringer- und Kinderspielszenen im Grab des Wesirs Ptahhotep zeigen. Es bleibt zu hoffen, daß zukünftige Grabungen im Bereich der königlichen Totenanlagen des Alten Reiches trotz ihres generell sehr fragmentarischen Erhaltungszustandes weiteres einschlägiges Material zum Vorschein bringen werden.

Hinsichtlich der Darstellungsweise der einzelnen Sportarten ist zu bemerken, daß diese in manchen Details aus heutiger Sicht etwas befremdlich wirkt und damit Zweifel an einer großen Vertrautheit des betreffenden Künstlers mit den entsprechenden Haltungen und Bewegungsabläufen erwecken könnte, wie sie real trainiert wurden. Zumindest zum Teil dürfte dies aber ikonographischen Konventionen und Traditionen geschuldet sein: etwa die im Bild gezeigte angehobene hintere Ferse der Bogenschützen – welche doch eigentlich eine optimale Standfestigkeit angestrebt haben müßten – oder der trotz erfolgtem Anziehen der Sehne stets als fast völlig gerade wiedergegebene Bogenstab. Wirken derartige nicht wirklichkeitsgetreue Bildetails auf den modernen Betrachter irritierend, so leuchten andere Kunstgriffe wie die geringe Distanz zwischen Schützen und Zielpfosten dagegen unmittelbar ein, und die kinematographische Darstellung der Paddelbewegungen, obwohl eigentlich genauso „unrealistisch“, kann gar nur als äußerst gelungen und anschaulich bezeichnet werden. Kritisch zu hinterfragen bleibt hingegen, ob das im Bild gezeigte und vor allem auch durch eine Beischrift als Übungsanweisung angesprochene Anziehen der Bogensehne nur bis etwa zur Mitte des bogenführenden Armes (und zudem nur auf Brust-/Schulter- und nicht auf Augenhöhe) tatsächlich der damaligen Technik entsprechen hat. Insofern sind bei einer kritischen sporthistorischen Analyse in einigen Punkten gewisse Vorbehalte anzumelden, die die Eigengesetzlichkeit altägyptischer Darstellungsweise und -tradition zu berücksichtigen haben. Ein ausgewiesener Kampfsportexperte oder

Trainer jener Zeit hätte vielleicht auch die Wiedergabe anderer Bewegungsabläufe und Ausbildungsinhalte als aus seiner Sicht bedeutsamer bevorzugt als ein Hofkünstler Pharaos, der gänzlich anderen Vorgaben verpflichtet war.

Trotz dieser notwendigen Differenzierung und Präzisierung gebührt dem ‚sportlichen‘ Block vom Aufweg der Pyramide des Sahure das uneingeschränkte Prädikat, zu den wichtigsten Quellen der ägyptischen Sportgeschichte zu zählen. Dazu trägt sowohl die Vielzahl der sportlichen Disziplinen bei, die hier auf engem Raum in starker Variabilität dargestellt sind, aber auch ihr hohes Alter, das dem Beginn der Olympischen Spiele Griechenlands – ein ehrwürdiges Datum der Sportgeschichte – um nahezu zwei Jahrtausende überlegen ist. Bei zwei Disziplinen, dem Bogenschießen auf einen Zielpfosten und dem Stockfechten, handelt es sich um die ältesten Bildbelege, die bislang aus dem Alten Ägypten bekannt sind. Darüber hinaus liefern die einschlägigen Beischriften zu den einzelnen Szenen trotz ihrer Kürze die ausführlichsten Trainingsanweisungen (zur damaligen Technik eben des Bogenschießens und des Stockfechtens, wobei es um das Einstudieren von bestimmten Haltungen und Bewegungen geht), die sich nach derzeitigem Kenntnisstand aus dem Pharaonenreich am Nil erhalten haben. Zudem bestätigen sie die Existenz eines bislang nur hypothetisch erschlossenen Fachausdrucks für „(sportliches) Ringen“ bereits im Alten Reich (*km3*) und belegen ferner erstmals eine spezielle, mit Sand bedeckte „Sportanlage“ oder „Arena“ (*b3wi n š'(y)*) für derartige Ringkampfübungen. Auch bei anderen hier erscheinenden Begriffen dürfte es sich um *termini technici* handeln, etwa bei *srt* „Dorn, Stachel“ zur Ansprache der Nocke am hinteren Pfeilende oder *k3p* als Ausdruck einer speziellen Parierhaltung beim Stockfechten (zur Herleitung solcher Fachwörter aus der Gemeinsprache vgl. generell SATZINGER 1977: 78). Aus sporthistorischer Sicht ist es geradezu ein Glücksfall, daß hier Ausbilder oder Trainer zu Wort kommen und nicht die „Sportler“ oder Kämpfer selbst, wie dies bei anderen einschlägigen Darstellungen der Fall ist, wo die betreffenden Beischriften fast immer prahlerische oder herausfordernde Wechselreden der Kontrahenten wiedergeben, in denen man ein spezifisches Fachvokabular verständlicherweise vergeblich sucht (vgl. hierzu WILSON 1931; WILSDORF 1939: 19–23, 53–67; DECKER & HERB 1994: Dok. L 19, 22, 25, 30–31, 34–35, M 2, 6, 9). Abschließend ist nochmals auf die Funktion der gezeigten Disziplinen innerhalb eines recht klar umrissenen allgemeinen Festkontextes hinzuweisen, die in gewisser Weise eine Vorform griechischer Agone bilden (vgl. zu diesem Thema allgemein DECKER 2000; 2004).

Literatur

- ALTENMÜLLER, H. 2011. „Reden und Rufe auf zwei Gräberbildern des Alten Reiches.“ In F. FEDER & L. D. MORENZ & G. VITTMANN (Hg.), *Von Theben nach Giza. Festmiszellen für Stefan Grunert zum 65. Geburtstag* (Göttinger Miszellen, Beihefte Nr. 10). Göttingen: 19–22.
- ARROYO, R. P. 2003. *Music in the Age of the Pyramids*. Madrid.
- BORCHARDT, L. 1910–1913. *Das Grabdenkmal des Königs S' a³ hu-re^c, Bd. I–II. Ausgrabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft in Abusir 1902–1908, Bd. 6–7* (Wissenschaftliche Veröffentlichungen der Deutschen Orient-Gesellschaft 14, 26). Leipzig, Berlin.
- BRINKMANN, V. (Hg.) 2010. *Sahure. Tod und Leben eines großen Pharaos. Eine Ausstellung der Liebieghaus Skulpturensammlung, Frankfurt am Main, 24. Juni bis 28. November 2010*. München [Begleitbuch zur Ausstellung].
- CAMINOS, R. A. 1956. *Literary Fragments in the Hieratic Script*. Oxford.
- DAVIES, N. DE GARIS 1935. „The King as Sportsman.“ *BMM* 30/2: 49–53.
- DECKER, W. 1986. „Der Rekord des Rituals. Zum sportlichen Rekord im Alten Ägypten.“ In G. SPITZER & D. SCHMIDT (Red.), *Sport zwischen Eigenständigkeit und Fremdbestimmung. Festschrift für Hajo Bernett*. Bonn: 66–74.
- DECKER, W. 1992. „Altägyptische Sportstätten.“ In I. GAMER-WALLERT & W. HELCK (Hg.), *Gegengabe. Festschrift für Emma Brunner-Traut*. Tübingen: 61–72.
- DECKER, W. 1997. „Zur Vorbereitung und Organisation griechischer Agone.“ *Nikephoros* 10: 77–102.
- DECKER, W. 2000. „Sport und Fest im Alten Ägypten.“ In Ch. ULF (Hg.), *Ideologie – Sport – Außenseiter. Aktuelle Aspekte einer Beschäftigung mit der antiken Gesellschaft* (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Sonderheft 108). Innsbruck: 111–145.
- DECKER, W. 2004. „Vorformen griechischer Agone in der Alten Welt.“ *Nikephoros* 17: 9–25.
- DECKER, W. 2006a. *Pharao und Sport*. Mainz.

- DECKER, W. 2006b. „Kampfrichter im Alten Ägypten.“ In R. ROLLINGER & B. TRUSCHNEGG (Hg.), *Altertum und Mittelmeerraum: Die antike Welt diesseits und jenseits der Levante. Festschrift für Peter Haider zum 60. Geburtstag* (Oriens und Occidens 12). Stuttgart: 461–472.
- DECKER, W. 2011. „Zuschauer beim altägyptischen Sport.“ In Z. A. HAWASS & K. A. DAOUD & R. B. HUSSEIN (Hg.), *Scribe of Justice. Egyptological Studies in Honour of Shafik Allam* (Annales du Service des Antiquités de l'Égypte, Cahier 42). Kairo: 119–126.
- DECKER, W. 2012. *Sport am Nil. Texte aus drei Jahrtausenden ägyptischer Geschichte*. Hildesheim.
- DECKER, W. & HERB, M. 1994. *Bildatlas zum Sport im Alten Ägypten. Corpus der bildlichen Quellen zu Leibesübungen, Spiel, Jagd, Tanz und verwandten Themen* (Handbuch der Orientalistik XIV 1–2). Leiden, New York, Köln.
- DECKER, W. & KLAUCK, J. 1974. „Königliche Bogenschießleistungen in der 18. ägyptischen Dynastie. Historische Dokumente und Aspekte für eine experimentelle Überprüfung.“ *Kölner Beiträge zur Sportwissenschaft* 3: 23–55.
- DECKER, W. & KURTH, D. 1999. „Eine Ruderregatta zur Zeit des Tutanchamun.“ *Nikephoros* 12: 19–31.
- DELORME, J. 1960. *Gymnasion. Étude sur les monuments consacrés à l'éducation en Grèce* (BEFAR 196). Paris.
- DER MANUELIAN, P. 1987. *Studies in the Reign of Amenophis II* (Hildesheimer Ägyptologische Beiträge 26). Hildesheim.
- DIEM, C. 1938. „Nabbût (Stockfechten).“ *Olympische Rundschau* 3: 12–15.
- EL AWADY, T. 2009. *Sahure – The Pyramid Causeway. History and Decoration Program in the Old Kingdom* (Abusir XVI). Prag.
- ERMAN, A. & GRAPOW, H. (Hg.) 1957. *Wörterbuch der aegyptischen Sprache*, Bd. I–VI. Berlin (Nachdruck der Erstausgabe Leipzig 1926ff.).
- FÖRSTER, F. 2005. „Altägyptische Ausdrücke für ‚Ringen‘ und ‚Stockfechten‘.“ *Nikephoros* 18: 71–83.
- FOUCART, G. 1935. *Tombes thébaines. Nécropole de Dirâ Abû-Nâga. Le tombeau d'Amonmos* (Tombeau no. 19) (Mémoires publiés

- par les membres de la mission archéologique française au Caire 57/4). Kairo.
- GALE, N. H. & STOS-GALE, Z. A. 2005. „Zur Herkunft der Kupferbarren aus dem Schiffswrack von Uluburun und der spätbronzezeitliche Metallhandel im Mittelmeerraum.“ In YALÇIN et al. (Hg.) 2005: 117–131.
- GAUTHIER, Ph. & HATZOPOULOS, M. B. 1993. *La loi gymnasiarchique de Béroia* (Meletemata 16). Athen.
- GOEDICKE, H. 1971. *Re-used Blocks from the Pyramid of Amenemhet I at Lisht* (Publications of the Metropolitan Museum of Art, Egyptian Expedition 20). New York.
- HANNIG, R. 1995. *Großes Handwörterbuch Ägyptisch – Deutsch (2800–950 v. Chr.)* (Kulturgeschichte der antiken Welt 64). Mainz am Rhein.
- HANNIG, R. 2003. *Ägyptisches Wörterbuch I: Altes Reich und Erste Zwischenzeit* (Hannig-Lexica 4. Kulturgeschichte der antiken Welt 98). Mainz am Rhein.
- HARPUR, Y. 2009. „Re-used Blocks in the Eighteenth Dynasty Tomb of Maya at Saqqara: A Preview of Nine Reliefs from an Unpublished Corpus.“ In D. MAGEE & J. BOURRIAU & St. QUIRKE (Hg.), *Sitting beside Lepsius. Studies in Honour of Jaromir Malek at the Griffith Institute* (Orientalia Lovaniensia Analecta 185). Löwen et al.: 203–225.
- HAUPTMANN, A. & MADDIN, R. 2005. „Die Kupferbarren von Uluburun. Teil 1: Qualitätsmetall für den Weltmarkt?“ In YALÇIN et al. (Hg.) 2005: 133–140.
- HAWASS, Z. & VERNER, M. 1996. „Newly Discovered Blocks from the Causeway of Sahure (Archaeological Report).“ *MDAI(K)* 52: 177–186.
- HERB, M. 2001. *Der Wettkampf in den Marschen. Quellenkritische, naturkundliche und sporthistorische Untersuchungen zu einem altägyptischen Szenentyp* (Nikephoros-Beihefte 5). Hildesheim.
- KRAUSS, J. 1980. *Die Inschriften von Sestos und der thrakischen Chersones* (Inschriften griechischer Städte aus Kleinasien 19). Bonn.
- LABROUSSE, A. & MOUSSA, A. 2002. *La chaussée du complexe funéraire du roi Ounas* (Bibliothèque d'Étude 134). Kairo.

- MAHMOUD, M. A. A. 1982. *Das ägyptische Nabbût und seine Vorläufer*. Köln [unpubl. Diplomarbeit an der Deutschen Sporthochschule, Köln].
- MÁLEK, J. 1999. *Egyptian Art*. London.
- MCLEOD, W. 1970. *Composite Bows from the Tomb of Tut^cankhamûn* (Tut^cankhamûn's Tomb Series III). Oxford.
- MCLEOD, W. 1982. *Self Bows and Other Archery Tackle from the Tomb of Tut^cankhamûn* (Tut^cankhamûn's Tomb Series IV). Oxford.
- NELSON, H. H. et al. 1932. *Medinet Habu II: Plates 55–130. Later Historical Records of Ramses III* (The University of Chicago: Oriental Institute Publications 9). Chicago.
- PAGET, R. F. E. & PIRIE, A. A. 1898. „The Tomb of Ptah-hetep.“ In J. E. QUIBELL & W. SPIEGELBERG, *The Ramesseum* (Egyptian Research Account 2). London: Taf. 31–39.
- PRIMAS, M. 2005. „Ochsenhautbarren in Europa.“ In YALÇIN et al. (Hg.) 2005: 385–391.
- SATZINGER, H. 1977. „Fachsprache.“ In W. HELCK & W. WESTENDORF (Hg.), *Lexikon der Ägyptologie*, Bd. II. Wiesbaden: 78–79.
- SERTOK, K. & GÜLLÜCE, H. 2005. „Ochsenhautbarren aus dem mittleren Euphratgebiet.“ In YALÇIN et al. (Hg.) 2005: 393–398.
- SHEDID, A. G. 1994. *Die Felsgräber von Beni Hassan in Mittelägypten*. Mainz.
- SMITH, W. St. 1958. *The Art and Architecture of Ancient Egypt*. Harmondsworth.
- TOUNY, A. D. & WENIG, St. 1969. *Der Sport im Alten Ägypten*. Leipzig.
- VAN WALSEM, R. 1998. „The Caption to a Cattle-fording Scene in a Tomb at Saqqara and Its Implications for the Seh/Sinnbild Discussion on Egyptian Iconography.“ In W. CLARYSSE & A. SCHOORS & H. WILLEMS (Hg.), *Egyptian Religion. The Last Thousand Years. Studies Dedicated to the Memory of Jan Quaegebeur*, vol. II (Orientalia Lovaniensia Analecta 85). Leuven: 1469–1485.
- VON BECKERATH, J. 1997. *Chronologie des pharaonischen Ägypten. Die Zeitbestimmung der ägyptischen Geschichte von der Vorzeit bis 332 v. Chr.* (Münchener Ägyptologische Studien 46). Mainz.

- VON DEINES, H. 1954. „Das Gold der Tapferkeit“, eine militärische Auszeichnung oder eine Belohnung?“ *ZÄS* 79: 83–86.
- WILKINSON, T. A. 2000. *Royal Annals of Ancient Egypt. The Palermo Stone and Its Associated Fragments*. London.
- WILSDORF, H. 1939. *Ringkampf im alten Ägypten* (Schriften des Institutes für Leibesübungen der Universität Leipzig 3). Würzburg-Aumühle.
- WILSON, J. A. 1931. „Ceremonial Games in the New Kingdom.“ *JEA* 17: 211–220.
- YALÇIN, Ü. & PULAK, C. & SLOTTA, R. (Hg.) 2005. *Das Schiff von Uluburun. Welthandel vor 3000 Jahren. Katalog der Ausstellung des Deutschen Bergbau-Museums Bochum vom 15. Juli 2005 bis 16. Juli 2006* (Veröffentlichungen aus dem Deutschen Bergbau-Museum Bochum 138). Bochum.

Les sarcophages romains «à scènes de palestra»

Jean-Yves Strasser

CNRS, USR 710

Résumé

Nouvelle étude de la quarantaine de sarcophages romains dits à scènes de palestra. Certaines scènes n'avaient pas été comprises: on identifie un tirage au sort, une course en armes avec flambeaux, une scène de saut en longueur, un lanceur de javelot, un *ephedros* qui attend l'issue du combat qui décidera de son adversaire. Sont aussi étudiés le geste d'un *tubicen*, la différence entre les représentations de lutte et de pancrace et le thème des éros lutteurs. Une nouvelle étude sérielle montre que les évolutions formelles et thématiques sont relativement faibles et que les scènes ressortissent du cliché. L'appellation de sarcophages «à scènes de palestra» n'est pas satisfaisante. Ni les hermès, ni les vases, ni le prétendu gymnasiarque – qui est un héraut – ne justifient cette désignation, à laquelle on préférera celle de sarcophages à scènes athlétiques. Ceux-ci peuvent avoir plusieurs significations aux yeux des Romains ; les scènes athlétiques doivent notamment être une métaphore de la difficulté et de la brièveté de la vie.

L'historien de l'art Ernst Gombrich, dans un entretien passionnant paru en français sous le titre *Ce que l'image nous dit*, affirmait: «Il y a beaucoup de questions en histoire auxquelles nous ne pouvons pas répondre, parce qu'il n'y a pas d'indices. Je dis toujours que l'histoire est comme le gruyère: il y a beaucoup de trous». ¹ La tâche de l'historien est dès lors d'abord de trouver les bonnes questions, et il n'est plus besoin de citer P. Veyne à l'appui de cette assertion. ² Mais conclut Gombrich, le résultat est dans bien des cas: «Peut-être, peut-être pas». ³

C'est malheureusement la réponse la plus probable à la question que nous nous étions posée en premier sur les sarcophages romains dits «à scènes de palestra», à savoir: ces sarcophages nous montrent-ils réellement des scènes de palestra? Peut-être, peut-être pas, parfois, parfois pas. Cependant la question n'est pas vaine, comme on le verra. Mais il y a assurément de meilleures questions, qui touchent, elles, à la réception de ces images sportives et funéraires: qu'y voyaient les Romains? Que comprenaient-ils spontanément en découvrant un sarcophage à scènes de palestra? Pourquoi ont-ils choisi ce thème dans leur foisonnant univers iconographique funéraire?

Des sarcophages à scènes de palestra sont connus à Rome et Ostie depuis environ 120 ap. J.-C. jusqu'à la Tétrarchie. C'est un groupe de

¹ GOMBRICH & ÉRIBON 1991: 164.

² VEYNE 1971.

³ GOMBRICH & ÉRIBON 1991: 165.

40 à 42 exemplaires,⁴ selon que l'on inclut ou non une imitation d'un sarcophage attique,⁵ ainsi qu'un fragment de relief du Latran encore mal étudié mais qui pourrait bien appartenir à un sarcophage⁶ (voir la liste en appendice). C'est peu au regard des 6200 sarcophages romains, mais c'est tout de même un ensemble significatif, puisque c'est autant que les sarcophages avec Achille, avec Héraclès ou encore avec Hippolyte et Phèdre.⁷ Certains exemplaires sont réduits à l'état de fragment tout juste assez important pour y reconnaître le thème.⁸ Les scènes de palestre peuvent occuper l'ensemble des trois côtés, seulement la face antérieure ou l'un des côtés; on en trouve aussi sur les couvercles. Les motifs sportifs des sarcophages romains sont indépendants de ceux qu'on trouve sur les sarcophages attiques et asiatiques, Athènes et l'Asie Mineure étant les deux autres grands centres de production de sarcophages historiés à cette date: on y trouve quelques exemplaires représentant des athlètes,⁹ mais la tradition est entièrement distincte, surtout dans l'utilisation de l'espace.

En fait, les sarcophages à scènes de palestre sont une création romaine, une invention dont la nouveauté n'a pas été assez soulignée.¹⁰ En effet, les sarcophages sont courants dans l'Antiquité (env. 15.000 dans le monde gréco-romain); par ailleurs, les représentations sportives sont une banalité dans le monde grec et ne sont pas rares non plus dans le monde romain.¹¹ Mais la rencontre de ce thème avec ce support est inédite: c'est non seulement la première fois que des scènes athlétiques se développent sur des sarcophages, mais c'est sur-

⁴ À notre connaissance, il n'y a que quatre fragments de sarcophages qui doivent être ajoutés à l'inventaire de Rita Amedick: le fragment de sarcophage conservé à Chatsworth (RUMSCHEID 1996, n° 117), peut-être un fragment du Latran, ainsi que les deux morceaux inédits provenant des catacombes de Prétextat signalés par DIMAS 1998, n° 89–90.

⁵ AMEDICK 1991, n° 82.

⁶ STRASSER 2010: 247–248, dessin. Photos dans *Lo sport* 1987: 37, fig. 2 (d'où *Nikephoros* 9, 1996, pl. 18/2), LEHMANN 2005: 275. Nous serions moins hésitant aujourd'hui à y voir un petit côté de sarcophage, mais le fragment devra être examiné par un spécialiste.

⁷ EWALD 2004: 235.

⁸ Thème assez facilement reconnaissable, à cause de la nudité des athlètes et de leurs postures stéréotypées; il est dès lors généralement plus facile d'identifier un fragment de scène de palestre qu'un motif mythologique.

⁹ KOCH & SICHTERMANN 1982: 381; BONANNO ARAVANTINO 1982: 70–71.

¹⁰ Sauf DIMAS 1998: 160, mais avec des comparaisons peu convaincantes avec des reliefs funéraires qui relèvent à notre avis d'une tout autre tradition et idéologie.

¹¹ Voir désormais BOHNE 2011 pour les mosaïques et les peintures.

tout, à une exception près qui n'est d'ailleurs pas significative,¹² la première fois qu'elles se développent sur un espace de cette forme et de ces dimensions, propre à accueillir ou une narration ou un ensemble de scènes multiples. Le sarcophage offre en effet une surface supérieure au relief funéraire, un champ rectangulaire oblong horizontal qui, tout en pouvant être saisi globalement, embrassé d'un seul regard, même dans l'espace étroit d'une chambre funéraire, autorise aussi de jouer sur un sens de lecture, sur une hiérarchisation de plusieurs scènes et donc sur une éventuelle focalisation sur l'une d'entre elles; elle permet enfin la juxtaposition de scènes qui peuvent être ou non contemporaines les unes des autres. Sur la façade, dont le rapport hauteur/longueur varie de 1 à 3 pour les plus ramassés à 1 à 5 pour les plus allongés – il est le plus souvent de 1 à 4 –, peuvent tenir sans difficulté plus d'une dizaine de personnages, jusqu'à 18 dans les sarcophages à scènes de palestre, même à l'époque de la sobriété antonine, comme le montre un exemplaire célèbre de Milan.¹³

Assurément nous ne retrouverons pas même physiquement le regard des Romains sur ces sculptures. N'oublions pas que leur position nous est inconnue, que leurs couleurs et leur éclairage nous échappent, alors que ceux-ci modifieraient notre perception des reliefs tels que nous les connaissons.

Les sarcophages à scènes de palestre ont déjà été étudiés globalement à plusieurs reprises. Il convient de rappeler en premier les conclusions de F. Cumont dans ses *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*, dans un appendice sur un cippe funéraire d'Urbino, appendice intitulé le «triomphe sur la mort».¹⁴ On sait les critiques anciennes, celles de A. D. Nock¹⁵ ou de H.-I. Marrou,¹⁶ et plus récentes, de P. Veyne,¹⁷ de G. Koch¹⁸ et d'autres, sur l'approche de Cumont et sa recherche permanente d'un symbolisme, en particulier pythagoricien. En fait, le savant belge partait de l'a priori de l'existence d'un symbolisme eschatologique dans toute image funéraire; ce n'est que secondairement que le réalisme, le concret «se manifeste même dans la composition des scènes allégoriques».¹⁹ Bref, la symbolique

¹² Nous ne voyons guère comme surface analogue que les deux bases attiques bien connues MNA 3476 et 3477; mais ce n'est qu'un décor accessoire de la base d'une œuvre plus importante, une statue.

¹³ AMEDICK n° 67.

¹⁴ CUMONT 1942: 457–484.

¹⁵ NOCK 1946.

¹⁶ MARROU 1944.

¹⁷ VEYNE 1985.

¹⁸ KOCH, in KOCH & SICHTERMANN 1982: 581–617.

¹⁹ CUMONT 1942: 462.

est le but même des scènes qui sont inspirées, dans notre cas, «des luttes athlétiques de ce monde, telles qu'on pouvait les voir à Rome»,²⁰ conclusion que nous partageons largement, mais qui n'était étayée par aucun argument. Pour Cumont, l'allégorie en œuvre dans les sarcophages à scènes de palestre est simple: le triomphe dans les compétitions sportives est une métaphore du triomphe sur la mort. La preuve la plus patente en serait le sarcophage d'Octavia Paulina,²¹ qui serait représentée en athlète nue: «Nous trouvons ici la preuve certaine que lorsque le sculpteur figure un vainqueur de la palestre avec la palme et la couronne, c'est en réalité du défunt qu'il s'agit».²² Ce symbolisme eschatologique a encore une grande fortune aujourd'hui, même s'il ne se passe pas une année sans qu'il paraisse une théorie globale sur l'interprétation de l'iconographie des sarcophages. Nous y reviendrons plus loin.

Les deux études fondamentales de Margherita Bonanno Aravantinou d'une part²³ et de Rita Amedick d'autre part dans l'un des volumes de la collection des *Antike Sarkophagreliefs*²⁴ sont restées fidèles aux analyses passées. Rangés, on le sait de manière insatisfaisante, dans une large catégorie de la *uita priuata* (parfois appelée *uita communis*), les sarcophages à scènes de palestre côtoient là les jeux d'enfants, les scènes de la vie enfantine, les banquets, les voyages, les scènes de chasse et de *ludi circenses*. À notre avis, ils n'auraient dû être liés qu'à cette dernière catégorie.²⁵

M. Bonanno Aravantinou et R. Amedick ont montré que les sarcophages à scènes de palestre concernaient essentiellement des enfants, que toutes les épreuves sportives étaient représentées dans toutes leurs phases et qu'il n'y avait pas de différence entre représentations mettant en scène des éros²⁶ et celles avec des humains. Dans un compte-rendu de l'ouvrage de R. Amedick,²⁷ Friedericke Sinn a apporté une idée supplémentaire: les sarcophages à scènes de palestre seraient une «panegyrische Bilder für die körperliche Tüchtigkeit jung Verstorbener», une représentation panégyrique de la valeur physique de jeunes défunts; ils ne se distingueraient pas donc des scènes de jeu enfantines ou des scènes de la vie quotidienne des enfants. Pour Robert Turcan,

²⁰ CUMONT 1942: 471.

²¹ AMEDICK n° 67.

²² CUMONT 1942: 470.

²³ BONANNO ARAVANTINO 1982.

²⁴ AMEDICK 1991.

²⁵ Comme le fait à juste titre DIMAS 1998.

²⁶ Sur le choix des éros, BACKE-DAHMEN 2006: 114.

²⁷ SINN 1992.

c'est aussi un symbole de la *uirtus*,²⁸ et plus précisément, «c'est l'éducation physique de l'enfant, sa *gumnastikè* – inséparable de sa formation morale et de la *mousikè* dans l'idéal grec de l'homme «beau et bon» (καλὸς κάγαθός) – qui doit lui mériter la félicité posthume».²⁹ Ces sarcophages ont aussi été repris dans les études récentes sur la représentation de l'enfant dans l'art romain.³⁰ Tel est l'état de la recherche.

Il convient d'abord de rectifier quelques contresens dans l'interprétation de certaines scènes, contresens tout à fait significatifs à notre avis de la manière dont on a lu ces images, puisque l'horizon d'analyse est celui des vases attiques à figures noires ou rouges représentant de fait, sans aucun doute possible la plupart du temps, des scènes de gymnase: la palestre romaine devient alors le pendant du gymnase grec, aussi sur le plan iconographique. Plus d'une fois, c'est ce registre iconographique pourtant antérieur de plusieurs siècles qui a clairement servi de modèle pour comprendre les sarcophages romains, ce qui a entraîné d'inévitables malentendus. Dans le descriptif ci-dessous, nous nous référerons aux numéros du catalogue de Rita Amédick.

Le n° 50, conservé à Florence, est orné sur trois côtés d'images sportives représentant des Amours. Sur le petit côté gauche (pl. 1/1, fig. 1), les spécialistes des sarcophages ont cru reconnaître tantôt une scène d'onction, composition connue par ailleurs dans les sarcophages,³¹ tantôt un arbitre qui levait le bras d'un athlète.³² Il s'agit en réalité d'une scène de tirage au sort, ce qui avait déjà été vu par un spécialiste de la numismatique,³³ car ce sont les monnaies qui nous offrent les sources iconographiques les plus abondantes sur ce moment majeur de chaque compétition.³⁴ On sait que Lucien, dans son traité *Hermotimus ou les sectes* au paragraphe 40 décrit précisément le tirage au sort à Olympie: «On apporte une urne d'argent, consacrée au dieu. On y jette des petits jetons, à peu près de la taille d'une fève, et porteurs chacun d'une lettre. Sur les deux premiers il est inscrit A, sur les deux suivants B, sur les deux suivants C, et ainsi de suite, autant

²⁸ TURCAN 1999: 155.

²⁹ TURCAN 1999: 154.

³⁰ HUSKINSON 1996: 18–19; DIMAS 1998: 152–162; BACKE-DAHMEN 2006: 111–115.

³¹ Cf. *infra*.

³² AMEDICK 1991: 129.

³³ LONGPERIER 1869–1870: 45, dans un article oublié de ce savant trop peu connu; il y est fait allusion à une étude plus complète de ce sarcophage, étude que nous avons échoué à identifier.

³⁴ Par exemple KLOSE & STUMPF 1996: 44–46.

qu'il y a de concurrents. Alors, chaque concurrent s'avance, adresse à Zeus une prière et plonge la main dans l'urne pour en tirer un jeton unique. Chacun fait pareil. À côté de lui, un huissier, armé d'un fouet,³⁵ retient le geste de chacun pour l'empêcher de lire quelle lettre il a tirée.³⁶» Le sarcophage de Florence nous paraît l'illustration la plus vivante à ce jour de ce tirage au sort, et la seule de ce moment précis où un officiel – sur le sarcophage, il ne porte pas le fouet caractéristique du mastigophore – retient la main de l'athlète qui vient de tirer au sort et tient sa plaquette dans son poing fermé, tandis qu'un second athlète est en train de plonger la main dans l'urne pour en retirer un jeton.

Le sarcophage d'Octavia Severa conservé à Milan et déjà évoqué (n° 67) est l'un des plus riches qui soit en nombre de scènes représentées. Sur la face latérale gauche (pl. 1/2, fig. 2), il ne fait pas de doute qu'il s'agit d'une course.³⁷ Ce serait d'un point de vue iconographique une combinaison synthétique, cette seule image représentant à la fois la course en armes, bien attestée dans les concours grecs, et la course aux flambeaux, pratique elle assez étroitement liée au gymnase, mais que l'on rencontre aussi, beaucoup plus rarement, dans les concours dits «panhelléniques».³⁸ Une telle construction iconographique est théoriquement possible; il y en a d'ailleurs un exemple probable dans le n° 50 précédemment décrit, sur la face antérieure cette fois: au centre de la composition, le trompette, le vainqueur, le héraut et l'athlète vaincu à terre appartiennent à un même ensemble qui figure dans un même tableau deux moments successifs, la défaite de l'un des concurrents d'un côté, la cérémonie en l'honneur du vainqueur de l'autre. Mais pour le n° 67, l'hypothèse d'une représentation synthétique de deux épreuves différentes est non nécessaire, car l'existence d'une course où chaque athlète porte en même temps un flambeau et un bouclier ne fait plus guère de doute. Cette variante de la course en armes est attestée par les mosaïques de Piazza Armerina, de Baten Zammour et de la Villa Albani.³⁹

Au n° 69 (pl. 1/3 fig. 3), il n'est pas question d'entraînement avec les haltères, pratique qui paraît de fait attestée, mais du saut en

³⁵ Il s'agit d'un mastigophore.

³⁶ Trad. DUMONT 1993: 60.

³⁷ DIMAS 1998: 160 a préféré cependant, avec prudence, y voir un «Waffentänzer».

³⁸ Notamment aux Sebasta de Naples, voir en dernier les premiers rapports sur les catalogues de vainqueurs encore inédits qui mentionnent une course aux flambeaux fondée par Auguste, DI NANNI DURANTE 2007–2008 et MIRANDA DE MARTINO 2007.

³⁹ Voir désormais, notamment sur Piazza Armerina, BOHNE 2011, 334–338.

longueur.⁴⁰ Les deux athlètes à gauche appartiennent d'ailleurs à la même scène, qui combine là aussi deux moments de la même compétition: celui où les athlètes ameublissent le sol, ici pour le saut en longueur, grâce à une pioche qui apparaît aussi sur un autre sarcophage et sur les mosaïques de Baten Zammour, de Piazza Armerina et de Patras,⁴¹ et celui où l'un des concurrents s'apprête à sauter, certainement sans élan puisqu'il est pieds joints, les haltères à la main. Le parallèle récent de Baten Zammour rend la scène claire, après avoir aussi permis d'explicitier une mosaïque très abimée de la villa de Piazza Armerina.⁴² Le doute est d'autant moins permis⁴³ qu'un détail passé inaperçu confirme sur la mosaïque de Piazza Armerina la nature de la scène:⁴⁴ à droite, tout en haut de la partie conservée, en limite de cassure, on distingue ce qui est sans aucune hésitation possible l'embouchure d'un des tuyaux de l'*aulos*; ce personnage est donc bien un aulète accompagnant le saut en longueur, comme sur la mosaïque de Baten Zammour.

Le n° 195 est assurément l'une des compositions les plus singulières de ce répertoire.⁴⁵ Son analyse est de plus compliquée par le fait que l'ensemble de la face antérieure n'est connu que par un dessin; on n'a retrouvé que la partie gauche, qui plus est détériorée. C'est toutefois dans ce fragment que se trouvent trois personnages remarquables, sans équivalent dans le reste de la production. Le plus à gauche, qui se tient debout devant un hermès, la jambe droite tendue, la jambe gauche légèrement fléchie, s'appuie sur un objet que R. Amedick a, après d'autres, reconnu comme un bâton. Mais il n'y a que la céramique attique de la fin de l'archaïsme et de l'époque classique qui puisse justifier une telle identification, encore que la posture des personnages – arbitres ou spectateurs – qui s'appuient de fait sur de longs bâtons, ne soit pas la même que celle de l'homme du sarcophage. Surtout, ce jeune homme est nu, c'est un athlète, et nous pensons donc qu'il tient là un javelot. À ses pieds se trouve un autre athlète, assis, appuyé sur son bras droit tenu vers l'arrière, l'avant-bras gauche posé

⁴⁰ Les questions débattues sur le saut en longueur viennent de bénéficier d'un nouvel éclairage grâce à MOURATIDIS 2012.

⁴¹ Attestations réunies dans STRASSER 2010: 257, à quoi il faut ajouter la mosaïque de Patras qui nous avait échappé alors, cf. ici même la contribution de J. Lancha et la pl. 13. À gauche du discobole, l'athlète qui semble s'appuyer sur un bâton tient en fait une pioche, dont la pièce de travail est posée à plat sur le sol vers la gauche.

⁴² KHANOSSI 1988: 557–558.

⁴³ Hésitations encore de BOHNE 2011: 338.

⁴⁴ Photo dans CARANDINI 1982, pl. 62, fig. 149.

⁴⁵ Ce qu'avait remarqué déjà BONANNO ARAVANTINOU 1982: 79.

sur sa cuisse gauche, les jambes allongées. Ce pourrait être un athlète vaincu, mais la chose n'est pas certaine. Certes, le thème de l'athlète défait au sol est banal, y compris dans les sarcophages; les n° 119, 200 et 288 montrent d'ailleurs des boxeurs vaincus qui ne sont pas sans ressemblances avec l'athlète du n° 195. Mais la posture de celui-ci paraît bien nonchalante pour un vaincu; comme le lanceur de javelot et le troisième personnage du fragment conservé, il paraît plutôt assister à l'affrontement de lutte qui se déroule devant eux. Quant à l'individu habillé au second plan, son identification reste totalement incertaine: un serviteur d'un athlète ou un entraîneur?⁴⁶ Nous reviendrons *infra* sur le sens général de ce sarcophage atypique.

Une figure bien connue des compétitions sportives apparaît au moins une fois, peut-être deux,⁴⁷ sur les sarcophages sans y avoir été reconnue: c'est l'*ephedros*, cet athlète épargné par le tirage au sort en cas de nombre impair de concurrents, et qui attend donc son tour en regardant le combat qui décidera de son adversaire au tour suivant. Sur le n° 34 (pl. 2/1, fig. 4), il est représenté en Amour portant sa main au menton, geste qui marque autant l'attente que l'attention portée au combat en train de se dérouler. Sur le n° 50 (pl. 2/2, fig. 5), un Amour a clairement le même geste, avec la même attitude concentrée vers le combat en train de se dérouler à sa droite — alors que sur le sarcophage n° 34, il fait face au spectateur, position tout à fait singulière. Mais curieusement, il tient une palmette comme celle que portent les arbitres; la façon même dont il tient cette palmette est curieuse, et nous nous demandons si ce n'est pas un ajout à contresens du sculpteur, qui n'aura pas compris la signification de cet athlète isolé, qui doit être aussi un *ephedros*.

Il n'est pas toujours facile de distinguer dans les représentations iconographiques les scènes de lutte des scènes de pancrace. Néanmoins, tant qu'il n'aura pas été démontré qu'à Rome il a existé une variante de lutte au sol, les combats au sol qu'on voit sur les sarcophages doivent être vus comme des phases ultimes du pancrace. Car les règles de la lutte telles qu'on les connaît veulent que l'objectif est

⁴⁶ Il ne saurait être question d'un athlète portant un sac d'argent comme l'a proposé FRANKEN 2012; ainsi que l'a montré BOHNE 2011: 158–161, ce sac contient les affaires de l'athlète; nous hésiterions toutefois à suivre A. Bohne, qui propose d'y voir un sac de voyage (*mantica*), sorte de symbole pour l'itinérance de l'athlète professionnel parcourant tout le bassin méditerranéen. Les attestations de l'un et l'autre savants se complètent.

⁴⁷ Nous mettons de côté la tête coiffée d'un cirrus qui apparaît sur le 215, et dont R. Amedick, p. 157, juge bon d'émettre un doute sur l'authenticité. Si elle était antique, ce pourrait être un lutteur *ephedros* attendant l'issue du combat à gauche.

d'envoyer trois fois l'adversaire au sol, mais le combat ne se poursuit pas par terre; au contraire, dans le pancrace, où le but est de pousser l'adversaire à abandonner ou de le mettre hors de combat, le combat au sol est déterminant. Aussi dans les n° 46,⁴⁸ 196⁴⁹ et 302⁵⁰ faut-il reconnaître des scènes de pancrace.⁵¹

Dernière question d'identification, le *tubicen* du n° 275. D'après Rita Amedick, le personnage serait en train de se couronner; c'est un geste possible, bien attesté chez les vainqueurs; or le trompette des concours grecs n'est autre que le musicien vainqueur de l'épreuve des trompettes, qui pourrait donc se couronner lors de la cérémonie de remise des prix au même titre que n'importe quel vainqueur. Mais il ne peut s'agir de cela; le *tubicen* est en effet en pleine action, en train de souffler dans la *tuba* qu'il tient de sa seule main droite, les joues gonflées. Ce geste de la main gauche portée à la couronne ou à la tête pourrait en revanche, pensons-nous, être un signe pour indiquer l'événement que le trompette signale par ailleurs grâce à son instrument: il annonce le couronnement, et il faut de toute manière restituer à droite, dans la lacune, une scène de couronnement avec un athlète vainqueur et un héraut. Le même geste apparaît dans des mosaïques, en particulier sur le pavement récemment découvert dans la villa de Lucius Verus⁵² et sur la mosaïque agonistique de la Porta Marina à Ostie,⁵³ mais aussi sur des sarcophages, ainsi sur les n° 50, 53 et 296. Ce doit aussi être le geste que fait le trompette, fortement remanié, du n° 252. Car le «Stehender in der Tunika» n'est autre qu'un salpinktès, dont tout l'instrument a disparu; il fait pendant au héraut qui se trouve de l'autre côté du vainqueur; sa position, les jambes presque de face, est certes inhabituelle, mais c'est la même que celle du trompette du

⁴⁸ Le groupe à l'extrême droite représentant deux athlètes combattant au sol figure du pancrace. Le second groupe en partant de la gauche représente un athlète à terre, l'autre debout, victorieux, tenant une palme et une couronne; R. Amedick y a vu des pancratiastes, mais l'hypothèse de lutteurs est tout aussi recevable, d'autant plus qu'alors tous les sports de combat seraient représentés.

⁴⁹ Le groupe du milieu est assurément constitué de pancratiastes. Le sens du groupe de gauche est plus incertain.

⁵⁰ Les athlètes au sol sont des pancratiastes; la partie à l'extrême droite, retailée à l'époque moderne, est en revanche peut-être un vestige d'un combat de lutte.

⁵¹ Dans le n° 252, les restaurations modernes ont tellement modifié les poses, devenues presque alanguies dans le second groupe en partant de la gauche, que l'on peine à interpréter les prises des uns et des autres. Nous verrions toutefois assurément du pancrace dans le groupe tout à fait à gauche – et non de la lutte –, et peut-être encore une fois du pancrace tout à droite, le vaincu allongé par terre paraissant hors-combat.

⁵² CASERTA 2010; BOHNE 2011, n° K 56.

⁵³ BOHNE 2011, n° K 22.

n° 196, tandis que la position de la tête, légèrement baissée et tournée, est typiquement celle de tous les trompettes représentés sur les sarcophages.⁵⁴

En dehors de ces problèmes d'herméneutique, une autre question porte sur un motif particulier, celui des deux *putti* s'affrontant, seuls, sur une face latérale le plus souvent (n° 117 et 182), une fois dans la lunette droite d'un sarcophage à guirlandes (n° 85). Ils n'appartiennent pas, pensons-nous, au même registre iconologique. En effet, même s'il s'agit de lutteurs, ce sont avant tout des *putti* tout droit issus du répertoire dionysiaque, comme R. Amedick l'avait d'ailleurs établi.⁵⁵ Car le même thème, avec des attitudes identiques – les deux *erotes* entamant le combat, l'un accrochant sa main droite à la gauche de son adversaire – apparaît sur des sarcophages à thème dionysiaque; il s'y trouve parmi d'autres scènes qui rappelle l'esprit ludique et agonistique des *putti* qui s'adonnent au plaisir dionysiaque de la boisson. Ces éros lutteurs sont attestés sur d'autres supports.⁵⁶ Le contexte est d'ailleurs tout sauf agonistique: ce sont en vérité des sarcophages proprement dionysiaques, même si la lutte est isolée sur le côté ou dans une lunette.

Ultime point de détail: le rapprochement plusieurs fois proposé de deux scènes de courses comme appartenant à un même sarcophage ne nous paraît aujourd'hui plus si évident.⁵⁷ Le n° 226 est un couvercle représentant trois coureurs s'avançant vers une table de prix portant une couronne agonistique monumentale, le plus à droite des concurrents étant visiblement vainqueur. Quant au n° 309, c'est un fragment qui n'est connu que par des dessins du XVI^e siècle; il représente des athlètes au départ.⁵⁸ Or ce qui nous paraît à nous historiens du XXI^e s. logique, à savoir l'association d'un départ et d'une fin de course, est rien moins qu'inédit sur les sarcophages; aucun sarcophage n'associe

⁵⁴ L'avant-bras gauche actuel doit être moderne, l'ensemble étant visiblement disproportionné; le creux et le léger bourré qui s'observent entre le corps du trompette et son bras actuel sont le résultat de l'arrachement de l'instrument ainsi que du bras antique, qui devait être légèrement replié.

⁵⁵ Mais pour l'auteur, seule l'origine du motif iconographique est dionysiaque, la scène appartenant en elle-même au registre de la palestra.

⁵⁶ SCHAUBURG 1995: 76–77 sur la «Wasserbecken-Komposition»; p. 76, l'a. pense à une origine commune du motif dans les sarcophages à scènes de cirque et les sarcophages à scènes de palestra, contre Bonnano Aravantinou et Amedick qui font dériver les lutteurs des scènes dionysiaques. Il y a de nombreux parallèles pour ce motif dans la glyptique.

⁵⁷ Nous l'acceptons nous-même dans un précédent article, STRASSER 2010, 245–246.

⁵⁸ Pour un nouvel exemple de départ, cf. *infra*.

plusieurs scènes de course.⁵⁹ Il est même rarissime qu'une même discipline soit représentée deux fois, encore moins dans deux phases différentes. On restera donc très prudent sur le rapprochement de ces deux parties.

Une fois le sens de ces scènes rétabli, que nous apprend une nouvelle analyse sérielle et comparatiste de cette quarantaine de représentations athlétiques (voir les tableaux en appendice 2)? Nous ne retenons ici que les conclusions nouvelles ou différentes par rapport à celles de Margherita Bonnano Aravantinou et Rita Amedick.

1. Les évolutions formelles et thématiques sont relativement faibles sur deux siècles. Tout au plus peut-on constater que la table de prix et les épreuves légères – courses, épreuves du pentathlon – sont plus courantes entre 150 et 200 ap. J.-C. Mais les évolutions stylistiques profondes des sarcophages, notamment à l'époque sévérienne, ont peu affecté l'iconographie des sarcophages à scènes de palestre; ceux-ci n'ont pas été touchés par la tendance à la profusion des personnages et à un certain «baroque» dans la construction des scènes.⁶⁰ Il est vrai que le thème même ne s'y prête guère, puisqu'il favorise la mise en scène de duels, en particulier dans les épreuves clairement préférées dans les sarcophages comme chez les spectateurs, à savoir les sports de combat.

2. Le thème majeur, et c'est une évidence qui n'a pas été assez soulignée,⁶¹ c'est celui de la victoire, à travers la cérémonie de remise de prix, la table de prix ou simplement la palme tenue par l'athlète. Le thème de la victoire est celui mis en relief par la disposition des scènes, puisqu'il occupe le plus souvent la position centrale. Les autres thèmes sont le plus souvent d'une grande banalité. Aujourd'hui il n'y a que trois motifs qui font exception: le premier est le thème répétitif et stéréotypé de deux éros lutteurs, mais on a dit plus haut qu'il appartenait en fait à un autre registre thématique que celui du sport. Second groupe, certaines scènes de courses: nous y reviendrons plus loin, car cela est rélévateur à notre avis d'une des significations pos-

⁵⁹ Pas même véritablement le n° 181, où les deux athlètes tenant une torche font peut-être allusion à une course aux flambeaux; mais d'une part ils ne sont pas en train de courir, d'autre part les *putti* tenant un flambeau appartiennent aussi à une autre tradition iconographique, de signification d'abord funéraire.

⁶⁰ À peine voit-on cette tendance à l'œuvre dans le n° 275.

⁶¹ Sauf chez DIMAS 1998: 155–158, pour laquelle toutefois la victoire n'est là que comme illustration de la *uirtus* du défunt. Nous sommes beaucoup plus réticent à la suivre sur plusieurs conclusions exprimées aux p. 159–162: l'éloge de l'éducation physique des défunts, les liens avec les *ludi*, le lien avec l'*otium*.

sibles de ces sarcophages.⁶² Troisième type de scène: l'onction. C'est finalement le thème peut-être le plus original, de plusieurs points de vue: d'une part, il est peu courant dans les documents d'époque impériale;⁶³ d'autre part, toutes les représentations sont similaires, mettant en scène un athlète se faisant oindre par deux assistants – des esclaves, d'après la convention iconographique qui les veut plus petits que leur maître⁶⁴ –, ce qui nous paraît sans parallèle, et pas seulement pour l'époque impériale. Ensuite, en dehors du n° 46, dont la disposition d'origine est incertaine mais où il s'agit sans doute d'un côté, les quatre autres exemples sont tous disposés au même endroit, à savoir à l'extrême gauche: est-ce parce qu'il y a un sens de lecture et qu'il conviendrait d'y voir une scène de début, avant la compétition? Enfin, si l'onction est attestée cinq fois, il n'y a aucune représentation d'athlète au strigile, thème symétrique en quelque sorte puisqu'il s'agit d'ôter l'huile, et dont la fortune plastique est pourtant bien supérieure comme on sait. Il s'agit donc d'un motif très original, notamment par son traitement.

3. La plupart des scènes choisies ressortissent du cliché. La sémantique des images est simple, sans pourtant relever d'un modèle, ni même de plusieurs modèles, tous les exemplaires étant uniques, phénomène que l'on peut aussi constater dans les sarcophages à sujet mythologique, pourtant plus nombreux. Le sculpteur juxtapose différentes disciplines et différentes phases de la compétition, et, en dehors de l'onction qui pourrait tout autant se rattacher à l'entraînement ainsi que d'une ou deux compositions discutées *infra*, seulement de la compétition. Chaque phase est figurée par un morphème stéréotypé la plupart du temps immédiatement reconnaissable; aussi, même les scènes de lutte, qui présentent pourtant le plus de variétés dans les sports figurés, correspondent-elles toutes à des positions ou prises non seulement bien connues par ailleurs, mais encore le plus souvent banales (début du combat). Les sarcophages puisent rarement dans le vaste répertoire de formes variées offert par les gestes sportifs et exploitent fort peu les possibilités plastiques de la sculpture à sujet sportif; le

⁶² Mais les scènes de course occupent le plus souvent une position subalterne, sur les côtés ou le couvercle, DIMAS 1998: 155.

⁶³ C'est vrai aussi pour les vases attiques, où de plus, comme à toutes les autres époques, ce sont généralement les athlètes qui s'oignent tout seuls. Pour l'époque impériale, en dehors de copies en marbre de statues grecques, voir les gemmes KLOSE & STUMPF 1996: 139. Le thème est très rare dans les mosaïques et les peintures, BOHNE 2011, 151–152.

⁶⁴ Et pas nécessairement des enfants, même s'il peut aussi s'agir d'enfants esclaves, cf. le n° 199, où à droite les traits du petit personnage sont juvéniles, mais, nous semble-t-il, pas ceux de l'homme de gauche.

discobole, sujet a priori favorable, est conventionnel, le seul discobole en mouvement étant sur le modèle myronien (n° 118).⁶⁵ Ce n'est pas surprenant: seuls quelques chefs-d'œuvre émergent de la masse des sarcophages et les sarcophages à scènes de palestre n'échappent pas à la règle. Les images ne sont pas choisies pour leur potentialité tridimensionnelle et sculpturale, potentialité qu'offre pourtant par nature le registre athlétique, mais bien, nous semble-t-il, pour leur aptitude à être comprises rapidement.

4. Certains sarcophages à scènes de palestre nous paraissent être dans leur mode de représentation un cas rare parmi l'ensemble des sarcophages. Que l'on considère que les scènes figurées se rapportent au stade ou au gymnase (voir *infra*), il n'y a pas de véritable unité de temps ou de lieu. C'est la représentation simultanée d'événements qui ont lieu ou dans des endroits différents ou à des moments successifs. La chose n'est pas si courante. Sauf dans deux ou trois sarcophages – en dehors du n° 195 sur lequel nous revenons *infra* –, les scènes qui ornent des sarcophages à décor principalement athlétique décrivent toujours plusieurs disciplines, alors qu'il aurait été possible de décrire, par exemple, le déroulement d'une seule épreuve depuis le tirage au sort jusqu'à la remise des prix. Mais il n'y a pas semble-t-il de parti pris narratif. Il s'agit plutôt de donner une image globale, exactement comme certaines mosaïques, qui utilisent pourtant des espaces beaucoup plus grands et le plus souvent de forme différente. Ces représentations globales sur sarcophages paraissent d'ailleurs antérieures à celles sur mosaïques.

Nous en venons maintenant à la désignation comme sarcophages à scènes de palestre, qui, comme on l'aura compris, ne nous satisfait pas entièrement. Elle remonte au moins au XIX^e siècle et est tributaire d'une double tradition. D'une part, le sport non militaire à Rome aurait eu pour cadre presque unique la palestre, idée aujourd'hui périmée: il y a à Rome des concours grecs et des compétitions athlétiques

⁶⁵ Quant aux autres discoboles, ils se rattachent selon toute vraisemblance à un type bien connu dans la petite sculpture surtout, mais aussi dans les mosaïques et les peintures – cf. BOHNE 2011: 97, avec les fig. 19, 22 et 37 –, celui de l'athlète tenant d'une main son disque, l'autre bras levé, soit tout droit, soit plié. Il pourrait s'agir d'un discobole annonçant qu'il est sur le point de lancer, cf. WÜNSCHE & KNAUSS 2004: 106, 115. Toutefois, dans le n° 181, le bras levé d'un des deux discoboles contraste avec la mine défaite, la tête penchée et la main portée au front de l'autre (qui ne peut pas être un athlète se couronnant, comme le pensait BONANNO ARAVANTINO 1982: 80): c'est alors peut-être un signe de victoire. KLOSE & STUMPF 1996: 52 considèrent que le discobole dans une posture semblable sur une monnaie d'Abdère entame le mouvement de balancier caractéristique du lancer de disque dans l'Antiquité grecque, voir déjà SCHRÖDER 1913: 17–19.

dans les *ludi*. D'autre part, la palestre y a été vue comme un équivalent du gymnase grec, qui est de fait le lieu représenté dans le seul corpus équivalent, à savoir les vases attiques: mais ce répertoire iconographique est bien évidemment antérieur de plusieurs siècles et s'est développé dans un contexte bien différent de la Rome impériale. Ces deux premiers constats invitent à eux seuls à réexaminer le cadre dans lequel sont censées se dérouler ces scènes, si du moins il peut être établi.

Y a-t-il des scènes qui appartiennent indubitablement à la palestre? Une seule scène nous semble se rapporter explicitement à ce lieu, par le choix des composantes, le n° 195. C'est à maints égards un *unicum*, qui ne partage avec les autres sarcophages qu'une chose: la représentation de sports de combat, ici la lutte et la boxe ou le pancrace.⁶⁶ Tout le reste est singulier. D'abord, on y voit la seule représentation dans ce corpus de *parapetasma*, accessoire qui indique plutôt un intérieur. Ensuite, l'absence d'arbitre ou de tout autre «officiel» nous sort même du contexte par ailleurs omniprésent de la compétition. De plus, il n'y a pas de héraut et donc pas de cérémonie de remise des prix à proprement parler, alors que cette scène est centrale partout ailleurs; le *tubicen* est curieusement tourné non vers l'athlète vainqueur, mais vers la gauche; quant au vainqueur, si le dessin est fidèle à l'original, il ne semble porter aucune couronne, seulement une palme, et ne fait aucun geste qui indiquerait un couronnement à venir, fait unique dans tout le corpus; la couronne est bien présente, mais sur un socle haut, et non sur une table comme on l'attendrait. Par ailleurs, il y a certainement un assistant ou un entraîneur présent sur la scène, un des rares personnages habillés en dehors des hérauts, trompettes et arbitres.⁶⁷ En outre, les vases évoquent sans ambiguïté ceux que l'on peut trouver dans les gymnases, quelle qu'ait été là leur fonction, pour les ablutions ou pour l'onction.⁶⁸ Enfin, c'est le seul sarcophage où figurent des athlètes qui paraissent spectateurs: cela semble le cas du lanceur de javelot, seul athlète de tous le corpus – en dehors bien sûr des *ephedroi*, qui ne le sont que par accident, dans l'attente du combat – dont on puisse affirmer qu'il est au repos. Le personnage habillé, peut-être celui à terre, semblent aussi assister au combat qui se déroule à droite. À droite, pour le spectateur, de l'athlète à la palme,

⁶⁶ Mais c'est même là un choix inhabituel. Il s'agirait plutôt de pancrace d'après l'absence des gants; mais l'attitude générale est celle de boxeurs.

⁶⁷ Les autres figurent dans le n° 73, cf. *infra*, dans le n° 215 et dans le n° 119, où l'état de conservation ne permet pas d'être affirmatif: peut-être est-ce un entraîneur qui déplore la défaite de son athlète, à terre devant lui.

⁶⁸ Voir par exemple les gemmes liées à la gymnasiarchie dans KLOSE & STUMPF 1996: 138.

un autre athlète semble lui aussi attendre l'issue du combat de lutte qui se déroule sous ses yeux; mais comme notre analyse dépend du seul dessin, on restera prudent sur le sens de ce personnage.⁶⁹ Tout cela forme un ensemble des plus extraordinaires, non seulement par rapport aux autres sarcophages, mais même dans l'ensemble de la documentation iconographique sportive d'époque impériale. Nous verrions personnellement plutôt cette scène dans le cadre du gymnase, et ici plutôt dans celui de l'entraînement que de la compétition. Un autre exemplaire se réfère assurément à l'entraînement, mais sans aucune certitude sur le contexte précis et en plus dans une scène isolée: dans le n° 73, le personnage assis s'appuyant sur un bâton est très probablement un entraîneur.

Y a-t-il des scènes qui ne se déroulent assurément pas dans la palestre? Peut-être, mais sans certitude aucune, celles du n° 181. Ce sarcophage se singularise parmi tous les autres par la représentation d'un élément architectural: un arc, à l'arrière de l'athlète couronné (pl. 2/3, fig. 6). Si l'arc est un élément banal de l'architecture romaine et que de ce fait toute conclusion doit évidemment être prudente, y a-t-il une meilleure manière de symboliser le stade à Rome que l'arc?⁷⁰ Il suffit pour s'en persuader de contempler l'aureus au stade de Domitien.⁷¹ Nous en donnons ici la photo d'un exemplaire singulier, puisque le coin de revers sur cet aureus vu récemment dans le commerce est différent de celui connu jusqu'alors.⁷² L'identification des scènes représentées reste très incertaine;⁷³ à gauche, en lieu et place des coureurs qui s'y trouvent habituellement, figurent trois personnages qui paraissent immobiles, debout et de face; d'après le nombre de personnages, il pourrait s'agir d'une cérémonie de couronnement, mais il y en a une sur les revers déjà connus et elle ne ressemble pas à cela. Au milieu, la paire de lutteurs ne fait pas de doute; à droite en revanche, nous verrions plutôt une paire de combattants – boxeurs ou pancratiastes –, dont celui de droite se superpose maladroitement au seul personnage assis. La moins grande précision du graveur par rapport au revers habituel contribue beaucoup à rendre la scène difficilement intelligible.

Les indices sur lesquels on s'est basé pour conclure à des scènes de palestre doivent en tout état de cause être réexaminés. R. Amedick et

⁶⁹ BONANNO ARAVANTINO 1982: 67 et 79 y voyait un arbitre.

⁷⁰ C'est déjà la conclusion de BONANNO ARAVANTINO 1982: 80.

⁷¹ Sur le revers mettant en scène les Kapetôlia de 206, cf. STRASSER 2001: 131–135.

⁷² Fritz Rudolf Künker GmbH & Co. KG. Auction 71 (12.03.2002).

⁷³ Le catalogue de vente donnait cette description: «drei Läufern (?), zwei Ringern, einem Schwertkämpfer (?) und zwei sitzenden Zuschauern».

M. Bonnano Aravantinou relevaient trois éléments en faveur de cette identification:

1. Les hermès.

Les hermès sont en effet un élément important de la palestre, surtout sous la forme d'hermès des dieux Hermès et Héraclès, qui sont les patrons du lieu; il y a toute une iconographie de la palestre où apparaissent des hermès. Mais ils conviendraient tout aussi bien au stade. Il y en a en particulier aux extrémités de la piste et plus précisément près des lignes de départ pour les courses; en Occident, ils sont associés étroitement au dispositif de départ appelé *regula*, dispositif dont nous donnons ici un nouvel exemple, une lampe récemment passée dans le commerce;⁷⁴ ce nouveau témoignage est le premier à montrer des hermès servant directement de support à la *regula*.

Aussi les hermès situés aux angles des sarcophages pourraient-ils tout aussi bien symboliser l'ensemble de l'arène du stade, comme les *metae* aux extrémités des sarcophages à scènes de cirque semblent symboliser l'ensemble de l'arène, quand bien même ils ne délimitent en réalité pas l'ensemble de la carrière du cirque, plus vaste.

2. Les vases

Seules quelques formes de vases se rencontrent dans la palestre, où ils ont toutes sortes d'usage: huile, eau, «poussière» destinée à être mêlée à l'huile. La singularité des sarcophages, en dehors du n° 195, est de montrer des vases posés non par terre ou sur des supports bas, mais sur des colonnettes assez hautes, ce qui fait que les vases, sans doute seulement pour des raisons de construction de l'image, sont plus haut que les athlètes. Ce n'est probablement pas une disposition réaliste, et les vases, notamment les vasques, pourraient se rapporter à la palestre. Mais il y a sur les monnaies des vases montés sur des colonnes exactement comme sur les sarcophages, et dans un contexte évident de concours grec, d'*agôn*. Sur une monnaie de Béroia de Macédoine,⁷⁵ on voit un vase posé sur une colonne devant une table agonistique portant deux couronnes agonistiques monumentales; celles-ci sont très probablement relatives aux Olympia et aux Alexan-

⁷⁴ Gorny & Mosch, *Auktion Kunst der Antike*. 14. Dezember 2011. Katalog 202, 2011: 217, n° 408, photo p. 216 avec cette description: «Römische Tonlampe mit Athleten. L 11 cm. Roter Ton. 1.–2. Jh. n.Chr. Auf dem Spiegel zwei nackte Athleten hinter einer Schranke, die von zwei bärtigen Hermen gehalten wird. Unterseite mit Sandalenstempel.» Nous remercions vivement la maison Gorny & Mosch de nous avoir autorisé à reproduire la photographie du catalogue qui nous a été aimablement fournie.

⁷⁵ VON FRITZE & GAEBLER 1907, pl. III 9.

dreia Pythia, les deux *agônes* majeurs célébrés à cette date par la cité; le contexte est donc celui des concours grecs organisés dans le stade. La présence de vases n'est donc pas en soi un obstacle à considérer qu'il s'agit sur les sarcophages de joutes dans le stade.

3. L'identification d'un des personnages avec le gymnasiarque

En réalité, cette identification n'est qu'une habitude. C'est un raisonnement circulaire: c'est un gymnasiarque parce que ce sont des scènes de palestre et ce sont des scènes de palestre parce que c'est un gymnasiarque. Ce personnage qui lève la main et proclame l'identité du vainqueur doit le plus souvent sinon toujours être identifié au héraut, le trio trompette–vainqueur–héraut étant un élément stéréotypé des représentations agonistiques, présent depuis le IV^e s. av. J.-C. d'abord sur la céramique attique, puis sur toutes sortes de supports, et tout à fait banal dans les représentations d'époque impériale.⁷⁶

Y a-t-il des indices qui vont dans un sens opposé, à savoir qu'il ne s'agit pas de scènes de palestre, mais de scènes de compétition dans un stade? De fait, nous en voyons quatre, en dehors bien sûr de l'exemplaire déjà cité représentant un arc.

1. Le premier est l'absence de référence à de nombreux accessoires ou scènes reconnus comme justement caractéristiques de la palestre: il n'y a pas de strigile, encore moins d'athlète portant leur strigile ou faisant leur toilette avec; il n'y pas de cerceau ou d'autres accessoires sportifs étrangers au stade, alors qu'on en trouve même sur des mosaïques, comme celle de la Porta Marina à Ostie, dont l'iconographie rappelle pourtant par ailleurs beaucoup celle des concours grecs, ou encore sur des gemmes.

2. Les épreuves représentées sont celles des concours grecs organisés dans les stades, dans des proportions qui correspondent à la popularité des épreuves dans toute la Méditerranée, les sports de combat l'emportant sur les épreuves légères, et, parmi ces dernières, les courses sur le pentathlon.

3. Certaines scènes, même si elles ont pu avoir lieu dans la palestre, sont assez typiques des concours grecs: le tirage au sort, la présence d'un *ephedros*, la course en armes; l'iconographie de la cérémonie de remise des prix est typiquement celle des concours grecs, même s'il est évident qu'elle a pu être adoptée aussi bien pour les *ludi* que pour les compétitions de la palestre.

4. Les meilleurs parallèles iconographiques se trouvent non pas dans les documents d'Occident (sauf pour la course en armes avec

⁷⁶ BOHNE 2011: 175–182.

flambeaux ainsi que le saut en longueur), mais dans les monnaies grecques relatives aux concours.

Les scènes athlétiques représentées sur les sarcophages ne doivent donc qu'avec une extrême prudence être rapportées à la palestre. Ce n'est pas leur point commun en tout cas, et les Romains pouvaient y voir, dans bien des cas, les luttes athlétiques des concours grecs qui se déroulaient désormais à Rome même, depuis 86, dans le stade construit par Domitien. Or il ne faut pas oublier que toute cette iconographie funéraire nouvelle est postérieure d'une génération au moins à l'adoption des concours grecs par la capitale de l'empire. C'était sans nul doute devenu un univers visuel familier des habitants aisés de l'*Urbs*. Il est également probable que les pratiques et l'iconographie de la palestre d'un côté et du stade de l'autre se sont rapprochés au point de parfois se confondre, mais il subsiste dans les autres supports (mosaïque, gemmes, peintures) des éléments significatifs de la palestre qui n'apparaissent jamais dans les sarcophages.

En définitive, qu'y voyaient les Romains des II^e – IV^e siècles?

1. Avant d'envisager quelque interprétation symbolique que ce soit, nous croyons que, dans la plupart des cas, nous avons affaire à des «images-signes» pour reprendre l'expression d'André Grabar. Dans l'univers visuel des Romains aisés des époques antonines et sévériennes, le sarcophage prétendument à scènes de palestre est en fait un sarcophage à scènes athlétiques, dans tous les sens que ce terme a dans l'Antiquité gréco-romaine: relatif aux disciplines athlétiques, c'est-à-dire ici toutes les disciplines du concours grec – ou des compétitions athlétiques des *ludi* – plus encore que du gymnase, les disciplines du stade autant sinon plus que celles de la palestre; et athlétique comme relatif à l'*athlon*, au prix, à la récompense, qui est aussi un effort, une lutte: rappelons que les travaux d'Hercule sont aussi des *athla*.

2. Les hermès ont peut-être un rôle plus important qu'il n'y paraît. Dans un champ sculpté où domine la chair de la nudité athlétique, où les rares habits sont sans doute blancs, la couleur des hermès comme celle des palmes et des couronnes pouvaient trancher. Leur position aux extrémités ne les isolait nullement. Loin d'être de manière certaine un signe iconique pour la palestre, ils pourraient avoir la même signification que les *metae* dans les sarcophages de *ludi circenses* et que les bornes dans les scènes de voyage — où nous voyons volontiers avec P. Veyne une métaphore de l'*iter vitae*.⁷⁷ Les hermès sont les extrémités de la vie comme ils sont les bornes de la course et les

⁷⁷ VEYNE 1985.

limites de l'arène. Il est frappant que, en dehors du n° 181 et du n° 309 où ils sont détachés des angles et forment donc un élément du décor parmi d'autres, quand il y a une course représentée, quelle qu'elle soit, les hermès ne sont pas présents. Leur seule présence fait métaphore de la course du stade comme de la course de la vie: il n'y avait même plus besoin de représenter des coureurs. À l'inverse, quand il y a des coureurs, les hermès sont absents ou occupent des positions singulières:⁷⁸ ce sont les athlètes qui font métaphore.

3. Pourquoi le choix de cette iconographie pour des *ahôroi*, des enfants et des adolescents morts avant l'heure? Le lien avec la palestre, basé encore une fois sur des a priori, éclairait ce choix iconographique, la palestre étant un thème récurrent dans les épitaphes d'*ahôroi*. Mais bien des enfants inhumés dans ces sarcophages n'avaient sans doute jamais été à la palestre, sinon peut-être pour accompagner leur père; Octavia Paulina, «représentée» sur le sarcophage de Milan et morte à 6 ans, ne faisait ni boxe ni pancrace. En tout cas, l'importance accordée à la compétition – à la victoire comme à la défaite – dans cette iconographie des sarcophages nous paraît aller au-delà d'un éloge de la *virtus* romaine.⁷⁹ Et surtout, comme nous espérons l'avoir montré, le cadre n'est le plus souvent pas la palestre, mais le stade; il est probable qu'aucun ou presque des défunts inhumés dans ces sarcophages n'a été un athlète foulant les stades. Comme dans d'autres sarcophages représentant des spectacles, à savoir les sarcophages à scènes de cirque, les sarcophages à scènes athlétiques s'inscrivent à notre avis plutôt dans le thème du *fatum*: ces spectacles d'un jour, où s'enchaînent douleurs, joies, peines, victoires et défaites, sont une image de la vie et de sa brièveté.

L'assimilation de la vie aux luttes sportives est un *topos* de la littérature. Ce pourrait donc être un des sens de ces images funéraires. On a opposé le fait que la comparaison ne s'applique pas spécifiquement aux enfants, alors même que ces sarcophages à scènes athlétiques sont essentiellement des sépultures d'enfants; donc on ne pourrait expliquer ainsi le lien entre *ahôroi* et sarcophages à scènes athlétiques. Mais cet argument n'exclut pas la possibilité d'un lien, d'autant moins qu'il y a quelques sarcophages pour adultes. Pour illustrer le *fatum*, thème cette fois en lien avec les morts prématurées, la compétition, la course en particulier, étaient des métaphores excel-

⁷⁸ Dans ces cas-là, ils donnent vraiment l'impression d'être spécifiquement les hermès de la ligne de départ/arrivée, donc un élément réaliste de décor, non un symbole.

⁷⁹ Thème bien évidemment présent, vd. DIMAS 1998: 155–158; BACKE-DAHMEN 2006: 116–118.

lentes; les Romains ont le plus souvent préféré les scènes de cirque⁸⁰ à celles du stade, et les *putti* aux représentations humaines. Mais les disciplines «gymniques» avaient ceci de particulier qu'elles permettaient aussi de représenter des enfants dans le stade, puisqu'il existait de fait des catégories d'enfants dans les concours grecs; de plus, les athlètes des stades sont des hommes libres, parfois citoyens romains. C'est, pensons-nous, ce qui explique qu'on trouve sur les sarcophages à scènes athlétiques tantôt des éros, qui, après avoir été dominants dans les premiers exemplaires, se font beaucoup plus rares, tantôt des adultes – bien avant qu'ils n'apparaissent sur les sarcophages à scènes de cirque –, enfin tantôt des enfants. Au fond, le caractère particulier des compétitions du stade encourageait de ce point de vue à plus de «réalisme» que les *ludi circenses*, où les auriges humains sont rares et plutôt tardifs.

4. Peut-on parler d'héroïsation, comme on continue à le faire suite à l'article de F. Cumont? C'est possible, mais à l'époque des sarcophages, cela faisait bien longtemps qu'aucun athlète n'était plus héroïsé. La victoire athlétique apporte gloire et argent. La gloire permet de survivre dans la mémoire des hommes, c'est un thème funéraire banal, qui ne va pas aussi loin que l'héroïsation. Et cette couronne que l'on voit sur presque tous les exemplaires n'est-elle pas simplement celle que l'on offre aux morts?

5. Faut-il pour autant écarter toute autre interprétation, notamment eschatologique? Pas forcément, puisque le commanditaire et le sculpteur laissaient le spectateur compléter l'image. Les sarcophages sont des œuvres ouvertes comme les autres œuvres d'art. Mais on ne saurait partir, comme F. Cumont, du principe qu'ils portent en eux forcément un message symbolique sur les croyances en l'au-delà. Le débat entre stade ou palestre, entre exercices sportifs du Romain ou *agôn* à la grecque, est sans doute secondaire. Ce qui importait était de donner une image efficace, transparente, mais aussi élevée que possible et presque idéale des compétitions athlétiques. Les scènes athlétiques sont bien des scènes d'ici-bas, et, comme le disait F. Cumont, inspirées des luttes qu'on pouvait voir à Rome, *agôn* compris, mais ce que nous disent les textes littéraires, y compris des textes romains, à commencer par Sénèque,⁸¹ c'est qu'elles sont d'abord une métaphore de la difficulté et de la brièveté de la vie.

⁸⁰ Pour lesquelles nous suivons l'interprétation de la «course interrompue».

⁸¹ Cf. KROPPEL 2008: 119–122.

Bibliographie

- AMEDICK, R. 1991. Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben 4. Vita Privata (Die antiken Sarkophagreliefs I,4). Berlin.
- BACKE-DAHMEN, A. 2006. Innocentissima aetas. Römische Kindheit im Spiegel literarischer, rechtlicher und archäologischer Quellen des 1. bis 4. Jahrhunderts n. Chr. Mayence.
- BOHNE, A. 2011. Bilder vom Sport: Untersuchungen zur Ikonographie Römischer Athleten-Darstellungen (Nikephoros-Beihefte 19). Hildesheim.
- BONANNO ARAVANTINO, M. 1982. «Un frammento di sarcofago romano con fanciulli atleti nei Musei Capitolini. Contributo allo studio dei sarcofagi con scene di palestra.» *Boll. d'Arte* 15: 67–84.
- CARANDINI, A. & RICCI, A. & DE VOS, M. 1982. *Filosofiana, la villa di Piazza Armerina I–II*. Palermo.
- CASERTA, E. 2010. «Mosaici e pavimenti in opus sectile nella villa di Lucio Vero sulla Via Cassia a Roma. Indagini archeologiche negli anni 2005–2009.» In *Atti dell' XV Colloquio dell' AISCOM (Aquilaia, 2009)*. Rome: 467–478.
- CUMONT, F. 1942. *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains (Bibliothèque archéologique et historique 35)*. Paris.
- DI NANNI DURANTE, D. 2007–2008. «I Sebastà di Neapolis. Il regolamento e il programma.» *Ludica* 13–14: 7–22.
- DIMAS, St. 1998. *Untersuchungen zur Themenwahl und Bildgestaltung auf römischen Kindersarkophagen*. Münster.
- DUMONT, J.-P. 1993. *Lucien de Samosate. Hermotime: ou comment choisir sa philosophie?* Paris.
- EWALD, B. C. 2004. «Men, muscle, and myth. Attic sarcophagi in the cultural context of the Second Sophistic.» In B. BORG éd. *Paideia. The World of the Second Sophistic (Millennium-Studien zu Kultur und Geschichte des Ersten Jahrtausends n. Chr. 2.)*. Berlin: 229–275.
- FRANKEN, N. 2012. «Römische Athleten mit Geldsäcken: Zur Ikonographie einer unbekanntenen Bronzestatuetten in Dresden.» In *Bronzes grecs et romains, recherches récentes — Hommage à*

- Claude Rolley, INHA («Actes de colloques»). 2012 [disponible en ligne: <http://inha.revues.org/3990>].
- GOMBRICH, E. H. & ÉRIBON, D. 1991. Ce que l'image nous dit: entretiens sur l'art et la science. Paris (Trad. anglaise: *A Lifelong Interest. Conversations on Art and Science with Didier Eribon*, 1993).
- HUSKINSON, J. 1996. *Roman Children's Sarcophagi: their Decoration and its Social Significance*. Oxford.
- KHANOUSSE, M. 1988. «Spectaculum pugilum et gymnasium. Compte rendu d'un spectacle de jeux athlétiques et de pugilat, figuré sur une mosaïque de la région de Gafsa (Tunisie).» CRAI 1988: 543–561.
- KLOSE, D. O. & STUMPF, G. 1996. *Sport, Spiele, Sieg: Münzen und Gemmen der Antike*. Munich.
- KROPPE, Th. 2008. *Mortis dolorisque contemptio: Athleten und Gladiatoren in Senecas philosophischem Konzept (Nikephoros-Beihefte 15)*. Hildesheim.
- LEHMANN, St. 2005. «Läufer am Start. Zur Iconographie von Gruppen startender Athleten in der antiken Kunst.» In C. MUȘEȚEANU, M. BĂRBULESCU & D. BENEĂ ed. *Corona laurea. Studii în onoarea Luciei Țeposu Marinescu*. Bucarest: 269–276.
- Lo sport 1987. *Lo sport nel mondo antico. Ludi, munera, certamina a Roma. Mostra organizzata in occasione dei campionati mondiali di atletica leggera*. Rome.
- LONGPERIER, H. de 1869–1870. «Médailles relatives aux ΘΕΜΙΔΕΣ de l'Asie Mineure.» RN NS 14: 31–70.
- MARROU, H.-I. 1944. «Le symbolisme funéraire des Romains.» JS 1944: 23–37, 77–86 (repris dans *Patristique et humanisme: mélanges*. Paris. 1976: 131–153).
- MIRANDA DE MARTINO, E. 2007. «Neapolis e gli imperatori. Nuovi dati dai cataloghi dei Sebastà.» *Oebalus* 2: 203–215.
- MOURATIDIS, J. 2012. *On the Jump of the Ancient Pentathlon (Nikephoros-Beihefte 20)*. Hildesheim.
- NOCK, A. D. 1946. «Sarcophagi and symbolism.» *AJA* 50: 140–170.
- RUMSCHEID, J. 1996. *Kranz und Krone. Zu Insignien, Siegespreisen und Ehrenzeichen der Römischen Kaiserzeit (Istanbuler Forschungen 43)*. Tübingen.

- SCHAUENBURG, K. 1995. Die stadtrömischen Erosen-Sarkophage. Zirkusrennen und verwandte Darstellungen (Die antiken Sarkophagreliefs V 2, 3). Berlin.
- SCHRÖDER, B. 1913. Zum Diskobol des Myron, eine Untersuchung. Strasbourg.
- SINN, F. 1991. «Amedick, Rita: Die Sarkophage mit Darstellungen aus dem Menschenleben 4. Vita Privata.» Nikephoros 14: 299–304.
- STRASSER, J.-Y. 2001. «Études sur les concours d'Occident.» Nikephoros 14: 109–155.
- STRASSER, J.-Y. 2010. «Un départ de course à pied sur une lampe romaine.» Nikephoros 23: 241–266.
- TURCAN, R. 1999. Messages d'outre-tombe: l'iconographie des sarcophages romains (De l'archéologie à l'histoire). Paris.
- VEYNE, P. 1971. Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie. Paris.
- VEYNE, P. 1985. «Les saluts aux dieux, le voyage de cette vie et la «réception» en iconographie.» RA: 47–61.
- VON FRITZE, H. & GAEBLER, H. 1907. Nomisma: Untersuchungen auf dem Gebiete der antiken Münzkunde, I. Berlin.
- WÜNSCHE, R. & KNAUSS, Fl. 2004. Lockender Lorbeer, Sport und Spiel in der Antike. Munich.

Appendice 1: Liste des sarcophages romains à scènes athlétiques

Cet inventaire donne les équivalences entre les principales publications qui ont traité de ces sarcophages, à savoir BONANNO ARAVANTINOÛ 1982, AMEDICK 1991, RUMSCHEID 1996, HUSKINSON 1996 et DIMAS 1998, ainsi que les illustrations disponibles dans ces ouvrages.

- Amedick 1, pl. 76,6 = Bonanno Aravantinou D1.
- Amedick 11, pl. 92,2.
- Amedick 27, pl. 79,4 & 90,4 = Dimas 78, pl. 12,1.
- Amedick 28, pl. 88,4 = Bonanno Aravantinou D2 = Dimas 79, pl. 12,2 .
- Amedick 34, pl. 79,2 = Dimas 80 = Huskinson 1.6 = Rumscheid 116.
- Amedick 46, pl. 80,1–3 = Bonanno Aravantinou D4–D5 = Dimas 82 = Rumscheid 119.
- Amedick 50, pl. 76, 1–3 = Bonanno Aravantinou D3 = Dimas 81, pl. 13,1–3 = Huskinson 1.6 = Rumscheid 120, pl. 52,1.
- Amedick 53, pl. 79,1 = Bonanno Aravantinou D6, fig. 4 = Dimas 83 = Huskinson 1.9 = Rumscheid 121 et 154.
- Amedick 66, pl. 80,4 = Bonanno Aravantinou D30.
- Amedick 67, pl. 82,1–2 & 83,1–4 = Bonanno Aravantinou D10, fig. 9–10 = Dimas 84, pl. 12,3–5 = Huskinson 1.14, pl. 5,2 = Rumscheid 146, pl. 56,3.
- Amedick 69, pl. 87,3 = Bonanno Aravantinou D7.
- Amedick 72, pl. 78,4 = Bonanno Aravantinou D8.
- Amedick 73, pl. 79,3 = Bonanno Aravantinou D9, fig. 8 = Dimas 85 = Rumscheid 156, pl. 60,1.
- Amedick 82, pl. 92,1 = Bonanno Aravantinou C1.
- Amedick 85, pl. 76,4–5 = Bonanno Aravantinou, fig. 19.
- Amedick 95, pl. 89,4 = Bonanno Aravantinou D11, fig. 11.
- Amedick 117, pl. 77,2 = Bonanno Aravantinou D14 = Dimas 86.
- Amedick 118, pl. 81,1–4 = Bonanno Aravantinou D12 = Dimas 87 = Huskinson 1.22, pl. 5,3 = Rumscheid 106, pl. 48, 1–2.
- Amedick 119, pl. 90,1 = Bonanno Aravantinou D 13, fig. 12 = Dimas 88.
- Amedick 122, pl. 77,1.
- Amedick 145, pl. 88,5 = Dimas 319 = Huskinson 4.9.
- Amedick 180, pl. 77,5 = Dimas 91.
- Amedick 181, pl. 88,1–3 = Bonanno Aravantinou D17, fig. 13–14 = Dimas 92 = Huskinson 1.30.
- Amedick 182, pl. 77,3–4 = Bonanno Aravantinou D18.

- Amedick 195, pl. 78,2–3 = Bonanno Aravantinou D16, fig. 1–3 = Dimas 94.
- Amedick 196, pl. 78,1 = Bonanno Aravantinou D15, fig. 5 = Dimas 93.
- Amedick 199, pl. 90,3 = Bonanno Aravantinou D19, fig. 15.
- Amedick 200, pl. 84,4 = Bonanno Aravantinou D20 = Dimas 95 = Huskinson 1.30.
- Amedick 203, pl. 89,3 = Dimas 96.
- Amedick 215, pl. 84,2–3 = Dimas 100 = Rumscheid 127.
- Amedick 226, pl. 89,1–2 = Bonanno Aravantinou D23, fig. 16.
- Amedick 252, pl. 86,1 & 87,1–2 = Bonanno Aravantinou E1, fig. 18.
- Amedick 258, pl. 90,2 = Bonanno Aravantinou D26 = Dimas 97.
- Amedick 275, pl. 84,1 & 85,1–6 = Bonanno Aravantinou D29 = Dimas 98 = Huskinson 1.36 = Rumscheid 130.
- Amedick 276, pl. 86,2 = Bonanno Aravantinou D25 = Rumscheid 129, pl. 54,2.
- Amedick 288, pl. 91,1–3 & 5 = Bonanno Aravantinou D27, fig. 17 = Dimas 99, pl. 13,4 = Huskinson 1.39.
- Amedick 302, pl. 91,4.
- Amedick 309, pl. 89,2 = Bonanno Aravantinou D24.
- Dimas 89.
- Dimas 90.
- Relief du Latran, voir note 6.
- Rumscheid 117 et 152, pl. 52,1 et 59,2.

Appendice 2: analyse sérielle des sarcophages romains à scènes athlétiques

Ce tableau analyse les sarcophages en les présentant par groupes chronologiques: après les trois exemplaires sans date certaine, viennent les productions du début de la période antonine (AntDéb), du milieu de la période (AntMil) puis de la fin (AntTard), suivies des sarcophages d'époque sévérienne (SévDéb puis SévMil); les exemplaires plus tardifs sont datés par des fourchettes larges. Sauf exception la datation est celle de R. Amedick.

Lorsqu'un même motif apparaît deux ou trois fois, il est marqué par un double ou un triple x (xx ou xxx); lorsqu'il figure sur le côté du sarcophage, le x est suivi d'un c (xc). Dans la rubrique «ordre des scènes», les thèmes sont désignés par les initiales: B = boxe; C = course; Co = cérémonie de couronnement; L = lutte; O = onction; P = pancrace; Pe = pentathlon. Ind. = scène ou objet non identifié, indéterminé.

«Complet» signifie non que le sarcophage est forcément complet, mais que les scènes athlétiques figurées sont complètes ou entièrement reconnaissables. Les slashes séparent les indications relatives à la face antérieure de celle relatives aux côtés.

	Amedick 11	Relief du Latran	Amedick 309	Amedick 46	Amedick 50	Amedick 85
Date	150–200?	?	?	AntDéb	AntDéb	AntDéb
Âge du défunt	Adulte?	?	?	Enfant	Enfant	?
Complet	non	non	non	oui	oui	non
Façade	x			x	x	
Côtés		?		x	x	
Couvercle						
Éros					x	x
Nombre de personnages	6	5	5	13/4/2	11/3/2	2
Âge des athlètes	Enfants?	Adultes	Adultes	Enfants?		
Nombre de scènes	2?			5?	3	
Lutte				x?	x	x
Boxe	x?			x	x	
Pancrace	x			xx	?	
Course		x	x	xc	xc	
Pentathlon						
Couronnement				x	x	
Onction				xc		
Ordre des scènes	BP?			PL?CoB P	LCoB	
Autre scène					Tirage au sort (c)	
Hermès			x		x	
Table de prix						
Accessoires					panier	Ind.
Vase				x sur pilier	x	
Palme					xc	x
<i>Ephedros</i>					x?	
Autre thème						Scènes diony- siaques

	Amedick 117	Amedick 122	Amedick 1	Amedick 53	Amedick 66	Amedick 72
Date	AntDéb	AntDéb	AntMil	AntMil	AntMil	AntMil
Âge du défunt	Enfant	?	Enfant?	Enfant	Adulte?	?
Complet	oui	non	non	oui	non	non
Façade			x	x		
Côtés	x					
Couvercle						
Éros	x	x	x	x		
Nombre de personnages			3	8		
Âge des athlètes					?	Enfants
Nombre de scènes			2	3?		1
Lutte	x		x(x?)	x	x	
Boxe		x				
Panrace			?	x		
Course						
Pentathlon						
Couronnement				x		
Onction						
Ordre des scènes				PCoL		
Autre scène				Ind.		Ind.
Hermès			x			
Table de prix				xx		
Accessoires						
Vase			xx	xx		
Palme			x			
<i>Ephedros</i>						
Autre thème	Vendan- ges	Moires		Éros volant		

	Amedick 119	Amedick 180	Amedick 182	Amedick 27 ⁸²	Amedick 69	Amedick 95
Date	AntMil	AntMil	AntMil	AntTard	AntTard	AntTard
Âge du défunt	Enfant?	Enfant?	Enfant?	Enfant	Enfant?	?
Complet	non	non	oui	oui	non	non
Façade	x					
Côtés			x			
Couvercle						
Éros			x	x		
Nombre de personnages	8			12	6	
Âge des athlètes	Adultes	Enfants			Adultes	Adultes
Nombre de scènes	3?				2	
Lutte	?		x			
Boxe	x					
Pancrace						
Course				?	x	x
Pentathlon					x	
Couronnement	x	x				
Onction						
Ordre des scènes	?				PeC	
Autre scène	Ind.					
Hermès						
Table de prix						
Accessoires						
Vase						
Palme				x		
<i>Ephedros</i>						
Autre thème			Vendan- ges	Biges, cavaliers		

⁸² La notion de sarcophage à scène athlétique est sans doute abusive pour cette scène dont la signification d'ensemble est peu claire; les quatre *putti* qui courent en portant des palmes ne participent-ils pas plutôt à une procession (peut-être une *pompa circensis*)?

	Amedick 118	Amedick 203	Amedick 302	Dimas 89	Amedick 67	Amedick 73
Date	AntTard	AntTard	AntTard	AntTard	SévDéb?	SévDéb
Âge du défunt	Enfant	Enfant	?	Enfant?	Enfant	Enfant
Complet	oui	non	non	non	oui	non
Façade	x		x	x	x	
Côtés	x				x	
Couvercle						x
Éros						
Nombre de personnages	14/2/2	3 ⁸³	4		18/1/1	3
Âge des athlètes	Enfants	Adultes?	Adultes		Enfants	Enfants?
Nombre de scènes	5/1/1				5?	
Lutte	x		?		x	
Boxe	x				x	
Pancrace	x		x		x/xc	x
Course	xc	x			xc	
Pentathlon	x				x/xc	
Couronnement	x			x	x	
Onction					x	
Ordre des scènes	PeLCoP B				OPeLCo PB	
Autre scène			ind.			Entraîneur
Hermès	x		x			
Table de prix	x				x	x
Accessoires					Bourse	Bourses
Vase						
Palme	x				x	x
<i>Ephedros</i>					x	
Autre thème	scène enfantine				Sacrifice; course de chars d'éros	Arbitre assis?

⁸³ AMEDICK 1991: 155, signale deux coureurs, mais on voit nettement entre les deux coureurs conservés le bras tendu d'un troisième concurrent, dans une attitude caractéristique des coureurs, cf. les n° 95 et 226.

	Amedick 196	Amedick 226	Amedick 252 ⁸⁴	Amedick 181	Amedick 195	Amedick 200
Date	SévDéb	SévDéb	200–300	SévMil	SévMil	SévMil
Âge du défunt	Enfant?	?	Adulte	Enfant	Enfant	Enfant?
Complet	non	non	oui	oui	non	non
Façade	x		x	x	x	x
Côtés						
Couvercle		x				
Éros	x		x			x
Nombre de personnages			13	9	12	6
Âge des athlètes		Enfants		Enfants	Enfants	
Nombre de scènes			5	4?	4 à 6	
Lutte			xx		xx	x
Boxe					x?	x
Pancrace	xx		x(x?)		x?	x
Course		x		x(x?)		
Pentathlon				x	x	
Couronnement	x		x	x	x	
Onction						
Ordre des scènes			PLCoLP?	PeCoC	PLCoLP (ou B)	BPL
Autre scène				Ind.	Spectateurs Trompette	
Hermès			xx	xxx	x	
Table de prix		x		x	x	
Accessoires		Ind.		Arc Bourses	Parape- tasma	
Vase		x			xx	x
Palme					x	
<i>Ephedros</i>						
Autre thème						

⁸⁴ Pour de nombreux spécialistes, il ne s'agit pas d'un sarcophage sorti des ateliers de Rome, mais d'une production locale, sicilienne.

	Amedick 215	Amedick 288	Dimas 90	Amedick 28	Amedick 34	Amedick 199
Date	SévMil	SévMil	Sév	225–250	225–250	230–260
Âge du défunt	Enfant	Enfant	Enfant?	Enfant	Enfant	?
Complet	oui	oui		oui	oui	non
Façade	x	x	x		x	x
Côtés			x			
Couvercle				x		
Éros			x		x	
Nombre de personnages	15	12		3	6	
Âge des athlètes	Adultes	Adultes		Adultes		Adultes
Nombre de scènes	5	4			2	
Lutte	x	x			x	
Boxe	?	x				
Pancrace	x	x				x
Course						
Pentathlon			x			
Couronnement	x	x		x	x	
Onction	x					x
Ordre des scènes	OLCoPB ?	CoPLB			CoL	OP
Autre scène						
Hermès	x					x
Table de prix				x		
Accessoires		Panier à sable		Bourses		
Vase						x
Palme			x			
<i>Ephedros</i>					x	
Autre thème				Sacrifice; cavalier		

	Amedick 275	Amedick 82	Amedick 258	Amedick 276	Amedick 145	Rumscheid 117
Date	230–260	275–300	270–300	270–300	Tétrarchie	Tétrarchie
Âge du défunt	Enfant	Adulte	Enfant?	Adulte	Enfant	?
Complet	oui	oui	non	non	oui	non
Façade	x	x	x			
Côtés						
Couvercle					x	
Éros						
Nombre de personnages	17	9			6	
Âge des athlètes	Enfants	Enfants	Adultes	Adultes	Adultes	Adultes
Nombre de scènes	6	3				
Lutte	xx	x			x	
Boxe	x	x			x	
Panrace	x	x	x	x		
Course						
Pentathlon						
Couronnement	x ⁸⁵		x	x		x
Onction	x					
Ordre des scènes	OLCoBL P	BLP	PCo		BL	
Autre scène						
Hermès			x			
Table de prix						
Accessoires	ind.				Poteau?	
Vase	x					
Palme						
<i>Ephedros</i>						
Autre thème					Banquet, scène maritime	

⁸⁵ Le septième personnage en partant de la gauche, à droite de la paire de lutteurs, n'est pas un «Kampfrichter», mais le héraut, qui par une erreur du sculpteur ou une adaptation à l'espace existant a tourné le personnage vers la gauche, alors qu'il devrait regarder vers le vainqueur et faire pendant au trompette à droite.

Les images de *ludi* de la mosaïque de la villa romaine de Noheda (Villar De Domingo García – Cuenca)

Miguel Ángel Valero Tévar
Université de Castilla–La Mancha

Résumé

Présentation de l'ensemble exceptionnel de mosaïques de la salle triconque de la villa de Noheda, près de Cuenca. Parmi les scènes figurées, on trouve deux frises se référant à des *ludi* mêlant épreuves athlétiques et épreuves scéniques. Dans un décor architectural, on y voit des boxeurs, un joueur de *bucina*, une femme qui pourrait être l'éditeur des jeux, un héraut, un acteur tragique et un acteur comique ainsi que d'autres athlètes sans spécialité définie. Un motif récurrent est la couronne agonistique monumentale.

1. Introduction

Le site archéologique de Noheda, situé dans la province de Cuenca, au centre de la Péninsule Ibérique, est connu de longue date,¹ mais l'existence de la mosaïque figurée fut documentée dans les années 80 du siècle dernier à l'occasion de travaux d'amélioration agricole réalisés dans la parcelle.² Les propriétaires renoncèrent judicieusement à la cultiver, ce qui a bénéficié à la conservation des vestiges qui s'y trouvent enfouis (LLEDO SANDOVAL 2007: 23; LLEDO SANDOVAL 2010: 38) (pl. 4/1, fig.1).

Les fouilles archéologiques commencèrent à la fin de l'année 2005, ce qui démontra l'importance du site et conduisit le Conseil Régional de Castille–La Manche à assumer l'année suivante la responsabilité et le financement des recherches en l'introduisant dans son programme de Fouilles Systématiques, ce qui a permis le développement des recherches.³ De plus, on a toujours pu compter sur l'hospitalité et l'im-

¹ LARRAÑAGA MENDIA 1966: 438; ABASCAL PALAZÓN 1982: 68; PALOMERO PLAZA 1987: 169.

² Pour mieux connaître les vicissitudes de la découverte de la mosaïque, les premières impressions et les sentiments qu'elle inspira, les actions menées à bien par les propriétaires pour protéger les fouilles ainsi que les difficultés que José Luis Lledó Sandoval a dû traverser, ce dernier étant le propriétaire des terres jusqu'à la découverte de la mosaïque, la consultation de ses publications personnelles est obligatoire (LLEDO SANDOVAL 2007; LLEDO SANDOVAL 2010).

³ Nos remerciements vont à la Direction Générale du Patrimoine Culturel du Ministère de l'Éducation, de la Science et de la Culture du Conseil Régional de Castille–La Manche pour l'appui et le soutien institutionnel et financier qu'elle nous a accordés tout au long de ces années, et qui a été fondamental dans le maintien et dans le développement correct d'un projet de recherche qui aboutit à des ré-

plication des villageois de Villar de Domingo García, à quoi il faut ajouter l'intérêt et l'appui manifestés ces dernières années par le Conseil Général de Cuenca.⁴

Durant cette période, quelques structures appartenant à la *pars rustica* du complexe rural ont été exhumées, ainsi qu'un secteur de la *pars urbana*, comprenant quelques dépendances du *balneum* et diverses pièces de l'édifice résidentiel. Dans ce dernier, on doit faire une place à part à la Salle Triconque, non seulement à cause de ses dimensions imposantes (290,64 m²) et de son plan architectural complexe, mais aussi parce qu'on y a trouvé l'extraordinaire pavement dont font partie les scènes représentant des *ludi* qui sont l'objet de la présente publication.

La *villa* romaine de Noheda est située à 500 mètres au nord-est de la localité du même nom, sur le territoire de la commune de Villar de Domingo García. À proximité de la route nationale N-320, elle se trouve à 17 kilomètres au nord de la ville de Cuenca. À 1000 m d'altitude, la villa est implantée sur une pente douce qui bascule vers le sud pour rejoindre l'Arroyo del Tejar.

Quant aux alentours immédiats du site archéologique, la connaissance du cadre géographique dans lequel se développe une culture déterminée – dans ce cas précis l'Antiquité tardive –, constitue une condition préalable pour l'étude et la compréhension de celle-ci, dans la mesure où ce cadre influe directement sur les comportements humains.

Les terres qui entourent la *villa* sont insérées dans la partie est de la région naturelle de l'Alcarria Conquense, elle-même délimitée, à l'ouest et à l'est, respectivement par les chaînes de montagnes d'Altomira et de Bascuñana. Le relief y est peu marqué: y prédominent d'amples vallées aux pentes faiblement inclinées, d'où une grande variété de paysages.⁵

Sa situation géographique dans le contexte de la péninsule, à faible distance de villes de l'Espagne centrale comme Ercávica, Valeria, Segobriga et Complutum, en fait un nœud routier, un passage naturel du sud vers le nord entre les chaînes de montagnes citées *supra*,

sultats scientifiques importants, comme le montrent la liste déjà longue des publications disponibles sur les fouilles et leur répercussion sur la connaissance de l'Antiquité Tardive dans la région.

⁴ Les projets et accords signés entre cette institution et le Conseil Régional de Castille-La Manche ont été nombreux et ont permis le développement des recherches sur le site.

⁵ ESTÉBANEZ ÁLVAREZ 1974: 16; GONZÁLEZ ECHEVARRÍA & FERNÁNDEZ SANTOS & SANZA CANDALES 2006: 20.

faisant de cette zone une voie naturelle de communications,⁶ parcourue précisément par certaines voies romaines.⁷

2. Contexte architectural de la mosaïque

La salle dite Triconque qu'orne la mosaïque dans laquelle sont représentées, entre autres, des scènes de *ludi*, fait partie du secteur résidentiel de la *pars urbana* et correspond au *triclinium*.

La pièce est orientée ouest-est.⁸ Son entrée est située du côté ouest: c'est une pièce rectangulaire avec des colonnes évoquant un *narthex*. Deux marches réalisées en maçonnerie et recouvertes de plaques de marbre dans différents tons de blanc permettent de combler le dénivelé existant entre l'antichambre d'accès et le *triclinium* proprement dit.

La grande salle qui reçoit les mosaïques de Noheda est délimitée par des murs épais réalisés en maçonnerie grossière et en pierres de taille à joints de ciment, délimitant ainsi une grande pièce quadrangulaire à trois exèdres sur les côtés nord, est et sud, soit une surface globale de 290,64 m² (pl. 4/2, fig. 2).

À peu près au centre de cette pièce est situé un bassin monumental rectangulaire, de même orientation que la salle triconque, qui possède deux conduites d'eau, un récepteur sur le côté nord et une conduite d'évacuation sur le côté sud-ouest; les deux conduites sont constituées d'une base d'*imbrices* se chevauchant aux extrémités.

En ce qui concerne la décoration de cet espace, outre la mosaïque dont nous reparlerons *infra*, la face intérieure des murs du *triclinium* était décorée de peintures murales dans les tons rouges, bruns, noirs, verts, etc., à décor géométrique.⁹ La plinthe est recouverte de plaques

⁶ VALERO TEVAR 1999a: 14; VALERO TEVAR 1999b: 213; VALERO TEVAR 2008: 180.

⁷ ABASCAL 1982: 68; PALOMERO PLAZA 1987:156.

⁸ Nous sommes conscient du fait que la formulation habituelle dans le monde occidental est est-ouest, mais dans ce cas nous avons adopté volontairement la formulation ouest-est car l'accès aux salles fouillées à ce jour se trouve dans la partie ouest, ce qui indique que le parcours normal s'effectue de l'ouest – à l'entrée de la salle – vers l'est, à la sortie de celle-ci.

⁹ On a retrouvé de nombreuses plaques de mortier peint 'al fresco' provenant des murs écroulés. Ils sont de petite taille, ce qui rend leur interprétation plus difficile. Retrouvées dans les niveaux de destruction de la Salle Triconque, ces plaques correspondent à la partie moyenne et supérieure du mur. Elles totalisent une surface de plusieurs mètres carrés. Aujourd'hui, elles sont en phase de nettoyage ce qui signifie que, en attendant la fin de cette opération, on ne puisse dire que peu de choses sur leur décor. On indiquera d'ores et déjà que le support des peintures est

de marbre, de couleurs alternées et de types différents, qui mettent en évidence l'emploi de matériaux de construction nobles dans l'ensemble décoratif des structures principales de la *villa*, pouvant être associés au goût de l'élite, qui, comme l'ont signalé d'autres chercheurs,¹⁰ encourage l'émergence d'ateliers locaux et itinérants se consacrant à l'exécution de programmes décoratifs complexes et coûteux.

Le système de couverture du *triclinium* est constitué d'un dôme sur arcs surbaissés en blocs de tuf, dont les propriétés les plus remarquables sont la dureté mais aussi la légèreté.

La forme tri-absidale de la grande salle décrite *supra* s'inscrit dans la tendance à la monumentalisation des *villae* à partir de la fin du III^e siècle.¹¹ Traditionnellement, on considérait que les salles triconques étaient des espaces privilégiés, particulièrement adaptés à la volonté de représentation des grands propriétaires terriens à l'époque impériale. Cependant, il n'existe aucune preuve fiable qui permette d'affirmer que la disposition de certaines pièces ayant une structure *trichora* constitue le modèle habituel du salon de réception.¹² Au contraire, on a accepté récemment l'idée que ces pièces servaient de *triclinium*, suite à l'adaptation des formes architecturales aux nouvelles habitudes de convivialité à l'époque romaine tardive, parmi lesquelles l'adoption de la forme semi-circulaire pour les lits, les *stibadia*.

De cette manière, durant le Bas-Empire, et même si l'on disposait de pièces spécifiquement destinées à la représentation du maître, les *triclinia* assumaient aussi cette fonction. Ces espaces de grandes dimensions et richement décorés constituent le cadre idéal pour donner des banquets avec le cérémonial correspondant, c'est-à-dire la disposition hiérarchique étudiée pour participer au *convivium*,¹³ qui est réservé à un groupe d'invités choisis.¹⁴ Comme nous l'avons noté *supra*, les absides sont destinées à recevoir les *stibadia*; l'abside centrale – dans le cas de la salle tri-absidale de Noheda, du côté est – devait être réservée au *dominus* et à sa famille ou bien à un invité de marque, alors que les deux autres absides latérales devaient être destinées au reste des invités. L'espace quadrangulaire au centre devait être utilisé pour agrémenter les banquets avec des spectacles de musiciens, de

composé de deux couches de mortier de chaux et de sable, d'un à deux centimètres d'épaisseur chacune.

¹⁰ RODÁ I LLANZA 2004: 412.

¹¹ ROMIZZI 2006: 29.

¹² HIDALGO PRIETO 1998: 283.

¹³ DUNBABIN 2003: 198; ARCE 2010: 401.

¹⁴ MAR Y VERDE 2008: 78.

danseurs ou d'acteurs,¹⁵ outre le fait qu'il servait de zone de passage aux serviteurs.

Les dimensions du *triclinium* de Noheda en font l'un des plus vastes de l'Empire, après la salle à manger trouvée au *palatium* de Cercadilla à Córdoba,¹⁶ à quelques mètres carrés près seulement. On peut aussi le comparer — bien que celui de Noheda soit un peu plus grand — avec la salle *trichora* de l'extraordinaire *villa* sicilienne de Piazza Armerina.¹⁷

À vrai dire, si ces exemples, par leurs dimensions et leur typologie, ressemblent le plus au nôtre, ils ne sont pas uniques: dans le monde italique, il existe d'autres exemples de ce type de salles, par exemple dans la *villa* Desenzano, près du lac de Garde, dont le secteur A possède une salle *trichora* précédée d'un *narthex*¹⁸ similaire à celui qui a été découvert à Noheda. Ou dans la *villa* d'Oppido Lucano: parmi les transformations et les agrandissements que le complexe a connus au IV^e siècle, figure une salle tri-absidale.¹⁹ Il en va de même dans la *villa* de Patti Marina, reconstruite au IV^e siècle sur les vestiges d'un complexe des II^e et III^e siècles: autour d'un grand péristyle, elle comporte différentes pièces parmi lesquelles se détache le *trichorium*²⁰ de 16 x 12 m. Même chose dans la *villa* de Porto Saturo, près du Golfe de Tarente, qui possède une salle trilobée précédée d'un espace quadrangulaire.²¹

À Rome, la *domus* du Largo Argentina possède aussi ce type de salle,²² ainsi que la demeure située au nord du Palais épiscopal de Perge, en Turquie.²³ Enfin, il existe des salles *trichorae* dans l'architecture nord-africaine, par exemple dans la Maison du Char de Vénus et dans la Maison des Protomes à Thurburbo Majus ou encore à Tabarca.²⁴

Sur le sol hispanique, le cas du complexe de Cordoue mis à part, il n'est pas rare de voir des exemples de salles triconques:²⁵ dans la *villa* de Los Quintanares à Soria, Las Mezquitillas à Écija, El Viejo Camino

¹⁵ ROSSITER 1991: 203.

¹⁶ HIDALGO PRIETO 1998: 274; ARCE 2010: 397.

¹⁷ CARANDINI & RICCI & DE VOS 1982; COARELLI Y TORELLI 1992.

¹⁸ SCAGLIARINI 1992; SENA CHIESA 1999: 518.

¹⁹ GUALTIERI 2003: 260.

²⁰ WILSON 1990: 200.

²¹ VOLPE 1999: 312.

²² HIDALGO PRIETO 1998: 284, note 16.

²³ ELLIS 1983: 210.

²⁴ Plusieurs des pièces *trichorae* citées ici sont rassemblées dans HIDALGO PRIETO 1998: 284, note 16.

²⁵ HIDALGO PRIETO 1998: 284, note 17.

de las Sepulturas à Balazote, Albacete,²⁶ la Torre del Aguila à Barbaño, Badajoz²⁷ ou dans la *villa* d'Almenara de Adaja (Valladolid)²⁸ bien qu'elles soient toutes manifestement moins importantes que celle qui nous intéresse ici. D'autre part, dans la *villa* portugaise de Rabaçal,²⁹ deux salles *trichorae* ont été retrouvées dans le même complexe architectural.

3. Chronologie de la phase monumentale de la *villa*

Sur la chronologie de la phase monumentale – attribuée à l'Antiquité tardive –, aussi bien le matériel céramique que les trouvailles numismatiques fournissent une information de qualité.

L'ensemble des monnaies récupérées à ce jour permet de dégager quelques conclusions qui confirment les données fournies par le matériel céramique, la stratigraphie et l'iconographie des mosaïques.

À partir de la datation du matériel numismatique – des monnaies de Théodose, Constance, Constantin, Tacite et Crispus –, mais aussi grâce à l'étude du matériel céramique, on peut placer le début de la phase monumentale de la *villa* dans le dernier quart du III^e siècle, de sorte que l'époque de sa splendeur maximale correspond au IV^e siècle. La première phase de construction mise en évidence en certains points de la *villa*, enfouie sous les structures que nous venons d'analyser, constitue une question à part, pour l'instant.³⁰

4. La mosaïque de la Salle Triconque

Comme nous l'avons déjà signalé *supra*, la mosaïque conservée couvre une surface de 231,62 m², bien qu'à l'origine elle ait occupé une superficie plus importante, soit 290,64 m², correspondant à l'espace utile de la salle, vu que l'exèdre sud et une partie de la zone voisine sont détruites suite à des dommages causés par les travaux agricoles.

²⁶ GORGES 1979; FERNÁNDEZ CASTRO 1982.

²⁷ RODRÍGUEZ MARTÍN 1995: 312 sq.; RODRÍGUEZ MARTÍN & CARVALHO 2008: 324.

²⁸ GARCÍA MERINO 2008: 423.

²⁹ PESSOA 1995: 472 sq.; PESSOA & RODRIGO & MADIRA & BURROWS 2008: 665.

³⁰ Pour le moment, la surface fouillée correspondant à la première phase d'occupation est très réduite, ce qui fait que nous ne pouvons pas nous appuyer sur des preuves qui pourraient étayer cette chronologie. Cependant, nous sommes en train de terminer l'analyse des matériels de cette zone pour que, dans un proche avenir, nous puissions apporter des précisions sur cette question.

La disposition du décor de la mosaïque comporte, d'une part, une ample zone centrale divisée en six panneaux ornés de scènes mythologiques et allégoriques qui présentent un caractère unitaire, et dans lesquels sont associés des personnages réunis en groupes scéniques. Cet ensemble figuré, dans un cadre rectangulaire, occupe l'espace principal de la salle; il s'étend jusqu'au pourtour du bassin monumental et comporte une bordure extérieure constituée d'une grande frise végétale à rinceau de feuilles d'acanthe. Enfin, d'après les vestiges conservés dans deux des exèdres, les trois exèdres de la salle présentaient un décor géométrique.

Les sujets figurés ont été disposés dans six frises rectangulaires. Dans notre description et la suite de notre étude, nous distinguons les frises A, B, C, D, E et F, dans l'ordre de leur découverte par le visiteur (pl. 5/1, fig. 3).

La frise A représente la compétition entre le roi d'Olympie Oinomaos et Pélops pour Hippodamie, la fille d'Oinomaos. Elle est elle-même divisée en plusieurs scènes. La première représente, en groupe compact, cinq personnages entourant le monarque assis sur le trône; la suivante illustre d'abord le violent *naufragium* du quadriges du souverain, puis Pélops qui, vainqueur, descend de la nacelle du char et reçoit la palme de la victoire, embrassé par Hippodamie. Au-dessus de la scène principale, une seconde scène, plus petite, dans la partie supérieure de l'image, représente un cirque qui évoque le Circus Maximus de Rome; l'on y retrouve la *cavea*, l'*arena*, la *spina*, les *metae*, les *ovaria*, les *falae*, ainsi que différentes statues de dieux et d'animaux qui décoraient l'édifice.

La scène B, située dans la zone nord de la salle, est divisée également à son tour en deux scènes. La scène principale représente une troupe de théâtre où se succèdent toutes les composantes de la pantomime; au-dessous, dans une scène secondaire, on observe une autre scène de dimensions inférieures, dans laquelle des personnages occupent les espaces entre des colonnes doubles surmontées alternativement de linteaux et d'arcs surbaissés. Nous n'entrerons pas ici dans la description de ces images de *ludi* qui seront abordées *infra*.

La scène C occupe la partie est de la salle, qui se divise également en différents groupes scéniques. Le premier est composé de cinq personnages, trois personnages féminins et un personnage masculin — ce dernier assis sur un rocher à l'ombre d'un arbre — avec, entre eux, Éros. Il s'agit du jugement de Pâris, mythe largement diffusé et qui a joui d'un grand succès dans les sources classiques; il est représenté fréquemment dans la peinture de vase,³¹ sur des fresques murales, des

³¹ CLAIRMONT 1951: 60.

reliefs, des miroirs, des pierres précieuses et même des pièces de monnaie,³² alors que dans les mosaïques il est plutôt rare.³³ La scène suivante prend place autour d'un bateau avec quatre marins qui hissent les voiles; Pâris y accède grâce à une rampe située à la poupe et tient par la main Hélène, accompagnée de trois assistantes. Sur l'autre côté, les mêmes personnages descendent par la passerelle pour être reçus au milieu de danses, devant une enceinte fortifiée où l'on peut reconnaître Troie.

La scène D, située également du côté est de la pièce, se trouve au-dessus de celle qui a été décrite précédemment. On peut y voir un cortège dionysiaque où le dieu, représenté sous les traits d'un jeune homme aux cheveux longs, apparaît debout sur un char tiré par quatre centaures musiciens qui jouent de l'*aulos* et de la *syrinx*, précédé par les autres personnages associés à ce *thiasos*, scène qui trouve de multiples parallèles dans les mosaïques d'Espagne.³⁴

La scène E, située dans la partie sud de la salle et orientée au sud, ressemble beaucoup au panneau B décrit *supra*, avec toutefois de légères variantes dans la position et le dynamisme des figures, ainsi que dans l'orientation de certains personnages. Comme dans le cas analysé *supra*, les scènes de petites dimensions font référence aux

³² BLAZQUEZ MARTINEZ & LOPEZ MONTEAGUDO & NEIRA & SAN NICOLAS 1993: 279.

³³ Jusqu'à la découverte de la mosaïque de Noheda, on connaissait seulement cinq exemplaires de ce thème; quatre d'entre eux se trouvent hors du cadre hispanique, le premier en Transylvanie (REINACH 1992: 164), un deuxième au musée de Cherchel en Algérie (DUNBABIN 1978: 254), un troisième provenant de l'île de Cos (MORRIGONE 1950: 219) et le dernier, la mosaïque originaire de la ville d'Antioche actuellement exposée au Musée du Louvre (LEVI 1947: 16; BUENACASA PEREZ 2006: 26). En ce qui concerne le territoire hispanique, dans la localité de Casariche, où il y avait déjà une très célèbre mosaïque faisant allusion à l'Océan (MONDELO PARDO & TORRES CARRO 1985: 148), est apparue en juillet 1985 (BUERO MARTINEZ 1986: 59) ce qui, jusqu'à ce jour, était l'unique exemplaire qui reflétait le thème inhabituel du Jugement de Pâris, représentation analysée par différents auteurs (BLAZQUEZ MARTINEZ 1985: 115 sq.; BLAZQUEZ MARTINEZ & LOPEZ MONTEAGUDO & NEIRA & SAN NICOLAS 1993: 279; BALIL ILLANA 1989: 133; LEON & FERNANDEZ DIAZ & LOPEZ MONTEAGUDO & LUZON & NEIRA JIMENEZ 2010: 134; LANCHI 1997, n° 101).

³⁴ Entre autres, nous mentionnons ARGENTE OLIVER 1975: 901; ARGENTE OLIVER 1979; BLANCO FREIJEIRO 1978: 40; BLAZQUEZ MARTINEZ 1980: 128; BLAZQUEZ MARTINEZ & MEZQUIRIZ IRUJO 1985: 44 sq.; MEZQUIRIZ IRUJO 1987: 62 sq.; GARCIA SANZ 1991-1992: 110; GARCIA SANZ 1994: 328 sq.; BLAZQUEZ MARTINEZ & LOPEZ MONTEAGUDO & NEIRA & SAN NICOLAS 1993: 271; LAVAGNE 1994: 240 sq.; SAN NICOLAS PEDRAZ 1997: 406 sq.; LOPEZ MONTEAGUDO 1998: 180; LOPEZ MONTEAGUDO 1999: 36; LANCHI 2000: 130; LANCHI 2001: 165; BLAZQUEZ MARTINEZ 2010: 94; MAÑAS ROMERO 2010: 53; MAÑAS ROMERO 2011: 34.

ludi, c'est la raison pour laquelle nous renonçons à les décrire en détail maintenant.

Enfin, la scène F, partiellement détruite par la chute de la coupole de la salle, représente divers motifs marins — des scènes de pêche, des *Erotes*, des Tritons et des Néréides —, en accord avec la nature aquatique du bassin qu'ils entourent.

Il faut souligner la grande qualité technique de la mosaïque du *tricladium* de Noheda, qui semble relever davantage de l'œuvre picturale que de la mosaïque. Il s'agit d'une mosaïque réalisée dans sa majeure partie en *opus vermiculatum*, avec des tesselles de quelques mm de côté, de 1,5 mm pour certaines d'entre elles, dans une gamme de couleurs très étendue, en utilisant pour certains tons des tesselles de pâte de verre et même des tesselles dorées. Ainsi l'on obtient une infinité de nuances, qui font ressortir l'étude anatomique méticuleuse du corps humain, le dynamisme des figures en mouvement et la force d'expression des personnages.

Pour de multiples raisons, la mosaïque de Noheda est exceptionnelle dans la mesure où on ne connaît, sur le sol hispanique, aucune autre mosaïque figurée de ces dimensions. De plus, il est difficile de trouver d'autres exemples de mosaïque dans tout l'Empire avec des caractéristiques analogues à celle de Noheda, c'est-à-dire qui s'appuie sur une aussi grande richesse iconographique et une composition aussi complexe et variée. À tout cela s'ajoute l'excellent état de conservation, la mosaïque n'ayant perdu, comme nous l'avons indiqué, qu'une faible partie de sa superficie, sans que cela affecte en rien l'interprétation globale des scènes.

En guise de conclusion, on peut dire que sa composition s'avère au plus haut point intéressante: elle associe d'une manière particulière des thèmes mythologiques, des représentations de divers *ludi* et des références à des genres littéraires et théâtraux, ce qui lui confère son originalité. Chacune de ces scènes prise séparément, tout comme la lecture de l'ensemble de celles-ci, se développe dans un style narratif clair, qui permet de suivre la séquence des différents épisodes d'un mythe ou d'une allégorie ainsi que les contenus transversaux qui les relient entre elles.

À notre connaissance il s'agit d'un *unicum* dans la production de l'art de la mosaïque connue à ce jour, non seulement dans le cadre hispanique, mais aussi dans tout l'Empire romain.

5. Les images de *ludi* dans la mosaïque

Comme nous l'avons dit dans les pages précédentes, le panneau figuré B comporte deux scènes bien distinctes, celle du registre supérieur, de

grandes dimensions, illustre une scène de pantomime, et celle du registre inférieur, plus petite, montre différents personnages placés sous des éléments d'architecture. Dans cette dernière frise figurent des personnages se rapportant aux *ludi*, pugilistes ou *scaenici*, qui ont connu un grand succès à la fin de l'Empire.

La frise mesure 5,96 m de long et 0,93 m de haut. Elle est divisée en sept carrés délimités par des colonnes adjacentes – sauf aux extrémités – soutenant une architrave homogène grise, constituée alternativement de linteaux (quatre) et d'arcs surbaissés (trois). Les colonnes, aux chapiteaux corinthiens, présentent quelques variantes: elles se succèdent dans une alternance de couleurs, juxtaposant des fûts de colonnes gris et d'autres rougeâtres (pl. 6/1, fig. 4).

En lisant la frise de gauche à droite, on trouve dans le premier entrecolonnement un pugiliste de 0,71 m de haut et 0,50 m de large. Il avance la jambe droite et tend le bras gauche en avant, tout en maintenant le bras droit fléchi, en retrait, se préparant à porter un coup; son attitude est clairement celle de l'athlète au début du combat. Comme unique équipement, il porte des cestes blancs avec des attaches grises.

L'athlète est représenté conformément aux lois de l'anatomie: on distingue sa musculature, ses abdominaux et son sexe, avec un rendu soigné de l'incidence de la lumière: en effet, les zones en mosaïque de couleur claire se situent sur les épaules, la cuisse, les pectoraux et la jambe droite, ce sont les zones les mieux éclairées, alors que la partie inférieure des bras, des aisselles et surtout de la jambe gauche est réalisée en tesselles de couleur légèrement plus sombre, indiquant ainsi nettement qu'elle reçoit moins de lumière. L'athlète ne porte pas le *cirrus* caractéristique: ses cheveux châtain sont coiffés en arrière, comme l'indiquent de fines tesselles noires.

Devant l'athlète est représenté un piédestal carré, aux tons rouges et jaunes, avec une bande horizontale de couleur rouge et noire sur la partie basse; une lacune importante de la mosaïque n'empêche pas d'identifier la *corona agonistica* qui devait être placée sur le piédestal (pl. 7/1, fig. 6)

À droite du même athlète, et dans un cadre architectural similaire, figure un deuxième pugiliste, lui aussi nu et de taille analogue, orienté pour sa part vers la gauche, en position de combat contre le précédent. Comme le premier, il est debout sur un sol de couleur marron, sans ombres, ce qui le met en relief sur le fond blanchâtre. Son corps est tourné à 45° vers la gauche; il avance sa jambe droite et son bras gauche est tendu vers l'avant, alors que son bras droit reste plié en attitude offensive; ses deux mains sont protégées par des cestes blancs à attaches dessinées en gris.

La musculature et le volume du corps sont rendus par de petites tesselles orangées, tandis que les autres, blanchâtres, servent à rendre les muscles qui reçoivent directement la lumière. Sont utilisées également des tesselles rouge lie de vin pour les zones d'ombre ainsi que pour délimiter les principales lignes de contour, en réservant le noir pour le nombril.

Derrière l'athlète est représenté un piédestal aux caractéristiques similaires à celles du précédent, sur lequel est posée une *corona agonistica* réalisée en tesselles verdâtres, rouges et noires sur fond blanc, avec des ornements placés autour d'un cadre noir comprenant une croix en X blanche.³⁵ Deux palmes vertes en sortent, symbole de la victoire que l'un des deux pugilistes obtiendra.

En continuant la lecture vers la droite, nous trouvons un troisième personnage inséré dans un cadre délimité par deux colonnes grises, à linteau droit. Ses dimensions sont de 0,76 m de haut et 0,60 m de large, alors que l'instrument à vent dont il joue mesure 0,38 m de long. Il est debout, de trois quarts vers la droite. Sa jambe gauche fait un petit pas en avant alors que, de ses bras à moitié repliés, il tient une *bucina* dorée. Il est chaussé de *crepidae* blanches à lacets noirs et porte une longue tunique blanche ornée de bandes formant des *clavi* en tesselles rouge lie de vin et noires. Ces mêmes couleurs reviennent pour la plupart dans le décor de l'extrémité des manches, aux poignets. Sur sa tunique, il porte une chlamyde rouge ornée de franges en bordure (pl. 7/2, fig. 7).

Ses cheveux bruns sont rendus en tesselles brun-gris tandis que des tesselles noires soulignent sa coiffure de style classique serrée par une *taenia* blanche d'où pendent deux rubans. Cette figure est exécutée en tesselles cubiques de 0,5 à 0,3 cm qui permettent de souligner les parties du visage dans l'ombre et de faire ressortir, en tesselles plus claires, la zone de contour des lèvres; ces éléments mettent l'accent sur l'action en cours: le personnage souffle dans la *bucina*. Ses vêtements et ses attributs ne laissent aucun doute sur son identité: c'est un musicien jouant de la *bucina* pour annoncer le début ou la fin des combats; il existe de nombreux parallèles pour ce musicien, dans la *villa del Casale de Piazza Armerina*³⁶ ou dans d'autres mosaïques d'Afrique du Nord.³⁷

À droite, on trouve le quatrième carré, placé au centre de la composition. Encadré par des colonnes rouges et sous un arc surbaissé, se

³⁵ BALMELLE & BLANCHARD-LEMEE & DARMON & GOZLAN & RAYNAUD 2002: 39.

³⁶ CATULLO 1999: 37; CIURCA 1999: 31.

³⁷ DUNBABIN 1999: *passim*.

trouve une femme de 0,72 m de haut et 0,33 m de large, assise sur une banquette de 0,33 m de haut et 0,62 m de large. Elle est assise de face, le haut du corps et la tête légèrement tournés vers la gauche. Elle tient son menton de sa main droite. La main gauche est perdue, mais on peut voir son bras gauche recouvert par son vêtement ainsi que ses deux jambes qu'elle tient ramenées vers la banquette (pl. 8/1, fig. 8).

Elle est vêtue d'une *stola*³⁸ jaune sur laquelle elle porte une *palla* de même couleur qui lui couvre la tête. Au-dessus de sa tête sont suspendues deux branches de laurier symétriques, en tesselles vertes, (reliées aux chapiteaux des colonnes), ainsi que trois rubans de même couleur. La richesse de son vêtement atteste de son haut rang. Elle semble être assise dans un *triclinium aestivum*, protégé du soleil par le feuillage qui se trouve au-dessus de sa tête. Il pourrait s'agir de la *domina* évergète qui a financé les *ludi* auxquels elle assiste.

Le cinquième personnage se trouve à l'intérieur d'un cadre délimité par des colonnes grises et un linteau droit. Il mesure 0,78 m de haut et 0,47 m de large. Il est debout, les jambes légèrement ouvertes en position d'équilibre: son bras gauche est plié et tient une grande palme, son bras droit est levé, main ouverte, dans l'attitude du déclamateur. Il est vêtu d'une longue tunique blanche à larges emmanchures, ornée de *clavi* de couleur rouge lie de vin et noire; par dessus, il porte un *pallium* de mêmes couleurs. Son vêtement laisse apercevoir ses *crepidae*. Coiffé dans un style classique, ses cheveux sont ceints d'une *taenia* blanche ornée de tesselles de verre bleues et rouges. À gauche du personnage, un piédestal avec la *corona agonistica* (pl. 8/2, fig. 9). C'est une figure centrale dans les *ludi*, chargée de proclamer le nom du vainqueur de la compétition, au pugilat comme en poésie.

Dans le sixième carré, à droite de celui que nous venons d'analyser, se trouve un acteur de 0,80 m de haut et 0,28 m de large. Il est délimité par des colonnes rouges et un arc surbaissé. L'acteur est debout, tourné de trois quarts vers la droite. Il avance la jambe gauche, tout en levant le bras droit, main fermée, à l'exception de l'index et du majeur, tendus, dans l'attitude de l'orateur. Le bras gauche est replié, collé au corps et recouvert par le vêtement qui laisse la main libre, tenant une *rhabdos* jaune ornée de tesselles rouges³⁹ (pl. 9/1, fig. 10). Il est vêtu d'une *subucula* blanche ornée de deux bandes rouges et noires aux manches, sur laquelle il porte une *stola* jaune, elle-même couverte avec une *palla* rougeâtre bordée de bandes de couleur rouge

³⁸ EDMONTON 2008: 25.

³⁹ Des caractéristiques similaires à celles que l'on observe dans l'acteur représenté dans la mosaïque découverte Plaza de La Corredera à Cordoue (GARCIA Y BELLIDO 1965: 186).

lie de vin et noire. Il porte des *crepidae* blanches à lacets noirs ainsi qu'un masque jaune sur le visage, dans lequel des tesselles noires indiquent l'ouverture de la bouche, des yeux et la ligne du nez, avec des tesselles blanches pour indiquer les parties éclairées. Sa tête est coiffée d'une perruque blonde à cheveux longs, bordée de tesselles noires et ornée d'un diadème doré.

À droite de cet acteur – à gauche pour le spectateur –, se trouve de nouveau un piédestal supportant une *corona agonistica*, d'où s'échappent deux palmes vertes. Dans ce dernier cas, le piédestal est de couleur rouge, le côté latéral droit dans l'ombre, rendu en tesselles rouge sombre d'un ton semblable à celui des trois bandes horizontales du piédestal, deux dans la partie supérieure, la troisième dans la partie inférieure. Il s'agit d'un acteur, peut-être un homme déguisé en femme, avec un masque et une perruque qui pourraient correspondre à une œuvre précise du répertoire.

Le septième et dernier personnage de ce panneau se situe à l'extrême droite de la frise. Placé au centre d'un carré flanqué de colonnes grises et surmonté d'un linteau droit, il mesure 0,77 m de haut et 0,59 m de large. Il se tient debout, légèrement de trois quarts vers la gauche, sa jambe droite fléchie dans un mouvement vers l'avant. Son bras droit est tendu, dans un geste de déclamation analogue à celui du personnage analysé *supra* (pl. 9/2, fig. 11).

Il porte de curieux vêtements dans des tons de blanc, volumineux sur l'abdomen et la poitrine, serrés dans une sorte de filet noir qui s'harmonise avec les bandes qui décorent les manches. Sa tenue est complétée par un long manteau flottant qui couvre sa jambe droite pour passer ensuite dans son dos. Il porte un masque de comédie aux tons rouges, dont les détails sont rendus en tesselles noires. De plus, il porte une longue perruque dans des tons de gris, tandis que le noir sert à rendre la coiffure. Il chausse des *crepidae*. Il représente un second acteur en train de déclamer des vers ou d'interpréter une œuvre. Sa position, symétrique avec celle de l'acteur précédent, comparable avec l'attitude des pugilistes, met en évidence le jeu scénique des deux personnages, probablement lors d'un concours scénique.

Dans la partie sud de la Salle Triconque se trouve le panneau figuré E, qui, comme pour le panneau décrit ci-dessus, comporte une partie supérieure ornée d'une scène de grandes dimensions illustrant une pantomime, et une partie inférieure, rectangulaire, de 5,91 m de long et 0,93 m de haut. Son état de conservation est inférieur à celui du panneau qui lui est symétrique, en raison des travaux agricoles qui l'ont affecté (pl. 6/2, fig. 5). Comme le précédent, il comporte sept carrés

délimités par des colonnes présentant les mêmes caractéristiques et les mêmes couleurs que ceux du panneau B.

Le premier personnage à gauche est placé dans un carré flanqué de colonnes grises, avec un linteau droit. C'est un pugiliste nu, vu de face, campé sur ses jambes, le bras droit levé et le bras gauche posé sur la hanche — dans l'attitude évidente du vainqueur —, il tourne légèrement la tête vers la droite, cherchant du regard son adversaire. Il mesure 0,73 m de haut et 0,50 m au maximum de large, entenant compte de l'ouverture des bras. Ce carré présente plusieurs lacunes, l'une dans la partie supérieure, les deux autres au niveau des colonnes qui delimitent la scène et une dernière localisée à l'intérieur du carré. La première lacune nous prive de connaître la couleur de ses cheveux mais on peut dire qu'il s'agit d'un jeune homme aux cheveux châains qui porte le *cirrus* habituel, rendu en tesselles rouges et noires. Comme unique vêtement, il porte un bandeau sur la tête et des cestes de combat blancs à lacets orange. Du point de vue anatomique, sa musculature est puissante, avec une indication précise du jeu de la lumière sur les parties du corps. Près de lui, un piédestal avec la récompense destinée au vainqueur du combat. L'attitude et les attributs du personnage montrent qu'il s'agit d'un pugiliste vainqueur.

Le deuxième carré, à droite du précédent, est délimité par des colonnes rouges et un arc surbaissé et présente un athlète nu dont on peut distinguer le sexe. Il est tourné vers la droite et légèrement incliné en avant, il exprime la souffrance et l'échec. Il mesure 0,67 m de haut et 0,35 m de large (pl. 10/1, fig. 12) Il est debout, les jambes légèrement pliées, et s'appuie de la main droite sur le piédestal tout en portant sa main gauche à sa tête, qui présente le *cirrus*. Il exprime clairement la douleur de la défaite, accentuée par les filets de sang qui coulent de son front. Devant lui se trouve une base carrée jaune et rouge sur laquelle est posée la *corona agonistica*. Son lien avec la première scène est clair: c'est le pugiliste vaincu.

Dans le troisième carré, délimité par des colonnes grises et un linteau droit, se trouve un musicien. La taille du personnage ne peut être précisée à cause d'une grande lacune qui affecte toute la partie supérieure; il mesure 0,35 m de large. Il est debout, presque de profil, et regarde à droite, la jambe gauche faisant un pas en avant, tout en tenant, dans ses bras tendus, à demi repliés, une *bucina* dorée. Ses vêtements et ses attributs sont semblables à ceux de son homologue du panneau B, ce qui nous dispense de les décrire de nouveau (pl. 10/2, fig. 13)

Sur la partie centrale de la frise, dans un carré délimité par des colonnes rouges et un arc surbaissé, une figure féminine est assise sur une banquette dans un *triclinium aestivum*: des éléments végétaux font

de l'ombre au-dessus de la banquette. De nouveau, on remarque la similitude avec la *domina* du panneau E, au nord, ce qui nous dispense de la décrire (pl. 11/1, fig. 14).

À droite de cette scène, dans un carré délimité par des colonnes grises et un linteau droit, se trouve un cinquième personnage, qui, comme dans le cas précédent, est identique à son homologue du panneau B: il s'agit du héraut chargé de proclamer le nom du vainqueur du combat; près de lui, un piédestal supportant la récompense (pl. 11/1, fig. 14).

Le sixième carré est délimité par des colonnes rouges et un arc surbaissé; comme dans les cas précédents, le sol est marron et met en évidence le fond blanc du tableau. À l'intérieur du carré, se trouve un athlète nu mesurant 0,74 m de haut et 0,38 m de large au maximum. Il est debout, de face, la jambe droite tendue, la gauche fléchie, la tête légèrement tournée à droite, regard à droite. Son bras gauche tient une grande palme tandis que son bras droit porte une couronne de laurier qui récompense la victoire qu'il vient de remporter; sa satisfaction se reflète sur son visage. Ses cheveux châtain sont rendus en tesselles marron, avec des tesselles noires pour souligner les ondulations et la forme de sa coiffure et un *cirrus* derrière la tête. Du point de vue anatomique, on remarque sa musculature puissante, avec indication de la direction de la lumière: on observe l'association de tesselles blanches dans la partie supérieure des bras, des pectoraux, de l'abdomen et de l'intérieur des jambes, et de tesselles de couleur orange foncé, pour le contour des jambes, les bras et le thorax, dessinant ainsi la musculature (pl. 10/2, fig. 13). À droite du personnage se trouve de nouveau un piédestal, avec une *corona agonistica* aux caractéristiques similaires aux précédentes.

Le septième et dernier sujet de la frise se situe à l'extrême droite du panneau, dans un carré délimité par des colonnes grises et un linteau droit. Un athlète est assis sur un sol marron, visiblement fatigué, en proie à la lamentation après sa défaite. Il a les jambes fléchies et on suppose — mais une lacune de la mosaïque empêche d'en être certain — que son bras droit est posé sur sa jambe droite, tandis que la jambe gauche assis par terre, jambe gauche repliée sous lui, jambe droite fléchie. Ses cheveux châtain et ondulés sont surmontés du *cirrus*. Près de lui, apparaît la *corona agonistica* posée sur un piédestal, à gauche. En relation avec la scène du carré précédent, il s'agit d'un athlète vaincu (pl. 10,2; fig. 13).

6. Analyse comparative préliminaire.

Comme nous l'avons souligné précédemment, cet article est une étude préliminaire avec tout ce que cela implique. Il n'est pas dans notre in-

tention de réaliser dans le cadre de cette étude une recherche bibliographique complète que nous avons déjà entreprise dans d'autres publications;⁴⁰ nous y renvoyons les personnes intéressées.

Chez les Romains, la référence aux spectacles organisés pour le divertissement et la jouissance de l'*otium* est courante; les témoignages tirés des sources écrites sont également nombreux,⁴¹ ainsi que la représentation de spectacles dans certains arts figurés; l'exemple le plus connu à ce jour est certainement la mosaïque conservée au Musée de Naples et provenant du *tablinum* de la Maison du Poète Tragique à Pompéi,⁴² bien que l'on connaisse d'autres exemples faisant allusion à la comédie.

À notre avis, la référence aux *ludi scaenici* ne doit pas se limiter uniquement aux images de compagnies d'acteurs de théâtre mais s'étendre à d'autres scènes comportant des personnages renvoyant au monde du spectacle, par exemple des masques ou des acteurs. Ce sont des éléments qui font tous partie du contexte théâtral et qui manifestent l'importance de cet art aux yeux des propriétaires des édifices dans lesquels sont insérées ces mosaïques.

Par exemple, l'*emblema* en mosaïque cité *supra*, provenant de la *domus* découverte Place de La Corredera à Cordoue, représente un type de scène simplifiée, comportant quatre piliers ou poteaux, étayée à l'arrière, avec un toit à une seule pente. Devant l'édifice, un acteur porte un masque sur le visage et tient à deux mains la *rhabdos*, il est vêtu d'une *tunica manicata* et d'une cape.⁴³

Sur la célèbre mosaïque aux oiseaux d'Itálica, sur la seule partie conservée de l'*emblema* que l'on pouvait observer dans les années soixante-dix et qui correspond à son angle supérieur droit, une tête masculine apparaît portant un masque et une coiffure classique, ce qui permet d'identifier la scène avec une scène théâtrale.⁴⁴

Le *tablinum-musaeum* octogonal de la *villa* d'Arellano possède un tapis de mosaïque où chaque tableau représente différentes Muses, face à des personnages masculins et, en toile de fond, différentes constructions. Chaque Muse apparaît revêtue de ses attributs les plus caractéristiques: dans le second compartiment, la lyre, et, dans le troisième, un masque reposant sur un piédestal à côté de Melpomène; dans le compartiment IV, la Muse de la comédie, Thalie, approche ce

⁴⁰ VALERO TEVAR 2012.

⁴¹ LEON & FERNANDEZ DIAZ & LOPEZ MONTEAGUDO & LUZON & NEIRA JIMENEZ 2010: 144.

⁴² BEARD 2008: 63.

⁴³ LEON & FERNANDEZ DIAZ & LOPEZ MONTEAGUDO & LUZON & NEIRA JIMENEZ 2010: 145.

⁴⁴ MAÑAS ROMERO 2011: 42.

même attribut de son visage. Dans le compartiment V, Euterpe tient les *tibiae geminae*, dans chaque main, et dans le compartiment VI, Clio s'apprête à écrire avec un *calamus*. L'état de conservation des secteurs VII et VIII empêche de connaître les Muses qui y figuraient, mais dans le compartiment IX on peut être sûr de la présence d'Uranie.⁴⁵

Hors de la Péninsule Ibérique, les sujets théâtraux ne sont pas nombreux dans les mosaïques, en dehors des célèbres mosaïques de Pompéi; il faut mentionner par ailleurs la mosaïque de Zliten en Tripolitaine, dans laquelle est représenté un groupe de musiciens, deux d'entre eux assis jouant de la *bucina*, un troisième debout jouant de la *monaulos* et un quatrième jouant de l'*organon hydraulus*.⁴⁶ Dans le cinquième compartiment de la mosaïque de Melos exposée au Musée de Leyde est représenté un masque.⁴⁷

Quant aux concours athlétiques et pugilistiques, ce sont des thèmes connus en Cyrénaïque⁴⁸, ainsi que dans la ville tunisienne de Capsa, dans une pièce d'un petit complexe thermal daté du IV^e siècle, ornée de la mosaïque dite des Jeux athlétiques, où divers athlètes offrent une étude soignée du sujet, soucieuse de l'anatomie; parmi eux, on note la présence de nombreux coureurs et pugilistes.⁴⁹

Dans ce groupe viennent se placer les mosaïques noires et blanches d'Ostie et la mosaïque polychrome des Thermes de Caracalla,⁵⁰ dans laquelle on a une représentation des vedettes du monde des athlètes, venus des provinces du centre de l'Europe et nord-africaines: comme à Noheda, ces scènes illustrent l'instant de l'affrontement entre deux pugilistes et l'issue de la lutte.

Parmi les nombreuses mosaïques et les nombreux sujets représentés dans la splendide *villa* de Piazza Armerina, nous devons renvoyer à la mosaïque des pugilistes,⁵¹ avec un héraut proclamant le vainqueur de la compétition et un musicien jouant de la *bucina*;⁵² remarquons également la présence de la *corona agonistica*: dans cet exemple, trois couronnes posées sur une table attendent d'être remises au vainqueur d'une lutte entre *Erotes*.⁵³

⁴⁵ MEZQUÍRIZ IRUJO 2003: 222–226.

⁴⁶ LÓPEZ MONTEAGUDO 2004: 190.

⁴⁷ MOORMAN 1994: 164.

⁴⁸ BLÁZQUEZ MARTÍNEZ 2007: 106 sq.

⁴⁹ ENNAÏFER 1994: 262.

⁵⁰ LEÓN & FERNÁNDEZ DÍAZ & LÓPEZ MONTEAGUDO & LUZÓN & NEIRA JIMÉNEZ 2010: 158.

⁵¹ CIURCA 1999: 15.

⁵² CIURCA 1999: 31.

⁵³ CIURCA 1999: 90.

À Mérida, une mosaïque noire et blanche incomplètement conservée représente une lutte dans laquelle l'un des athlètes immobilise son adversaire d'une prise sous le bras gauche, alors que ce dernier le tient par la taille: la fin du combat approche. Comme à Noheda, les deux lutteurs sont flanqués de palmes, symboles du triomphe réservé à l'un d'eux.

À cette mosaïque il faudrait en ajouter une deuxième, polychrome, découverte dans la villa de Santa Vitoria do Ameixial (Portugal) et une troisième, découverte récemment dans une *aula* d'un complexe thermal, à Herrera (Séville). Y sont représentés deux pancratiastes portant le *cirrus* caractéristique: la position de leurs bras indique qu'ils sont prêts à commencer le combat, comme dans le panneau B de la mosaïque de Noheda. À droite et au second plan, un juge-arbitre, mal conservé, porte le *rudus* et contrôle les mouvements des pugilistes.

En dehors des mosaïques, les représentations de jeux athlétiques ne sont pas nombreuses, bien que certains éléments soient significatifs comme certains reliefs de sarcophages des II^e et III^e siècles.⁵⁴ Les scènes de luttes y sont courantes, tout comme les représentations de *coronae agonisticae*, posées sur une table ou un piédestal. Au revers d'une monnaie de Septime Sévère figure une scène de pugilat. Dans les thermes édifiés sous Sévère Alexandre, certains chapiteaux illustrent la même iconographie.

MiguelAngel.Valero@uclm.es

Bibliographie

- ABASCAL PALAZON, J. M. 1982. *Vías de Comunicación romanas de la provincia de Guadalajara*. Guadalajara.
- ARCE, J. 2010. «El complejo residencial tardorromano de Cercadilla (*Corduba*).» In D. VAQUERIZO éd. *Las áreas suburbanas en a ciudad histórica. Topografía, usos, función*. (Monografías de Arqueología Cordobesa 18). Cordoue: 397–412.
- ARGENTE OLIVER, J. L. 1975. «El mosaico de Baco de Baños de Valdearados.» In XIII Congreso Nacional de Arqueología. Universidad de Zaragoza: 899–912.

⁵⁴ CUMONT 1942.

- ARGENTE OLIVER, J. L. 1979. La villa romana de Baños de Valdearados (Burgos). Madrid.
- BALIL ILLANA, A. 1989. «Algunos mosaicos de tema mitológico.» BSEAA 55: 113–148.
- BALMELLE, C. & BLANCHARD-LEMEE, M. & DARMON, J-P. & GOZLAN, S. & RAYNAUD, M. P. 2002. Le décor géométrique de la mosaïque romaine II. Répertoire graphique et descriptif des décors centrés. Paris.
- BEARD, M. 2008. The Fires of Vesuvius. Pompeii Lost and Found. Cambridge (Mass.).
- BLANCO FREJEIRO, A. 1978. Mosaicos romanos de Mérida. Corpus de Mosaicos de España I. Madrid.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M. & LÓPEZ MONTEAGUDO, G. & NEIRA, L. & SAN NICOLÁS, M. P. 1993. «Hallazgos de mosaicos romanos en Hispania (1977–1987).» Espacio, Tiempo y Forma, Serie II, Hª Antigua 6: 221–296.
- BLAZQUEZ MARTÍNEZ, J. M. & MEZQUÍRIZ IRUJO, M^a. A. 1985. Corpus de Mosaicos de España VII. Mosaicos romanos de Navarra. Madrid.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M. 1980. «Los mosaicos romanos de Torre de Palma (Monforte, Portugal).» AEA 53: 123–161.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M. 1985. «Mosaicos romanos de Campos de Villavidel (León) y Casariche (Sevilla).» AEA 58: 107–124.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M. 2007. «Los mosaicos de Cirenaica.» In L. GASPERINI & S. M. MARENGO éd. Cirene e la Cirenaica nell'Antichità. Atti del convegno internazionale di studi, Roma-Frascati, 18-21 dicembre 1996. Rome: 105–116.
- BLÁZQUEZ MARTÍNEZ, J. M. 2010. «Villas hispano-romanas en el Bajo Imperio decoradas con mosaicos mitológicos.» In L. NEIRA éd. Mitología e Historia en los mosaicos romanos. Madrid: 89–110.
- BUENACASA PÉREZ, C. 2006. Mosaicos romanos de Siria. Pintura de piedra. Barcelona.
- BUERO MARTÍNEZ, S. 1985. «Excavaciones de urgencia en la provincia de Sevilla.» Revista de Arqueología 58: 59–60.
- CARANDINI, A. & RICCI, A. & DE VOS, M. 1982. Filosofiana, la villa di Piazza Armerina I–II. Palerme.

- CATULLO, L. 1999. *L'Antica Villa Romana del Casale di Piazza Armerina nel passato en el presente*. Messine.
- CIURCA, S. 1999. *Los mosaicos de la villa «Erculia» de Piazza Armerina – Morgantina*. Messine.
- CLAIRMONT, C. 1951. *Das Parisurteil in der antiken Kunst*. Zurich.
- COARELLI, F. & TORELLI, M. 1992. *Sicilia*. Rome–Bari.
- CUMONT, F. 1942. *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*. Paris.
- DUNBABIN, K. M. D. 1978. *The Mosaics of Roman North Africa*. Oxford.
- DUNBABIN, K. M. D. 1999. *Mosaics of the Greek and Roman World*. Cambridge.
- DUNBABIN, K. M. D. 2003. *The Roman Banquet. Images of Conviviality*. Cambridge.
- EDMONSON, J. 2008. «Toga and Stola. Defining the Roman Civic Body.» In J. EDMONSON & A. KEITH éd. *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*. Toronto: 21–46.
- ELLIS, S. P. 1983. *An Archaeological Study of Urban Domestic Housing in the Mediterranean A.D. 400–700*. Oxford.
- ENNAÏFER, M. 1994. «Contribution à la connaissance des mosaïques de la région de l'antique Capsa.» In VI Coloquio Internacional sobre Mosaico Antiguo (Palencia–Mérida, octubre 1990). Guadalajara: 253–264.
- ESTÉBANEZ ÁLVAREZ, J. 1974. *Cuenca, estudio geográfico*. Madrid.
- FERNÁNDEZ CASTRO, M^a. C. 1982. *Villas romanas en España*. Madrid.
- GARCÍA MERINO, C. 2008. «Almenara de Adaja y las villas de la submeseta norte.» In C. FERNÁNDEZ OCHOA & V. GARCÍA ENTERO & F. GIL SENDINO éd. *Las villae tardorromanas en el occidente del imperio: Arquitectura y Función*. Gijón: 412–434.
- GARCÍA SANZ, O. 1991–1992. «Algunos apuntes sobre Baco en Hispania.» *Anas* 4: 105–114.
- GARCÍA SANZ, O. 1994. «El Baco hispano a través de sus mosaicos.» In VI Coloquio Internacional sobre Mosaico Antiguo (Palencia–Mérida, octubre 1990). Guadalajara: 327–332.

- GARCÍA Y BELLIDO, A. 1965. «Los mosaicos romanos de la Plaza de la Corredera en Córdoba.» *Boletín de la Real Academia de la Historia* 157: 183–196.
- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, R. & FERNÁNDEZ SANTOS, A. & SANZA CANDALES, S. 2006. «Ideas para le Educación Ambiental basada en el territorio.» *Propuestas de Educación Ambiental* 2: 17–23.
- GORGES, J. G. 1979. *Les villas hispano-romaines. Inventaire et problématique archéologiques.* Paris.
- GUALTIERI, M. 2003. *La Lucania romana. Cultura e società nella documentazione archeologica.* Naples.
- HIDALGO PRIETO, R. 1998. «El triclinium triconque del palatium de Córdoba.» *Anales de Arqueología Cordobesa* 9: 273–300.
- LANCHA, J. 1997. *Mosaïque et culture dans l'Occident romain.* Rome.
- LANCHA, J. 2000. «À propos de la mosaïque dionysiaque d'El Olivar del Centeno.» *Anas* 13: 125–133.
- LANCHA, J. 2001. «La mosaïque du triomphe indien de Bacchus de la villa de Fuente Álamo (Puente Genil, Espagne).» In D. PAUNIER & Ch. SCHMIDT éd. *La Mosaïque Gréco-Romaine, Actes du VIII^{ème} colloque international pour l'étude de la mosaïque antique et médiévale.* Lausanne: 161–176.
- LARRAÑAGA MENDIA, J. 1966. *Guía de Cuenca, Excma. Diputación Provincial de Cuenca.* Cuenca.
- LAVAGNE, H. 1994. «Les Trois Grâces et la visite de Dionysos chez Icaros sur une mosaïque de Narbonnaise.» In P. JOHNSON & R. LING & D. J. SMITH, *Fifth International Colloquium on Ancient Mosaics (Bath, 1987)* (JRA. Supplementary series, 9). Ann Arbor: 238–248.
- LEÓN, P. & FERNÁNDEZ DÍAZ, A. & LÓPEZ MONTEAGUDO, G. & LUZÓN, J. M^a. & NEIRA JIMÉNEZ, M^a. L. 2010. *Arte romano en la Bética. Mosaico, pintura, manufacturas.* Sevilla.
- LEVI, D. 1947. *Antioch Mosaic Pavements.* Princeton.
- LLEDÓ SANDOVAL, J. L. 2007. *El Mosaico de Noheda (Cuenca): Su descubrimiento.* Cuenca.
- LLEDÓ SANDOVAL, J. L. 2010. *El Mosaico Romano de Noheda: Historia personal de un alumbramiento.* Madrid.

- LÓPEZ MONTEAGUDO, G. 1998. «Sobre una particular iconografía del Triunfo de Dionisos en la musivaria hispano-romana.» AAC 9: 179–210.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G. 1999. «The Triumph of Dionysus in Two Mosaics in Spain.» Assaph 4: 35–60.
- LÓPEZ MONTEAGUDO, G. 2004. «Mosaicos romanos del norte de África: la “no frontera” entre la tierra y el mar.» In *L’Africa romana. Ai confini dell’impero. Contatti, scambi, conflitti. Atti del XV convegno di studio. Tozeur, 11-15 dicembre 2002*. Rome: 305-326.
- MAÑANES, T. & GUTIÉRREZ, M^a. A. & AGÚNDEZ, C. 1987. *El mosaico de la villa romana de Santa Cruz (Cabezón de Pisuerga, Valladolid) (Monografías de temas artísticos vallisoletanos 3)*. Valladolid.
- MAÑAS ROMERO, I. 2010. «Aporte de la mitología en la formación de la cultura visual doméstica: El caso de Itálica (ss. II–III).» In L. NEIRA éd. *Mitología e Historia en los mosaicos romanos*. Madrid: 51–62.
- MAÑAS ROMERO, I. 2011. *Corpus de Mosaicos de España XIII. Mosaicos romanos de Itálica II*. Madrid–Seville.
- MAR, R. & VERDE, G. 2008. «Las villas tardoantiguas: cuestiones de tipología arquitectónica», In C. FERNÁNDEZ OCHOA & V. GARCÍA ENTERO & F. GIL SENDINO éd. *Las villae tardorromanas en el occidente del imperio: Arquitectura y Función*. Gijón: 50–83.
- MEZQUIRIZ IRUJO, M^a. A. 1987. «Mosaico báquico hallado en Andelos.» *Revista de Arqueología* 77: 59–61.
- MEZQUIRIZ IRUJO, M^a. A. 2003. *La villa romana de Arellano*. Pampelune.
- MONDELO PARDO, R. & TORRES CARRO, M. 1985. «El mosaico romano de Casariche (Sevilla).» *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 51: 143–157.
- MOORMANN, E. M. 1994. «Mosaici da Melos a Leida.» In *VI Coloquio Internacional sobre Mosaico Antiguo (Palencia–Mérida, octubre 1990)*. Guadalajara: 161–166.
- MORRICONE, M^a. L. 1950. «Scavi e ricerche a Cos (1935–1943). Relazione preliminare.» *Bolletino d’Arte* 35: 219–239.

- PALOMERO PLAZA, S. 1987. Las vías romanas de la provincia de Cuenca. Excma. Diputación Provincial de Cuenca. Cuenca.
- PESSOA, M. & RODRIGO, L. & MADIRA, J. L. & BURROWS, J. A. 2008. «Villa romana do Rabaçal (Penela, Portugal): plano de salvaguarda 2007/2009. Dados e sugestões para a elaboração do projecto de coberturas e programa de musealização.» In C. FERNÁNDEZ OCHOA & V. GARCÍA ENTERO & F. GIL SENDINO éd. Las villae tardorromanas en el occidente del Imperio: Arquitectura y Función. Gijón: 661–679.
- PESSOA, M. 1995. «Villa romana do Rabaçal. Penela (Coimbra, Portugal) – Notas para o estudo da arquitectura e mosaicos.» In J.-M. GURT & N. TENA éd. IV Reunió d'Arqueologia Cristiana Hispànica. Barcelone: 471–491.
- REINACH, S. 1922. Répertoire des peintures grecques et romaines. Paris.
- RODÁ I LLANZA, I. 2004. «El mármol como soporte privilegiado en los programas ornamentales de época imperial.» In S. F. RAMALLO ASENSIO éd. La decoración arquitectónica en las ciudades romanas de Occidente. Murcia: 405–420.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, F. G. & CARVALHO, A. 2008. «Torre Águila y las villas de la Lusitania interior hasta el occidente atlántico.» In C. FERNÁNDEZ OCHOA & V. GARCÍA ENTERO & F. GIL SENDINO éd., Las villae tardorromanas en el occidente del imperio: Arquitectura y Función. Gijón: 302–344.
- RODRÍGUEZ MARTÍN, F. G. 1995. «La villa romana de Torre Águila (Barbaño–Montijo, Badajoz).» JRA 8: 312–316.
- ROMIZZI, L. 2006. «Le ville tardo-antiche in Italia.» In A. CHAVARRÍA & J. ARCE & G. P. BROGIOLO éd. Villas Tardoantiguas en el Mediterráneo Occidental, Anejos del Archivo Español de Arqueología 39: 37–59.
- ROSSITER, J. 1991. «Convivium and Villa in Late Antiquity.» In W. J. SLATER éd. Dining in a classical Context. Ann Arbor: 199–214.
- SAN NICOLÁS PEDRAZ, M. P. 1997. «La iconografía de Dionisos y los indios en la musivaria romana. Origen y pervivencia.» Antigüedad y Cristianismo 14: 405–420.
- SARMIENTO, M. 2007. «Mosaico Imperial. Sensacional hallazgo en Noheda. Cuenca.» La Aventura de la Historia 104: 56–62.
- SCAGLIARINI, D. 1992. Villa romana Desenzano. Rome.

- SENA CHIESA, G. éd. 1990. *Milano capitale dell'imperio romano (286–402 d. C.)*, Catalogo della mostra. Milan.
- VALERO TÉVAR, M. A. 1999a. «La Necrópolis tumular de la Punta del Barrionuevo. Iniesta-Cuenca.» In M. A. VALERO TÉVAR coord. *Actas de las 1^{as} Jornadas de Arqueología Ibérica en Castilla–La Mancha*. Tolède: 181–200.
- VALERO TÉVAR, M. A. 1999b. «El Origen del Mundo Celtibérico en la Meseta Sur.» In J. A. ARENAS ESTEBAN & Ma. V. PALACIOS TAMAYO éd. *Actas de I Encuentros sobre el Mundo Celtibérico*. Molina de Aragón: 213–219.
- VALERO TÉVAR, M. A. 2008. «El territorio Ibérico en La Manchuela: avance de los primeros resultados.» *Studia académica. Revista de Investigación Universitaria*. Número extraordinario (Cuenca): 155–195.
- VALERO TÉVAR, M. A. 2009. «La Villa de Noheda: esplendor tardoimperial.» *Revista Memorias* 15: 53–58.
- VALERO TÉVAR, M. A. 2010. «La Villa romana de Noheda: Avance de los primeros resultados.» *Informes sobre Patrimonio 1*, Consejería de Educación, Ciencia y Cultura–Junta de Comunidades de Castilla–La Mancha, Toledo: 5–19.
- VALERO TÉVAR, M. A. 2012. *Los mosaicos de la villa romana de Noheda (Villar de Domingo García–Cuenca)*. Contexto Arqueológico y análisis interpretativo. Exma. Diputación Provincial de Cuenca. Cuenca.
- VOLPE, G. 1999. «Paesaggi della Puglia tardo-antica.» In A. STAZIO & St. CECCOLI éd. *L'Italia meridionale in età tardoantica*, *Atti del trentottesimo convegno di Studi sulla Magna Grecia (Taranto, 1998) (Convegno di studi sulla Magna Grecia 38)*. Tarente: 267–329.
- WILSON, R. J. A. 1990. *Sicily under the Roman Empire. The Archaeology of a Roman Province, 36 B.C.–A.D. 535*. Warminster.

Les athlètes en Gaule Narbonnaise et en Hispanie: Mosaïques et peintures murales de la seconde moitié du II^e s. au IV^e s.

Janine Lancha

Maître de conférences honoraire à l'Université Lumière Lyon 2

Résumé

Analyse critique de la documentation connue à ce jour en Narbonnaise (mosaïque des athlètes vainqueurs de Vienne, peinture des thermes des Lutteurs de Saint-Romain-en-Gal) et en Hispanie (peinture des thermes de la villa de Los Villares (Balazote) dans la province d'Albacete – avec inscriptions en latin –, mosaïque de la salle triconque de la villa de Noheda, dans la province de Cuenca, mosaïque des thermes de la villa de Herrera, province de Séville, mosaïque de la *domus* située Travesía de P. M.a Plano à Mérida, mosaïque des thermes de la villa de Santa Vitoria do Ameixial, Portugal – avec inscriptions en grec et en latin).

Qu'ils soient bien connus ou pratiquement inédits, ces documents méritent une (re)lecture critique et offrent des images plus ou moins complètes de l'*agôn*, diffusées dans ces deux provinces occidentales dès le II^e s, le plus souvent dans un contexte privé et pas exclusivement thermal. À une exception près, ils appartiennent au genre commémoratif, ils offrent au spectateur des images polychromes des compétitions, sauf à Mérida, et, surtout à l'époque tardive, ils associent les scènes athlétiques à d'autres thèmes iconographiques plus ou moins complexes, comme à Noheda, Mérida et Santa Vitoria do Ameixial.

Huit documents figurés reflètent à ce jour le succès de l'*agôn gymnicus* en Gaule Narbonnaise et en Hispanie sous l'empire romain. Ils s'échelonnent sur deux siècles. Cinq d'entre eux sont des mosaïques, trois des peintures murales et le hasard des découvertes, peut-être, fait que leur nombre soit actuellement plus important en Hispanie qu'en Gaule Narbonnaise.

Je présenterai successivement les exemples du sujet en Gaule puis en Hispanie, où il est diffusé sur l'ensemble du territoire, en Tarraconnaise, en Bétique et en Lusitanie. On le rencontre aussi bien dans des pièces de *domus* et de villas que dans des thermes, publics ou privés.

A. La documentation en Gaule Narbonnaise

1. La mosaïque des athlètes vainqueurs de Vienne (Recueil général des mosaïques de la Gaule, III, 2, n° 264)¹

C'est l'exemple le plus connu et le mieux conservé du sujet (pl. 12/1, fig. 1). Je renvoie à sa description complète que j'ai publiée en 1981,² sauf pour l'octogone VIII.

Hercule et huit athlètes sont nus, chacun dans un octogone; dans les petits carrés adjacents, huit masques de théâtre, dont six sont des masques de comédie ou de drame satyrique, et deux des masques de tragédie. *Oct. VIII*: un athlète portant une palme dans la main droite, barbu, à la chevelure fournie sur le front, les traits marqués. Il porte le ceste, c'est un pugiliste âgé. À droite, sur un socle, un hermès (pl. 12/2, fig. 2).

Les athlètes en II/III, VI/VII et VIII/IX sont affrontés deux à deux et illustrent, de manière symbolique, des épreuves réelles, même s'ils se trouvent chacun dans un compartiment différent. Seules les épreuves individuelles – le lancer du disque et la course – ne sont représentées chacune que par un athlète. La lutte et le pugilat occupent six octogones – sur les huit images d'athlètes dans la mosaïque. Cela reflète sans aucun doute la faveur du public pour ces compétitions sportives.

On notera que j'ai modifié ma lecture du sujet de l'oct. VIII: il ne peut s'agir de l'arbitre, dans la mesure où il porte le ceste. De même, j'abandonne ma description d'un «casque» de l'athlète, il s'agit plutôt de ses cheveux, fournis sur le front.

La mosaïque est datée de la fin du II^e s. ou du début du III^e s. par le contexte archéologique et l'étude stylistique.

¹ Je remercie Mme H. Lafont-Couturier, directrice du Musée de Saint-Romain-en-Gal, et M. P. Veyssère, photographe du Musée, pour la vue d'ensemble de la mosaïque des athlètes (cliché Alain Basset) et pour les vues de la peinture murale des thermes des Lutteurs. Tous mes remerciements, également, à J.-M. Colas (ENS, Paris) pour la mise au net de certaines images scannées, ainsi qu'à C. Thiébault (AIEMA, Paris) pour m'avoir aimablement aidée à établir l'illustration de cette étude.

² LANCHA 1981; en dernier lieu, vd. BOHNE 2011: 645-655.

Conclusions

La mosaïque de Vienne témoigne de la faveur dont bénéficiaient les *agônes* athlétiques associés avec les représentations théâtrales, au début du III^e s. L'interdiction de l'*agôn* au nom de la pudeur, sous Trajan, n'avait plus cours, un siècle plus tard, comme l'atteste cette image. Nous renvoyons sur ce point aux discussions que ce sujet a suscitées tant au Colloque de 1971 à Vienne qu'ultérieurement.³ En réalité, le rappel de faits historiques conduit à une appréciation différente de la situation, comme l'a justement montré C. Hugoniot dans sa thèse.⁴

La force de ce document tient à son choix affirmé de commémorer un groupe d'athlètes tous vainqueurs, comme l'attestent les coupes de vin, l'aiguière, les palmes, la couronne de laurier qu'ils arborent respectivement comme prix. Ce n'est pas un reportage sur des épreuves réelles qui seraient immortalisées, mais le palmarès des épreuves qui est indiqué, avec juste ce qu'il faut dans l'attitude de chaque athlète pour indiquer sa spécialité. D'où l'esthétisme valorisant de chaque figure, plus ou moins idéalisée, à la grecque, avec de rares notes individuelles pouvant laisser penser qu'il s'agit d'un portrait. Seul l'âge a été retenu comme une caractéristique personnelle.

La représentation des masques de théâtre et d'un *agôn* athlétique renvoie explicitement à la célébration de *ludi* associant ces deux spectacles. Elle revient de manière beaucoup plus développée et plus concrète dans plusieurs mosaïques,⁵ mais sous la forme la plus développée dans la mosaïque de Patras, datée du II^e s., où, sur deux registres, figurent (pl. 13/1, fig. 3):

³ TOURRENC 1973; LE GLAY 1983; CALDELLI 1997. La source bien connue à ce sujet est la lettre de Pline le Jeune, IV, 22, dans laquelle il signale le recours au conseil de l'empereur sur ce point, suite à l'accusation d'abus de pouvoir contre le *duumvir* Trebonius Rufus. La moralité l'emporta, Trajan donna raison au *duumvir* et Pline, en bon conservateur, l'approuve.

⁴ HUGONIOT 1996: 667. L'a. fait observer la rareté des concours grecs en Occident et signale que le concours de Vienne était sans doute un simple concours chrématite, n'ayant besoin ni de *dorea* ni de la reconnaissance publique pour être organisé. Créé à partir d'une fondation testamentaire, il connut des difficultés financières dues à la négligence des *duumviri* dans la gestion des fonds prévus pour leur organisation, d'où la plainte des héritiers auprès de l'empereur. Le conflit n'est donc pas du tout idéologique ou moral mais financier. Trajan interdit le concours viennois pour régler un problème local de gestion mais ne supprime pas pour autant les concours grecs à Rome.

⁵ Dans la mosaïque de la villa de Lucius Verus sur la *Via Cassia* à Rome, par exemple (CASERTA 2010; BOHNE 2011: 429-433).

- au registre supérieur, deux musiciens de part et d'autre d'un dramaturge portant la palme, une cithariste accompagnant trois acteurs de comédie, une table de prix avec une amphore au sol, cinq acteurs de tragédie et un chœur de sept jeunes gens accompagnés par un cithariste;

- au registre inférieur, vingt et un athlètes nus, dont six vainqueurs portant la palme. Ce nombre impair implique que l'un d'entre eux est un arbitre mais rien ne le distingue comme tel dans le groupe. Sur les dix paires d'athlètes affrontés, on distingue six pugilistes, un discobole et trois coureurs.

La seconde question soulevée par la mosaïque de Vienne est celle de son adéquation avec la pièce qu'elle ornait: s'agit-il d'un *triclinium* (?) d'une *domus* privée, comme le pensaient V. von Gonzenbach et P. A. Février, ou d'une salle de réunion d'une *schola* de la *Iuventus* viennoise, selon l'opinion de G. Becatti et A. Pelletier, suivis par M. Le Glay? Au vu des résultats de la fouille de sauvetage qui fut conduite en 1966, il est impossible de choisir.

Que cette représentation de type commémoratif incontestable ait été placée dans une *domus* ou une *schola* n'a pas d'incidence sur sa signification historique. Dans le premier cas, le magistrat chargé de la célébration de jeux réussis a voulu les immortaliser chez lui, dans le second, le collègue aristocratique des *Iuvenes*, association connue à Vienne par des inscriptions, aurait donné une image flatteuse de ses activités, placées sous la protection d'Hercule. Mais l'image des masques de théâtre, placés au second plan certes, serait dans ce cas moins appropriée.

Pour ma part, je continue à voir dans cette mosaïque plutôt un décor de maison privée que d'une *schola* de *Iuvenes*. Les dimensions de la pièce répondent plutôt à la norme courante à Vienne pour une *domus* et le décor géométrique des autres pièces de la maison laisse la prééminence à la mosaïque figurée, comme on l'observe d'ordinaire dans les *domus* viennoises. D'autre part, rien n'indique que cette pièce appartienne à des thermes privés, l'endroit où ce sujet serait le plus adéquat.

Enfin, si on a pu situer l'*agôn musicus* dans l'Odéon de la ville, on s'est demandé où pouvait se dérouler l'*agôn gymnicus* viennois: dans un stade en pierre – non découvert à ce jour – un stade en bois, au cirque ou dans tout autre lieu découvert? Il est impossible de répondre à cette question pour l'instant.

2. *La peinture murale des Thermes des Lutteurs à Saint-Romain-en-Gal (N° Inv. SRG XVIII, exposée au Musée gallo-romain de Saint-Romain-en-Gal)*

Découverte en 1991, elle présente dans un cadre architectural soigné vingt scènes athlétiques, un arbitre des combats dans le tableau 16, selon l'inventeur, et, peut-être, un *curator ludi* dans le tableau 12, à notre avis.⁶ La peinture orne la zone médiane des murs nord, ouest et sud des latrines: des paires d'athlètes s'affrontent dans ce que l'inventeur appelle une «architecture fictive» constituée d'une succession d'arcades, celles d'un portique de palestres où les combats sont censés se dérouler (pl. 14/1, fig. 4).

Les panneaux ont 1,50 m de haut. Les athlètes, de 0,75 m de haut, sont traités en polychromie et sont inégalement conservés: cinq paires sur le mur nord, douze sur le mur ouest et trois sur le mur sud, soit vingt scènes athlétiques et un arbitre, selon l'inventeur, isolé, dans le panneau d'entrée. Des scènes de lutte, de pugilat et du lancement du disque sont conservées. Nous reprenons la numérotation de l'inventeur.

Rappelons d'emblée une particularité récurrente: le peintre adopte la même convention dans chaque panneau; dans les scènes d'affrontement conservées, à l'exception de la scène du lancer du disque, il représente l'athlète de gauche dans une palette plus claire que celle de l'athlète de droite. Cet artifice lui permet de différencier nettement les adversaires lorsqu'ils entrent en contact physique. La lumière vient de la gauche; les ombres portées des athlètes sont rendues en bandes parallèles ocre jaune, sur une ligne de sol beige rosé se distinguant du fond du tableau, beige clair.

Tableau 1: Nous reprenons la description du panneau due à l'inventeur, n'ayant vu ni les fragments ni une photographie en couleurs du montage. Fragment conservé de la tête, tournée vers la gauche, de l'athlète de droite, en tons ocre rouge, et de son bras gauche tendu. Probable scène de lutte.

Tableau 2: Nous décrivons le panneau d'après la photographie en couleurs du montage provisoire des fragments conservé dans les réserves du musée gallo-romain de Saint-Romain-en-Gal, aimablement communiquée par O. Leblanc (abrégé *infra* O. L.).

Deux pancratiastes s'affrontent, celui de gauche est assez bien conservé; de celui de droite, il ne reste aujourd'hui qu'une partie de la jambe et du bras droits. L'athlète de gauche est en position défensive, jambe gauche fléchie en avant, jambe droite tendue, le torse incliné en arrière, le bras gauche le long du corps, la main ouverte protégeant le bas du ventre, le bras droit tendu, en léger décalage par rapport au torse. Il semble que la main, ouverte et vue de dos, passe derrière la hanche de l'athlète selon O. L. Ce serait une posture étrange dans ce type de compétition. Il est dessiné en beige rosé et ocre

⁶ Elle est présentée également dans BOHNE 2011: 658–666.

jaune pour le corps, marron pour le contour de la silhouette et de la main. L'athlète prend-il son élan pour attaquer son adversaire?

L'athlète de droite est très mal conservé. Sa jambe droite est tendue, son bras droit lancé en direction de son adversaire, à hauteur du visage, le poing fermé. Il est dessiné en tons nettement plus foncés que les autres athlètes de la série à la même place, le corps en tesselles rose violet, le contour en grenat foncé. Il n'y a pas de point de contact entre les adversaires mais celui de droite est en position d'attaque.

Tableau 3: Nous reprenons la description du panneau de l'inventeur, n'ayant vu ni les fragments ni une photographie en couleurs du montage.

Deux athlètes debout se font face; l'athlète de gauche a le bras droit replié, le bras gauche projeté vers son adversaire, main ouverte; l'athlète de droite est vu de dos, le bras gauche replié, le bras droit croisant celui de son adversaire au niveau du poignet, main ouverte. Ils ébauchent une préparation à l'attaque, dans une scène de lutte.

Tableau 4: Seul l'athlète de gauche est partiellement conservé (la jambe et le pied droits). Le type d'affrontement entre les deux adversaires est impossible à déterminer.

Tableau 5: Nous reprenons la description du panneau due à l'inventeur, n'ayant vu ni les fragments ni une photographie en couleurs du montage. Scène de lutte.

Seul l'athlète de droite est conservé, du cou aux pieds. Il fait un pas en avant, le torse penché, la main droite appuyée sur la cuisse. Il est dessiné en tesselles ocre rouge foncé. La couleur claire – rouge et ocre – insolite, à droite de l'image, des fragments de la partie supérieure fait supposer la présence de son adversaire de gauche à cet endroit. Ainsi, l'athlète de droite soulèverait celui de gauche par-dessus son épaule.

Tableau 6: C'est une première prise de lutte selon O. L.

L'athlète de gauche est vu de trois quarts à droite, l'athlète de droite de dos, penché en avant. Le bras gauche de l'athlète de gauche, tendu vers l'avant, prend appui sur l'épaule droite de son adversaire, qui essaie de le repousser en agrippant ce bras de la main droite, bien visible sur le bras de l'athlète de gauche. On note le visage tendu de l'athlète de gauche, exprimant l'effort, et ses cheveux courts en tesselles marron foncé. Son bras droit est légèrement replié et les mains des deux adversaires sont sur le point d'entrelacer leurs doigts, bien dessinés.

L'athlète de droite adopte une attitude symétrique de celle de son adversaire, jambe droite tendue en arrière, jambe gauche fléchie en avant. Il est vu de dos, le visage de profil, les traits bien dessinés, exprimant la tension, et porte également des cheveux courts en tesselles marron foncé.

Tableau 7: Nous décrivons le panneau d'après la photographie en couleurs du montage provisoire des fragments conservé dans les réserves du musée gallo-romain de Saint-Romain-en-Gal, aimablement communiquée par O. L.

D'après l'inventeur, c'est une scène de lutte, probablement à mains nues, entre deux athlètes: celui de gauche, en déséquilibre, en avant, vu de trois quarts à droite, recule devant celui de droite, en position stable et placé pratiquement au milieu du tableau. Ce dernier tente de saisir l'athlète de gauche par le cou pour le déséquilibrer.

Nous proposons une lecture différente de ce moment de la lutte, au vu de la photographie en couleurs du panneau. Le dessin de l'inventeur ne nous semble pas refléter exactement la réalité que l'on peut observer sur la photographie. L'athlète de gauche a la jambe gauche fléchie, le pied de profil, la jambe droite en extension, le pied vu de trois quarts. Il est nettement penché en avant pour se saisir de son adversaire en bloquant sa hanche gauche du bras droit, peut-être l'attrape-t-il par le cou du bras gauche. Il a le rôle offensif à ce moment de leur affrontement. L'athlète de droite est vu de dos, la jambe gauche – pied à plat sur le sol – fléchie en avant, la jambe droite tendue en arrière, il se tient sur la

pointe du pied droit. Son attitude est défensive, il est sur le point de culbuter en avant sous la pression de son adversaire.

Tableau 8: Détruit.

Tableau 9: Sont illustrés deux moments successifs d'une même épreuve – la préparation et le lancer du disque – par deux athlètes différents tournés vers la droite, et non une compétition entre eux, selon O. L.

De notre point de vue, il s'agit là aussi d'une compétition dans laquelle chaque athlète lance le disque à son tour. La différence de corpulence entre eux suffit à les différencier. Dans la mesure où il n'y a pas de contact physique entre eux, le peintre n'a pas cru nécessaire de suivre la convention de différenciation des adversaires par la carnation, claire ou foncée.

L'athlète de gauche est vu de face, jambes tendues et écartées l'une de l'autre, le pied posé à plat sur le sol; il tient le disque de la main droite – doigts dessinés –, le bras droit le long du corps, légèrement écarté. Le torse, la tête et le bras gauche sont détruits. L'athlète de droite s'impose au spectateur par sa taille, supérieure à celle de son voisin: il a la prééminence que lui donnent sa stature et sa forte musculature. Il est conservé jusqu'à la partie gauche du visage et de la tête, mais un doute peut naître sur la pertinence du collage des deux fragments correspondant à la partie gauche du visage dans la présentation actuelle. L'athlète est représenté dans l'attitude classique du discobole s'appêtant à lancer le disque, tenu dans la main droite: il se penche en avant et vers la gauche, la tête tournée vers la droite, et le pied gauche en rotation externe, le bras gauche le long du torse.

Tableau 10: Nous reprenons la description du panneau par l'inventeur (LEBLANC, 1995: fig. 17), n'ayant vu ni les fragments ni une photographie en couleurs du montage.

Un athlète à gauche, un genou au sol (comme le pugiliste placé à droite dans le tableau 11), le bras gauche tendu vers la droite où se tenait son adversaire, détruit. Scène de corps à corps entre deux lutteurs à terre?

Tableau 11: Scène de pugilat, les deux athlètes portent le ceste, à lanières rouges et noires, montant assez haut sur l'avant-bras.

L'athlète de gauche, debout, de profil à droite, marche vers la droite, la jambe droite tendue, la jambe gauche fléchie. On remarque la forte musculature de ses jambes. Du bras droit, du torse et de l'épaule, il ne reste que peu d'éléments. Il replie le bras droit à hauteur du coude et s'appête à porter un dernier coup à son adversaire.

L'athlète de droite pose le genou droit sur le sol, son corps est tourné de trois quarts à droite, sa tête vers la gauche. Ses bras, le long du corps, sont légèrement pliés, ses mains sont posées sur la cuisse droite et le genou gauche. C'est la fin du combat pour cet athlète qui exprime une tristesse digne dans un visage aux traits bien dessinés, aux pommettes hautes, aux yeux bridés: c'est un homme âgé, barbu, les mèches de cheveux, en tesselles marron foncé et blanches, sont courtes et bouclées. Il reconnaît sa défaite. Deux filets de sang coulent de sa tête sur son épaule, son bras droit et sa cuisse gauche.

Tableau 12: Nous décrivons le panneau d'après le relevé de l'inventeur (LEBLANC, 1995: fig. 19) et la photographie en couleurs du montage provisoire des fragments conservés dans les réserves du musée gallo-romain de Saint-Romain-en-Gal, aimablement communiquée par O. L. (pl. 15/1, fig. 5)

Le faible nombre de fragments conservés permet d'entrevoir, avec des interrogations toutefois, la nature de la scène représentée. Si l'on place le montage dû à O. L. un peu plus haut dans le panneau on distingue à gauche les plis beige et ocre jaune de la toge d'un homme debout, vu de trois quarts à droite, le bras gauche tendu, probablement vers un athlète placé à droite dans l'image et complètement détruit.

En bordure inférieure du montage, deux zones peintes en ocre rouge et jaune correspondent peut-être à une partie du corps d'un athlète (?) ou à une partie d'un vêtement – un manteau rouge, comme pour l'arbitre (?) du tableau 16? Il est impossible d'en décider, dans l'état actuel du montage. En tout état de cause, il ne peut s'agir du bras droit du magistrat, qui serait placé trop bas dans l'image.

Reste le problème de la palme, nettement dessinée en tesselles vert clair. Elle se détache sur le fond blanc grisâtre du tableau et se trouve placée au second plan, derrière le bras gauche du magistrat, qui ne la tient pas de la main gauche mais de la droite, non conservée.

Nous attirons l'attention sur le curieux geste de sa main gauche, dressée, paume ouverte (le dos de la main et quatre doigts sont dessinés): est-ce un geste de salut, de refus ou s'apprête-t-il à saisir un objet?

Le dispositif exact de cette scène de remise de palme par un magistrat en toge (le *curator ludi*?) présidant l'*agôn*, dont la tenue vestimentaire et la fonction diffèrent de celles du musicien du tableau 16, nous échappe dans le détail.

Tableau 13: Nous le décrivons d'après le relevé de l'inventeur (LEBLANC, 1995: fig. 20). Un athlète à droite, en ocre rouge foncé, la pointe du pied droit en appui sur le sol, la jambe pliée au niveau du genou, la jambe gauche tendue en arrière. Étant donné sa position, on pense à un athlète vaincu, comme dans le tableau 11, mais l'inventeur suggère d'y voir une scène de portage, au cours de la lutte.

Tableau 14: Une table sur laquelle est posée une bourse ou un personnage habillé portant une bourse (LEBLANC, 1995: 249 et fig. 21 – montage de six fragments). Nous avons pu voir une photographie en couleurs du dernier montage intégrant dix fragments, aimablement fournie par O. L. (pl. 15/2, fig. 6).

Le montage actuel, sur un fond blanc gris différent de la tonalité du fond des tableaux à scènes athlétiques, n'est pas facile à comprendre.

Le seul élément reconnaissable est la bourse à cordelettes – ou l'ampoule d'huile? – tenue de la main droite par un athlète dont seuls les doigts repliés sont conservés, à gauche, avec trois fines cordelettes (de suspension?) jaunes, marron à droite, et quatre autres, tronquées par la fracture, à gauche.

Tableau 15 (non illustré): Nous reprenons la description de l'inventeur: des fragments du cadre architectural et de l'arcature, un fragment de palme vert clair et vert foncé, et un fragment d'un athlète – une partie du pied (?) en rose – sur le sol dessiné en jaune.

La présence de la palme suggère d'y voir une remise de prix à un athlète vainqueur, comme dans le tableau 12.

Tableau 16: Un arbitre (selon O. L.) debout, de 0, 80 m de haut, de trois quarts à gauche, visage de face, bien conservé, occupe seul le tableau (pl. 15/3, fig. 7).

Il est vêtu d'une ample tunique blanche couvrant les épaules, le bras et la main gauches et les genoux. Des épaules part un manteau bicolore, rouge foncé à l'extérieur, rose à l'intérieur. Les deux fragments de cette couleur, remontés sur la poitrine, ne semblent pas à leur place exacte.

De sa tête il ne reste que la partie droite, à cheveux marron rouge foncé et mèches tirées en arrière; du visage que l'œil gauche et une partie du front, à droite.

Selon l'inventeur, il tient de la main gauche un bâton. En fait, la ligne verticale légèrement sinieuse identifiée comme un bâton est la bande verticale rouge qui orne la tunique et épouse les plis du vêtement, selon une suggestion convaincante de J.-Y. Strasser.

Le personnage replie son bras gauche, caché sous le manteau et tient de la main gauche, toujours selon J.-Y. Strasser, une trompette – et non une *rudis*, comme l'indique O. L. – à hauteur du bec de la trompette. Le bras droit est tendu et la main droite tient la longue et fine trompette. Le musicien – un *tubicen* – est chaussé de crépides blanches à lacets

marron montant jusqu'au mollet. Il se distingue des athlètes par la solennité de sa mise en valeur dans un cadre qui l'isole et par le caractère ostentatoire de sa tenue. Il s'agit d'un musicien accompagnant l'*editor* de l'*agôn*, et non d'un arbitre. De manière surprenante, il est représenté seul dans ce tableau, et non à gauche de l'*editor*, comme on l'observe ailleurs.

Il existe au moins trois parallèles de *tuba* très fine de *tubicen* accompagnant la remise des prix dans des *ludi*: dans la mosaïque des thermes de Porta Marina à Ostie⁷ – où le musicien se couronne de l'autre main –, dans celle de Baten Zemmour,⁸ où un musicien vêtu et chaussé de la même manière que le nôtre joue d'une fine et longue *tuba* et last but not least, dans la mosaïque du cirque de la villa de Piazza Armerina. Toutefois, la plus proche de la nôtre, par sa finesse, est celle de la mosaïque de Porta Marina, les autres ont un mécanisme de soutien en plus.

Conclusions

Une remarque préliminaire s'impose sur le cadre architectural choisi pour séparer les différentes scènes athlétiques dans la peinture de Saint-Romain-en-Gal. Il différencie cette représentation d'un *agôn* de toutes les autres représentations connues, à l'exception de celle de la mosaïque de Noheda (Cuenca, Espagne), qui est à placer à une époque plus tardive et dans un autre contexte iconographique.

D'après l'inventeur (LEBLANC, 1995: 243), ce cadre est constitué «d'un stylobate rouge d'où s'élèvent, de part et d'autre de la scène, deux filets verticaux grêles marron, couronnés de chapiteaux... de couleur marron. Ces colonnes grêles supportent une voûte représentée par un champ gris-vert en arc de cercle... L'encadrement bleu qui assure la continuité du décor signifie les piliers de la travée... Le filet horizontal souligne la ligne de sol et les filets verticaux des colonnes avec chapiteaux, lesquels soulignent l'entablement de la partie haute du décor». LEBLANC, 1995: 262, précise: «Cette architecture fictive, de style archaïsant, est une architecture moins par l'utilisation de lignes fuyantes que par la superposition des différents plans de la peinture, assez loin de l'illusionnisme du second style pompéien. Cette architecture stylisée est une symbolisation du portique de la palestine qui permet d'individualiser les différentes scènes d'exercices physiques qui sont très proches des modèles grecs.»

L'a. envisage *ibid.* que les scènes athlétiques de la peinture aient pu se dérouler dans le portique des thermes du Miroir, qui jouxte l'édifice, comme l'avait suggéré M. Le Glay. En réalité, au vu des conclusions de la fouille du portique sud des thermes du Miroir (PRISSET & SAVAY-GUERRAZ 1992), on ne peut mettre en parallèle le

⁷ COLEMAN 2006: 74, pl. 15a.

⁸ BLANCHARD-LEMÉE 1995: fig. 139.

portique de la peinture et celui des thermes du Miroir, tant du point de vue de la topographie que du point de vue du décor architectural.

Les fragments de chapiteaux des thermes retrouvés lors de fouilles sont d'ordre ionique et corinthien, ceux de la peinture sont doriques. On a donc ici plutôt une image stéréotypée de représentation d'un portique, comme, par exemple, dans la terre cuite des Jardins de Salluste citée par O. L. et, plus généralement, dans les reliefs de sarcophages, en particulier les sarcophages représentant les Muses qui se prêtent à une présentation en compartiments, compte tenu des figures à illustrer et du caractère solennel qui en découle.⁹

J'en viens à l'essentiel de cette peinture, sa richesse du point de vue iconographique. Par le réalisme et le nombre des scènes représentées – malheureusement peu nombreuses à être bien conservées – c'est le document figuré le plus complet découvert à ce jour en Gaule illustrant ce sujet. Elle orne des thermes publics, à la différence de ce que l'on observe partout ailleurs à Vienne et dans la péninsule Ibérique.

Elle comporte vingt scènes athlétiques différentes, dont trois réservées à la mise en valeur d'un musicien, et, peut-être, de deux *curatores ludorum* remettant la palme aux vainqueurs. Ce nombre élevé de scènes ne se retrouve à ce jour que dans quelques exemples du sujet: la mosaïque de Baten Zemmour, qui en comporte quatorze, la mosaïque de Patras (dix scènes) et la peinture de Balazote (quinze scènes). Dans la mosaïque de Vienne de même sujet, huit scènes seulement sont représentées, et dans une optique différente.

Chaque épreuve dans cette peinture est illustrée par un affrontement entre deux adversaires rendu de manière réaliste, ce qui lui confère l'authenticité et la fraîcheur des choses vues, rendues avec soin, en dépit du caractère stéréotypé de certains détails, comme le saignement du vaincu par exemple. Dans les tableaux 6 et 11, on a sans doute des portraits d'athlètes. Dans les scènes conservées, la préférence est donnée au reportage, et non à la célébration du vainqueur individualisé, comme c'est le cas dans la mosaïque de la même ville. Pour autant que l'on puisse en juger d'après les fragments conservés, les prix remis au vainqueur y sont la palme, dans les tableaux 12 et 15, et peut-être une ampoule d'huile, dans le tableau 14, même si sa forme n'est pas ici caractéristique de cet objet.

Comme dans la mosaïque de Baten Zemmour, la distinction est nette, par le costume, entre le musicien (tableau 16) et le *curator ludi* (tableau 12); les crépides à lacets, portées par le héraut et le musicien

⁹ Vd. la mosaïque des Muses de Bulla Regia, dans HANOUNE 1980: fig. 30 et 203, et WEGNER 1966: pl. 20, fig. 174 (Rome, Palazzo Senatorio).

à Baten Zemmour, le sont ici par le musicien. La solennité du portrait du musicien du tableau 16 ne laisse aucun doute sur le fait qu'il s'agit d'une représentation d'un *agôn*, et non d'une simple évocation des exercices d'entraînement d'athlètes amateurs dans la palestres des thermes. Le caractère recherché du cadre architectural dans lequel se déroule l'*agôn* conduit à tirer la même conclusion.

Le choix des épreuves représentées est significatif: sept sur dix, soit les deux tiers des scènes identifiables sont des scènes de sport de combat (lutte, pugilat ou pancrace). Une autre représente deux discoboles et les deux dernières sont indéterminées. Il rejoint ce que l'on observe ailleurs, à savoir le goût affirmé pour le premier type de compétitions à l'époque romaine. Toutefois, on note ici une certaine originalité par rapport à la *koinè* du sujet: nulle raideur stéréotypée, l'insistance sur la variété des prises possibles, la mise en évidence de l'âge et, dans une certaine mesure, de l'expression des sportifs. On constate, comme dans la mosaïque de Baten Zemmour, le rôle important joué par le musicien et les magistrats chargés de l'organisation de l'*agôn*. De ce point de vue, la peinture des Thermes des Lutteurs se distingue de la mosaïque des athlètes, qui illustre les scènes de lutte dans six cas sur huit, le lancer du disque et la course.

Notons une dernière caractéristique qui invite à rapprocher la peinture de la mosaïque: leur date pratiquement identique, soit la seconde moitié du II^e s. L'une et l'autre reflètent, sur le mode commémoratif, le même contexte historique et social et montrent la faveur dont jouissait l'*agôn* dans le cadre de la cité ou d'associations de *Iuuenes*, bien connues dans la ville par des inscriptions faisant allusion à certaines d'entre elles.

B. La documentation en Hispanie

*1. La peinture murale des Thermes de la villa de Los Villares, dite également de Balazote (Albacete) en Tarraconaise ou ... des athlètes mis en pièces!*¹⁰

De très nombreux fragments, découverts dans les thermes privés¹¹ de la villa entre 1937 et 1986, permettent d'entrevoir le décor de trois

¹⁰ J'adresse tous mes remerciements à Mme R. Sanz Gamo, directrice du Musée d'Albacete, et à Mme A. Fernandez Diaz, professeur à l'Université de Murcie, pour les précisions et les photographies qu'elles ont bien voulu m'adresser pour cette étude. Crédit photographique: Marian Vencesla pour le pugiliste composé de douze fragments, Maria Fernanda Pascual pour les autres vues de fragments avec n° d'Inv., Musée d'Albacete.

salles des thermes (pl. 16/1, fig. 8) – le corridor d'accès aux thermes, l'antichambre de l'*unctorium* et l'*unctorium* (selon GARCIA ENTERO 2006) ainsi que des inscriptions peintes faisant connaître un ou deux noms d'athlètes.¹² Ces fragments ont des dimensions diverses; le seul athlète presque entièrement conservé est un pugiliste en pied de 46 cm de haut et 39 cm de large. Les autres fragments varient de 5 à 10 cm de côté dans l'ensemble.

Deux plans permettent de les situer dans leur contexte architectural, l'un publié par R. Sanz Gamo, avec numéros des salles en chiffres arabes,¹³ l'autre par A. Fernández Díaz (abrégé *infra* A. F. D.),¹⁴ qui reprend, à une inversion près, la numérotation des salles en chiffres romains du fouilleur, S. de los Santos, en 1977. Nous suivons l'ordre de présentation adopté par A. F. D, salle par salle, dans l'ordre de dé-

¹¹ R. Sanz Gamo (SANZ GAMO & GAMO PARRAS 2006: 157, 166 et 167) fait état de la découverte, en 2 sur son plan (= 1 sur le plan d'A. F. D.) d'une inscription sur plaque de marbre blanc faisant connaître le nom du propriétaire éventuel de cette villa – ou d'un membre de sa famille: *Manius Caelius Proculus*. Elle lui attribue l'embellissement des thermes par la peinture des scènes athlétiques ainsi que le programme décoratif des sculptures et des mosaïques de la fin du II^e s. Vd. également sur ce point *AE*, 1985, 612 et SANZ & ABASCAL 1993, qui ne suggèrent aucune relation entre cette inscription et le propriétaire de la villa. Si *Caelius* est courant dans la péninsule Ibérique, c'est en revanche le seul emploi connu du *cognomen Proculus*.

¹² Un élément de comparaison intéressant du sujet étendu à trois salles des thermes privés d'une villa est fourni par la villa de Silin, en Tripolitaine (DOLCIOTTI 2010: fig. 1-4): on le rencontre, en peinture dans les (entrée des thermes), 22 (*apodyterium*) et en mosaïque dans le *frigidarium* 43. Dans la salle 19, deux Victoires ailées, en pied, tiennent une couronne, dans la salle 22, une frise montre à la suite douze scènes athlétiques (dont deux pancratiastes et leur arbitre pour l'une d'entre elles, fig. 3) ainsi que des strigiles, des amphores et des palmes sur une *mensa* agonistique, dans la salle 43, une mosaïque pariétale dans la lunette au-dessus d'un *labrum* montre la fin d'un combat entre deux pugilistes, DOLCIOTTI 2010: fig. 4 (et non deux pancratiastes, comme indiqué, car les deux athlètes portent le ceste). Celui de gauche, vainqueur, a la peau sombre, le bras gauche tendu et le bras droit levé au-dessus de sa tête, il fait un pas vers la droite, en direction de son adversaire, vaincu, vu de trois quarts à droite, la tête baissée, il est blessé, il saigne, immobile. Derrière eux, une *mensa* agonistique portant deux couronnes végétales et deux bourses, à droite et à gauche des athlètes, une amphore d'où s'échappent des palmes. La villa fut construite entre la deuxième moitié du II^e s. et le début du III^e s. En dernier lieu, BOHNE 2011: 612-615.

¹³ Dans SANZ GAMO & GAMO PARRAS 2006: fig. 4, l'a. propose une lecture archéologique du plan levé en 1977 par le fouilleur précédent, S. de los Santos, qu'elle complète par les informations tirées du carnet de fouille tenu par le fouilleur. Elle adopte toutefois une numérotation en chiffres arabes (sa fig. 4) qui ne correspond pas à celle du fouilleur, en chiffres romains (sa fig. 3).

¹⁴ FERNANDEZ DIAZ 2002-2003: fig. 1.

couverte des différents fragments, en indiquant la concordance avec le n° de la salle sur le plan de R. Sanz Gamo.

a) Fragments provenant de la salle XII (l'*unctorium*) = 8 (groupe A d'A. F. D.):

Fragment n° Inv. CE 1 4012 DG 1949

Une partie du visage d'un athlète vaincu à la lutte, vu de profil à gauche, conservé du sommet du crâne au nez au contour grenat, teint en rose et ocre rouge, arcade sourcilière et œil sommairement dessinés en noir, front bas. Il lève la main droite, nue, à la hauteur du visage, index dressé, en ocre jaune et rouge, les autres doigts repliés, le pouce à contour rouge foncé. Il signifie par ce geste qu'il reconnaît sa défaite.¹⁵ Il porte un bracelet rouge au poignet, comme tous les autres athlètes de la frise (pl. 16/2, fig. 9).

Contra, A. F. D. voit en lui un arbitre intervenant dans un combat ou dans une dispute entre athlètes (FERNANDEZ DIAZ 2002–2003: 141).

Fragment CE 1 4004 DG 1952

De haut en bas: Contour de la tête, aux cheveux marron rouge tombant dans le cou, et l'épaule puissante d'un athlète vu de profil à gauche (fig. 10). L'ombre du bras levé sur l'épaule est en stries rouge foncé et beige rosé. Au-dessus de l'épaule de l'athlète, le pied d'un second athlète évoluant au second plan, vu de profil à gauche, en rose cerné de rouge foncé avec indication d'un sol ocre jaune et gris (FERNANDEZ DIAZ 2002–2003: fig. 7).

Contra: A. F. D. y voit un athlète vaincu allongé sur le sol, dont il ne subsiste que le ventre – nombril dessiné – et l'aine. En réalité, le 'nombril' est une petite lacune circulaire, à comparer, pour un vrai dessin de nombril, peint en rouge clair, avec le fragment de la fig. 24 dans FERNANDEZ DIAZ 2002–2003.

Fragment sans n°:

A. F. D. le décrit comme un fragment du torse d'un athlète vu de profil à gauche, la jambe droite levée (FERNANDEZ DIAZ 2002–2003: fig. 8). Cette lecture me semble inexacte.

Je vois plutôt, à gauche, une partie du torse, de l'épaule à l'aine, d'un athlète tombé à la renverse sur le sol, dont la silhouette est dessinée en rouge foncé, le corps nu en rose pastel plus ou moins soutenu, le bras droit, conservé jusqu'au coude, tendu en direction de son adversaire. À droite, on reconnaît la jambe de l'athlète vainqueur, conservée jusqu'à mi-cuisse, pliée et appuyée contre le ventre de son adversaire, qu'il maîtrise du pied, détruit. Le contour de la jambe est en rouge foncé, la peau en beige rosé passant du foncé au clair (pl. 16/4, fig. 11). C'est la seule scène conservée de corps à corps au pancrace.

b) Fragments provenant de la salle V, le corridor d'accès aux thermes (groupe B d'A. F. D.)

Fragment sans n° (pl. 17/1, fig. 12):

A. F. D. le décrit ainsi: Bande inférieure de bordure de la partie médiane du panneau, sur le fond beige clair, au-dessus d'une ligne de sol ondulée indiquant le sable de la piste, un pied nu, vu de profil à gauche (FERNANDEZ DIAZ 2002–2003: fig. 9).

¹⁵ Vd. pour un geste identique, dans le monde de la gladiature, le rétiaire vaincu par un *scutor*, et celui d'un Thrace s'adressant à l'arbitre dans la mosaïque des gladiateurs de la villa de Zliten, dans AURIGEMMA 1961: pl. 145-146. Nous remercions J.-P. Thuillier de nous avoir signalé dans la discussion l'expression latine '*concurrere ad digitum*', combattre jusqu'à ce que l'un des adversaires s'avoue vaincu, que l'on relève dans Martial (*Épigrammes, De spectaculis*, 29,5).

Fragment sans n° (pl. 17/2, fig. 13):

D'après A. F. D., cinq fragments présentent deux pieds, l'un de profil à gauche, l'autre de face (non illustré), dans des tons différents. En fait, le pied de profil comporte aussi la jambe correspondante conservée jusqu'au départ de la cuisse et le pied placé à gauche dans la fig. 10 est plutôt un pied vu de trois quarts à gauche (FERNANDEZ DIAZ 2002–2003: fig. 10).

Disposant d'une photographie en couleurs aimablement communiquée par la directrice du musée d'Albacete, nous pouvons ajouter que la jambe de profil est de couleur ocre jaune, à contour marron foncé, se distinguant ainsi nettement de la palette de couleurs réalistes adoptée dans les autres fragments de corps d'athlètes, cette couleur peut refléter celle du sable et faire une allusion à un épisode de la lutte qui se serait déroulée au sol. Le pied est posé légèrement au-dessus d'une zone en jaune clair et ocre jaune qui rend la couleur du sable de la palestre où évoluent les athlètes. À gauche de la jambe, on remarque une zone de même couleur qui correspond à la présence d'un autre athlète, probablement l'adversaire du précédent.

Montage de douze fragments, sans numéro (pl. 17/3, fig. 14):

Le pugiliste est debout, de trois quarts à gauche, il est conservé de la cheville gauche au bout du nez. L'athlète porte le ceste qui monte jusqu'au coude, conservé au bras gauche, ainsi que des bracelets en haut des bras, à la cheville gauche et un collier à pendentif triangulaire.¹⁶ Blessé, il saigne du nez, le sang coule en deux filets parallèles jusqu'à la poitrine. Dessiné dans des tons rose pastel, il a une forte musculature et de puissants biceps, contrastant avec des traits du visage assez fins. Il fait un pas en avant, vers la gauche, la tête est vue de face, il s'éloigne de son adversaire, acceptant sa défaite.

A. F. D. interprète, à tort nous semble-t-il, le filet rouge à la cheville et aux bras de l'athlète comme un ruban. Il ne peut s'agir que d'un bracelet (en cuivre rouge?) (FERNANDEZ DIAZ 2002–2003: fig. 11).

Quatre fragments sans n° (pl. 18/1, fig. 15):

A. F. D. mentionne et décrit quatre fragments jointifs deux à deux mais en reproduit deux, non jointifs, soit:

- Une jambe droite, nue, avec pied vu de face, conservée du pied à mi-mollet, avec un bracelet rouge à la cheville. À droite, des bandes ocre jaune et ocre rouge correspondant au sol de la palestre. La jambe est en ligne oblique par rapport au sol, ce qui suppose un mouvement de l'athlète vers la droite (FERNANDEZ DIAZ 2002–2003: fig. 12, en bas).

- Un élément circulaire de couleur ocre jaune à contour ocre rouge (pl. 18/2, fig. 16), un accessoire de lutte, selon l'A. qui y voit un bouclier de 20 cm de diamètre (FERNANDEZ DIAZ 2002–2003: fig. 12, en haut). Cette dernière identification ne semble pas recevable. J'y vois plutôt le disque tenu du bras droit par un athlète dont on ne voit que le contour

¹⁶ Selon une suggestion de J.-P. Thuillier, le pendentif pourrait contenir des amulettes, comme on en voit au cou de certains cochers. On en trouve au cou d'autres lutteurs en Afrique, à Utique, dans la mosaïque de seuil de l'*oecus* de la maison des lutteurs (CMT, I, 2, n° 246), datée de la première moitié du III^e s., et à Thapsus, dans les thermes datés du III^e s. ou du début du IV^e s. (BEN ABED-BEN KHADER 2003: fig. 312–313). Deux vers d'une satire de Juvénal (*Satires*, III, v. 67–68) emploient le terme grec *Niceteria* pour désigner les insignes de la victoire athlétique ostensiblement portés à leur cou par des prétendants au succès sportif:

Rusticus ille tuus sumit trechedipna, Quirine, / Et ceromatico fert niceteria collo. «O Quirinus, ce rustre, ton descendant, porte des *trechedipna*, il passe des *niceteria* à son cou frotté de *ceroma*.» (Trad. P. de Labriolle et F. Villeneuve. Paris. 1957). Qu'il s'agisse d'amulettes proprement dites ou de 'médailles' portées par des athlètes vainqueurs, ces pendentifs ont pour but d'appeler la chance et la victoire sur celui qui les porte.

extérieur du bras et le bracelet rouge au poignet, le disque, de couleur jaune – la couleur du sable dont il est enduit? – passe en partie derrière le bras de l'athlète.

c) Fragments provenant de la salle V, le corridor d'accès aux thermes, au nord de la salle III = 7 (groupe C d'A. F. D.):

Fragment sans n° (pl. 18/3, fig. 17):

A. F. D. le décrit comme l'entrejambe d'un athlète dont le sexe est dessiné en rose à contour rouge (FERNANDEZ DIAZ 2002–2003: fig. 13).

Quatre fragments sans n° dont deux sont jointifs (pl. 18/4, fig. 18):

A. F. D. le décrit comme les plis d'une tunique couvrant le torse d'un arbitre. Cette lecture n'est guère convaincante (FERNANDEZ DIAZ 2002–2003: fig. 14).

Précisons qu'il s'agit non pas de deux fragments jointifs mais de quatre, et que l'orientation du montage de la fig. 14 dans FERNANDEZ DIAZ 2002–2003 est inexacte. Si on opère une rotation amenant le grand fragment à l'horizontale, on distingue le buste d'une figure vue de trois quarts, vêtue d'une tunique gris clair à plis dessinés en marron verdâtre, couvrant l'épaule droite. De l'épaule part une aile beige clair à contour ocre jaune, devant laquelle passe un objet triangulaire incomplet, de couleur jaune clair, à contour grenat avec, à droite, une partie du visage du personnage, en beige et jaune clair. Nous proposons d'y voir une Victoire jouant d'un instrument (la *tuba*?) par comparaison avec la seconde Victoire ailée (n°1186 de l'Inv. antérieur, mieux conservée, de la même peinture, décrite *infra* (= FERNANDEZ DIAZ 2002–2003: fig. 22).

Fragment n° 641 de l'Inv. antérieur (pl. 18/5, fig. 19):

Partie droite du visage d'un athlète dont la tête, le front et le sourcil droit – épais – sont conservés (FERNANDEZ DIAZ 2002–2003: fig. 15). La chevelure, en tons marron, rouge et ocre jaune, est particulièrement fournie et encadre le visage dont le teint est rendu en rose pâle.

Dans la photographie de ce fragment aimablement fournie par la directrice du Musée d'Albacete, est associé, à titre d'hypothèse plausible, un autre fragment montrant la partie gauche du visage du même athlète (?). Ce dernier fait l'objet d'une présentation séparée dans FERNANDEZ DIAZ 2002–2003: fig. 5. Les dimensions des fragments, les similitudes du sujet et de rendu invitent à ce rapprochement.

Description du fragment associé (FERNANDEZ DIAZ 2002–2003: fig. 5): Partie gauche du visage d'un athlète dont le front et l'œil gauche vu de face, avec un sourcil épais en ligne oblique, sont partiellement conservés; sa chevelure, en marron, rouge et ocre jaune, est particulièrement fournie et encadre le visage dont le teint est rendu en rose soutenu, correspondant à la zone non éclairée du visage. En ligne oblique un objet partiellement conservé, en ocre jaune est dessiné au-dessus de l'épaule gauche: il pourrait s'agir d'un javelot.

Si le montage est exact, nous aurions peut-être ici une représentation d'un athlète participant à l'épreuve du lancer de javelot.

Fragment sans n° (pl. 18/6, fig. 20):

A. F. D. y voit une partie du biceps d'un athlète nu, avec ruban rouge (FERNANDEZ DIAZ 2002–2003: fig. 16). Nous y voyons en outre l'avant-bras de son adversaire, à gauche, portant un bracelet. Scène de lutte au corps à corps.

Trois fragments sans n° (pl. 19/1, fig. 21):

A. F. D. les décrit comme des éléments végétaux, une palme, en vert clair et jaune ou comme un filet, accessoire de la lutte. Cette dernière hypothèse est à exclure, car aucun filet n'est utilisé dans les compétitions athlétiques (FERNANDEZ DIAZ 2002–2003: fig. 17).

Il faut distinguer les deux fragments non jointifs de gauche – une palme, puis deux palmes entrecroisées – et les deux fragments jointifs de droite, associant deux palmes entre-

croisées au bord antérieur ou au pied d'une table de prix, selon l'orientation que l'on donne aux fragments, comme nous l'a justement suggéré J.-Y. Strasser. Les palmes y sortent probablement d'un vase, comme on le voit dans la peinture des thermes des pugilistes à Thina¹⁷ et dans la mosaïque pariétale de la villa de Silin.¹⁸

Fragment sans n° (pl. 19/2, fig. 22):

A. F. D. y voit une partie d'une couronne (FERNANDEZ DIAZ 2002–2003: fig. 18).

Nous y voyons une couronne de prix gemmée d'une émeraude verte placée au centre d'un double croisillon en losange de couleur rouge, entre deux bordures rouges, avec, surmontant cette bande, une série de trois boutons de roses. Elle est probablement tenue par un athlète ou posée sur une table de remise de prix, et est à rapprocher de la couronne placée à droite sur la *trapeza* de la mosaïque noire et blanche de la villa de *Lucius Verus* sur la *Via Cassia* à Rome.¹⁹

Une identification différente a été avancée, avec prudence, par J.-Y. Strasser: une couronne d'agonothète ornée de trois bustes: à gauche, un buste de profil, au centre, de face, à droite, de profil. Pourrait-il s'agir de la triade capitoline? Cette dernière hypothèse, séduisante sans aucun doute, s'appuie sur le fait que dans les couronnes de roses, la rose ne fait pas corps avec la couronne proprement dite mais est montée sur tige. Toutefois, le caractère très sommaire de la représentation de la couronne de Balazote ne permet pas d'affirmer qu'il s'agit bien de bustes.

Fragment sans n° (pl. 19/3, fig. 23):

A. F. D. (FERNANDEZ DIAZ 2002–2003: fig. 19) le décrit comme une main refermée sur un élément végétal.

Il s'agit de l'avant-bras droit d'un athlète tenant la palme à la main, dont les doigts sont très sommairement dessinés. Il porte un bracelet au poignet.

Fragment sans n° (pl. 19/4, fig. 24):

A. F. D décrit la main gauche d'un pugiliste, gantée du ceste qui est armé de deux pointes latérales (FERNANDEZ DIAZ 2002–2003: fig. 20). Le cuir est de couleur rose violet, à contour rouge foncé, comme les courroies entrelacées qui serrent le poignet et entourent l'avant-bras. Nous précisons qu'il s'agit d'un avant-bras gauche qui ne peut correspondre à celui du pugiliste reconstitué en douze fragments étudié *supra*.

Fragment sans n° (pl. 20/1, fig. 25):

A. F. D. y voit une cuirasse de couleur rouge protégeant le bras d'un athlète, et d'où tombent des gouttelettes (FERNANDEZ DIAZ 2002–2003: fig. 21).

Cette interprétation ne paraît pas recevable, dans la mesure où aucun athlète ne porte de cuirasse protégeant une partie du corps dans l'Antiquité gréco-romaine. La photographie en couleurs de ce fragment que nous a aimablement transmise A. F. D. permet seulement de décrire ce fragment comme un objet (?) à ligne de contour ocre rouge puis ocre jaune, avec deux lignes verticales ocre jaune de part et d'autre. Un pointillé suit la ligne de contour.

¹⁷ THIRION 1957: fig. 4.

¹⁸ DOLCIOTTI 2010: fig. 4.

¹⁹ CASERTA 2010: fig. 7. La couronne gemmée portée par Jupiter est en feuilles de laurier, les deux couronnes destinées aux vainqueurs et posées sur la *trapeza* sont, à gauche, en feuilles de laurier et gemmée, à droite, ornée de boutons de rose.

Quatre fragments jointifs n°1186 de l'Inv. antérieur (pl. 20/2, fig. 26):

A. F. D. y voit un personnage vu de face; la partie droite du visage et les cheveux qui l'auréolent, du front au cou, ainsi que l'épaule gauche sont conservés. Il porte au cou un pendentif. Une aile part de l'épaule gauche (FERNANDEZ DIAZ 2002–2003: fig. 22).

En réalité, un cinquième fragment a permis de compléter le sujet depuis 2003, comme l'atteste la photographie que m'a aimablement communiquée la directrice du musée d'Albacete. On constate alors que le fragment intégré dans le nouveau montage est en fait la partie du visage correspondant à la fig. 6 dans FERNANDEZ DIAZ 2002–2003.

On peut donc décrire plus précisément le personnage ainsi reconstitué: visage féminin – le nez et les joues sont détruits – vu de face avec deux grands yeux en amande, sourcil dessiné, en marron foncé; le front est dégagé et la chevelure d'un blond roux, coiffée vers l'arrière, encadre le visage à droite, retombant sur l'épaule. Sont conservées une partie du cou et de l'épaule, et la tunique gris bleu sur laquelle se détache le filet rouge d'un collier. De l'épaule part une aile courte à contour grenat et plumes ocre jaunes, noires à l'intérieur. Il s'agit d'une Victoire remettant son prix à un athlète.

d) Fragments provenant peut-être de la salle V, le corridor d'accès aux thermes, au nord de la salle 7, campagne de 1972 (groupe D d'A. F. D.):

Fragment n° 628 de l'Inv. antérieur (pl. 20/3, fig. 27).

A. F. D. décrit une main droite bien dessinée, de 4,8 x 5 cm (FERNANDEZ DIAZ 2002–2003: fig. 23).

J'ajoute que cette main – gauche, en réalité – est ouverte, vue de dessus, avec quatre doigts adjacents et le pouce, libre, tourné vers le bas, en tons plus foncés, n'étant pas éclairé.

J.-Y. Strasser et J.-P. Thuillier, dans la discussion, ont jugé que le pouce – détruit, à gauche – devait être tendu et que le geste devait correspondre à celui d'un pancratiaste ou d'un lutteur agrippant l'épaule de son adversaire.

Toutefois, la palette du peintre dans cette belle main – en blanc gris à contour marron foncé, ocre jaune – tranche par rapport à celle des athlètes. Ce serait un argument pour y voir plutôt le geste d'un arbitre ou d'une Victoire. La question reste ouverte.

e) Fragments sans provenance précise indiquée dans A. F. D.

Deux fragments sans n° (pl. 20/4, fig. 28 et pl. 20/5, fig. 29):

A. F. D. y voit deux vases globulaires de dimensions différentes, à col étroit. Celui de gauche présente deux anses rouges et deux strigiles (FERNANDEZ DIAZ 2002–2003: fig. 24–25).

J'ajoute que l'ampoule à huile du fragment placé à gauche (FERNANDEZ DIAZ 2002–2003: fig. 24), de couleur gris bleu et gris clair, la couleur de l'argent ou du verre selon l'A., est reliée par un cordon rouge – et non deux anses, comme les décrit A. F. D. – à deux strigiles de mêmes couleurs que l'ampoule, à gauche et à droite de cette dernière, et est suspendue par un cordon rouge au poignet du bras gauche de l'athlète, replié à la hauteur du coude.

Son bras est dessiné par une ligne de contour grenat, puis en rose orangé et beige clair, pour rendre fidèlement la carnation, avec un bracelet rouge au poignet. Une partie du torse et du ventre de l'athlète, nu, est conservée, avec indication du nombril en rouge clair se détachant sur la peau beige rosé. Il arrive sur la piste ou, au contraire, s'en va après l'épreuve. L'ampoule de droite, de diamètre supérieur, est partiellement conservée. Ces ampoules sont-elles utilisées dans la préparation à l'épreuve ou sont-elles un prix gagné par l'athlète?

f) Fragments figurés non reproduits ou non cités dans FERNANDEZ DIAZ 2002–2003.

Ils sont conservés au Musée d'Albacete; nous les décrivons d'après les vues en couleurs qui nous ont été communiquées.

Deux fragments jointifs n° CE 1 4015 DG 1942 (pl. 20/6, fig. 30):

Torse d'un homme (ou d'une femme?) vu de face, vêtu d'une tunique à décolleté en V dessiné en rouge foncé, les plis sont en rouge foncé, ocre jaune, ocre rouge. Une lacune circulaire à droite la partie centrale du vêtement est très effacée. On ne saurait dire s'il s'agit d'un arbitre, d'un *curator* ou d'une Victoire.

Fragment n° CE 1 4016 DG 1937 (pl. 21/1, fig. 31):

Fragment de torse (d'un arbitre?) vu de trois quarts à droite. Il porte une tunique beige à décolleté en V, dessiné en grenat, attachée sur les épaules et formant des plis dessinés en ocre jaune, rouge, rose pâle et lie de vin. Le décolleté laisse voir la peau rendue en gris clair, comme le bras gauche, nu, tendu, dont il reste une partie à droite.

Fragment n° CE 1 4007 DG 1953(pl. 21/2, fig. 32):

Partie du visage vu de face d'un athlète (?): nez droit vu de face, assez fort, les trous des narines signalés en noir, lumière sur l'arête du nez dont les ailes sont en rose soutenu, la bouche indiquée en noir, la lèvre supérieure, grossièrement dessinée, en rouge vermillon, et les cernes des yeux en ocre sur une carnation rose pastel. Malgré une exécution assez sommaire, on note un souci d'expressivité dans ce visage.

Fragment sans n° d'Inv. (pl. 21/3, fig. 33):

Moitié inférieure d'un beau visage de Victoire, de profil à droite, conservé du trou de la narine, en noir, jusqu'au cou; carnation en beige rosé avec le contour du profil en grenat foncé. Beau modelé du menton, bouche fermée, aux lèvres charnues, le cou et le pli du cou en rose soutenu. De l'épaule droite part ce qui semble être une aile, dont la moitié inférieure est partiellement conservée, dessinée en ocre jaune et marron foncé.

Fragment sans n° d'Inv.

Deux fragments jointifs avec un bras gauche, en ocre rouge et ocre jaune et bracelet rouge au poignet, conservé du coude à la main refermée sur la tige d'une palme, en vert (?), dont le reste est détruit. Il s'agit d'un athlète, probablement vainqueur s'il tient effectivement la tige d'une palme.

Fragment sans n° d'Inv. (pl. 21/4, fig. 34):

Deux fragments jointifs avec un bras gauche partiellement conservé de l'épaule au poignet, avec deux bracelets rouge foncé, en haut du bras et au poignet. Le bras, à contour intérieur rouge foncé et ocre jaune et beige clair, est légèrement replié le long du torse contre lequel il tient une couronne de roses (?), sommairement dessinée et mal conservée, en ocre rouge foncé. Il la tient de la main gauche par l'extrémité inférieure, détruite. C'est un athlète vainqueur.

Fragment sans n° d'Inv. (pl. 21/5, fig. 35):

Deux fragments jointifs avec la tête d'un athlète vu de trois quarts à droite, très effacé mais lisible. Front haut, grands yeux et sourcils rouge foncé, teint rose, nez court. Le contour du visage est dessiné par une ligne rouge foncé.

g) Fragments à inscriptions:

Fragment n° CE 1 4009 DG 1945 selon le musée d'Albacete, en 1970 d'après A. F. D. (pl. 21/6, fig. 36):

(15,3 x 13,8 cm), lettres de 2 à 2, 5 cm de haut.

Provient de la salle III = 7, d'après A. F.D.

Sur fond blanc un nom d'homme est écrit en capitales noires bien dessinées: *TYCIVS*. Entre le C et le I est rajouté, immédiatement au-dessus de ces lettres, un H (à demi effacé), qui est une correction du copiste. On est donc amené à lire *TYCHIVS*. Il s'agit

presque certainement du nom d'un athlète représenté sur le mur de la salle III, peut-être d'origine grecque.

La proposition de compléter *TYCHIVS* en *[EV]TYCHIVS* (A. F. D.) ne s'appuie pas sur une trace épigraphique de la lettre V. Eutychius est également attesté comme nom d'homme.

Fragments sans n° provenant de la salle V, le corridor d'accès aux thermes d'après A. F. D. (pl. 22/1, fig. 37):

Les sept fragments d'inscription peinte suivants, publiés par A. F. D., ont été repris dans *HEp* 13, 2003/2004, 2007: 5a–f. Ils sont reproduits dans l'art. d'A. F. D. (fig. 27) à l'exception du fragment avec l'inscription *EROI*.

— En lettres capitales de 2,8 cm: *[...]YCTAE* (mur est)

— En lettres capitales de 2,6 cm: *[...]EROI* (mur est)

[...]YCT[...]

[...]N[...]

EPIS[...]

[...]RSO

S[...]

[...]V

— En lettres capitales de 2,6 cm: *[...]LVS*

PALICVS

Sur deux fragments reproduits fig. 27 (en bas au centre) dans l'art. d'A. F. D. mais non repris dans le texte on lit, sur celui de gauche, sur deux lignes:

[...]ON

??

Et sur celui de droite:

[...]ACVS

L'A. signale que le seul mot entier de ce groupe – sur deux fragments jointifs – est: *PALICVS* et propose de compléter, sans justification: *EPISTOLA* (*Contra*: *EPIS[TATES]*, selon J.-Y. Strasser, dont nous suivons la lecture, au sens d'entraîneur, terme bien attesté dans les inscriptions), *[P]YCTAE*, *[CO]RSO*.

N'étant pas épigraphiste, et compte tenu du petit nombre de lettres conservées, je me bornerai à quelques remarques.

Ces inscriptions proviennent de trois salles, le corridor d'accès aux thermes, en V (non numérotée dans SANZ GAMO 2006), au nord de la salle III = 7, l'antichambre de l'*unctorium* et l'*unctorium* en XII = 8. Elles manifestent l'unité du décor de l'entrée des thermes à l'*unctorium*: les noms des athlètes et un commentaire – probablement en rapport avec leurs performances – accompagnaient les scènes peintes en V, III et XII.

Parmi ces mots, deux seulement peuvent être considérés comme des noms propres complets: *Tychius* et *Palicus*.

Le premier est courant et appelle évidemment la chance sur celui qui le porte, le second est plus rare. En effet, *Palicus* est un nom mythologique, c'est celui que porte l'un des frères jumeaux nés de l'union entre Jupiter et Thalie, adorés en Sicile et qui y avaient un temple, à *Palica*. L'athlète *Palicus* était-il d'origine sicilienne, et de *Palica* en particulier? Nous ne voyons pas d'autre explication possible à un nom aussi rare.²⁰

²⁰ J.-P. Thuillier a suggéré dans la discussion d'une part un rapprochement entre le mot grec *palè*, la lutte et le nom propre *Palicus*, et d'autre part la restitution *CVRSOR*, ce qui, avec *PYCTAE*, prouverait que le commentaire mentionnait – en se référant à trois des athlètes représentés dans la frise – trois types d'épreuves où ils s'illustraient: la lutte, la course et le pugilat. Dans une mosaïque beaucoup plus tardive découverte en Tunisie, dans les thermes de Henchir Errich, sont représentés

Le fragment très mutilé mais qui comporte nettement deux lignes (*HEp*, 13, 2007, Balazote, 5 e²: -N-) montre qu'un commentaire accompagnait les noms des athlètes; il se référerait sans doute à leurs exploits, ou à la générosité de l'évergète qui avait offert ce spectacle à ses administrés.

C'est également au commentaire que doivent se rapporter les autres fragments: *EPIS(TATES)*, *-YCTAE*, *-EROI*, *-YCT*, *-RSO*, *-V*, *-S*, *-LVS*, *-ACVS*. La présence d'un mot comportant les syllabes – *EROI* – fait penser à des ... héros du stade, il serait à sa place ici. Pour les autres groupes de lettres, nous ne pouvons proposer aucune restitution, sauf peut-être dans le cas de *-YCTAE*, à compléter en *PYCTAE*, qui est la transcription en latin du mot grec désignant les pugilistes; le commentaire ferait ainsi allusion aux deux paires de pugilistes représentées dans la frise.

Conclusions

La peinture des athlètes ornait les murs de l'entrée et de deux salles des thermes privés de la villa, construite au II^e s. et habitée jusqu'à la fin de l'Antiquité. Elle est datée de la seconde moitié du II^e s. par R. Sanz Gamo, du III^e s. par A. Fernández Díaz.

Le décor retenu par le maître de maison s'étendait sur les différents murs de trois espaces différents des thermes, ce qui est un cas unique à ce jour. Il donne la mesure de la faveur dont il jouissait à ses yeux.

Les scènes athlétiques constituent ici un décor unitaire, qui ne se trouve pas associé avec des images théâtrales. Contrairement à l'exemple des thermes des Lutteurs à Saint-Romain-en-Gal, illustrant le même sujet, les peintures de la villa de Balazote ornent les murs des thermes privés, comme c'est aussi le cas dans les villas de Santa Vitoria do Ameixial et de Herrera.

Malgré son aspect très fragmentaire – dont la liste des éléments décrits ci-dessus ne donne qu'une idée partielle – elle apporte des informations très intéressantes du point de vue iconographique et épigraphique.²¹

Cinq types d'affrontements y sont illustrés à ce jour, compte tenu du caractère non exhaustif de l'étude du matériel recueilli: le pugilat, la lutte, le pancrace, le lancer du disque et, peut-être, le lancer du javelot. Le hasard a fait que dans ces cinq épreuves, le vaincu soit conservé dans trois scènes, dont deux sont certainement des scènes de

des combats d'athlètes accompagnés d'inscriptions indiquant leurs noms respectifs. Curieusement, au-dessus de deux d'entre eux, que leur coiffure et leur costume caractérisent comme des arbitres ou des magistrats, on lit l'inscription *CVRSORES* (BEJAOU 2005: 550).

²¹ On peut se demander où le propriétaire de la villa de Balazote a pu assister à un agôn, compte tenu du fait que cette villa se trouve nettement à l'intérieur des terres, dans la grande plaine de la Manche actuelle, éloignée des grands centres urbains de la côte est, où de tels spectacles pouvaient se dérouler à des dates précises. Était-il un riche propriétaire fréquentant les cercles du pouvoir à Rome, où il les aurait admirés?

lutte. Le pugiliste saigne du nez comme son homologue de Saint-Romain-en-Gal qui est blessé à la tête: il s'agit d'un stéréotype de ce type de combat. Un lutteur, à terre, reconnaît sa défaite: c'est peut-être un pancratiaste, puisque cette épreuve impliquait que le vaincu, maintenu au sol, ne puisse se relever. Un troisième athlète, l'index levé, abandonne après son échec, c'est un pancratiaste, comme le précédent, car à la lutte le vaincu est celui qui est jeté trois fois à terre; c'est seulement dans la boxe et le pancrace que l'un des athlètes est amené à reconnaître sa défaite, comme nous le fait aimablement remarquer J.-Y. Strasser. Trois autres fragments montrent des athlètes vainqueurs, arborant la palme ou la couronne de roses.

Pour se faire une idée des autres participants aux épreuves en train de se dérouler sous l'œil du spectateur, on en est réduit à comptabiliser les parties du corps et les membres mentionnés dans l'article d'A. F. D. pour compléter ceux qu'elle a publiés avec une photographie. Nous avons regroupé toutes les informations disponibles dans le tableau suivant:

Bracelets /collier rouges	10 +5
Inscriptions en latin: noms propres et noms communs	2 noms propres + 5 mots
Vases globulaires/strigiles	2
Élément végétal/couronne	3
Athl. dont une partie du corps est conservée	12 + 16
Arbitre ou <i>curator ludi</i>	3 +2
Victoire ailée	3
Lancer de javelot/ disque	1 +1
Lutte	1+ 1
Pugilistes	2
Athl. sur deux plans différents	2
Athl. vainqueurs	3
Athl. vaincus	3

On constate que les protagonistes étaient nettement plus nombreux que les fragments photographiés à ce jour pourraient le laisser penser. A. F. D. mentionne en effet à plusieurs reprises des fragments de têtes, de jambes, de pied etc. dont elle ne donne ni la description précise ni la photographie. De ce fait, la restitution qu'elle propose de la composition de la frise (FERNANDEZ DIAZ 2002–2003, fig. 30) est simplement indicative, incomplète et inexacte sur certains points. Elle permet toutefois de se faire une idée de la frise décorative montrant les athlètes en continu, évoluant sur deux plans, sans cadre ni compartiment qui individualise soit une paire d'athlètes soit un athlète en particulier. Le point de vue adopté à Balazote privilégiait la vue d'ensemble plutôt que la mise en vedette de tel ou tel athlète et offrait une vision globale des différentes compétitions, comme on le voit dans les mosaïques de Tusculum, d'Ostie, de Patras et de Baten Zemmour.

On dispose d'éléments pour retracer les affrontements entre quinze paires d'athlètes au moins, dans quatre types d'épreuves, placés sous l'œil attentif de trois arbitres et de *curatores ludorum*, et accueillis, en cas de victoire, par trois Victoires ailées. Par le nombre des athlètes en lice, la frise de Balazote est comparable à celles de Patras, de Baten Zemmour et de Saint-Romain-en-Gal, qui mettent en scène un nombre d'athlètes du même ordre. Tous ces documents, les plus complets connus à ce jour dans ce domaine, s'inscrivent dans la série des images commémoratives d'*agônes* réels. L'exemple de Balazote a toutefois comme spécificité l'introduction de Victoires, qui donnent plus de solennité au spectacle représenté sur les murs des thermes.

On peut se demander si la couronne gemmée – réservée en principe à Jupiter – se trouvait associée à ce dieu, dont l'image figurerait sous forme d'un buste, comme dans la mosaïque de la villa de *Lucius Verus* sur la *Via Cassia* à Rome (fig. 38),²² ou si, par extension, elle était attribuée à un agonothète. Le fragment conservé ne permet pas d'en décider.

La présence de personnages mythiques n'est pas isolée; on la retrouve à Vienne dans la mosaïque des athlètes vainqueurs, sous les traits d'Hercule vainqueur du lion de Némée, protecteur des *Iuuenes* de la ville, et dans la mosaïque de la villa de *Lucius Verus* (fig. 38), Hermès et la triade capitoline représentée sous forme de bustes président à la compétition.

Le pugiliste le mieux conservé porte des bracelets aux bras et à la cheville, comme tous les athlètes de la frise, et un collier à amulettes: cette particularité n'est pas fréquente dans les autres illustrations du sujet, mis à part les exemples d'Utique et de Thapsus. Pour la même épreuve, on relève par ailleurs la représentation isolée du ceste à deux pointes. Il y avait donc au moins une autre paire de pugilistes dans la frise. Les pointes du ceste expliquent aisément les blessures sanguinolentes reçues par les vaincus! L'un des pancratiastes conservé, vaincu, est identifiable par son geste de la main, index dressé, qui manifeste son renoncement à poursuivre le combat.

La différence vestimentaire entre les arbitres, vêtus d'une tunique ou d'un *pallium*, au nombre de trois au minimum, et les athlètes, nus, est classique. La présence de trois arbitres au moins suggère une compétition entre plusieurs paires d'athlètes s'affrontant dans des épreuves différentes, où domine le pugilat, comme on l'observe ailleurs. Compte tenu du petit nombre de fragments conservés, il est impossible de décider s'il s'agit d'arbitres ou du *curator ludorum* accompagné d'arbitres.

²² Vd. *supra* note 19.

La représentation de l'athlète et de ses accessoires de toilette (strigiles et ampoule à huile) ajoute une note concrète à l'image des compétitions et revient dans les autres illustrations du sujet, en particulier dans la mosaïque de Baten Zemmour.

Les inscriptions font connaître l'identité de deux athlètes et comportent en outre un commentaire dont le contenu nous échappe presque entièrement. Remarquons que cette dernière particularité fait de la frise peinte de la villa de Balazote un *hapax* en ce domaine.

En résumé, la frise de Balazote illustre un *agôn* réel et s'inscrit dans la série des images commémoratives de compétitions athlétiques. Par le choix d'un sujet particulièrement en phase avec le lieu qu'il ornait – lieu de l'exercice physique après le bain – et par son développement dans trois pièces des thermes privés de sa villa, le propriétaire des lieux affichait sa familiarité et son goût pour un type de spectacle d'origine grecque mais assez largement diffusé dans la partie occidentale de l'empire à partir du II^e s. À la date de la mosaïque, la fin du II^e s. ou le III^e s. selon les auteurs, le choix d'un tel sujet dans un contexte privé manifeste la familiarité d'une élite sociale avec les spectacles athlétiques en plusieurs points de la péninsule Ibérique, dans les villes comme dans les villas dont les propriétaires, qui avaient apprécié ces compétitions sportives à la ville, voulaient garder le souvenir visuel dans le cadre de leur vie quotidienne. Remarquons que ce sujet décore aussi bien les murs de latrines de thermes publics, à Saint-Romain-en-Gal, l'*unctarium* et ses annexes de thermes privés à Balazote, et le *frigidarium* de thermes privés à Santa Vitoria do Ameixial. Il n'est pas considéré comme un décor spécifique d'une salle des thermes particulière.

2. La mosaïque de la salle de réception triconque de la villa de Noheda (Cuenca) en Tarraconaise

Nous renvoyons à la communication de M. A. Valero Tévar, *supra*, nous bornant à l'inclure dans notre corpus hispanique.

Je rappelle ici simplement les caractères principaux de l'image des athlètes de Noheda:

- la représentation des athlètes, incluant les prix que chacun reçoit, dans un cadre architectural individuel et solennel, étranger à l'image du stade;

- l'association des athlètes avec l'*agôn scaenicus*, développée dans la première frise, plus réduite dans la seconde;

- la présence dans les deux frises de deux ou trois participants extérieurs: un musicien et la *curatrix ludi* dans la première, un musicien, la *curatrix ludi* et un arbitre dans la seconde.

Dans cet exemple comme dans les précédents, la référence à l'*agôn* est donc nette.

3. *Trois fragments de peinture murale, dont deux à inscriptions, découverts dans la villa d'Els Munts (Altafulla, Tarragone) en Tarraconaise*

Découverts entre 1960 et 1970²³ par P. M. Berges dans des niveaux de destruction,²⁴ ces fragments n'ont pas de contexte archéologique établi, ni de localisation précise (pl. 23/1–3, fig. 39–41 a et b). L'inventeur lit sur les deux premiers, en lettres latines: AKOIEA et NEMEIA,²⁵ et signale qu'ils font partie d'un ensemble avec des représentations d'architectures;²⁶ il reproduit en outre (sa pl. XII) le montage des six fragments jointifs montrant «un homme nu, de face, avec en toile de fond des végétaux» d'aspect négroïde à son avis. Cette lecture des fragments à inscriptions et la description du personnage masculin ont été reprises par L. ABAD CASAL 1982: 187 et P. OTIÑA 2005.

Bien que l'on ignore la localisation exacte de ces fragments, le fait qu'ils aient été retrouvés ensemble plaide en faveur de leur appartenance au décor d'une même pièce de la villa pour les deux premiers d'entre eux du moins. Le troisième fragment se distingue des précédents par la couleur du fond sur lequel il se détache – beige clair – et non vert comme dans le fragment avec l'inscription AKΘEIA: il devait décorer le mur d'une autre pièce de la villa. Les trois fragments

²³ Et non en 1986, comme indiqué par erreur dans ALFÖLDY 2011.

²⁴ BERGES 1969-1970, p. 149 et pl. XII en noir et blanc. On note que le montage réalisé par l'inventeur a subi quelques cassures depuis les années 60. Le montage actuellement conservé au MNAT a toutefois sauvé la majeure partie de la figure et le nettoyage des fragments a donné de bons résultats, même si la lecture du sujet, un peu plus fragmenté aujourd'hui qu'il ne l'était à la découverte, est un peu plus difficile.

²⁵ Nous remercions vivement M. J. A. Remola Vallverdu, conservateur au Musée national d'archéologie de Tarragone, pour la bibliographie qu'il nous a aimablement transmise concernant ces fragments et pour les clichés en couleurs qu'il nous a adressés. Les crédits photographiques sont les suivants: N° MNAT 12422 (31 x 25 x 4 cm) et 12423 (15 x 11 x 2,5 cm) (les inscriptions), cliché R. Cornadó et 18630 (19 x 23 x 1 cm) (athlète), cliché G. Jové, Arxiu Museu Nacional Arqueològic de Tarragona.

²⁶ M. J. A. Remola Vallverdu nous signale que les fragments avec représentation d'architectures sont actuellement en cours de restauration au MNAT.

illustrent à notre avis le même thème iconographique: un concours athlétique. On peut envisager que, comme c'est le cas dans les thermes privés de la villa de Balazote, ils aient orné deux salles différentes illustrant le même sujet. Si les deux inscriptions peintes sont sans nul doute des inscriptions sur couronnes de prix cylindriques, bien connues depuis les études de N. Duval sur leur représentation en mosaïque,²⁷ l'identification du personnage masculin n'a pas retenu à ce jour l'attention qu'elle mérite. Nous jugeons de ce fait utile de les décrire avec précision.

Le fragment le plus important par sa taille comporte l'inscription AKΘEIA (notre lecture) en grec – et non en latin, comme l'a démontré G. Alföldy, dans le *CIL*, II², XIV/2, G16, en 2011. Il propose de lire AK ΘEIA dans le premier fragment, et NEMEIA dans le deuxième. Il lit un lambda à l'initiale car le A initial n'a pas de barre transversale (fig. 39). Étant donné que la première lettre résulte d'un collage de deux fragments, on peut supposer que la barre transversale du A a disparu dans la fracture à cet endroit et adopter la lecture AKΘEIA, la seule qui ait un sens par rapport à NEMEIA. Il n'y a pas d'espace dans l'inscription entre les deux premières lettres et les suivantes, entre AK et ΘEIA.

Elle désigne des *Aktia*, nom du concours grecs organisé à *Actium/Nicopolis*,²⁸ mais ici sans plus de précision sur la ville précise

²⁷ HUGONOT 1996: 661, les *Asklepia* carthagois (couronne de la mosaïque d'Althiburos) mis en parallèle par N. Duval avec les couronnes de prix de la mosaïque de Piazza Armerina.

²⁸ Lors d'un séminaire en janvier 2011, à l'École Normale Supérieure, C. Guiral Pelegrin (UNED) a retenu pour sa part la lecture AKΘEIA et a rapproché ces inscriptions de celles figurant sur des couronnes de prix cylindriques d'époque romaine, assez nombreuses en Afrique. Elle prévoit de leur consacrer un article dans un proche avenir. Le nom choisi en référence à Actium désignerait, selon C. Guiral, des jeux locaux fondés par Hadrien à *Tarraco*. Cette question a donné lieu à une discussion pour savoir de quels jeux il pouvait s'agir. J.-Y. Strasser n'a pas été convaincu par la thèse de C. Guiral; il penche pour des concours où le propriétaire de la villa aurait triomphé tout en reconnaissant que rien ne permet de l'affirmer, mais n'exclut pas qu'il s'agisse d'une vision idéalisée de concours grecs, d'autant que le grec employé est approximatif. Pour notre part, nous signalons simplement un parallèle épigraphique pour des *Actia*: *CIL*, XIV, 474 (Ostie) qui mentionne des *Sebastia apud Damascum III*, *Actia apud Bos[s]tram*, *Pythia Carthaginiis*, *Asclepia Carthagini*, *Severia apud Caesariam I*, *Commodia apud Caesariam* (de Maurétanie, selon Dessau). Sur cette inscription, vd. STRASSER 2004. HUGONOT, 1996: 661sq. remarque que les villes organisatrices de concours œcuméniques formaient un cercle très fermé, ce qui donne d'autant plus de prix au fait que Carthage et Césarée de Maurétanie, deux villes africaines, aient eu ce privilège. Dans la mesure où aucune ville en Hispanie n'est connue pour avoir eu le même privilège, on est amené à sup-

concernée, alors qu'il y a des *Aktia* ailleurs. NEMEIA renvoie aux concours de Némée, en l'honneur de Zeus et d'Héraclès.²⁹

Le fragment avec AKΘEIA est le plus complet des deux fragments à inscription du point de vue iconographique. L'inscription se détache en lettres capitales grecques blanches sur un fond rouge lie de vin, entre deux lignes parallèles horizontales blanches, dans un cartouche sur fond rouge foncé. Ce cadre rectangulaire comporte une bordure ocre jaune sur les quatre côtés. Il est placé au centre de la partie bombée d'une couronne de prix cylindrique dont deux autres cadres rectangulaires, à droite et à gauche du précédent, sont timbrés d'un cabochon rouge clair sur fond rouge foncé. La bande centrale est adjacente à une bande inférieure de la couronne, détruite, dont il ne reste que la bordure ocre jaune, et à une bande supérieure dont la forme ovale est dessinée en ocre jaune avec un décor de croisillons blancs dans sa partie centrale.

La couronne a été peinte sur un fond vert qui transparaît ici ou là sous la couche picturale rouge et dans la partie supérieure du fragment: c'est la couleur, rare au demeurant, du panneau du mur de la pièce sur lequel se détache la couronne. Le choix de la couleur verte – assez raffinée – est surprenant dans ce contexte. Nous y voyons plutôt un choix de palette de la part du peintre qui, dans la couronne comme dans le fond, adopte des couleurs rares et valorisantes pour l'objet représenté, et non les couleurs réelles de la couronne agonistique. Les couronnes cylindriques étaient réalisées dans un métal léger. Le peintre a choisi la couleur pourpre, qui ne rend pas la réalité de l'objet mais renvoie à la pourpre impériale pour valoriser la victoire de l'athlète.

Le fragment à inscription NEMEIA appartient à une couronne de même type dont il ne reste que le cartouche central, entre deux lignes horizontales blanches et sur fond rouge bordeaux, à bordure ocre rouge à rehauts blancs (pl. 23/2, fig. 40).

poser que les *Aktia* et *Nemeia* mentionnés dans la villa d'Altafulla sont des qualificatifs flatteurs pour des concours ayant eu lieu dans deux villes, impossibles à identifier, en Orient ou en Occident. Lors d'un second séminaire en novembre 2012, C. Guiral a pu placer les fragments ornés de couronnes de prix dans leur contexte architectural peint, à savoir la façade d'un portique à colonnes orné de *clipei* représentant Jupiter Ammon, Méduse et des têtes d'étranger vaincu. S'agit-il du cadre dans lequel les jeux athlétiques ont été célébrés ? L'a. abordera la question dans une publication à venir.

²⁹ Vd. en dernier lieu, pour une lecture et une étude philologique de ces inscriptions, KRITZAS 2012. L'A. suggère qu'elles se réfèrent au succès du propriétaire de la villa lors des concours mentionnés par ces inscriptions.

Le troisième fragment résulte d'un montage constitué aujourd'hui d'une vingtaine de fragments et représente un homme nu debout, le corps de face, le visage tourné de trois quarts à droite, dans une tonalité soutenue (teint et peau cuivrés) et aux cheveux roux bouclés sur le haut du crâne. La partie droite de la tête, légèrement penchée, et du torse, le bras droit, les jambes et la moitié inférieure des cuisses sont détruits. P. M. Berges a vu en lui un Noir (pl. 23/3, fig. 41a). Sur le montage qu'il publie (sa pl. XII = notre fig. 41a), on distingue ses yeux en amande avec sourcil dessiné et le départ de l'arête du nez; ses lèvres sont charnues. À la découverte, sa chevelure était conservée à gauche; elle fait penser, par son volume et sa frisure, à un type physique d'Afrique du Nord plutôt qu'à celui d'un homme noir.³⁰ D'autre part, la couleur de sa peau rappelle celle du pugiliste vaincu de la peinture des thermes de lutteurs à Saint-Romain-en-Gal; or, dans ce dernier cas il s'agit simplement de différencier par la tonalité plus soutenue de la peau l'un des deux adversaires, qui ont tous deux la peau blanche.

Le geste du bras gauche, plié à la hauteur du coude et tendu vers la droite et la main serrée sur un objet – une palme, une couronne de feuillage?³¹ – le désignent clairement comme un athlète vainqueur. Devant l'athlète, se détachant sur le fond beige clair du panneau, une autre longue palme de la victoire, de couleur verte, s'élève au-dessus de son bras. Il est inexact de dire, comme le fait l'inventeur, que le personnage se détache «sur un fond de feuillage»: la longue palme à gauche passe en effet devant l'athlète et est probablement issue d'un vase posé sur le sol ou sur une table de prix (pl. 23/4, fig. 41b).

Un dernier élément mérite d'être relevé: au-dessus de l'épaule gauche de l'athlète s'élève un objet vertical de couleur ocre rouge pour lequel nous hésitons entre deux interprétations: un javelot, qu'il tiendrait de la main droite (détruite)³² ou, compte tenu du fait que la forme de cet objet ne semble pas cylindrique, une massue, qui dési-

³⁰ On doit le rapprocher de ce point de vue des images réalistes de prisonniers berbères de la mosaïque de la basilique judiciaire de Tipasa, dont on a une bonne photographie d'ensemble en couleurs dans LANCEL 2003: 79. En particulier, la coiffure fournie, à hauteur des oreilles, et la couleur des cheveux – blonds légèrement roux – du jeune homme placé dans le carré sur la pointe à droite du tableau central et en deuxième position, de haut en bas, sont très proches de celles de l'athlète d'Altafulla.

³¹ Pour une pose similaire, voir *infra* l'athlète vainqueur de la villa de Santa Vitoria do Ameixial, fig. 46.

³² Pour une position similaire du javelot, voir *supra* le fragment de Balazote, fig. 19.

gnerait l'athlète comme Hercule, protecteur des concours athlétiques.³³

Quelles conclusions tirer de cet ensemble limité à trois fragments? Pour les inscriptions, si G. Alföldy a établi qu'il s'agit d'une inscription grecque – qu'il lit: $\Lambda\text{K } \Theta\text{EIA}$, NEMEIA –, il ne convainc pas le lecteur en ce qui concerne les deux premières lettres. Il voit en ΛK un nom de nombre, tandis que ΘEIA désignerait l'une des Titanides et s'expliquerait par le goût des spéculations platoniciennes du propriétaire...

Comme nous l'avons souligné *supra*, la lecture $\text{AK}\Theta\text{EIA}$ s'impose et nous renvoyons à nos remarques de la note 28 pour les diverses possibilités concernant la ville concernée, organisant des concours athlétiques de type grec. De fait, l'athlète représenté dans le troisième fragment est probablement l'un des vainqueurs à l'un des deux concours mentionnés par les inscriptions en grec. Nous aurions donc ici le cas le plus fréquent de représentations de concours à l'époque romaine, le type commémoratif, à une différence près: les concours illustrés se sont-ils vraiment déroulés dans la partie grecque de l'empire, comme semblent l'indiquer les inscriptions en grec, nous conduisant à supposer que le commanditaire de ces peintures avait un lien avec ce type de spectacles – en tant qu'*editor* ou en tant qu'évergète? – ou bien s'agit-il d'une image idéalisée de concours grecs sans rapport avec un concours réel et qui témoignerait surtout du philhellénisme du propriétaire? Il manque ... le nom de l'éventuel athlète conservé et des autres concurrents qui devaient figurer sur les murs de la pièce, en frise ou dans un cadre architectural!

Ces peintures, trouvées dans un niveau de destruction, sont datées du *floruit* de la villa, soit du II^e s.

4. La mosaïque des thermes de la villa de Herrera (Séville) en Bétique

Découverte en 1989 dans les thermes d'une villa rurale, la mosaïque polychrome, de 7,70 x 6,30 m, décore le *frigidarium* des thermes, en H10 (dans ROMO 1990, fig. 1).³⁴ Elle comporte un tapis géométrique à tableau central figuré – une scène de combat à trois personnages (pl. 24/1, fig. 42) – et une vaste exèdre à l'est ornée d'un navire à voile sur lequel naviguent Vénus et trois Amours. Les personnages des deux scènes figurées de la mosaïque sont orientés vers le fond de la pièce,

³³ Comme c'est le cas dans l'octogone I de la mosaïque des athlètes vainqueurs à Vienne, étudiée *supra* et fig. 1.

³⁴ Voir en dernier BOHNE 2011: 616-617.

où se situe l'exèdre. Elle est datée par les fouilleurs de la fin du II^e s. ou du début du III^e s.

Le fait que les lutteurs, l'arbitre et Vénus marine soient orientés pour être vus depuis le fond de la pièce, c'est-à-dire depuis le fond de l'exèdre, impose un sens de lecture. Comme il ne peut s'agir d'un *triclinium*, dans les thermes de la villa, on doit supposer que cette pièce était en relation avec le secteur est, non dégagé, comportant le *caldarium* et le *laconicum*, et que l'itinéraire du baigneur, au retour des salles chaudes, le conduisait à admirer, dans le bon sens, Vénus puis la scène de lutte.

Le tableau central illustre un moment de l'affrontement entre deux pancratiastes, poings fermés pour porter des coups, comme on le voit chez leurs homologues de la mosaïque de Baten Zemmour, sous la surveillance d'un arbitre à droite. Les deux athlètes sont nus et les volumes du corps assez bien rendus, les traits du visage, en revanche, sont assez sommairement dessinés; on ne relève comme traits distinctifs que le port de la barbe et le crâne rasé de celui de gauche, et le *cirrus* de celui de droite, qui semble plus jeune. Ce dernier est vu de profil et les lignes parallèles qui strient son crâne font davantage penser à une calotte de cuir qu'à des mèches de cheveux.³⁵

La position des bras des deux adversaires et le léger recul de celui de gauche montrent que le lutteur de droite est passé à l'offensive. À droite, un arbitre observe le déroulement de la lutte: il est en tension, penché en avant, il veut être au plus près des lutteurs pour qu'aucune faute ne lui échappe. Son vêtement – un manteau court – est le vêtement porté d'ordinaire par les arbitres, par exemple par celui de son homologue dans la mosaïque de la villa de *Lucius Verus* à Rome (fig. 38). Le fait qu'il porte la barbe le désigne comme un ancien athlète, âgé.

La mosaïque de l'exèdre, de pure tradition africaine, remarquablement exécutée, est visiblement due à un mosaïste plus talentueux que celui qui a réalisé le tableau des lutteurs.

La coque du navire est recourbée à gauche, à l'arrière, incurvée à droite, à l'avant, avec un mât central, voile larguée, et une échelle de corde pour se hisser en haut du mât. Il est barré par Vénus elle-même, assise, qui tient de la main gauche le mât et, de la droite, un filin pendant du gouvernail dont l'axe (ou la mèche/safran) dépasse de la coque. Sur la coque de la proue, est peint un œil protecteur contre l'*Inuidus*. Derrière Vénus se trouve une cabine; un dauphin escorte le navire; sous le navire nagent quatre poissons.

³⁵ Pour une calotte similaire, vd. l'athlète de l'octogone II de la mosaïque des athlètes vainqueurs à Vienne (fig.1).

Si le thème marin est habituel dans les thermes, en particulier en Afrique mais aussi ailleurs et par exemple dans la mosaïque d’Ulysse et les Sirènes de la villa de Santa Vitoria do Ameixial présentée *infra*, la représentation de pancratiastes renvoie non au contexte aquatique du lieu mais aux activités physiques qui s’y déroulent. La présence d’un arbitre plaide en faveur de l’interprétation de ce tableau comme une image d’un *agôn* réel, mais le caractère isolé de la scène et l’absence de référence à un prix du combat rendent plausible d’y voir tout simplement une image d’entraînement au pancrace, reflet des activités dans la palestra des thermes.

5. La mosaïque du n° 3 de la Travesía P. M.a Plano à Mérida³⁶

Elle ornaît une salle de 10,60 x 4,20 m, qui est probablement un *triclimum* double d’une *domus* de la ville, datée du IV^e s. par l’inventeur.

Le sujet est traité en une frise noire et blanche (3,40 x 0,72 m) avec au moins quatre paires d’athlètes, dont sont conservés le groupe de gauche, montrant deux pugilistes, et quatre fragments des jambes de trois autres paires d’athlètes (pl. 24/2, fig. 43). Elle constitue un élément d’une mosaïque au décor figuré complexe, associant des scènes nilotiques, des scènes de chasse, des scènes dionysiaques et, dans le tableau central, Orphée charmant les animaux, ce dernier tableau en polychromie.

Il est impossible de dire si quatre types d’épreuves différents y étaient illustrés. Le seul groupe conservé oppose deux combattants à mains nues dessinés par des silhouettes noires avec quelques lignes blanches indiquant les yeux, les oreilles, les doigts, le contour de la tête, l’épine dorsale et les jambes du vaincu, le bras gauche du vainqueur. Une palme, à droite, est dessinée par un filet noir. Il s’agit probablement de deux pancratiastes, ce type de sport de combat impliquant la nécessité de plaquer au sol l’adversaire.

Les silhouettes sont très stylisées. On remarque la petitesse des têtes par rapport au corps, celle du vainqueur est vue de profil, celle du vaincu, vue d’en haut, est dessinée par un filet blanc et comporte à droite un toupet qui pourrait figurer le *cirrus*. Le sexe du vainqueur se détache en noir sur le fond blanc du tableau.

Il s’agit de la phase finale de l’affrontement: l’athlète de gauche maîtrise son adversaire qu’il neutralise, l’obligeant à se courber tout en s’inclinant lui-même vers lui et en pesant du bras gauche sur son dos, enserrant sa taille du bras droit. Le vaincu protège sa tête du bras gauche – les doigts de la main repliée sont dessinés en blanc – et tente un dernier et vain effort pour se relever en prenant appui sur le sol de la main droite, ouverte, le bras à demi tendu.

On note la distorsion des corps, accentuée par un dessin peu maîtrisé, et la maladresse dans le dessin des jambes, qui sont en partie détruites.

Cette mosaïque se distingue des autres exemples de la péninsule Ibérique par son contexte iconographique à la fois mythologique (Orphée,

³⁶ ALVAREZ 1990; BOHNE 2011: 618-620.

Dionysos), burlesque (géranomachie) et cynégétique. La frise des scènes athlétiques se trouve ainsi intégrée dans un ensemble qui rend plus difficile son interprétation exacte et la définition de sa place dans la hiérarchie des sujets qui y sont illustrés.

L'inventeur envisage des possibilités contradictoires: elle peut avoir orné des thermes, une palestine ou un gymnase. Dans la zone où elle a été découverte, il y avait des thermes. Il suggère de voir ici une illustration des affrontements réels qui avaient lieu dans les édifices de spectacles.

Son hypothèse nous semble peu convaincante, compte tenu du fait que la disposition des panneaux de la mosaïque est, sans conteste, celle d'un *triclinium* double. Cette évocation des luttes gymniques se situe donc à Mérida dans un lieu strictement privé et, précisément, dans une salle de réception. À une date similaire, on observe le même type d'association de sujets dans la salle de réception de la villa de Noheda. Toutefois, à Mérida, les scènes théâtrales sont absentes et remplacées par des scènes burlesques de géranomachie et des scènes cynégétiques. De ce fait, les scènes athlétiques y perdent un peu de leur sens originel même si la palme figurant à droite évoque un *agôn*, et non de simples entraînements d'athlètes ou de compétitions dans l'enceinte de la palestine.

*6. La mosaïque d'Ulysse et les Sirènes ornant le frigidarium des thermes de la villa de Santa Vitoria do Ameixial (Lusitanie, conuentus pacensis)*³⁷

La mosaïque de 9,91 x 6,92 m ornait la salle la plus vaste (en C sur le plan du fouilleur) des thermes privés d'une villa fouillée en 1915–1916 par L. Chaves.³⁸

Le tapis de la mosaïque comporte un tableau central carré flanqué de quatre panneaux juxtaposés. Les panneaux situés au nord et à l'est ont un décor inspiré par l'*agôn* (pl. 25, fig. 44). Nous décrivons ce décor en juxtaposant, pour la commodité de la consultation, les données fournies par l'étude approfondie qu'en a donnée le fouilleur et nos propres observations, au vu des photographies publiées par L. Chaves et de celles qui reflètent l'état de la mosaïque, en cours de restauration, en 2011.

³⁷ Nous remercions M. L. Raposo, directeur du Musée archéologique national, pour son autorisation d'étudier les panneaux des athlètes, en cours de restauration à l'Atelier de restauration du Musée monographique de Conimbriga et M. V. Hipólito Correia, directeur de ce Musée, pour les photographies en couleurs de ces panneaux. Le copyright de ces photographies est: Humberto.Rendeiro©Archives du MMC.

³⁸ CHAVES 1956. Pour la scène d'Ulysse et les Sirènes, vd. LANCHA 1997: n°110. En dernier lieu, BOHNE 2011: 621-627.

*Bande nord avec quatre paires d'athlètes dans quatre tableaux séparés
l'un de l'autre par une tresse*

Description de L. Chaves	Mes observations
<p>p. 57, de gauche à droite: Tableau 1 À gauche, un homme debout, bras droit tendu, main ouverte, dans l'attitude du lutteur; à droite, reste le buste d'un second lutteur tournant le dos au premier. Silhouettes en tesselles lie de vin.</p>	<p>Tableau 1 (pl. 26/1, fig. 45) Plutôt des coureurs à pied que des lutteurs puisqu'ils avancent tous deux dans la même direction, de gauche à droite. Le coureur de gauche, bras droit levé, paume ouverte, les cinq doigts dessinés avec raideur par un filet de contour lie de vin, puis ocre rouge, ocre jaune et beige clair. Vu de profil, sa tête est couverte par une calotte marron d'où s'échappe le <i>cirrus</i>, les cheveux en tesselles ocre rouge et ocre jaune. Le visage est sommairement rendu, avec un grand œil noir, un sourcil épais, un nez aquilin. Le coureur de droite (?) domine son concurrent par la taille et la corpulence. Son épaule droite est puissante et, sur l'épaule gauche on note l'emmanchure d'une tunique claire dessinée par un contour noir, à moins qu'il ne s'agisse, comme nous le fait justement remarquer J.-Y. Strasser, d'une sorte de bandoulière, telle que celle portée par les coureurs en armes dans la mosaïque de Baten Zemmour. À hauteur de son épaule, on remarque un objet de forme conique – ou une partie du bras gauche replié? – dessiné par un filet lie de vin, beige verdâtre et blanc. Il n'a pas de cou, un visage à fort maxillaire vu de profil, un nez droit, ses cheveux blonds sont en partie couverts par une calotte ocre rouge, à moins qu'il n'ait les cheveux roux.</p>
<p>Tableau 2 À gauche, un homme à genoux, vu de face, dans une attitude humble, à droite, un autre homme debout, de face, une palme bleue et orange dans la main gauche et une couronne de feuillage en tesselles vertes, jaunes et bleues dans la main droite, les corps sont dessinés en tesselles rouge mat, lie de vin. Le vainqueur est un poète ou un musicien qui a remporté le prix de dithyrambe aux jeux dionysiaques. À gauche de sa tête, entre la tête et le bras droit, une inscription grecque incomplète.</p>	<p>Tableau 2 (pl. 26/2, fig. 46) Deux pugilistes portant le ceste. Ils sont dessinés par une ligne de contour lie de vin, puis beige verdâtre, rose et blanche. Les athlètes se tiennent sur un sol spécifique dessiné en tesselles ocre jaune et rayures verticales vert pâle sur le bord supérieur. L'athlète de gauche est vaincu. Agenouillé, de trois quarts à gauche, les cuisses puissantes, sa jambe droite repliée sous lui, il est assis sur son pied droit; la jambe gauche est repliée et tendue en arrière, à droite, le pied caché par la jambe droite du vainqueur. Il tourne la tête vers son adversaire et conserve une attitude défensive, le bras droit replié sur l'épaule gauche, protégeant la tête, le bras gauche tendu vers la gauche. Ses deux avant-bras portent le ceste, bien visible, dessiné en tesselles beige rosé, beige orangé et blanches et à contour ocre rouge, lie de vin ou noir. Visage ovale aux yeux</p>

<p>avec invocation à Dionysos: IONYCI ΤΩΗΡ ΚΑΗΜΗ ΟΑΙΚΕΝ</p>	<p>ronds exprimant la peur, les traits sont relativement fins. Le haut du crâne est détruit.</p> <p>L'athlète de droite se tient debout, de face, le visage rond, les cheveux ocre rouge. Une bandelette lui ceint le front et retombe de chaque côté du visage, aux traits durs. Pas de cou. Il fait penser au visage de certains athlètes des thermes de Caracalla.</p> <p>Il fixe le spectateur; le pied droit est vu de face, jambe droite fléchie, la jambe gauche tendue; le pied gauche est vu de profil à droite. Le contour du corps nu est en tesselles lie de vin à gauche, ocre rouge à droite.</p> <p>On note la disproportion du torse, aux pectoraux puissants, par rapport aux jambes, relativement courtes. Malgré des lacunes dans deux bras, on peut affirmer que les deux athlètes portent le ceste – nettement dessiné chez l'athlète de gauche. Le ceste que l'athlète de droite porte à la main gauche semble prolongé par deux pointes.</p> <p>Il arbore fièrement la palme de la main gauche et la couronne de prix, de grande taille, dans la main droite. Il s'agit d'une couronne de feuillage, de chêne ou de laurier, dont les feuilles sont dessinées en ocre rouge et ocre jaune de part et d'autre d'une ligne centrale en tesselles de couleur claire.</p> <p>Il la tient face au spectateur par la partie inférieure, les doigts repliés, dessinés en tesselles blanches à contour noir. Elle se trouve ainsi curieusement placée au-dessus de la tête du vaincu, en raison de la mise en page imposée par l'insertion de l'inscription, serrée entre la couronne et la tête du vainqueur.</p> <p>Le rapport entre l'inscription – <i>locus desperatus</i> de l'épigraphie! – et l'athlète est énigmatique, mais l'interprétation de L. Chaves est à écarter, tout comme celle de J. Gómez Pallarès qui a proposé plusieurs restitutions, toutes refusées par M. M. ALVES DIAS (coord.) 2001 et dans <i>HEp</i> 7, 1997, 2001: 1182–1184. L'auteur de cette dernière notice suggère une hypothèse plus simple et plus vraisemblable:</p> <p>[Δ]IONYCI, serait le nom de l'athlète. Mais la déclinaison de [Δ]IONYCOC, – au vocatif ou au datif? – ne s'y prête pas vraiment. L'origine grecque de l'athlète serait indiquée par le nom qu'il porte, d'où, peut-être, la formule de louange écrite en grec. L'inscription a malheureusement perdu de nouvelles lettres dans la dépose de 1980.</p>
<p>Tableau 3 Lutte en cours entre deux pugilistes, qui portent peut-</p>	<p>Tableau 3 (pl. 27/1, fig. 47) Deux pugilistes face à face, ils ont la plus haute stature de la série d'athlètes de la mosaïque. Le</p>

<p>être le ceste. Ils ont de grosses mains, dessinées en tesselles bleues et jaunes.</p>	<p>modélé des corps est différent des autres athlètes de la bande nord; on note un traitement assez pictural, faisant alterner bandes claires (en tesselles beige, beige rosé et blanches) et bandes foncées (en tesselles ocre jaune, ocre rouge avec ponctuellement un dentelé ocre jaune à l'intersection des bandes); les pieds sont très maladroitement rendus, avec une ombre portée noire sur le sol en tesselles ocre jaune.</p> <p>C'est la première phase du combat: l'athlète de gauche, aux cheveux mi-longs ocre rouge et grenat, lance son bras droit contre son adversaire, les deux pieds posés sur le sol; il est vu de trois quarts à droite; son visage est carré, aux traits jeunes. Il est frappé au menton par l'athlète de droite, dont on distingue le poing portant le ceste en tesselles de verre bleues et jaunes. Il essaie de repousser son adversaire du bras droit, tendu à hauteur de l'épaule.</p> <p>L'athlète de droite est moins bien conservé, il manque la partie gauche du torse et les trois quarts de la tête et du visage. À la découverte, on distinguait le contour du crâne, chevelu, le front et l'œil gauche.</p> <p>Sont conservées la jambe droite, légèrement fléchie, et la jambe gauche, tendue, en direction de l'adversaire, ainsi que quelques mèches de cheveux en tesselles beige rosé, lie de vin.</p>
<p>Tableau 4 Une paire de pugilistes dans un tableau en position inverse par rapport aux trois autres par suite d'une négligence du mosaïste. Le tableau, fait en atelier, a été posé sur le ciment de la pièce dans le mauvais sens. L'athlète de droite donne un coup de poing à son adversaire.</p>	<p>Tableau 4 (pl. 27/2, fig. 48) L'orientation du tableau ne peut être due à une négligence du mosaïste: toute la mosaïque a été réalisée sur place. Il est exclu que seul un tableau de cette mosaïque ait été réalisé en atelier et intégré par la suite. Une telle méthode n'était pratiquée dans l'Antiquité que pour les <i>emblemata</i> hellénistiques, de véritables peintures de pierre, rien de tel ici.</p> <p>La véritable raison de cette disposition du tableau ne peut répondre qu'au désir d'en faciliter la lecture. Or, placé dans l'angle nord-est de la pièce C, ce panneau était vu dans le bon sens par les baigneurs qui sortaient de la pièce E, dotée d'une petite piscine en F. En revanche, les autres panneaux étaient orientés pour être vus par les baigneurs depuis la salle C, dans leur trajet en direction de la piscine D pour les spectateurs de la bande nord.</p> <p>Quant à la bande est, sans relation spatiale avec la salle J, elle n'était vue dans le bon sens que de la salle C. C'est donc la relation spatiale des tableaux de la bande nord avec les salles auxquelles on avait accès depuis le <i>frigidarium</i> qui dicte le</p>

	<p>sens de lecture des différentes scènes.</p> <p>Les deux pugilistes sont très inégalement conservés. Ils se tiennent sur un sol dessiné en tesselles grises à filet dentelé ocre jaune au bord supérieur. C'est la phase finale du combat.</p> <p>De celui de gauche, nu, vu de profil, imberbe, seule la jambe droite est conservée, le pied, vu de profil, est posé à plat sur le sol; la jambe gauche devait être en mouvement, dans la lacune, comme l'indique la position de la hanche et du haut de la cuisse gauche. Le reste du corps est en tesselles grises, suite à un incendie ou à la présence d'un brasero. Silhouette assez svelte, de trois quarts à droite, la tête tournée vers la gauche, pour esquiver le coup de son adversaire – qui porte le ceste, en tesselles de verre bleues et jaunes – porté à hauteur de son oreille. Il a un gros cou et un visage ovale, aux traits fins, juvéniles, avec de gros yeux. Ses cheveux blonds sont mi-longs. Sur le côté gauche de la tête, une couronne de feuillage est dessinée.</p> <p>De son adversaire à droite, il ne reste que le pied gauche vu de profil, sur la pointe, avec ombre portée, la jambe fléchie vers l'avant, et le poing droit (?). La jambe gauche devait être levée en direction de son adversaire, à moins qu'il ne soit en déséquilibre.</p> <p>De sa tête, il ne reste, dans l'axe de la jambe gauche, que des cheveux noirs à mèches courtes, lie de vin et ocre jaune, une partie du front et un sourcil lie-de-vin. Le combat est en cours entre les deux pugilistes.</p>
--	--

Bande est: une frise continue illustrant des scènes de palestre (pl. 25, fig. 44)

<p>La scène de gauche représente deux coureurs courant de gauche à droite, et un troisième, à droite, courant en sens inverse. Il s'agit d'un <i>cursum duplex</i>, avec aller-retour.</p> <p>Les silhouettes sont petites, sommairement rendues.</p>	<p>Les trois coureurs évoluent sur un sol spécifique de couleur sombre, à franges (?).</p> <p>De gauche à droite, on distingue un coureur ayant de forts pectoraux et une petite tête par rapport au corps, dont le mouvement des bras accompagne celui des jambes. Il est chevelu.</p> <p>On ne peut affirmer que le coureur suivant coure dans le même sens que le précédent: il ne reste que l'un de ses pieds et une partie du visage.</p> <p>Le troisième homme, dont il ne reste que la tête et la jambe gauche, ne participe pas nécessairement à la course: tourné vers les deux coureurs, il pourrait être un arbitre: sa coiffure, les cheveux ramenés en avant, le différencie des coureurs de cette série. La lacune est trop importante pour que l'on puisse en décider.</p>
---	---

Conclusions

Sur les bandes nord et est de la mosaïque sont représentées cinq scènes athlétiques: deux scènes de course à pied et trois de pugilat. Les deux scènes de course à pied ne sont pas consécutives, les trois scènes de pugilat, disposées à la suite l'une de l'autre sur la bande nord, ont deux orientations: les tableaux 2 et 3 n'ont pas la même orientation que le tableau 4.

Dans le tableau 1 de la bande nord (fig. 45): le coureur de gauche lève le bras, paume ouverte, en signe de victoire, mais il est second. Faut-il en conclure que la course est finie et que ce coureur fait un tour d'honneur, mais son voisin le précède et son vêtement le caractérise comme un coureur en armes. Il pouvait s'agir de deux coureurs vainqueurs dans deux compétitions distinctes, la course à pied et la course en armes.

Dans le tableau 1 de la bande est (fig. 44), trois athlètes sont en piste, mais leur rôle respectif n'est pas clair. Les deux premiers font-ils un *cursus duplex*, comme le pense L. Chaves –, et le troisième serait-il un arbitre? Ou bien, si l'on en juge par le mouvement des bras, la course est-elle en cours entre les trois coureurs, celui de gauche étant en retard et les deux autres, ayant pris de l'avance, seraient déjà sur le parcours du retour? L'exécution sommaire et les lacunes ne permettent pas d'en décider. Cette scène est due à la main d'un mosaïste moyennement habile.

Les trois scènes de pugilat des tableaux 2, 3 et 4 sont disposées à la suite sur la bande nord. Le tableau 2 montre la fin du combat avec un vainqueur nettement désigné comme tel par la palme, la couronne de prix et l'inscription en grec qui se rapporte à sa personne, d'après l'interprétation la plus plausible (fig. 46). Nous reprenons ici la transcription et la lecture de cette inscription dans ALVES DIAS 2001:

[---]ιονυσι / [---]τωηρ / [---]λημηη / [---]ωλικεγ

Cet athlète vainqueur est peut-être lui-même grec. Cette inscription fait incontestablement référence à un athlète réel, apprécié du public et du commanditaire de la mosaïque. Elle permet de classer ce document dans la série des mosaïques à caractère commémoratif, dont le commanditaire était bilingue.

La scène est due à un mosaïste familiarisé avec l'illusionnisme pictural, une deuxième main, plus douée que la précédente à l'œuvre dans la même bande nord.

Si l'on observe la bande nord de gauche à droite, on constate que l'on passe de la course à pied à trois scènes de pugilat mais que ces

dernières ne sont pas montrées dans l'ordre chronologique, puisque le tableau 2 (fig. 46) illustre la fin d'un combat, entre deux adversaires qui ne sont pas forcément les mêmes que dans les tableaux 3 et 4 (fig. 47-48).

Le tableau 3 illustre la première phase d'un combat entre deux pugilistes différents de ceux du tableau 2. Les deux adversaires sont debout, celui de gauche est plus jeune. Comme dans la scène suivante, c'est l'athlète de droite qui a le rôle offensif. Le ceste en tesselles de verre jaunes et bleues revient dans le tableau 4, ce qui pourrait laisser supposer qu'il pourrait s'agir des mêmes adversaires dans les deux tableaux, dans deux phases de leur affrontement, ou, du moins, du même athlète à droite qui affronterait successivement deux athlètes différents, à gauche.

Du point de vue de l'exécution, on remarque dans ce tableau un style pictural jouant des zones de couleurs claires et foncées pour rendre les lumières et les ombres, il faut l'attribuer à une troisième main, relativement expérimentée.

Le tableau 4 illustre l'avant-dernière phase du combat entre deux pugilistes proches de ceux du tableau 3 du point de vue de l'exécution. L'athlète de gauche, juvénile, reçoit stoïquement un coup de poing sur l'oreille. Bien qu'il soit proche de la défaite, il porte curieusement la couronne de feuillage du vainqueur, que l'on observe à droite mais pas à gauche sur sa tête. Il y a là une contradiction pour laquelle nous n'avons pas d'autre explication qu'un certain flottement dans la familiarité du mosaïste avec le sens du sujet.

Quoi qu'il en soit, la succession des phases du combat n'est pas vraiment respectée, que l'on lise ces scènes:

- de droite à gauche, soit: une scène de pugilat dans son avant-dernière phase, dans sa première phase, puis le couronnement du vainqueur;

- de gauche à droite, soit: le couronnement du vainqueur au pugilat, une scène de pugilat dans sa première phase et une scène de pugilat dans son avant-dernière phase.

On remarque également un contraste entre le rendu des scènes de pugilat, dues à deux mains différentes mais assez expertes, et celui des deux scènes de course, dues à une autre main, moins habile.

La représentation de deux des épreuves caractéristiques de l'*agôn* grec, l'emploi du grec et le fait que dans deux scènes de pugilat figurent les prix de l'épreuve – couronne de feuillage en 4, couronne de prix et palme en 2 – conduisent à voir dans cette partie de la mosaïque une commémoration d'un *agôn* de type grec que le propriétaire a pu apprécier peut-être dans les grandes villes voisines, Mérida, Beja ou Évora.

Conclusion d'ensemble

Si les images d'athlètes en mosaïque et en peinture murale ne sont pas très fréquentes en Narbonnaise (deux) et en Hispanie (six) du II^e au IV^e s. – huit exemples en tout, dont trois en peinture murale –, elles partagent cette caractéristique avec la plupart des illustrations du sujet connues dans l'empire romain, où seule l'Afrique fait exception à la règle.

Un certain nombre de particularités distinguent cette documentation de celles qui lui sont comparables en Italie et dans les autres provinces. À une exception près – la mosaïque des thermes d'Herrera – elles reflètent toutes un *agôn* réel sur le mode commémoratif, avec plus ou moins d'ampleur. Le nombre d'épreuves illustrées et/ou le nombre d'adversaires en action dans chacune d'elles sont variables: une épreuve (ou quatre?) avec huit athlètes à Mérida, deux épreuves avec onze athlètes à Santa Vitoria do Ameixial, une épreuve avec six athlètes à Noheda, trois épreuves avec huit athlètes à Vienne, quatre épreuves avec quinze athlètes au moins à Balazote, un athlète vainqueur et la mention de deux concours différents à Altafulla, et deux épreuves (ou trois) avec un peu plus d'une trentaine d'athlètes à Saint-Romain-en-Gal.

Ces scènes constituent l'unique décor de la pièce dans un seul cas, celui des latrines des thermes de Saint-Romain-en-Gal. Partout ailleurs, elles sont associées avec des masques de théâtre à Vienne, un décor mythologique à connotation marine à Herrera, un décor mythologique multiple à Mérida, Noheda et Santa Vitoria do Ameixial.

Les associations les plus naturelles et les plus attendues le sont avec le monde marin, dans les thermes privés de Herrera et de Santa Vitoria do Ameixial et dans la salle triconque de Noheda.

Dans d'autres associations mythologiques, à Noheda et à Mérida, le sujet perd un peu de sa spécificité et attire moins l'attention du spectateur. Toutefois, il n'est jamais anodin et fait toujours référence, quelquefois de manière explicite par des inscriptions, en latin ou en grec, à un *agôn* réel dont le commanditaire a été, d'une manière qui nous échappe dans le détail, le spectateur ou l'organisateur.

On remarque d'autre part que ces huit documents sont datés du II^e au IV^e s., soit pendant la durée où des *agônes* ont été célébrés à Rome, en Italie et probablement dans des capitales de provinces en Occident. Leur succès n'y a pas été moindre qu'ailleurs. Au vu des documents conservés, elle est plus riche et étendue à l'ensemble du territoire en Hispanie qu'en Gaule où elle n'apparaît que dans des villes de Narbonnaise comme Marseille, Nîmes, Vienne et, en Lugdunaise, à Lyon.

Selon M. L. CALDELLI 1997, il est significatif que des témoignages épigraphiques ou figurés de l'*agôn* n'apparaissent que dans des villes qui sont des «vitrines de la romanité» au II^e s.

La documentation hispanique se distingue également de celle de la Gaule par sa chronologie plus étendue. Si les peintures de Balazote et d'Altafulla sont datées du II^e s. et du début du III^e s., les mosaïques de Herrera et de Santa Vitoria do Ameixial du III^e s., les mosaïques de Mérida et de Noheda appartiennent au IV^e s.

Certains traits de cette documentation méritent d'être soulignés:

- Si la part de la convention et du stéréotype dans ces images est importante, elles ne reflètent pas un schéma unique. On rencontre des compositions isolant chaque athlète dans une figure géométrique (à Vienne) ou un cadre architectural (à Altafulla, dans le portique aux couronnes de prix et à Noheda), ou isolant une paire d'athlètes dans un cadre (à Herrera, Santa Vitoria do Ameixial et Saint-Romain-en-Gal), mais aussi des frises continues (à Balazote, peut-être à Altafulla, dans la peinture de l'athlète vainqueur, et à Mérida).

- Le stéréotype de l'athlète vaincu, agenouillé ou quittant tristement la piste, revient à Saint-Romain-en-Gal, à Balazote – à deux reprises – et à Santa Vitoria do Ameixial. L'athlète vainqueur, valorisé comme tel, occupe tout l'espace de la mosaïque des athlètes à Vienne, l'exemple le plus hellénisé du sujet en Gaule.

- Les arbitres, musiciens et/ou magistrats sont présents dans de nombreux cas, à Saint-Romain-en-Gal, Balazote et Herrera; les prix sont les prix classiques: palmes et couronnes, végétales ou métalliques – dont l'une est gemmée (à Balazote) –, coupes et autres récipients métalliques.

- Les figures mythologiques ne sont pas absentes de ces représentations commémoratives: Hercule à Vienne et, peut-être, à Altafulla, des Victoires ailées à Balazote.

- Le type et le nombre d'épreuves varient d'une image à l'autre: de deux à quatre, la plus complète est celle de la peinture de Balazote (lutte, lancer du disque, du javelot et course) qui, à une épreuve près – le saut en longueur – montre un pentathlon, dans la tradition grecque. Les inscriptions en grec et en latin de trois de ces documents, à Santa Vitoria do Ameixial, Altafulla et à Balazote, permettent une approche concrète, hélas limitée en raison des lacunes, d'athlètes ayant atteint une certaine notoriété, sur la carrière desquels on manque cruellement de données du II^e au IV^e s. dans ces deux provinces. Les deux inscriptions grecques d'Altafulla mentionnent deux concours différents, difficiles à apprécier avec exactitude.

Dans deux cas, des images théâtrales sont associées aux scènes athlétiques, à Vienne et à Noheda, renvoyant dans ce cas aussi à la tradi-

tion grecque qui associait l'*agôn gymnicus* à l'*agôn musicus* ou *scaenicus*. Pour autant, ces deux documents, que deux siècles séparent, accordent dans un cas, à Vienne, la primauté à l'*agôn gymnicus* et dans l'autre, à Noheda, à l'*agôn scaenicus*.

On constate que les deux images les plus tardives, à Noheda et à Mérida, très différentes l'une de l'autre du point de vue stylistique, partagent une caractéristique, la banalisation de l'image des athlètes dans un décor figuré complexe. On peut alors se demander si, à cette date, l'*agôn* était encore un spectacle réel qui avait été vu par le commanditaire ou un simple *exemplum*, en quelque sorte, de vie noble des aristocrates intégrant dans leur modèle culturel «ceux du gymnase» au même titre que la culture mythologique et théâtrale.

Bibliographie

- ABAD CASAL, L. 1982. *Pintura romana en España*. Alicante, Séville.
- ALFÖLDY, G. 2011. «Griechische Inschriften und Grieschische Kultur in Tarraco» *ZPE* 178: 87–125.
- ALVAREZ MARTINEZ, J. M. 1990. *Mosaicos romanos de Mérida: nuevos hallazgos*. Madrid.
- ALVES DIAS, M. M. coord. 2001. *Epigrafia do territorio português. II. Inscrições gregas*. Lisbonne.
- AURIGEMMA, S. 1960. *L'Italia in Africa, Le scoperte archeologiche (a. 1911–a. 1943), Tripolitania, Vol. I, I Monumenti d'arte decorativa. Parte prima, I Mosaici*. Rome.
- BEJAOU, F. 2005. «Mosaïques tardives des hautes steppes tunisiennes.» In H. MORLIER éd. *La mosaïque gréco-romaine IX. Actes du colloque international pour l'Etude de la mosaïque antique et médiévale, Rome, Italie, 5-10 novembre 2001*. Rome: 545–556.
- BEN ABED-BEN KHADER, A. éd. 2003. *Image de pierre, La Tunisie en mosaïques*. Paris.
- BERGES, P. M. 1969–1970. «Informe sobre “Els Munts”.» *Boletín Arqueológico, Real Sociedad Arqueológica Tarraconense*, IV ép., LXIX–LXX: 140–150.
- BLANCHARD- LEMEE, M. 1995. *Sols de l'Afrique romaine*. Paris.
- BOHNE, A. 2011. *Bilder vom Sport: Untersuchungen zur Ikonographie römischer Athleten-Darstellungen* (Nikephoros-Beihefte 19). Hildesheim.
- CALDELLI, M. L. 1997. «Gli agoni alla greca nelle regioni occidentali dell'Impero: la Gallia Narbonensis» *Memorie dell' Accademia Nazionale dei Lincei*, série IX, vol. IX, fasc. 4: 387–481.
- CASERTA, E. 2010. «Mosaici e pavimenti in *opus sectile* nella villa di Lucio Vero sulla Via Cassia a Roma. Indagini archeologici negli anni 2005–2009.» *Atti dell XV Colloquio dell' AISCOR, (Aquileia, 2009)*. Rome: 467–478.
- CEBALLOS, A. & CEBALLOS, D. 2009. «Competiciones de lucha en la Hispania antigua.» *Pyrenae* 40.1: 57–79.
- CHAVES, L. 1956. «Estudos lusitano-romanos I. A “villa” de Santa Vitoria do Ameixial, excavações em 1915–1916.» *O Arqueólogo Português* 30, 1938: 14–117 (rééd. Lisbonne, 1956).

- COLEMAN, K. M. éd. 2006. *M. Valerii Martialis Liber spectaculorum*. Oxford.
- DOLCIOTTI, A. M. 2010. «Una residenza marittima in Tripolitania (Libia). Il programma decorativo della villa di Silin.» In I. BRAGANTINI éd. *Atti del X Congresso internazionale dell'AIPMA*. (AION ArchStAnt Quad. 18). Naples: 659–670.
- DUVAL, N. 1976–8. «Couronnes agonistiques sur des mosaïques africaines: d'Althiburos (IV^e siècle?) au Cap Bon (V^e siècle?).» *BCTH*, n.s. 12–14: 195–261.
- DUVAL, N. 1985. «Nouvelles considérations sur les prix de concours (couronnes et cylindres de prix) dans l'iconographie du Bas-Empire.» *BSNAF*: 190–200.
- DUVAL, N. 1989. «Les couronnes sur les mosaïques de Piazza Armerina, prix et tirage au sort.» In *La villa romana del Casale di Piazza Armerina, Atti dell'IV Reunione scientifica della Scuola di perfezionamento in Archeologia classica dell'Università di Catania*. Catane: 157–169.
- DUVAL, N. 1992. «Recherches nouvelles sur la représentation des prix de concours sur les mosaïques.» *BCTH, Afrique du Nord* 22, 1987–1989 [1992]: 177–209.
- FERNANDEZ DIAZ, A. 2002–2003. «Pintura mural de la villa romana de Balazote (Albacete).» *Lucentum* 21–22: 135–161.
- GARCIA-ENTERO, V. 2006. *Los “balnea” domésticos (ámbito rural y urbano) en la “Hispania” romana*. Madrid.
- GÓMES PALLARÈS, J. 1997. *Edición y comentario de las inscripciones sobre mosaico de Hispania. Inscripciones no cristianas*. Rome.
- HANOUNE, R. 1980. *Recherches archéologiques franco-tunisiennes à Bulla Regia, IV. Les mosaïques, 1*. Rome.
- HUGONOT, C. 1996. *Les spectacles de l'Afrique romaine. Une culture officielle municipale sous l'Empire romain*. Manuscrit dactylographié de la thèse soutenue à l'Université Paris IV. Paris.
- KHANOUSI, M. 1988. «Une mosaïque agonistique située dans la région de Gafsa à Baten Zemmour, plaine du Thal (Tunisie).» *BSNAF*: 375–377.
- KRITZAS, Ch. B. 2012. «A Greek Inscription from Tarraco (CIL II²/14,2 G16).» *ZPE* 180: 88–90.

- LANCHA, J. 1981. *Recueil général des mosaïques de la Gaule. III, Narbonnaise. 2, Vienne* (Supplément à Gallia 10). Paris.
- LANCHA, J. 1997. *Mosaïque et culture dans l'Occident romain, I^{er} – IV^e s.* (Bibliotheca archaeologica 20). Rome.
- LANCHA, J. 2009. «Les ateliers locaux de mosaïstes en Lusitanie, entre mythes romains et réalités *hic et nunc*.» In J.-G. GORGES éd. *Lusitania romana: entre o mito e a realidade. Actas da VI Mesa Redonda Internacional sobre a Lusitânia romana*. Cascais: 401–420.
- LE GLAY, M. 1983. «Hercule et la *Iuventus* viennoise. À propos de la mosaïque des athlètes vainqueurs.» In *Mosaïque: recueil d'hommages à Henri Stern*. Paris: 265–271.
- LEBLANC, O. 1994. «La peinture des lutteurs, le panneau des pugilistes.» In Ch. LANDES éd. *Le stade romain et ses spectacles. Catalogue de l'exposition, Musée archéologique Henri Prades, Lattes, 4 juin-20 octobre 1994*. Lattes: 306–307.
- LEBLANC, O. 1995. «Le décor des latrines des «thermes des Lutteurs» à Saint-Romain-en-Gal.» In *Actes des séminaires de l'AFPMA 1990–1991–1993 (Aix-en-Provence, Narbonne et Chartres)*. *RAPic*, n° spécial 10: 239–263.
- LEÓN, P. coord. 2010. *Arte romano en la Bética*. Séville.
- LLEDÓ SANDOVAL, J. L. 2010. *El Mosaico de Noheda (Cuenca): su descubrimiento*. Cuenca.
- LUDI ROMANI, 2002. *Ludi romani, espectáculos en Hispania Romana: Museo Nacional de Arte Romano, Mérida, 29 de julio-13 de octubre, 2002*. Mérida.
- OTIÑA HERMOSO, P. 2005. *La villa romana dels Munts (Altafulla). Excavacions de Pedro Manuel Berges Soriano* (Biblioteca Tàrraco d'arqueologia 1). Barcelone.
- PRISSET, J.- L. & SAVAY-GUERRAZ, H. 1992. «Le portique de Saint-Romain-en-Gal (Rhône) et son contexte. État des recherches.» *RAN* 25: 105–124.
- REFLEJOS DE APOLO, 2005. *Reflejos de Apolo. Deporte y Arqueología en el Mediterráneo antiguo: Museo de Almería, 6 de junio - 28 de agosto de 2005*. Almería.
- ROMO SALAS, A. & VARGAS JIMÉNEZ, J. M. 1990. «El conjunto termal de Herrera (Sevilla).» *Anuario Arqueológico de Andalucía*, tome III: 435–443.

- SANZ GAMO, R. & GAMO PARRAS, B. 2006. «La villa romana de Balazote (Albacete): Reflexiones para una revisión.» In *Villas Tardo antiguas en el Mediterráneo Occidental, Anejos del Archivo español de arqueología* 39: 153–171.
- STRASSER, J.-Y. 2004. «Inscriptions grecques et latines en l'honneur de pantomimes.» *Tyche* 19: 175-212.
- THIRION, J. 1957. «Un ensemble thermal avec mosaïques à Thina (Tunisie).» *MEFRA* 69: 207–245.
- TOURRENC, S. 1975. «La mosaïque des 'athlètes vainqueurs'.» In H. STERN & M. LE GLAY éd. *La mosaïque gréco-romaine. II^e Colloque international pour l'étude de la mosaïque antique, Vienne, 30 août-4 septembre 1971*. Paris: 135–148.
- VALERO TÉVAR, M. A. 2010. «La Villa romana de Noheda: avance de los últimos resultados.» In *Informes del patrimonio histórico de Castilla La Mancha, Cuenca, n°1*, sur le site Internet de la Junta de Castilla La Mancha.
- WEGNER, M. 1966. *Die Musensarkophage* (Die Antiken Sarkophagreliefs, 2, 3, 3). Berlin.

Mais où sont donc passés les athlètes romains des *ludi*?

Jean-Paul Thuillier
École normale supérieure, Paris

Résumé

L'athlétisme romain est toujours associé à la Grèce, en particulier dans des publications récentes: c'est oublier que les Romains ont connu depuis longtemps des épreuves de type gymnique dans leurs *ludi*, publics ou non. On revient sur les images d'athlètes d'époque impériale systématiquement interprétées comme celle d'*agônes* ou *certamina*, et on examine différentes questions: l'origine de la célébrité de certains de ces athlètes, la possibilité de leur double participation à des *ludi* traditionnels et à des concours de type grec, la présence de cochers des factions dans les *certamina graeca* comme les Capitolia, le sens de certaines caractéristiques comme le *cirrus* ou les cestes. En conclusion, on revient sur plusieurs documents figurés (lampes, mosaïques), dont la signification n'est pas aussi évidente qu'on le pense souvent.

Plusieurs publications récentes portant sur les *agônes* dans le monde romain conduisent à s'interroger sur la signification de certaines images sportives, qui sont au centre de la table ronde organisée par Jean-Yves Strasser; et dans les publications auxquelles je viens de faire allusion, il y a en particulier les nombreux articles, érudits et suggestifs, qu'il a donnés ces dernières années dans diverses revues, mais on n'oubliera pas évidemment les ouvrages remarquables de Zarah Newby et de Jason König, même si le livre de ce dernier porte surtout sur les sources littéraires.¹ Cette interrogation me taraudait ces derniers temps à la lecture de ces diverses études: pour résumer les choses d'une manière un peu abrupte, les représentations d'athlètes sur des documents romains d'époque impériale sont systématiquement interprétées comme étant celles de sportifs engagés ou s'entraînant pour s'engager dans des concours de type grec, dans des *agônes* ou *certamina*. Avant d'en arriver de façon plus précise à la «disparition» des athlètes que l'on dira de type romain traditionnel dans l'iconographie impériale, disparition qui au demeurant ne semble pas susciter le moindre émoi chez les chercheurs, il me semble qu'il faut remettre en place un certain contexte historique et idéologique, et rappeler avec un peu d'insistance quelques points essentiels mais généralement oubliés.

¹ NEWBY 2005; KÖNIG 2005; STRASSER 2004 et 2004b.

1. «Athlétisme» = Grèce?

Et tout d'abord, il faut bien souligner que l'athlétisme antique est presque toujours associé à la Grèce: on retrouve là au point de départ le grecocentrisme qui règne en maître absolu dans les études sur le sport antique, et évidemment le sport romain n'échappe pas à cette règle. Que l'on s'intéresse aux *agônes* dans le monde romain, en particulier dans la partie occidentale de l'Empire, est une chose et certainement même une intéressante ouverture pour mieux comprendre certains aspects de la société romaine: mais que toutes les activités dites athlétiques soient ramenées systématiquement à la Grèce est une simplification abusive. Il y a certes un problème de lexique qui ne simplifie pas les choses: en français le nom athlète ou l'adjectif athlétique renvoient à une étymologie grecque, et il en est de même pour *athleta* en latin qui est bien sûr une transcription du grec. Il n'y a pas de mot proprement latin pour renvoyer à cette activité sportive d'une façon générique: le latin parle des *pugiles* ou des *luctatores* ou des *cursores* en désignant chaque type de sport. Et en français on ne peut d'ailleurs pas se passer non plus de ce filtre hellénique (plus exactement on reviendra plus loin sur l'usage d'*athleta* en latin).

Il suffit pour saisir le nœud du problème de relire les premières lignes du chapitre 2 de Z. Newby – et je répète qu'il s'agit là d'un ouvrage tout à fait remarquable: «It has been a truism of past scholarship that the Romans had no time for Greek athletics, attacking the immorality and lewdness of the Greek gymnasium and preferring the violent contests of the arena and the circus to athletics in the stadium. Plentiful quotations from Latin literature have been used to support these claims and, for the most part, scholars have been content to ignore or underplay the literary, epigraphical, and visual evidence which attests to Greek athletic activities in the heart of Rome. This can be seen especially clearly in the scholarship on Roman spectacle culture, which has long been dominated instead by the study of gladiatorial contests and chariot races...» Bien sûr, l'auteur veut traiter des *agônes* et il est normal qu'elle parle de «Greek athletics» ou de «Greek athletic activities»: mais on sent bien par la répétition de l'expression que Grèce et athlétisme ont partie liée.² D'ailleurs, le pas

² NEWBY 2005: 21. On aurait pu relever aussi cette citation qui apparaît dès la page 2: «Athletic activity was also adopted with alacrity by the Romans themselves. While a number of Latin literary sources suggest hostility to the idea of exercising naked and competing publicly, there is extensive evidence that Greek-style athletic training came to be a popular leisure activity in Rome itself...» Mais les Romains faisaient du sport à titre individuel et pratiquaient l'«athlétisme» sur le

est allègrement franchi dans un petit volume récemment publié sur les spectacles romains: «It was in this context of interval entertainment that athletic displays were staged for the first time in Rome in 186 BC, as part of the games of Marcus Fulvius Nobilior (Livy 39.22.1–2), which also saw the first wild beast displays (ce dernier point étant erroné).³»

Or, que des auteurs latins aient attaqué la culture du gymnase, liée à la nudité et à la dépravation morale, est une chose claire et bien connue:⁴ mais cela ne veut pas dire qu'ils s'attaquaient à l'ensemble des pratiques sportives mettant en action le corps. Bien au contraire, l'histoire romaine n'a pas manqué de souligner les vertus athlétiques de certains héros comme Papirius justement dit Cursor.⁵ On voit également dans le passage cité plus haut du livre de Z. Newby, comment, du point de vue des spectacles, Rome est renvoyée d'un côté au cirque, aux courses de chars, et de l'autre à l'arène, aux combats de gladiateurs: c'est en tout cas, selon elle, ce que pensent la majorité des chercheurs et c'est à ces domaines du cirque et de l'amphithéâtre qu'ils se sont surtout intéressés. Désormais des chercheurs comme elle, à tort ou à raison, voudraient relier plus fortement la culture romaine aux *agônes* grecs et donc mettre l'accent sur les «athletics in the stadium»: mais ce qui est clair en dernier ressort dans tous ces cas et chez tous ces chercheurs est que l'intérêt des Romains pour une autre forme d'«athlétisme» plus «indigène», plus traditionnelle, mais qui n'était en rien fondamentalement différente du sport grec, et cela soit en tant que pratiquants individuels, soit en tant que spectateurs, n'est pas évoqué (ou pratiquement pas comme on verra *infra*).

Et sans vouloir développer ici la question des Étrusques et de leur influence en matière de jeux sur leurs voisins romains, je dirai simplement qu'il suffit de regarder des fresques funéraires de Tarquinia (Tombe des Augures, Tombe des Olympiades...) ou Chiusi (Tombe du Singe...) pour voir des athlètes partout;⁶ et c'est Tite-Live, 1, 35, qui dit expressément que des *pugiles* étrusques sont venus à Rome

Champ-de-Mars et ailleurs, bien avant de découvrir le «Greek-style athletic training»...

³ DODGE 2011: 22. On voit qu'ici ces «athletic displays» ne sont pas même qualifiées de «Greek», comme si la chose allait de soi. Tite-Live ne parle de «première fois» (*tum primo*) que pour le *certamen athletarum*: cette indication ne concerne pas la *venatio*.

⁴ Cf. la trilogie infamante de Tacite, *gymnasia et otia et turpes amores*: *Ann.*, 14, 20.

⁵ THUILLIER 1996: 81–83 (pour Papirius Cursor, Tite-Live, 9, 16,13).

⁶ THUILLIER 1985.

avant 600 à l'invitation de Tarquin l'Ancien. Et ces boxeurs étaient opposés dans un combat individuel, comme leurs confrères grecs: il y aurait quelque chose d'absurde à penser par exemple que les Romains ne connaissaient que les *pugiles catervarii*, combattant en équipes, avant de découvrir des athlètes grecs. Quand on voit par ailleurs que le programme et les techniques hippiques des Romains sont entièrement étrusques et n'ont pratiquement rien d'hellénique, malgré Tacite,⁷ on peut s'interroger: il serait curieux que dans de mêmes *ludi*, les Romains aient tout emprunté aux Étrusques pour une partie du spectacle et tout attendu des Grecs pour une autre partie...

2. Des choix surprenants

Du point de vue iconographique cette fois, et ce sont bien les images qui sont au cœur de notre discussion, on constate curieusement que les interprétations des Modernes se sont réparties dans deux directions de manière systématique. Quand sur les mêmes types de documents, entre autres les mosaïques, surtout de Rome et d'Ostie, mais on peut aussi citer les sarcophages, d'enfants ou non, on voit des courses de chars en pleine action, nul ne met en question l'idée qu'il s'agit de *ludi circenses*, officiels ou non, publics ou non, qui se déroulent dans un *circus*. En revanche, quand, sur des supports identiques, pavements ou sarcophages, on voit des athlètes, on considère que la scène sportive renvoie à la partie gymnique de *certamina*, autrement dit d'*agônes*. Il est vrai que dans le premier cas toute une série de détails architecturaux montre bien qu'on est dans un cirque, le *Circus maximus* lui-même en général, alors que les athlètes sont représentés dans un espace qui n'est pas identifiable avec autant de sécurité: et d'ailleurs dans certains cas, on peut hésiter entre le moment de l'entraînement, de l'exercice, par exemple dans des thermes, et celui de la compétition – un dilemme qui peut aussi se poser parfois à propos des peintures de vases grecs. Mais la divergence iconographique s'explique assez aisément: une course de chars, et sa représentation, n'ont guère de «sens» en l'absence de l'euripe, et donc des monuments qui le décorent et le caractérisent, et surtout en l'absence des bornes, des *metae*, alors que les épreuves athlétiques ont moins besoin de cet arrière-plan, de cet environnement architectural. L'image de deux boxeurs ou de deux lutteurs affrontés se suffit à elle-même. Cependant, la répartition soulignée plus haut fait l'impasse sur quelques réalités. N'y avait-il pas en effet une composante hippique dans les *certamina*? Même si elle semble avoir été un peu oubliée

⁷ *Ann.* 14, 21.

dans la partie grecque de l'Empire, on a des éléments en ce sens par exemple pour les Capitolia. Quant aux *ludi*, ils avaient aussi une composante «athlétique» qu'on néglige trop souvent, et qu'il faut donc rappeler.

3. Le programme des *ludi*

Les *ludi* publics et officiels, et donc les jeux du cirque quand il n'y avait pas encore les *ludi scaenici*, ne comportaient pas seulement des courses de chars ou d'autres épreuves hippiques comme celles des *desultores*. J'avais déjà souligné ce fait il y a trente ans: les Romains connaissaient en effet des épreuves de type athlétique, peut-être même depuis le VII^e s. avant notre ère, et l'influence étrusque devait être primordiale sur ce point.⁸ D'ailleurs Z. Newby veut bien reconnaître cette réalité:⁹ mais elle la minimise un peu d'une certaine façon, en citant le seul Denys d'Halicarnasse qui met l'accent sur ce qui serait des traits grecs des premiers jeux romains – on sait que Denys n'est mu que par une idée dans les premiers livres des *Antiquités Romaines*, celle de présenter Rome comme une cité grecque (et en aucun cas comme une cité étrusque, ainsi que le voudraient certains auteurs). Mais, lorsqu'on met de côté ce parti-pris de Denys, lorsqu'on oublie sa théorie et son idéologie, on doit reconnaître qu'il nous livre au passage des informations très significatives.

L'existence de mon article de 1982 me permet de résumer rapidement les documents qui conduisent à établir avec certitude l'existence de ce programme «athlétique» (sans que le mot lui-même ne soit prononcé bien entendu) dans les jeux romains les plus anciens.¹⁰ Pour Denys d'Halicarnasse (7,72,2–3), trois épreuves prennent place après les courses hippiques: ce sont, «luttant avec leur propre corps», les coureurs à pied, les boxeurs et les lutteurs. Programme confirmé en partie par Tite-Live (1,35), lorsqu'il décrit le festival sportif exceptionnel institué dans l'Urbs par Tarquin l'Ancien, puisque ce *ludicrum* comporte des *pugiles* et des *equi*, que l'on avait fait venir surtout... d'Étrurie. Le programme est confirmé entièrement par Cicéron dans le *De legibus* (2,38), où il rappelle ce qu'il en est des *ludi publici* traditionnels partagés entre le théâtre (*cavea*) et le cirque (*circus*): en ce qui concerne les *circenses*, à côté des épreuves hippiques, on

⁸ THULLIER 1982.

⁹ NEWBY 2005: 25.

¹⁰ Cf. aussi CROWTHER 1983: 269: «It seems that there was a tradition of athletic competition in the Circus from Etruscan into Imperial times» (mais N.B. CROWTHER, qui apparemment ne connaissait pas mon article au moment où il a publié le sien, n'attache pas un sens aussi précis que moi au mot latin *athleta*, *infra*).

retrouve les épreuves «gymniques» (*corporum certationes*, une expression qui est identique à celle employée par Denys *supra*), épreuves qui sont en fait limitées à la course à pied, au pugilat et à la lutte. Cette trilogie a quelque chose de proprement romain, et je dirais volontiers d'étrusco-romain: il suffit, pour s'en convaincre, de constater la prépondérance des boxeurs et des lutteurs sur les fresques funéraires étrusques du VI^e et du V^e siècle. Les mêmes conclusions pourraient être tirées en examinant le programme des *ludi Capitolini*, et surtout, ce que l'on oublie trop souvent, celui des *ludi funebres* des grandes *gentes* romaines où le *munus* gladiatorien va progressivement remplacer les sports athlétiques des premiers temps.¹¹

Et, même si elles ne sont pas très nombreuses, certaines images, par force tardives – l'iconographie sportive d'époque républicaine est tout à fait limitée – semblent bien témoigner de cette présence d'athlètes dans des jeux du cirque officiels, au moins pour quelques-uns d'entre eux. Un médaillon de Gordien III, datant des années 244, montre le Grand Cirque bien reconnaissable à son mur-barrière doté de deux *metae* à ses extrémités et d'un obélisque en son milieu:¹² au premier plan, sont représentés des coureurs à pied, des boxeurs, des lutteurs, des pancratiastes peut-être, et des hommes armés (des gladiateurs?), cependant qu'au second plan on aperçoit des chars de course en pleine action. De l'autre côté du mur-barrière, dans la partie haute du médaillon, on a peut-être voulu évoquer la *pompa circensis*, avec, dans un char à six chevaux, l'Empereur flanqué d'une Victoire et précédé de soldats brandissant des palmes. Bien sûr, Gordien III est celui qui a institué l'*agôn Minervae* et on serait tenté de faire le rapprochement avec ce médaillon: mais pourquoi les athlètes auraient-ils été montrés dans un cirque et non pas dans un stade, puisqu'il y avait alors à Rome celui de Domitien? C'est bien la volonté de ramener l'iconographie athlétique aux seuls *agônes* qui prévaut alors...

Toujours certes à époque tardive, les deux magnifiques mosaïques de cirque de Piazza Armerina et de Barcelone offrent des détails qui ne sont pas dénués d'intérêt. Sur les *carceres* du premier document, on peut voir en effet, de part et d'autre de la loge de l'*editor*, plusieurs statues d'athlètes représentant des coureurs à pied et peut-être un boxeur; et sur l'euripe de ce même cirque de Piazza Armerina, deux

¹¹ VILLE 1981: 18–19, 42–46 (et notes 102–105).

¹² *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines*, CH. DAREMBERG & E. SAGLIO & E. POTTIER éd. 1877–1918. Paris: 1200, fig. 1538. À propos des coureurs à pied, cf. les réserves de STRASSER 2010, 264–265, qui donne une bibliographie très complète sur les médaillons en question et en particulier sur l'exemplaire du British Museum.

discoboles sont représentés en train de lancer.¹³ L'euripe de la mosaïque de Barcelone est quant à lui surmonté de deux coureurs, de deux lutteurs ou boxeurs, et d'un discobole.¹⁴ On peut certes considérer qu'il s'agit simplement de statues décoratives, mais il n'est pas interdit de penser que ce choix était lié à la présence d'épreuves athlétiques dans le cirque même à côté des épreuves hippiques: on ne voit pas en tout cas pourquoi on irait chercher là, sur cette mosaïque de cirque, une allusion à des *agônes* de type grec.

Il n'y a pas à chercher la moindre contradiction entre cette existence de compétitions «athlétiques» dans les *ludi* remontant à l'ère républicaine et la notice de Tite-Live (39, 22,2) selon laquelle un *certamen athletarum* (l'expression est en elle-même révélatrice puisque les *agônes* seront en latin des *certamina* et non des *ludi*) fut présenté pour la première fois (*tum primo*) aux Romains en 186 avant notre ère par M. Fulvius Nobilior. Ce qui était alors nouveau pour les habitants de l'Urbs venait du fait que ce spectacle était donné par des athlètes professionnels originaires sans doute de Grèce même pour l'essentiel. Ces athlètes se présentaient comme de bien entendu entièrement nus sur la piste, ce qui a dû surprendre et même choquer les spectateurs romains:¹⁵ nous ne savons pas si les Romaines qui assistaient habituellement aux *ludi*, en dignes héritières des femmes étrusques, étaient aussi présentes à cette occasion – on sait qu'Auguste prendra plus tard des mesures restrictives tendant à empêcher les femmes de l'Urbs d'assister aux luttes d'*athletae*.¹⁶

Par ailleurs, ces *athletae* devaient être en particulier des pentathloniens disputant des épreuves «légères» telles que le lancer du disque, le lancer du javelot et le saut en longueur, épreuves que les Romains connaissaient certainement mais qu'ils n'avaient pas l'habitude de voir disputées alors dans un cadre officiel de *ludi*:¹⁷ le terme de *quinquertiones* était même utilisé depuis Livius Andronicus, s'il faut en croire une notice de Festus.¹⁸ Rien n'empêche de penser que le programme athlétique des *ludi* publics s'est progressivement étoffé et qu'à la fin de la République ou au début de l'Empire, il a fini par comprendre certaines épreuves du pentathlon comme le lancer du

¹³ HUMPHREY 1986: 226, fig. 112, 113, 114.

¹⁴ HUMPHREY 1986: 236–238, fig. 119.

¹⁵ On songe aux problèmes que posa la nudité athlétique grecque lorsque la chaîne de télévision Arte voulut produire des documentaires-fictions, *Les Champions d'Olympie*, reconstituant la vie des athlètes à Olympie: il fallut bien sûr munir les sportifs modernes d'un cache-sexe.

¹⁶ Suétone, *Vie d'Auguste*, 44.

¹⁷ NEWBY 2005: 25, reprend l'ensemble de mes conclusions.

¹⁸ Festus, p. 306 L.

disque: c'est là une évolution que l'on constate presque toujours dans l'histoire des jeux et des concours, et même un festival aussi conservateur que celui d'Olympie a vu son programme connaître de grands changements entre 776 et 200 avant de se figer quelque peu.¹⁹

On ne peut cependant ignorer un problème quelque peu irritant qui est celui de la situation épigraphique: pourquoi n'avons-nous aucune trace inscrite de victoires qui auraient été remportées lors de jeux dans ces compétitions athlétiques? C'est une question que l'on peut poser au moins pour la période impériale, car il est vrai que nous n'avons pas plus de renseignements sur des victoires remportées dans des courses de chars à l'époque républicaine. Mais s'agissant des premiers siècles de l'Empire, pourquoi avons-nous trouvé d'un côté de nombreux palmarès, parfois très détaillés, de cochers, de grands *agitatores* ayant exercé leur art dans le *Circus maximus*? Pourquoi avons-nous mis au jour par ailleurs de nombreux palmarès d'athlètes ayant disputé divers *agônes* dans des régions fort diverses, alors que nous ne trouvons jamais ceux d'athlètes «romains» ayant concouru les mêmes jours que les cochers?²⁰ Quand on regarde par exemple le recueil des *ILS*, on découvre une inscription de *pugil* à Rome (*ILS* 5175) et une autre de *catervarii* africains (*ILS* 5176) d'ailleurs sans indication d'un quelconque palmarès; rappelons au passage que le *cursor* Fuscus, de la faction verte, qui a remporté cinquante-trois victoires à Rome, est lui aussi un homme de cheval, une variété de *desultor*, et non un simple coureur à pied.²¹ On voit donc que le bilan épigraphique des athlètes de *ludi* est bien maigre. Est-ce donc parce que les athlètes appartenaient à une catégorie de sportifs considérée comme quantité négligeable? Auquel cas on pourrait ajouter que pour la même raison ils n'ont pas eu non plus l'honneur d'accéder à une représentation iconographique et on aurait ainsi la réponse à notre question initiale. Mais ce serait tout de même très étonnant: dans le monde des courses de chars, beaucoup de personnages secondaires, voire tout à fait mineurs, nous ont au moins laissé leur nom et l'intitulé de leur

¹⁹ LEE 2001: 2–6.

²⁰ On notera au passage une différence intéressante entre ces deux séries de palmarès. Si les cochers précisent bien le type de course qui a vu leur victoire (par exemple: bige ou quadrigé, à un char ou deux par faction...), les jeux eux-mêmes ne sont pas spécifiés (*Ludi Romani, Plebeii, Apollinares...*?), alors que les *agônes* sont bien précisés par les athlètes (Olympia, Pythia...). La raison en est-elle que ces *ludi* étaient toujours ceux de Rome et du *Circus Maximus*? On voit inversement que le *cursor* Fuscus (*ILS* 5278) précise par exemple qu'il a gagné aussi à Bovillae et au sanctuaire de Dea Dia. Mais rien n'empêchait les cochers de distinguer entre les divers jeux romains!

²¹ THUILLIER 1988: 376–383.

fonction au cirque, à tel point que nous pouvons nous faire une assez bonne idée du personnel des factions. Pourquoi n'en a-t-il pas été de même pour quelques boxeurs, lutteurs et coureurs du *Circus Maximus*? Simple hasard des découvertes épigraphiques?

4. Sur la célébrité romaine des athlètes «grecs».

Qu'il y ait à Rome ou à Ostie des mosaïques représentant des athlètes originaires de régions grecques et ayant participé à des *certamina*, autrement dit à des concours grecs, est une chose certaine, comme on le voit par le cas des pancratiastes Alexander et Helix sur une image d'Ostie, le pavement de la «Caupona di Alexander». ²² Le cas de Pouzzoles (villa du *suburbium* est) avec les mêmes athlètes flanqués cette fois de Aurelios Zôticos «Magira» est moins probant puisqu'il s'agit là d'une ville restée en partie grecque: d'ailleurs, là, l'inscription Eusebia, qui figure dans une *tabula ansata*, montre bien qu'on est dans l'ambiance d'un concours grec. Quand une couronne agonistique figure avec le nom du concours, Olympia, Pythia, Asklepeia, etc... la conclusion est claire: on peut se reporter pour cela à l'article très documenté qu'a publié récemment K. Dunbabin, et l'on voit dans cette étude nombre de mosaïques mais aussi de monnaies présentant une couronne métallique accompagnée du nom d'un des concours qui fleurissaient dans diverses provinces de l'Empire romain: ou plus exactement dans certaines régions surtout, comme l'Asie mineure. ²³ Pour la partie occidentale de l'Empire, si l'Afrique n'est pas trop mal représentée, on constate qu'il y a en définitive bien peu d'exemples italiens de mosaïques avec attestation épigraphique de concours en-dehors de celle de Pouzzoles citée plus haut: un des rares cas est celui d'Aquileia où la mosaïque des grands thermes, datée de la seconde moitié du IV^e siècle, laisse apparaître la mention «Olympeia» à côté des athlètes au *cirrus*.

D'une façon générale d'ailleurs, il vaut mieux pour la démonstration se tenir à la seule région de Rome (et de son port), car en Campanie (Pompéi, Pouzzoles, Naples), où l'on a mis au jour une assez abondante iconographie athlétique, les concours grecs pouvaient trouver une place naturelle s'inscrivant dans une ancienne tradition culturelle. La remarque faite dans un article tout récent par B.A. Robinson est encore plus vraie si l'on se limite à la zone de l'Urbs:

²² Pour d'autres exemples, probables ou possibles, d'athlètes grecs célèbres à Rome même, NEWBY 2005: 58 sq., et déjà NEWBY 2002: 177–203, qui ne prend en compte précisément que les mosaïques de Rome et d'Ostie.

²³ DUNBABIN 2010: 301–345.

«Ironically enough, it was in Italy, Gaul and Africa, that traditional Greek athletic depictions were most popular, often occupying private and public baths like the famous series in the Baths of Caracalla...Athletic mosaics, however, are quite rare in Greece and the few examples are relatively late»²⁴ (où l'on voit bien sûr en passant que pour l'auteur toutes ces images, selon le schéma systématiquement retenu, sont évidemment celles d'athlètes grecs...). Or, on peut s'interroger sur les raisons de cette célébrité sportive, de cette «popularité» qui aurait abouti à la vaste diffusion d'une imagerie athlétique «grecque» à Rome et dans sa région (Ostie) et qui conduirait certains modernes à ne voir que des athlètes de ce type sur toutes les images sportives de l'Italie romaine sous l'Empire. La question est: comment et pourquoi de tels athlètes «grecs» jouissaient-ils d'une réputation telle que leur image, parfois même individualisée, grâce à des noms propres, pouvait s'étaler sur des pavements de salles thermales par exemple? Car enfin les concours grecs étaient dans l'Occident romain et à Rome en particulier d'une extrême rareté: pendant longtemps, après les exhibitions très espacées d'*athletae* depuis 186 avant notre ère, et les tentatives rapidement avortées des Neronia, il n'y eut que les Capitolia auxquels on assistait... une fois tous les quatre ans.

Et, comme G. Ville l'avait bien montré à propos des gladiateurs, en matière de spectacle sportif, on n'aime que ce que l'on voit régulièrement et assez souvent: «La faveur d'un spectacle ne croît pas en raison de sa rareté, au contraire: en-deçà d'un certain seuil de fréquence un spectacle n'est plus susceptible de provoquer un engouement considérable... On aime le plus ce que l'on voit davantage».²⁵ Influencé par la célèbre phrase de L. Robert sur l'explosion agonistique que connaît l'Empire romain, j'ai moi-même, comme d'autres, surévalué l'importance des concours dans la partie occidentale et en tout cas à Rome.²⁶ C'est ce que m'a fait remarquer à juste titre H. W. Pleket dans le compte rendu qu'il a donné de notre livre commun à W. Decker et à moi: «...there are large tracks of territory untouched by Greek agonistic life. Incidentally, the number of days during which Greek contests could be watched, is very small when compared to the time (and money) invested in gladiatorial games, *venationes* and circus-races».²⁷ Et de fait, aucune comparaison n'est possible avec les

²⁴ ROBINSON 2012: 113.

²⁵ VILLE 1960: 334.

²⁶ ROBERT 1989: 712.

²⁷ PLEKET 2006: 433.

plus de soixante jours de *ludi circenses* que connaissait chaque année la Rome du Haut-Empire.

Il a donc fallu trouver d'autres raisons qui auraient suscité une telle floraison d'images «agonistiques» à Rome et autour de Rome. On a fait valoir avec raison certes que la Rome impériale était une ville cosmopolite, dans laquelle Grecs et Orientaux étaient en nombre.²⁸ Bien sûr aussi, la synode athlétique, la guilde des athlètes, va avoir son siège à Rome après Antonin le Pieux.²⁹ J.-Y. Strasser a bien relevé cette difficulté concernant l'origine de la popularité de ces athlètes, et il a insisté dans une étude sur l'importance des matches-exhibitions, des *athletarum spectacula* qui auraient permis aux Romains de voir et d'applaudir ces stars de l'athlétisme grec.³⁰ L'existence à Rome de tels matches exhibitions ne fait pour moi aucun doute: on peut facilement imaginer qu'ils avaient lieu par exemple dans des thermes. Z. Newby estime par exemple de manière plausible que les athlètes de la guilde pouvaient s'entraîner dans les thermes de Trajan tout proches du siège de cette synode (mais combien de temps les athlètes en pleine activité passaient-ils à Rome?), et on peut aussi supposer que de vrais matches y étaient organisés devant un public assez nombreux.³¹ C'est aussi ce à quoi devait sans doute servir le «stade» construit dans les thermes de Caracalla. D'ailleurs de telles rencontres, de tels championnats officieux mais spectaculaires devaient être organisés depuis longtemps dans d'autres circonstances, par exemple en marge des grands concours panhelléniques, et c'est seulement ainsi que l'on peut concevoir l'idée de matches opposant dans le sanctuaire de Delphes des Étrusques à des athlètes grecs.³² Mais ces rencontres par force exceptionnelles, dans des thermes ou dans un autre lieu, suffisaient-elles vraiment à assurer «aux participants une renommée hors du commun»?³³ Cela me paraît douteux.

5. Une hypothèse: des participations croisées aux *ludi* et aux *agônes*?

Je me demande donc s'il ne faudrait pas suivre une autre piste qui aboutirait d'ailleurs à réconcilier les points de vue. Est-il déraison-

²⁸ NEWBY 2005: 5.

²⁹ CALDELLI 1992: 75–87. CALDELLI 1993: 100–104.

³⁰ STRASSER 2004: 201.

³¹ NEWBY 2002: 185.

³² THUILLIER 1985b: 639–646.

³³ STRASSER 2004: 202.

nable en effet de supposer que ces athlètes, grecs ou non, participaient aussi et d'abord aux épreuves athlétiques des *ludi* traditionnels qui permettaient alors au public romain de voir régulièrement les stars du cirque, toutes les stars, celles des épreuves gymniques comme celles des épreuves hippiques, et de leur accorder ses éventuelles faveurs, ce que nous connaissons bien pour les cochers? Les 64 jours annuels de *ludi circenses* à Rome fournissaient dans ce cas bien des occasions d'admirer les vedettes du «stade» et de leur vouer une éventuelle passion. La question de savoir si ces athlètes portaient un pagne lors des *ludi* peut apparaître comme secondaire à cette époque. En revanche, la question du calendrier auquel J.-Y. Strasser accorde un intérêt justifié est essentielle, mais elle se pose de toute façon pour ces vedettes dans les deux hypothèses, qu'il s'agisse d'exhibitions monnayées ou de participations aux *ludi* publics et officiels: il leur fallait faire le voyage de Rome, et inscrire ces visites dans l'Urbs à côté de leur nécessaire présence aux *agônes* les plus importants du bassin méditerranéen...

Or, cette hypothèse d'une présence de ces athlètes «grecs» lors des *ludi* romains (mais peut-être seulement lors de certains *ludi*, les plus importants, comme les *Ludi Magni*, pour permettre plus de fluidité dans l'agenda des vedettes), pourrait trouver son répondant chez les cochers. C'est ce que pourraient en effet suggérer deux cas de cochers, dans une situation qui est au départ inverse de celle que nous envisageons mais qui pourrait entraîner les mêmes conclusions pour les acteurs de ces deux spectacles sportifs. On constate en effet des faits assez surprenants avec la victoire aux Capitolia de deux *agitatores*, P. Aelius Gutta Calpurnianus, dont on sait qu'il appartenait à la faction bleue (*ILS* 5288) et, plus tard, M. Aurelius Liber dont on sait qu'il appartenait quant à lui à la faction verte (*ILS* 5296). Je pense pour ma part que cette mention de la faction ne devait pas figurer dans le texte officiel des résultats, étant donné le caractère particulier de ce *certamen capitolinum* qui est à distinguer nettement des *ludi circenses*. Ce sont des inscriptions personnelles, propres aux cochers, des épitaphes ou des palmarès qui nous renseignent sur leur victoire à l'*agôn capitolinus*, sur leur qualité de «*kapitolionica*», comme il est dit pour le second de ces *agitatores* en tout cas.³⁴

³⁴ Cette mention figure dans l'inscription de *Teanum Sidicinum*, *AE* 1979, 155 (un cippe de calcaire). Mais l'éditeur de cette notice a tort de restituer la séquence *agitatori fact(ionis) prasin(ae) kapitolioni(cae)* et de comprendre que c'est l'écurie des Verts qui a été «victorieuse aux Capitolia» (p. 45): c'est évidemment le cocher qui est *kapitolionica*, comme le dit bien M. L. Caldelli (cf. note suivante), et il faut peut-être lire ici simplement le nominatif (cf. après, la mention *natione Afer*).

Il faut, me semble-t-il, imaginer les solutions suivantes. Ou bien ces cochers ont couru, en cette occasion, pour un riche propriétaire qui voulait mettre toutes les chances de son côté en faisant appel à une vedette du cirque: il faut dire que les compétences techniques devaient être rares en-dehors du monde des factions. Dans ce cas, il n'y avait pas de problème quant au statut juridique ou social de l'*agitor* qui n'était pas le véritable concurrent mais un technicien au service de ce dernier: c'est en dernier ressort la situation grecque classique, celle qu'illustrent par exemple en 478 ou 474 avant notre ère le tyran sicilien Polyzalos de Gela et l'Aurige de Delphes. Ou bien ces cochers se sont inscrits eux-mêmes à titre individuel dans cette compétition sacrée, en dépit du fait qu'ils ne devaient sans doute pas être des *ingenui*, comme l'a bien montré M. L. Caldelli.³⁵ si la question du statut n'était pas ou n'était plus un obstacle, ce pouvait être pour eux un moyen de renforcer leur prestige, un peu comme aujourd'hui des tennismen ou des cyclistes professionnels très connus disputent un titre olympique pour leur pays. Cette fois, ce n'était pas l'argent qui était recherché directement...³⁶ Sans doute Gutta Calpurnianus a-t-il obtenu l'autorisation de son *dominus factionis*, trop content de faire plaisir à sa vedette, et qui lui a peut-être même permis d'utiliser un char et des chevaux de la faction bleue... Pour M. Aurelius Liber la chose était sans doute encore plus simple puisqu'il est même devenu *dominus* de sa faction: mais on ne sait à quel moment de sa carrière est intervenue cette victoire aux Capitolia. Si en revanche les factions étaient directement en première ligne dans ce type de course, ce serait alors, comme le dit M. L. Caldelli, une différence surprenante avec le modèle grec.³⁷

En tout cas, quel que soit le mode de participation envisagé, on ne peut que constater son caractère limité puisque beaucoup de grands cochers n'affichent pas une telle victoire aux Capitolia (ou lors d'un autre concours) dans leur palmarès – et même s'il faut évidemment prendre en compte le fait que cette compétition n'était pas disputée

³⁵ CALDELLI, 1993: 81–82. L'auteur considère cependant quant à elle que les factions étaient directement impliquées dans cette compétition de type grec, ce qui me paraît difficile à admettre. Cf. aussi, pour le catalogue des vainqueurs aux Capitolia et la bibliographie correspondante, *ibid.*, 136 (n°27) et 154 (n°62).

³⁶ Encore que cette question de l'argent ne soit pas aussi simple, puisqu'on sait bien désormais que, sous l'Empire, beaucoup de *certamina* mélangeaient allègrement dans leurs prix couronnes (de divers types) et argent entassé dans des sacs: cf. DUNBABIN 2010: 301–345. Voir aussi PLEKET 2004: 77–89.

³⁷ Le cas de Néron courant à Olympie avec un attelage de dix chevaux (Suétone, *Néron*, 24,4) pourrait nous laisser croire que le modèle romain des *ludi circenses* avait submergé le monde des courses hippiques grecques: mais c'est évidemment là une situation exceptionnelle et non la preuve d'un changement de fond.

très souvent. Mais il reste cette conclusion importante: des cochers professionnels, appartenant aux factions, ces clubs, ces entreprises de spectacle sportif si proches de nos grands clubs actuels de football ou basket-ball, ont participé à Rome même, en gommant peut-être un peu cette qualité lors de cette circonstance, à un des concours sacrés devenus parmi les plus importants de l'Empire. Si des vedettes du *Circus Maximus*, si les champions des *ludi* ont disputé à l'occasion (certes rarement) des *certamina*, qui devaient d'ailleurs pour leur programme hippique se tenir dans ce même *Circus Maximus*, si donc la chose était possible dans ce sens, pourquoi ne l'aurait-elle pas été dans l'autre? Pourquoi donc ne pas accepter l'idée que des *athletae*, en particulier ceux qui disputaient des sports de combat si populaires à Rome depuis les origines, aient participé aussi à des *ludi* traditionnels et officiels qui revenaient bien souvent dans l'Urbs? Ainsi pouvaient-ils acquérir plus facilement auprès du public romain cette célébrité qui conduirait à diffuser leur image et leur nom en particulier sur des pavements d'établissements thermaux. Que cette participation à des jeux publics et ces éventuelles victoires n'aient pas été enregistrées dans leurs palmarès ne doit pas nous étonner (et, comme on l'a vu, les *ludi* ne sont jamais indiqués précisément dans les palmarès de cochers): le but ultime de ces stars de l'athlétisme grec restait la couronne obtenue dans les grands concours, à commencer par le plus prestigieux, celui d'Olympie. Et si l'on pouvait aussi se vanter de victoires agonistiques mineures, la participation aux *ludi* romains restait quelque chose de marginal dans leur carrière, en dépit du fait qu'elle leur valait parfois une réputation glorieuse.

6. Questions de méthode: à propos de deux images.

En guise de conclusion, je voudrais revenir sur deux documents figurés pour tenter de montrer que leur interprétation habituelle dans un sens résolument «agonistique» ne va pas de soi, et qu'il faut observer au moins une certaine prudence méthodologique avant de les cataloguer comme l'expression de l'athlétisme grec à Rome.

6.1. Le premier document est une lampe à huile romaine de terre cuite appartenant à la série dite des *Aeoli*: ces lampes ont été étudiées par M. Guarducci qui a conclu, en s'appuyant sur la présence d'une couronne de fleurs (de roses?) sur le marli, sous la scène figurée, que les médaillons figurés illustraient le concours des *Neronia* créés en 60.³⁸ On a pu discuter ce rapprochement, en évoquant, comme le fait

³⁸ GUARDUCCI 1982: 103–131, voir aussi GUARDUCCI 1986.

M. L. Caldelli, les *Capitolia*, mais en tout état de cause la référence est toujours faite à des *agônes*.³⁹ Or, il suffit de regarder la figure 2.1 du livre de Z. Newby 2005 pour se rendre compte que ce rapprochement avec des *agônes* n'a rien d'obligatoire: sur cette lampe du British Museum, un discobole victorieux tient une palme, et la seule présence de la petite couronne sur le marli et sa nudité, peut-être en passe d'être généralisée à cette époque, ne suffisent pas à en faire un participant à des concours grecs⁴⁰ (fig.1). De même, on n'attachera pas une importance décisive au fait qu'il s'agit d'un athlète disputant une épreuve du pentathlon, car on peut supposer, comme nous l'avons suggéré plus haut, que des discoboles étaient à cette époque admis dans le programme des jeux publics de Rome. D'autant que, si l'on regarde l'ensemble des motifs associés aux spectacles sur ces lampes, on constate qu'à côté de musiciens et d'acteurs qui pourraient certes renvoyer à la partie musicale des *agônes* mais aussi à des *ludi scaenici*, on voit comme athlètes un coureur à pied et deux discoboles mais surtout des lutteurs et des boxeurs. Une fois de plus, ce sont ces sports de combat qui prédominent et même si les concours grecs ne les ont certes pas négligés, ils s'inscrivent dans une tradition sportive romaine bien marquée: tout porte à croire que le pugilat a été le sport athlétique favori des Romains. Une mosaïque, en partie abîmée, comme celle des Thermes de Neptune à Ostie est emblématique de ce point de vue:⁴¹ elle présente non pas quatre couples d'athlètes, comme le suppose Z. Newby, mais les trois paires de combattants lourds habituels, pugilistes, lutteurs et pancratiastes; il n'y a pas la place pour une quatrième paire, mais seulement pour un personnage isolé (un trompettiste?) ou un motif particulier (hermès, table aux récompenses?).⁴² Tout au plus peut-on dire que dans cette triade d'épreuves, le pancrace apporte peut-être une touche plus marquée d'influence grecque.

6.2. La mosaïque des Thermes de Porta Marina à Ostie est sans doute une des plus intéressantes qui soient, une des plus complexes également, et Z. Newby ne manque pas d'indiquer qu'elle suggère un «wider set of referents».⁴³ Mais l'auteur utilise surtout par cinq fois

³⁹ CALDELLI 1993: 56, n. 14.

⁴⁰ Ce n'est évidemment pas un coureur armé, comme l'indiquait GUARDUCCI 1982: 108–109, et la ressemblance du disque avec celui de la mosaïque de Porta Marina est frappante. NEWBY 2005: 29, se contente, dans la légende de la photo, de parler d'un «victorious athlete» sans relever l'erreur de M. GUARDUCCI.

⁴¹ NEWBY 2005: fig. 3.2.

⁴² NEWBY 2005: 50–51.

⁴³ NEWBY 2005: 51–56, fig. 3.3.

l'expression de «Greek gymnasium» à son sujet, et la couronne figurant sur la table de prix la conduit à évoquer un festival grec indéterminé. Or, sur bien des points, on peut sans doute s'interroger quant au caractère décidément grec et agonistique de ce document. À commencer par l'extraordinaire ballon (*follis*) d'une stupéfiante modernité qui se trouve au pied de cette table de récompenses, à côté de strigiles et d'un cerceau qui évoquent plus l'atmosphère du Champ-de-Mars que celle de la palestre hellénique (fig.2). Alors, les hermès? Mais ceux-ci se rencontrent aussi dans l'amphithéâtre et le cirque romains, et il y a une certaine outrance à voir dans le vieil hermès barbu un buste de philosophe qui serait une allusion au côté intellectuel de la palestre! Le jeune hermès est quant à lui engagé dans une scène de comédie qui voit le boxeur âgé et barbu s'indigner d'un coup interdit qu'il aurait reçu de son jeune vainqueur en train d'exulter bras levés: et notre hermès juvénile de sourire avec une certaine complicité.⁴⁴ Cette scène semble avoir été reproduite à plusieurs reprises sur des mosaïques, à Santa Severa (Prato Rotatore) ou Rome (Caelius),⁴⁵ et on peut se demander si elle n'a pas une sorte d'antécédent étrusque, dans la tombe peinte du Lit funèbre de Tarquinia et dans celle de Grotte di San Stefano (loc. Pranzovico) près de Bomarzo.⁴⁶

Sans revenir sur la question de la nudité, celle des cestes à «pointes» brandis précisément par les deux pugilistes ne permet guère de réponse assurée. Tout d'abord, il est difficile d'analyser ces pointes, ces projections faites d'on ne sait quelle matière, métal ou cuir, et qu'on identifie sur plusieurs mosaïques en noir et blanc de la même région, mais aussi sur des reliefs, sur des sarcophages, sur des mains de bronze (*ex voto*): en tout cas, on ne peut suivre H. M. Lee qui veut voir là deux doigts de la main tendus en avant dans on ne sait quel but. Quoi qu'il en soit, ce type de cestes s'inscrit plus dans la tradition des *ludi* que dans celle des *agônes*, même si une fois de plus, au sein de cette période d'hybridation, des passages se sont faits des uns aux autres, avec emprunt progressif de techniques diverses.

Reste enfin l'épineuse question du *cirrus*, cette coiffure athlétique que l'on voit sur un grand nombre de documents romains comme ces mosaïques citées à plusieurs reprises, et c'est le cas ici de plusieurs personnages. Convenons en tout cas qu'il n'y a aucune raison de relier

⁴⁴ THUILLIER 1998: 362–364. Cf. STRASSER 2004b: 157–158, à propos du coureur Hermogénès dans une épigramme de Philippe de Thessalonique.

⁴⁵ BOHNE 2011: K50, pl. 35, 405–408; K63, pl. 48, 456–459.

⁴⁶ THUILLIER 1986: 215. Cf. aussi CIFANI 2003: 88–90, mais qui voit à tort dans les boxeurs... des lanceurs de poids.

ce détail à des *agônes*, comme on l'a dit parfois:⁴⁷ rien dans le déroulement des concours grecs, vieux de plusieurs siècles, ne vient conforter cette théorie. C'est un trait qui est né à Rome, peut-être sous des influences diverses, et qui certes va s'étendre progressivement à beaucoup de sportifs selon le modèle rappelé à l'instant, et donc aux participants à ces concours grecs. Ou plutôt à certains participants: en dépit du scepticisme de certains, je maintiens ma théorie selon laquelle le *cirrus* était l'apanage des jeunes athlètes, des «juniors», qu'ils aient appartenu ou non à une catégorie reconnue officiellement. Comme je l'ai rappelé dans mon étude de 1998, il y a trop d'images explicites sur ce point pour qu'on puisse rejeter la signification qu'il faut donner à cette coiffure particulière, liée à la jeunesse des athlètes. L'idée selon laquelle il s'agirait d'une mode adoptée selon le bon plaisir de chacun (un jour, je lutte avec mon *cirrus* sur la tête, le lendemain je descends sur la piste du stade le crâne rasé...) est étrangère à la mentalité du monde des spectacles romains, qu'il s'agisse de la réalité ou de sa représentation.⁴⁸ Dans cet univers, on ne badine pas avec les conventions: un cocher romain est immédiatement identifiable et il ne change pas d'apparence selon ses désirs du moment.

On voit ainsi – et sur ce point je suis d'accord avec Z. Newby – qu'il est bien difficile de se prononcer en toute certitude sur l'appartenance des athlètes figurés sur cette mosaïque de Porta Marina (Ostie) à un univers déterminé: baigneurs sportifs des thermes, athlètes participant à des épreuves de *ludi* officiels à Ostie ou dans l'*Urbs* proche, vedettes d'un concours grec non spécifié par une inscription et prêts à remporter la couronne posée sur la table de prix? Mais peut-être étaient-ce les mêmes concurrents qui se présentaient sur ces différents fronts, comme les *agitatores* professionnels des factions remportaient (très) épisodiquement la couronne de chêne des Capitolia, comme aujourd'hui des cyclistes professionnels peuvent, tous les quatre ans, inscrire la course olympique dans leur agenda, entre un Tour de France et de grandes «classiques»...

⁴⁷ LEE 1997: 171–173 (le ceste) et 176, n. 42: «... the *cirrus*, which was a characteristic of athletes in Greek contests.»

⁴⁸ Ainsi chez NEWBY 2002: 181: «It seems difficult, however, to draw hard rules about what exactly the *cirrus* meant to contemporary viewers, and it may be simply that some athletes chose to wear it while others did not.» Cf. aussi récemment BOHNE 2011: 72–84, 94.

Bibliographie

- BOHNE, A. 2011. *Bilder vom Sport. Untersuchungen zur Ikonographie römischer Athleten-Darstellungen* (Nikephoros-Beihefte 19). Hildesheim.
- CALDELLI, M. L. 1992. «Curia athletarum, iera xystike synodos e organizzazione delle terme a Roma.» *ZPE* 93: 75–87.
- CALDELLI, M. L. 1993. *L'Agon Capitolinus. Storia e protagonisti dall'istituzione domiziana al IV secolo* (Studi pubblicati dall'Istituto Italiano per la storia antica 5). Rome.
- CIFANI, G. 2003. «Note sulla pittura funeraria dell'Etruria interna volsiniese.» In A. MINETTI éd. *Pittura etrusca: problemi e prospettive (Atti del convegno Sarteano-Chiusi 2001)*. Sarteano: 87–93.
- CROWTHER, N. B. 1983. «Greek Games in Republican Rome.» *AC* 52: 268–273 (= *Athletika. Studies on the Olympic Games and Greek Athletics* (Nikephoros-Beihefte 11). Hildesheim. 2004: 381–385).
- DUNBABIN, K. M. D. 2010. «The prize tables: crowns, wreaths, and moneybags in Roman art.» In B. LE GUEN éd. *L'argent dans les concours du monde grec*. Paris: 301–345.
- GUARDUCCI, M. 1982. «Una nuova officina di lucernette romane: gli Aeoli.» *MDAI(R)* 89: 103–131.
- GUARDUCCI, M. 1986. «Nuove osservazioni sulle lucernette degli Aeoli.» *MDAI(R)* 93, 1986: 301–303.
- HUMPHREY, J. H. 1986. *Roman Circuses. Arenas for Chariot Racing*. Berkeley–Los Angeles.
- KÖNIG, J. 2005. *Athletics and Literature in the Roman Empire*. Cambridge.
- LEE, H. M. 1997. «The later Greek boxing glove and the «Roman» caestus: a centennial reevaluation of Jüthner's "Über antike Turngeräte".» *Nikephoros* 10: 161–178.
- LEE, H. M. 2001. *The Program and Schedule of the Ancient Olympic Games* (Nikephoros-Beihefte 6). Hildesheim.
- NEWBY, Z. 2002. «Greek Athletics as Roman Spectacle: the Mosaics from Ostia and Rome.» *PBSR* 70: 177–203.
- NEWBY, Z. 2005. *Greek Athletics in the Roman World. Victory and Virtue*. Oxford.

- PLEKET, H. W. 2004. «Einige Betrachtungen zum Thema „Geld und Sport“.» *Nikephoros* 17: 77–89.
- PLEKET, H. W. 2006. *Gnomon* 78: 431–434 (compte rendu de W. DECKER & J.-P. THUILLIER, *Le sport dans l'Antiquité. Égypte, Grèce, Rome*. Paris. 2004).
- ROBERT, L. 1989. «Discours d'ouverture.» In *Actes du VII^e Congrès international d'épigraphie grecque et latine (Athènes 1982)*. Athènes. 1984: 35–45 (= *Opera Minora Selecta* VI. Paris: 709–719).
- ROBINSON, B. A. 2012. «Good Luck from Corinth: A Mosaic of Allegory, Athletics and City Identity.» *AJA* 116: 105–132.
- STRASSER, J.-Y. 2004. «Les Antônia Pythia de Rome.» *Nikephoros* 17: 181–220.
- STRASSER, J.-Y. 2004b. «Sur une inscription rhodienne pour un héraut sacré (Suppl. Epig. Rh. 67).» *Klio* 86: 141–164.
- STRASSER, J.-Y. 2010. «Un départ de course à pied sur une lampe romaine.» *Nikephoros* 23: 241–266.
- THUILLIER, J.-P. 1982. «Le programme «athlétique» des *ludi circenses* dans la Rome républicaine.» *REL* 60: 105–122.
- THUILLIER, J.-P. 1985. *Les jeux athlétiques dans la civilisation étrusque* (BEFAR 256). Rome.
- THUILLIER, J.-P. 1985b. «Mort d'un lutteur.» *MEFRA* 97: 639–646.
- THUILLIER, J.-P. 1986. «Les danseurs qui tuent... et autres athlètes étrusques.» *Ktema* 11: 211–220.
- THUILLIER, J.-P. 1988. «Les *cursores* du cirque étaient-ils toujours des coureurs à pied?» *Latomus* 47: 376–383.
- THUILLIER, J.-P. 1996. *Le sport dans la Rome antique*. Paris.
- THUILLIER, J.-P. 1998. «Le *cirrus* et la barbe. Questions d'iconographie athlétique romaine.» *MEFRA* 110: 351–380.
- VILLE, G. 1960. «Les jeux de gladiateurs dans l'Empire chrétien.» *MEFRA* 72: 273–335.
- VILLE, G. 1981. *La gladiature en Occident des origines à la mort de Domitien* (BEFAR 245). Rome.

Résistance et défaite des humanités. L'imagerie néo-olympique de 1896 à 1948.

Patrick Clastres

Orléans, chercheur rattaché au Centre d'histoire de Sciences Po

Résumé

Les *memorabilia olympica* forment un corpus iconographique important constitués de timbres-poste, d'affiches et de médailles. Le présent article présente d'abord les images créées lors des jeux rénovés de 1896 (diplômes pour les vainqueurs, premiers timbres olympiques, médailles des vainqueurs), qui se résument à une simple remémoration de l'Antiquité. La couverture de la *Revue olympique* voulue par Pierre de Coubertin, tout en multipliant les références antiques, associe aussi la figure de l'escrimeur rallié à la République et du gymnaste républicain. Ces références antiques appartiennent toujours aux humanités auxquelles sont formées les élites qui dirigent alors le sport mondial. Dans les affiches de l'entre-deux-guerres et de l'immédiat après-guerre, le discobole connaît un renouveau. Les périodes plus récentes sont marquées par le crépuscule des humanités.

Dans une synthèse somme toute récente sur le sport en Grèce antique,¹ Wolfgang Decker a montré combien «les sources de l'histoire du sport dans l'Antiquité grecque sont d'une richesse peu commune», et quelle place importante joue, dans l'économie de cette recherche, le lien entre sources écrites et sources iconographiques. Les historiens du sport contemporain ne se sont pas donné la même peine, mieux pourvus qu'ils sont en documentation écrite, et moins formés qu'ils sont à écrire l'histoire par l'image. Si de premiers travaux en langue française émergent depuis une brève décennie,² les ouvrages qui font véritablement autorité en la matière sont ceux de l'historien de l'art Mike O'Mahony. Impliqué dans ce qu'on pourrait dénommer l'école anglo-saxonne de «picturing history»,³ il a livré en 2006 un premier ouvrage sur la culture physique en URSS et sur la construction de l'homme nouveau soviétique au regard de la production officielle d'images de sport (affiche, photomontage, peinture, sculpture).⁴

¹ DECKER 2004. Dans la partie qui suit consacrée à «Étrurie et Rome» (p. 143–248), Jean-Paul THUILLIER démontre, non sans humour, par l'image, que le sport romain n'est pas «un avatar dégénéré de l'agonistique grecque».

² BOSMAN & CLASTRES & DIETSCHY 2010. GUILLAIN 2004. GUIDO & HAVER 2003.

³ Depuis les années 1990, Peter Burke, Sander L. Gilman, Ludmilla Jordanova, et leurs collègues Roy Porter et Bob Scribner depuis décédés, développent un nouveau genre historique en faisant des images une source première par rapport à la documentation écrite.

⁴ O'MAHONY 2006.

Tout récemment, il a développé une histoire des jeux olympiques modernes par l'image.⁵ Contre une histoire qui égrène les records olympiques, contre une histoire annalistique élaborée à partir de mémoires officiels, contre une histoire utilisant les images olympiques seulement comme illustration, son projet vise à «explorer comment des objets à charge culturelle (*cultural artefacts*), en tant que traces matérielles laissées par l'histoire, pourraient révéler, voire transformer, notre compréhension des mutations que les jeux olympiques, envisagés comme une manifestation de la culture de masse populaire, ont connues depuis un siècle, comment ces objets ont été le reflet, sur le plan des imaginaires comme parfois des controverses, des contextes socio-historiques successifs dans lesquels ils ont été produits».⁶ Quoique consacrant deux chapitres à «la mise en image des jeux antiques» et à «la naissance des jeux olympiques modernes», Mike O'Mahony n'aborde que brièvement ce qui fait l'objet de notre enquête: mesurer, à l'aune de l'imagerie néo-olympique, la survivance (et le processus de déclin) de l'Antiquité grecque dans l'imaginaire des artistes, des dirigeants sportifs et des spectateurs de sport.

De fait, la refondation des jeux olympiques en Sorbonne en 1894 s'est accompagnée de la production d'un corpus d'images qui ne relève pas de la catégorie banale des photographies de sport, qu'elles soient fixes ou animées. Affiches, timbres, médailles et diplômes olympiques ressortissent plutôt des «formes primitives de l'image de sport».⁷ Très largement inspirées par la documentation agonistique, mais empruntant aussi à d'autres familles iconographiques de l'Antiquité grecque, comme par exemple le corpus des héros et des divinités, ces images néo-olympiques ne sont pas, pour autant, l'objet d'une *devotio moderna*, adoration que l'on peut rencontrer dans le cas des posters de joueurs de football vénérés par les *tifosi*. C'est pourquoi, et même si elles accompagnent l'essor d'une religion profane, la *religio athletae* chère à Pierre de Coubertin,⁸ elles ne nous semblent pas correspondre à la catégorie des «images de piété».⁹ Elles nous semblent constituer une catégorie singulière, à mi-chemin entre l'image élitaine,

⁵ O'MAHONY 2012.

⁶ O'MAHONY 2012: 9, notre traduction.

⁷ À ce propos, DIANA 2006.

⁸ Pierre de Coubertin, «Les Assises philosophiques de l'olympisme moderne», conférence du 4 août 1935 enregistrée à la radio de Genève, *Le Sport suisse*, 7 août 1935, p. 1.

⁹ SAINT-MARTIN 2006.

nourrie des humanités, et l'«imagerie populaire» du fait de la reproduction en série et de l'édulcoration des thèmes antiques.¹⁰

Face à ce flot d'images néo-olympiques, nous adopterons les principes méthodologiques exposés par Laurent Gerverau dans son *Histoire du visuel au XX^e siècle*. Après avoir déconstruit l'association entre image-reflet et mensonge qu'il fait remonter au mythe de la caverne de Platon, cet historien pionnier en la matière se demande si les images existent bien, pour asséner très vite qu'«il n'est d'images que perçues». Étant entendu que les images interprètent le réel plutôt qu'elles ne le retranscrivent, qu'elles «ne sont pas libres ni dans leur conception ni dans leur réception», il montre ensuite comment les images composent nos représentations mentales et les façonnent à travers de nombreux canaux et codes.¹¹ Enfin, il plaide pour une «hybridation méthodologique» et une posture toute de modestie devant l'impossibilité de construire «aucun système d'explication d'ensemble (même de nature sémiologique), mais seulement des approches parcelaires». Des voies sont à emprunter comme la requalification des images et la justification de leur choix, l'attention aux vecteurs de diffusion particulièrement dans le cas d'images de propagande et de publicité, le comparatisme, la périodisation, pour produire au final des «leçons d'images» qui ne sont que des coups de projecteur.

***Memorabilia olympica*: quelles «leçons d'images»?**

Les témoignages matériels produits depuis la *renovatio olympica* de 1894 ont fait la joie des collectionneurs, qui les regroupent sous l'appellation de «memorabilia olympica», bien avant de susciter l'intérêt des historiens. Répartir cette masse documentaire en fonction de sa nature et des prescripteurs permet notamment de distinguer les timbres et les affiches qui relèvent très tôt de la commande d'État, des médailles et des diplômes produits par l'institution olympique (mécènes, comité organisateur, comité international olympique). Au fil de cette étude, nous ne traiterons pas, en revanche, des mascottes olympiques pour deux raisons. D'une part, elles ne constituent qu'un corpus de courte durée, la première étant apparue à l'occasion des jeux de Munich, en 1972, sous la forme du teckel «Waldi». D'autre part, elles ouvrent sur un autre imaginaire, celui de l'enfance, réinterprété par les fabricants de produits dérivés: il s'agit d'inventer un produit universa-

¹⁰ On entend habituellement, par imagerie populaire, «la production historique, comprise entre le XVI^e et le XIX^e siècle, d'estampes à la feuille vendues à un public très large». D'après MAGUET 2006.

¹¹ GERVEREAU 2003b.

lisable à partir d'emblèmes animaliers à forte tonalité nationale, comme l'ours «Michka» pour les jeux de Moscou en 1980.

Le timbre olympique, quant à lui, apparaît dès les jeux olympiques d'Athènes en 1896: il inaugure ainsi la catégorie des timbres sportifs qui s'affirmera dans l'entre-deux-guerres.¹² Si l'on suit la typologie établie par Michel Coste,¹³ les lignes thématiques du timbre-poste se distribuent, à l'échelle du XX^e siècle, entre les figures sociales de fierté et les figures patrimoniales, ce qui donne, dans le cas olympique, les champions nationaux d'une part, les sites et monuments grecs d'autre part, les traditions ludiques et sportives autochtones enfin. Mais, par rapport au simple timbre à sujet sportif, le timbre olympique présente cette particularité, quel que soit son pays d'émission, de faire référence à l'Antiquité grecque: il se situe donc à mi-chemin entre l'éloquence nationale et la communion internationale autour de l'*agôn* rénové. On ne saurait donc le réduire, comme les timbres nationaux, à une «image d'État», une «image symbole», une «image consensuelle qui entretient la fierté interne et la représentation du pays d'émission à l'extérieur». C'est donc seulement au travers de son *interpretatio* du passé agonistique qu'il peut servir de révélateur «des traits identitaires et culturels des nations».

Du fait de leur rythme quadriennal, les affiches néo-olympiques – la première affiche officielle date des jeux de Londres 1908 – semblent constituer un corpus performant pour qui veut étudier les remplois des références antiques à l'ère des nations et des masses. Mais bien des précautions méthodologiques sont nécessaires pour en mesurer la portée. En particulier, il s'agira de distinguer la simple affiche publicitaire de l'affiche de propagande politique, dans la mesure où les régimes totalitaires de l'entre-deux-guerres, puis les États engagés dans la guerre froide sportive des années 1952-1984 ont tenté de manipuler les symboles olympiques à des fins de démonstration de puissance.¹⁴ L'affiche néo-olympique à forme de réclame trahit surtout la culture visuelle de son auteur, sa formation artistique et sa contribution aux processus sociaux et nationaux d'appropriation de la référence grecque. De fait, hormis le cas particulier des jeux de Berlin où s'exprime la volonté de «séduction et de dénonciation politiques» propre à l'expérience totalitaire, l'affiche néo-olympique propose un discours idéologiquement neutralisé dans la réactivation des thèmes

¹² Aucune étude savante ne nous semble encore consacrée à ce sujet.

¹³ COSTE 2006. L'auteur emporte la conviction lorsqu'il démontre que, menacés de disparition par le téléphone dans les années 1960-70, les timbres ont vu leur charge de propagande s'effacer devant le marketing de l'industrie philatélique.

¹⁴ Pour la première catégorie, WEILL 2006. Pour la seconde, BUTON 2006.

agonistiques de l'Antiquité grecque. Ce processus d'euphémisation aboutira, dans le double contexte de la guerre froide et de l'art contemporain, à un repli des affichistes sur l'abstraction. Ainsi, l'affiche de Yusaku Kamekura pour les jeux de Tokyo 1964, inspirée du Mouvement minimaliste, et celle de Mexico 1968 par Lance Wyman empruntant au Op Art opèrent une rupture dans l'héritage classique.¹⁵ Puis, une «poster explosion», pour reprendre les termes de Mike O'Mahony, surviendra dans les années 70 avec l'emballement médiatique de la machine olympique.

Le genre des médailles sportives prolonge, lui, les productions des ateliers monétaires antiques et des médailliers médiévaux, à un moment où l'image métallique des pouvoirs souverains entre irrémédiablement en déclin.¹⁶ Mais, à la différence des autres médailles de sport dont la production est en expansion dans le dernier tiers du XIX^e siècle, les médailles attribuées aux vainqueurs olympiques ne revisitent pas exactement la tradition des récompenses militaires. En effet, elles n'expriment ni la fierté d'un club, ni la reconnaissance d'un État pour un champion national puisque, par nature, elles émanent d'une institution transnationale, le Comité international olympique (CIO), et des comités organisateurs qui lui sont liés. Il faut différencier, ici, les médailles des champions olympiques des médailles commémoratives émises par le CIO pour récompenser ses plus éminents serviteurs. Pierre de Coubertin a eu recours à cette forme de récompense honorifique pour s'assurer des fidélités. De même, il a soigneusement veillé à inscrire dans les mémoires un nouveau comput en affectant un chiffre romain à chaque édition des jeux olympiques, y compris à celles qui n'ont pas eu lieu, afin d'en imposer la pérennité. Ainsi, les anniversaires olympiques ne sont pas oubliés puisqu'il organise en Sorbonne, le 23 juin 1914, à quelques jours du déclenchement de la guerre européenne, un resplendissant XX^e anniversaire du rétablissement des jeux olympiques. Les Grecs ne sont pas en reste pour commémorer en 1906 le dixième anniversaire de la rénovation agonistique en réussissant à Athènes des jeux olympiques dits «intermédiaires» concurrents des jeux. Dans l'entre-deux-guerres, par exemple en 1927, dans l'incapacité d'organiser de nouveaux jeux en Grèce, ils veilleront à rendre hommage à Pierre de Coubertin isolé et oublié de tous depuis sa démission forcée en 1925. Lui-même en tant que «père des jeux olympiques modernes» sera l'objet d'une glorification de la part du CIO qui en fait son «président d'honneur à vie», et surtout de ses amis à l'occasion de son 70^e anniversaire. À des titres divers, ces timbres et

¹⁵ O'MAHONY 2012: 123–140.

¹⁶ SARMANT 2006.

affiches, ces médailles sportives et commémoratives réactivent des références antiques pour mieux «inventer une tradition», non pas au sens des «traditions nationales inventées» étudiées par Eric Hobsbawm,¹⁷ mais d'une tradition transnationale: le néo-olympisme.

Athéna Nikè et le phénix olympique (1896)

Si le Congrès de rénovation olympique a mobilisé en juin 1894 l'imaginaire des *sportsmen* venus du monde entier jusqu'en Sorbonne, notamment lors de l'interprétation de l'hymne delphique à Apollon par la cantatrice Jeanne Remacle, il n'a pas généré, pour autant, un corpus d'images spécifiques. Il faut attendre, en effet, la tenue des premiers jeux modernes à Athènes pour que soit produit un premier flux d'images néo-olympiques, de volume certes encore modeste. Ces images mêlent d'autant plus l'ancien et le moderne que la monarchie grecque a veillé à faire coïncider l'année 1896 avec le 75^e anniversaire de la guerre d'indépendance contre l'Empire ottoman, et la journée olympique inaugurale du lundi 25 mars 1896 (calendrier grec) avec la Pâque orthodoxe.

Le diplôme pour les vainqueurs créé par le peintre Nikolaos Gyzis établit, ainsi, de manière explicite un pont entre l'Antiquité athlétique et la renaissance hellène (pl. 28/1, fig. 1).¹⁸ Il se présente sous la forme d'un podium à trois degrés encadré par deux figures féminines drapées aux visages dessinés façon art déco, à savoir une muse citharède et une victoire ailée qui tend un rameau d'olivier. L'énoncé épigraphique du diplôme sert de base à une frise où une divinité, avec couronne et torche, est encadrée par deux auriges conduisant un char. Une chouette d'Athéna aux ailes déployées sert de transition avec le Parthénon surmonté du drapeau national, duquel surgit le phénix, oiseau symbolisant la renaissance de la Grèce. Ce même thème du phénix se retrouve sur la médaille commémorative due au talent de Nikiforos Lytras: une Nikè trône en majesté, avec un phénix à ses pieds et une acropole rayonnant au-dessus de sa tête couronnée, tandis que les jeux olympiques modernes sont représentés au revers.¹⁹ L'interprétation nationaliste du thème olympique mobilise également les compositeurs. La partition de la «Marche des jeux olympiques» pour piano (Op. 52, 1896) du chef de musique militaire Spiridon

¹⁷ HOBBSAWM & RANGER 1983.

¹⁸ Nikolaos Gyzis, Diplôme de vainqueur, 1896, Musée olympique, Lausanne, Inv. 7847, repris dans WACKER 2005: 130.

¹⁹ Nikiforos Lytras, Médaille commémorative, 1896, Musée olympique, Lausanne, Inv. 3482, dans WACKER 2005: 131.

Kaissaris²⁰ présente une Nikè trônant en majesté, au-dessus d'un médaillon encerclé d'une couronne de laurier, sur fond de drapeau national aux bandes verticales bleues et blanches, avec deux paires d'athlètes nus, dessinés à la manière antique, s'affrontant à la lutte et à la course. La pochette de «l'hymne olympique»²¹ du chef d'orchestre Spyros Samaras, mis en parole par son compatriote K. Palamas, entremêle les couleurs de la Grèce indépendante, une fois encore avec un groupe de lutteurs, mais aussi en présence du discobole de Myron.

Le même discobole, accompagné cette fois du visage casqué d'Athéna et de la célèbre chouette, se retrouve sur l'affichette qui fait la réclame des premiers timbres olympiques.²² Élaborée à partir d'une idée des frères Sakkarapnos, sous le contrôle du directeur du Musée athénien des monnaies Svoronos, cette série ne peut donner lieu à une interprétation aussi aisément nationaliste. Certes ces timbres correspondent à une commande d'État, dans le but notamment de financer les jeux. Mais, qu'ils aient été dessinés par l'artiste suisse Gilliéron, gravés par E. Mouchon à Paris et édités par l'Imprimerie nationale de France donne à croire que la référence olympique est déjà largement partagée entre les artistes européens.²³ Dans cette première émission de douze premiers timbres, le patrimoine antique l'emporte sans conteste avec deux vues de l'acropole, l'une depuis le temple attribué à Héphaïstos qui intègre l'agora, l'autre laissant apparaître au premier plan le stade panathénaïque. Et, en sus d'un quadriges conduit par une victoire ailée et d'une amphore panathénaïque avec Athéna affublée d'un bouclier, on y trouve quatre pièces sculptées fort célèbres: l'Hermès de Praxitèle, le discobole de Myron, deux lutteurs ou boxeurs affrontés, une version reconstituée de la victoire de Samothrace. Une même démonstration mi-nationaliste mi-transnationale pourrait être produite à propos des médailles remises aux premiers vainqueurs néo-olympiques.²⁴ Là encore, elles ont été gravées par un artiste étranger, en l'occurrence le célèbre médailleur français Jules-Clément Chaplain, sur la commande de Pierre de Coubertin lui-même: le visage de Zeus olympien, tenant dans sa main un globe surmonté d'une Nikè ai-

²⁰ Spiridon Kaissaris, «Marche des Jeux olympiques pour piano» (Op. 52), éd. Cavadis (43 rue du stade à Athènes), 1896, Bibliothèque G. Dolianitis, dans WACKER 2005: 106.

²¹ Spyros Samaras et K. Palamas, «Hymne olympique», éd. Cavadis, 1896, dans GEORGIADIS 2003: 173.

²² GEORGIADIS 2003: 122.

²³ WACKER 2005: 104.

²⁴ Jules-Clément Chaplain, «Médaille des lauréats» (1896), dans WACKER 2005: 129.

lée, elle-même arborant un rameau d'olivier, envahit entièrement l'avers tandis que le revers est consacré au Parthénon. Faute de disposer d'archives, on ne peut que spéculer sur les véritables mobiles de Pierre de Coubertin: admiration pour l'Antiquité ou volonté d'éviter toute référence à la renaissance de la Grèce, laquelle tente alors de le dessaisir de la paternité des jeux modernes?

On l'aura saisi, à l'exception du discobole, l'ensemble de l'imagerie sportive produite en 1896 par les initiatives publiques comme privées, ne rend aucunement compte de l'éclectisme athlétique des premiers jeux modernes mis en lumière par les photographies d'époque.²⁵ Comme si les Grecs eux-mêmes et Pierre de Coubertin lui aussi se complaisaient dans la simple remémoration de l'Antiquité: les premiers pour exalter un passé prestigieux afin d'accroître le sentiment national, le second afin de neutraliser les nationalismes sportifs naissants. En effet, dans le stade panathénaïque restauré pour l'occasion en marbre pentélique, grâce à la générosité de George Averoff, un évergète d'Alexandrie d'Égypte, cohabitent bien des traditions corporelles réapparues ou inventées en Europe et dans les nouveaux mondes au XIX^e siècle: lancer du disque réinventé à Athènes dans le cadre des patriotiques Jeux Zappas, épreuves de force perpétuées dans les foires (haltérophilie, lutte), concours individuels ou par équipes de gymnastique dans leur version allemande (barres parallèles, barres asymétriques, cheval d'arçon, anneaux, grimper de corde), épreuves athlétiques anglo-saxonnes (100 mètres, triple saut, 800 mètres, 400 mètres, 110 mètres haies, saut en longueur, lancer du poids, 1500 mètres, saut en hauteur, saut à la perche). À toutes ces compétitions oubliées par l'imagerie néo-olympique, il ne faut pas manquer d'ajouter les épreuves d'escrime au sabre et à l'épée au Zappéion, de tir au revolver et à la carabine à Kallithea, de nage et d'aviron dans le port de Zea, de cyclisme et de tennis à Faliros.

La course dite de Marathon, forgée de toutes pièces par le linguiste français Michel Bréal pour éprouver les corps de la modernité industrielle, n'a emporté l'adhésion des Grecs qu'avec la victoire de leur champion: Spiridon (Spiros) Louïs sera très vite consacré par la presse et l'objet d'un véritable culte national à la manière des anciens olympioniques. Il est un héros commémoré en 1906 et même en 1936. Avec les jeux intermédiaires de 1906, il s'agit toujours de combiner les références à l'athlétisme antique et à la modernité sportive pour illustrer la contribution essentielle de la Grèce à l'internationalisme sportif. Ainsi en est-il de cette lithographie de Sotiris Christidis (pl.

²⁵ Nombre de ces photographies dans GEORGIADIS 2003 et KOULOURI 2004.

29/1, fig. 2)²⁶ qui glorifie les deux vainqueurs du marathon de 1896 et de 1906. C'est en tenue d'évzone que Spyros Louïs serre la main du Canadien Sherring qui, lui, porte un maillot de sport orné d'un trèfle pour signifier son origine irlandaise. Et les références à l'Antiquité – rameau de victoire, couronnes tendues par une Nikè, acropole – de se combiner avec les drapeaux nationaux des deux vainqueurs positionnés à l'arrière-plan.

Il serait intéressant de considérer dès lors les différents traitements du thème néo-olympique à l'échelle de l'Occident sportif au cours de cette année 1896 fondatrice. Le cas américain s'impose, ici, dans la mesure où il permet d'approcher la question, tant débattue en histoire ancienne comme en histoire contemporaine, des circulations culturelles, des réappropriations et des hybridations. On le sait, depuis les pères de l'indépendance, les États-Unis ont abondamment prospéré sur la référence à l'Antiquité grecque et athénienne pour mieux enraciner leur toute neuve démocratie: cela se marque notamment dans l'architecture néo-classique présente à Washington comme dans nombre de villes et universités. On nous permettra simplement de commenter les deux affichettes que le magazine *Scribner's* publie pour mieux vendre ses deux éditions d'avril et de mai 1896 consacrées pour l'occasion aux «Olympic Games and their revival».²⁷ La première image représente un hoplite aux traits quelque peu efféminés s'élancer en armes, avec un motif végétal sur sa cuirasse, lequel motif est peu ou prou repris sur un fût de colonne ionique où brûle un feu sacré. La course en armes (hoplitodromie), et le traitement kitsch du dessin, ne permettent pas au lecteur de comprendre que les jeux rénovés à Athènes font toute leur place aux sports modernes, notamment à l'athlétisme anglo-saxon. Il s'agit bien plutôt de susciter la curiosité des acheteurs en mobilisant un imaginaire déjà envahi par les *pageants*, ces spectacles costumés version péplum alors si en vogue outre-Atlantique. L'affichette du mois suivant entretient encore l'ambiguïté entre Antiquité et modernité même si elle campe Robert Garrett de l'université de Princeton en champion olympique: il n'est pas consacré pour ses performances en lancer du poids, saut en hauteur et en longueur, mais comme vainqueur de l'épreuve inédite, pour lui, du lancer du disque.²⁸

²⁶ GEORGIADIS 2003: 170.

²⁷ Affichette pour *Scribner's*, avril 1896, dans WACKER 2005: 107.

²⁸ Affichette pour *Scribner's*, mai 1896, dans WACKER 2005: 135.

Paris-AΘHNAI (1904): l'allégorie d'un nouvel élitisme

Autant la monarchie grecque et la nation hellène se sont enthousiasmées pour les jeux olympiques rénovés en y voyant un legs de la Grèce éternelle au monde moderne, autant la République française a éprouvé bien des difficultés à acclimater une manifestation athlétique considérée comme anachronique et étrangère. C'est à l'obstination et à la rouerie du baron français Pierre de Coubertin, et à l'influence de ses amis libéraux et anglophiles, que la France doit, finalement, d'être considérée comme la deuxième patrie des jeux olympiques modernes. Les compétitions olympiques ayant été refoulées en 1900 dans les clubs huppés de la capitale, il ne restait plus à Pierre de Coubertin qu'à poursuivre autrement son entreprise d'éducation sportive des nouvelles élites. Les congrès olympiques qui réunissent diplomates, hommes politiques, médecins, juristes, artistes et dirigeants sportifs ont cette vocation, de même que la *Revue olympique* que Pierre de Coubertin fait paraître mensuellement de janvier 1901 jusqu'à la Grande Guerre. Il est une image qui résume à elle seule le projet tout proprement politique du rénovateur: le frontispice «Paris-AΘHNAI» (pl. 30/1, fig. 3) ornant la couverture de cette revue.²⁹ Cette allégorie est la reprise en version noir et blanc d'un tableau réalisé vers 1904 par le peintre sulpicien Charles de Coubertin (1822-1908), le père du rénovateur, sur la base d'un projet monumental imaginé peu avant par Auguste Bartholdi.³⁰

Avec son mélange de drapés classiques et de maillots de sport, cette œuvre est pourtant de facture très académique.³¹ Elle se décompose en trois bandeaux verticaux qui se lisent de gauche à droite: un podium émerge entre des sportifs (à gauche) et des Athéniens habillés à la manière antique (à droite). Sous les feux électriques de la tour Eiffel, une théorie de sportifs converge vers la tribune centrale: deux voiliers illustrent les compétitions de yachting; trois cyclistes chevauchent des bicyclettes anglaises (à roue arrière motrice), et non des vélocipèdes français (avec pédalier sur la roue avant); un joueur de polo appuie son bras gauche sur la croupe de son cheval tout en tenant de

²⁹ Patrick CLASTRES, *La Chevalerie des sportsmen. Pierre de Coubertin (1863-1937)*, Thèse pour le doctorat d'histoire contemporaine soutenue à l'IEP de Paris le 9 décembre 2011 sous la direction du professeur Jean-François Sirinelli. Une version aménagée est à paraître en janvier 2014 aux Presses universitaires de France, dans la collection «Le nœud gordien».

³⁰ Ce tableau est conservé au Musée olympique de Lausanne sous la cote d'inventaire 4134 et reproduit dans WACKER 2005: 39 et première de couverture.

³¹ Ce qui ne surprendra pas de la part d'un membre du Cercle de l'union artistique.

sa main droite une cravache et un maillet; deux *rowingmen* sont assis dans leur embarcation les avirons à la main, le premier esquissant un salut avec son bonnet. Ce salut est adressé au peuple antique d'Athènes rassemblé sous l'Érechthéion et ses Cariatides ensoleillées: une citharède joue le rôle d'un Pindare au féminin tandis que des vieillards et de pauvres gens lancent des acclamations et brandissent des palmes en direction d'un champion tout de blanc vêtu et capé, c'est-à-dire la tête couverte d'un bonnet qui signale sa sélection officielle. La scène centrale consacre, en effet, le triomphe d'un joueur de rugby qui gravit en courant, ballon à la main, les différents degrés du podium. La déesse Athéna se dresse devant lui, en armure, drapée d'une tunique pourpre, pour lui remettre une couronne de lauriers. À l'arrière-plan, dans des draperies aux tons rosés, se détache une figure majestueuse mais évanescence, couronnée elle aussi de lauriers, peut-être une Nikè, qui étend son bras en direction d'un ailleurs indéfini. Dans le dos du vainqueur, un escrimeur en pourpoint d'exercice se tient appuyé sur son épée, son casque de protection à la main.

À l'évidence, cette allégorie illustre la rénovation olympique voulue par Pierre de Coubertin, c'est-à-dire la filiation entre l'*agôn* des Anciens et les sports de l'ère industrielle, le passage de témoin entre la matrice athénienne et la capitale française illuminée par son rôle d'hôte en second des jeux olympiques rénovés. Si les *sportsmen* du monde entier sont dorénavant «à l'école de la Grèce», pour reprendre une formule qui fait débat à Rome depuis Flamininus et les Scipions,³² ils ne s'illustrent pas pour autant sur le stade à la façon d'un *pageant*, cette manière de s'habiller en toge et de parader si en vogue dans l'Amérique du XIX^e siècle. Pierre de Coubertin n'a en rien souhaité copier avec exactitude l'Antiquité, il a simplement voulu ennoblir les sports de son époque en les retrempant dans les eaux philosophiques du fleuve Alphée. Pour preuve, son idéal athlétique s'incarne, non pas dans le discobole, mais dans un joueur de rugby. La prouesse des temps modernes n'est pas simplement individuelle comme les lancers et luttes d'Olympie; elle s'exprime aussi dans le cadre du *team*, de l'équipe sportive. Si les dieux – et les femmes pour Coubertin – sont là pour couronner les vainqueurs, la compétition sportive vise dorénavant à s'emparer du ballon de l'adversaire, à gagner du terrain, dans la seule violence permise par le *fairplay*. Il n'est pas anodin de relever que, au grand dam de Pierre de Coubertin, le rugby n'a pu figurer au programme des jeux d'Athènes faute d'équipes engagées. Deux différences majeures séparent la modernité athlétique de l'agonistique: la technologie des bicyclettes et des yachts signifie, ici, à la fois la con-

³² Par exemple, VEYNE 2005.

quête de la vitesse et l'éclatement des échelles. Le nouveau monde sportif recouvre, en effet, l'*orbis terrarum* tout entier, bien au-delà de la vieille Méditerranée des concours antiques. L'œkoumène néo-olympique intègre la vieille Europe et les élites sportives des nouveaux mondes qu'elle a colonisés en Amérique, en Afrique et en Asie.

Esgrimier rallié et gymnaste républicain (1900)

Au centre de ce tableau, il est une figure altièrre qu'il ne faudrait pas négliger car elle joue un rôle idéologique éminent: il s'agit de l'esgrimier. Lui aussi préside à la victoire, lui aussi est casqué comme Athéna, et son port de tête n'occupe pas une situation moins élevée que la déesse à *métis*. Il incarne cet art corporel de la noblesse européenne qui fait transition entre l'*agôn* et le sport: l'esgrime que pratique Pierre de Coubertin lui-même, jusqu'à parfois provoquer en duel ses adversaires politiques, conserve une place et un rôle distinctif à la Belle Époque.³³ De fait, la *renovatio olympica* ne concerne pas les peuples en train de devenir nations, le *vulgum pecus*, mais bien les élites cosmopolites, les *aristoi* fin-de-siècle capables de concourir pour la seule palme d'autrefois. L'élitisme sportif et olympique se marque dans la cohabitation du ballon et de la couronne (d'olivier ou de lauriers?) au cœur du triangle équilatéral qui constitue la partie centrale du tableau (tête divine-chef royal-pied du rugbyman). La récompense de l'olympionique des temps modernes n'est bien sûr pas une amphore d'huile sacrée comme lors des Panathénées, ni un prix en argent. Le gain symbolique distingue l'homme de la «classe de loisir»,³⁴ et non le sportif professionnel qui monnaye son investissement corporel. L'amateurisme est au cœur de la doctrine néo-olympique, pour exclure le manant, le «vil footballeur» comme disait Shakespeare: ce n'est pas avant les années 1910 que Pierre de Coubertin consentira à «ouvrir les portes du temple», c'est-à-dire à laisser le bon peuple juvénile entrer dans les clubs de sport.

Il faut revenir, ici, à ce fier esgrimier dans lequel nous voulons reconnaître le bon roi Henri de Navarre. Ses traits ne présentent pas seulement bien des similitudes avec des portraits bien connus, conservés aujourd'hui au musée du Louvre, sa présence même joue un rôle fondamental dans l'économie idéologique de l'allégorie. Il incarne l'idéal politique de Pierre de Coubertin, la figure iconique dans laquelle il imagine réunir ses compatriotes. Dans sa France qui se déchire entre monarchistes et républicains, qui est déjà troublée par la *stasis* de l'af-

³³ JEANNENEY 2004.

³⁴ VELEN 1899.

faire Dreyfus, Henri IV incarne un exécutif idéal. Il est celui qui a éteint le feu des guerres de religion. Il est le roi de paix et de concorde, comme sa propagande le proclamait inlassablement, comme la III^e république le représente de nouveau dans les manuels scolaires. Si le comte de Chambord n'est devenu Henri V que pour ses fidèles, du moins Henri IV pourrait-il faire figure de tuteur de la République des Jules. Henri de Navarre est aussi celui qui permet les retrouvailles entre le *pater familias* Charles et son dernier fils Pierre. L'abîme de la République aura séparé le vieil orléaniste indéfectible et le fils rallié. Le ralliement de Pierre de Coubertin dès 1887, à l'âge de vingt-quatre ans, est à vrai dire un ralliement sur «le terrain constitutionnel», de raison et non de cœur, c'est-à-dire sans désespérer tout à fait d'une restauration. Mais c'est un ralliement tout de même, qui s'accommode de la République libérale dès lors qu'elle réussit l'amalgame entre les élites traditionnelles et les couches nouvelles réclamées par Gambetta. Encore faut-il que cette fusion des élites opère sur la base de la *moderatio* chère à Cicéron, et non de la violence politique. Une modération que Pierre de Coubertin cultive à sa manière sur le double terrain confessionnel et politique sous la forme de la neutralité, plutôt que de la laïcité qu'il juge trop combative. Une neutralité qu'il inocule à son projet de concours sportifs internationaux en combinant l'amateurisme et le *liberal pacifism*: la paix par le sport en point d'appui à la paix par le droit. Tous les sports, l'amateurisme exclusif, le *fair play* chevaleresque, le pacifisme des patries, un spectacle réservé aux initiés, voilà l'olympisme forgé par Pierre de Coubertin.

Il y a bien peu de chance que les lecteurs de la *Revue olympique*, qui sont alors les dirigeants du sport mondial, aient pu saisir les références idéologiques de cette allégorie. Pour autant, ce frontispice aura sollicité leurs imaginaires et imprimé en eux l'idée, parfois encore vivace chez les membres du CIO actuel ou dans les opinions publiques, que les jeux modernes sont inspirés des jeux antiques alors qu'ils ne sont qu'une construction idéologique forgée par un baron immergé dans le Tout-Paris de la Belle Époque. La référence antique fonctionne d'autant mieux que les premiers dirigeants du sport mondial sont issus d'élites encore formées par les humanités, soit dans les lycées et pensionnats religieux français, soit dans les *gymnasiums* de l'Empire allemand et d'Europe centrale, soit dans les *public schools* et *colleges* anglo-saxons, soit dans les universités de l'Ancien et du Nouveau monde.

Peu anglophiles et adversaires de l'*otium* sportif des élites traditionnelles, les dirigeants de la République radicale n'ont pas voulu des jeux olympiques de 1900 qu'ils ont préféré baptiser «Concours

internationaux d'exercices physiques et de sport». ³⁵ Plutôt que promouvoir les modes sportives anglaises au cœur de l'Exposition universelle, ils sont davantage enclins à mettre en scène les jeux français hérités du Moyen-Âge, la vélocipédie dès lors qu'elle serait une invention française, ou mieux la gymnastique si elle est préparatoire à la conscription en vue de la Revanche. En témoigne cette affiche de R. Douard pour le championnat international de gymnastique. Deux figures, féminine et masculine, se détachent de part et d'autre du drapeau tricolore: une jeune Marianne, hiératique, ceinte d'une double couronne murale et laurée, plus romaine que grecque, d'une part, un gymnaste en bottines et vareuse qui incarne l'homme nouveau républicain, d'autre part. Point d'internationalisme ici, point de *sportsmen* non plus: le gymnaste se prépare à la Revanche devant une République au féminin. Point de sportives: la République et Pierre de Coubertin ont en commun de s'inscrire dans ce que George Mosse dénomme «l'invention de la virilité moderne». ³⁶

Le triomphe français du discobole et du salut olympique dans les années vingt

Quatorze ans plus tard, les jeux olympiques sont de retour à Paris, non sous la forme de compétitions internationales, mais dans le cadre d'un congrès commémorant le XX^e anniversaire du rétablissement des jeux olympiques en Sorbonne. C'est à cette occasion que Pierre de Coubertin présente pour la première fois en public le drapeau qu'il a imaginé pour symboliser le néo-olympisme: cinq anneaux entrelacés pour affirmer la dimension mondiale des jeux voués à réunir les athlètes des cinq continents. L'affiche alors réalisée par Edouard Elzingre surprend par son ambiance romaine. Deux jeunes esclaves guident le cheval d'un triomphateur ceint d'une couronne d'olivier et tenant une Nikè ailée dans sa main gauche, au torse nu et au pagne traversé d'une ceinture dorée, un manteau de couleur pourpre agrafé aux épaules par des fibules. Ne connaissant l'origine de la commande, il est difficile de trouver une explication à cette représentation à contre-emploi par rapport au projet du baron Pierre de Coubertin, dans la mesure où elle ne sollicite pas la référence agonistique.

Avant de considérer les acclimations françaises du discobole dans l'entre-deux-guerres, il est nécessaire d'opérer un détour par Anvers et par l'année 1920. C'est en effet pour les jeux de la sortie de Grande Guerre que le discobole réapparaît au grand jour olympique sur une

³⁵ DREVON 2000.

³⁶ MOSSE 1997.

affiche de Van Der Ven Walter (pl. 31/1, fig. 4).³⁷ Il ne s'agit pourtant pas d'une copie exacte de l'œuvre de Myron. D'ailleurs mi-humain mi-marmoréen, ce modèle n'adopte pas l'attitude classique du lancer, mais la position de l'armé: un équivalent antique se retrouve sur un lécythe attribué au peintre de Géla conservé au musée archéologique de l'Université d'Amsterdam, à cette différence près que la main gauche est placée sous le disque et non au-dessus.³⁸ Enveloppé des drapeaux des nations participantes, l'Allemagne et l'Autriche n'étant finalement pas invitées en application du Traité de Versailles et de son article sur la responsabilité de la guerre, il s'apprête à lancer son disque au-dessus de la ville martyre qu'il domine. Peut-être faut-il y voir une évocation de l'intemporalité des jeux olympiques qui survivraient à toutes les vicissitudes humaines: Pierre de Coubertin a d'ailleurs souhaité que le chiffre VI soit effectivement accolé aux jeux de 1920, les jeux de 1916 qui n'ont pu se dérouler à Berlin étant gratifiés du chiffre V. En revanche, l'affiche des Jeux interalliés³⁹ organisés en 1919 par l'armée américaine au stade Pershing à Vincennes ne fait aucun emprunt à l'Antiquité: si l'athlète présente bien un torse nu, il est vêtu d'un short blanc et saute les drapeaux des États vainqueurs de la Grande Guerre en guise de haies. L'US Army et l'affichiste James Harvey Dulin ne s'embarrassent guère d'une quelconque référence antique au moment où les États-Unis veulent imposer, en sus de leur vision wilsonienne du monde, leur magistère corporel et symbolique à l'espace européen des sports modernes en train de renaître.⁴⁰

Les VIII^e jeux de Paris inaugurent une ère nouvelle puisque la République de l'année 1924 adopte désormais la référence olympique comme la modernité des sports. Mais dans le cadre d'une réinterprétation républicaine et française des jeux antiques comme l'illustrent certains timbres émis pour l'occasion. L'un d'eux représente un athlète, certes couronné du rameau d'olivier, mais faisant le salut olympique dit de Joinville en direction de Paris. Un autre timbre figure une Marianne drapée qui tend une Nikè au-dessus de la cathédrale Notre-Dame et d'un pont. Des messages similaires apparaissent sur la série de cartes postales publiées à défaut d'affiche officielle. C'est un lan-

³⁷ Van Der Ven Walter, Stockmans & C (imp.), 1920.

³⁸ Cf. Allard Pierson Museum: N° Inv. 3741, dans VANHOVE 1992: 278 et 280. D'autres attitudes très proches avec l'amphore à figures rouges de Nola du peintre d'Achille appartenant au Petit Palais à Paris, N° Inv. Dut. 336 et l'amphore panathénaïque à figures noires provenant de Rhodes et propriété des Staatliche Kunstsammlungen de Dresde, N° Inv. 1106 (DR 227), dans VANHOVE 1992: 292.

³⁹ James Harvey Dulin, Devambez (imp.), 1919.

⁴⁰ TERRET 2003.

ceur de javelot que l'affichiste Orsi a choisi, et non le discobole, avec une intention très nationale: le Sacré-Cœur et la tour Eiffel émergent, à l'arrière plan, au-dessus d'une mappemonde bleutée comme pour signifier que Paris est alors le centre du monde.

Pour autant, le discobole n'est pas absent de l'imagerie sportive française, y compris d'ambiance militaire. Il figure, ainsi, sur l'affichette qui promet dans les années 1920 « le stade d'Antibes » comme centre régional d'instruction et d'éducation physique des 13^e et 15^e corps d'armée.⁴¹ On le retrouve en 1927, en découpe de couleur orange, sur l'affiche de la 49^e fête fédérale de la très patriotique Union des sociétés de gymnastique de France: il resterait à savoir pourquoi cette manifestation qui se déroule à Angers en présence du président Raymond Poincaré adopte une référence qui lui est culturellement étrangère.⁴² Moins étonnante est la présence du discobole dans des contextes universitaires. Le discobole est bien là, en 1931, sur le blason bleu et rouge du *Stade français*, ce prestigieux club fondé par des lycéens et étudiants parisiens. Et encore sur l'affiche des VII^e jeux universitaires internationaux organisés en 1937 dans le Paris du Front populaire.⁴³ Dans ce cas, l'entremêlement des crayonnés du discobole et de la façade de la Sorbonne renvoie pour le lecteur, même avisé, probablement davantage au *mens sana in corpore sano* qu'à la rénovation des jeux olympiques dans le grand amphithéâtre en 1894. En revanche, deux ans plus tôt, pour les VI^e jeux universitaires internationaux organisés à Budapest, l'affichiste n'avait en rien recouru à la référence antique: le sprinter en short et débardeur, qui franchit de son torse bombé le fil de la ligne d'arrivée, triomphe dans une attitude très contemporaine déjà consacrée par la photo-finish.⁴⁴

Dans l'espace iconique français des années vingt et trente, le discobole est concurrencé par une autre expression corporelle aux résonances antiques: il s'agit du salut olympique, adopté lors des jeux d'Anvers 1920, et imité du salut en vigueur à l'École militaire de Joinville-le-Pont. Proche du salut romain, et bientôt fasciste, il n'a de force que prêté dans une quasi-nudité athlétique, laquelle obéit aux canons hygiénistes du naturisme. Un tel salut sportif et martial inspire les affichistes français qui participent ainsi à la reconstitution du corps national meurtri par la Grande Guerre. Ainsi, pour la VIII^e olympiade parisienne, la carte dessinée par Jean Droit⁴⁵ présente un défilé en

⁴¹ Affichiste non identifié, Imprimerie de Vaugirard, années 1920.

⁴² M. Bruno, *Omnium français de publicité* (imp.), 1927.

⁴³ Maurice Ricaud, imprimeur non connu, 1937.

⁴⁴ E. Halapy, *Athenaum* (imp.), 1935.

⁴⁵ Jean Droit, *Hachard & Cie* (imp.), 1924.

colonne par deux de six jeunes athlètes, torse nu, vêtus d'un simple pagne, adressant un salut néo-olympique, avec pour décor le drapeau français et des palmes de victoire sur lesquelles repose le blason de la ville de Paris. L'année précédente, pour la fête d'inauguration du stade de Trivaux à Meudon, c'est un athlète entièrement nu, n'était-ce une petite feuille de vigne, qui s'offre en pleine page au regard. D'autres emprunts français à l'Antiquité sont plus surprenants comme cette course improvisée entre une vedette rapide et le bige de Poséidon/Neptune armé du trident pour l'affiche du premier salon nautique international⁴⁶ organisé en octobre 1926 à Cours-la-Reine. Le salut olympique et la nudité de l'athlète fonctionnent alors, pour la «classe de loisir», comme des marqueurs d'amateurisme élitare face au professionnalisme des sportifs populaires. Ce néo-classicisme athlétique trouve son parallèle en littérature, notamment avec le surgissement d'une littérature sportive qui joue avec les références antiques dans le contexte de l'accueil des jeux olympiques à Paris en 1924, comme l'illustrent les *Olympiques* de Henri de Montherlant.

Assurément, qu'ils s'adressent à un public national ou bien municipal, universitaire ou populaire, les affichistes de la France de l'entre-deux-guerres, eux-mêmes passés par les Beaux-Arts ou les Arts déco, entretiennent en matière de sport et de compétition sinon un culte de l'Antiquité, du moins y puisent un répertoire ennoblissant pour les événements qu'ils doivent illustrer. Cette réponse à des commandes sportives et institutionnelles ne préjuge en rien du goût du grand public mais on peut croire que ce dernier, s'il n'en perçoit pas tous les codes, y trouve son compte sur le mode exotique d'un passé prestigieux en matière sportive. Ce corpus assurément incomplet permet au moins de poser l'hypothèse d'une France sportive des années vingt plus accueillante à la référence antique et olympique que celle des années trente. Faut-il y voir un recul des humanités? En tout cas, ce nouveau public populaire qui fréquente les stades et les pistes, et de plus en plus pratique les sports est aussi celui qui n'a fréquenté que les seules écoles primaires publiques, et donc n'a pas reçu l'enseignement classique des lycées.

⁴⁶ Sandy Hook, Chaix (imp.).

Les emplois polysémiques du discobole de Berlin 1936 à Londres 1948

Sur les affiches officielles des jeux de Berlin, en 1936, la tonalité romaine impériale l'emporte sur la référence à l'agonistique grecque: les chars qui envahissent l'espace iconique sont avant tout des chars de triomphe militaire. C'est l'athlète de l'affichiste Frantz Würbel⁴⁷ qui appartient surtout à l'esthétique totalitaire (pl. 32/1, fig. 5): son physique monumental façon Arno Brecker, à la peau d'un or bronzé, ceint d'une couronne d'olivier et des anneaux olympiques, se détache en surplomb du quadriga à l'aigle impériale de la porte de Brandebourg. Pour son collègue Krauss Dzugas,⁴⁸ aucun athlète n'est figuré et c'est une Nikè qui joue le rôle d'aurige d'un simple bige. Pour autant, le discobole de Myron n'est pas oublié par la propagande de l'Allemagne national-socialiste. Leni Riefenstahl, en premier lieu, lui donne une fonction racialisante dans son film, celle d'opérer un lien charnel entre l'athlète hellène et l'homme nouveau aryen. Cet héritage hellénique est symbolisé par l'invention du relais de la flamme olympique d'Olympie à Berlin par Carl Diem. Il est également illustré par la remise du *kotinos*, le rameau d'olivier autrefois disposé en couronne et remis au vainqueur à Olympie, à Hitler par Spiridon Louïs, le vainqueur grec de l'épreuve de marathon quarante ans plus tôt. Comme l'a montré Johann Chapoutot dans son étude consacrée aux rapports entre le national-socialisme et l'Antiquité,⁴⁹ il s'agit d'acclimater, par l'image et par le cérémonial, la thèse des archéologues nazis d'une continuité raciale entre les Hellènes et les Aryens. Avant lui, George Mosse avait insisté sur la fonction virilisante du discobole dans la construction de l'image de l'homme moderne.⁵⁰ Sa démonstration accordait une large place d'ailleurs à l'influence des thèses de Joachim Winckelmann (1717-1768) sur l'imaginaire néo-classique des nazis. Aux yeux de cet historien allemand de l'art des Anciens, également très apprécié des élites libérales européennes et nord-américaines, le discobole incarnerait la perfection esthétique de l'homme grec antique, et cela, sur un mode plus athlétique que le Laocoon également promu au rang de canon corporel.

⁴⁷ Frantz Würbel, Reichsbahnzentrale für den Deutschen Reiseverkehr (imp.), 1936.

⁴⁸ Krauss Dzugas, imprimeur non connu, 1936.

⁴⁹ CHAPOUTOT 2008, notamment le chapitre intitulé «Le *Corpus sanum* de l'homme nouveau. De la pierre à la chair: esthétique et eugénique du corps aryen»: 192–236.

⁵⁰ MOSSE 1997.

Dans des contextes idéologiques aussi opposés au nazisme que le sport socialiste ou le sport sioniste, ce sont également des discoboles qui sont promus en haut de l'affiche. Ainsi en est-il de cet athlète tout de blanc vêtu, en short et débardeur, le disque en main gauche, brandissant bien haut un rameau de sa main droite, sur l'affiche dessinée pour la première Maccabiade qui se déroule en avril 1935 à Tel-Aviv, en Palestine mandataire: le dessinateur Pellos, par ailleurs connu comme l'auteur des *Pieds nickelés*, l'a positionné au sommet d'un podium à trois degrés, sous une gigantesque étoile de David.⁵¹ C'est aussi un discobole que l'on retrouve sur l'affiche de la troisième olympiade ouvrière⁵² qui se tient à Anvers en 1937: avec un grand profil ombré avec casquette de prolétaire à l'arrière plan, vêtu d'un short et d'un débardeur blanc, son visage cylindrique en forme de robot relève du constructivisme, en matière artistique, et de la fizkultura, en matière athlétique.⁵³ En revanche, pour son photomontage promouvant l'exposition antinazie d'Amsterdam d'août 1936 sur «l'olympiade sous la dictature», le célèbre graphiste John Heartfield a choisi un lanceur de poids qu'il a enserré dans un swastika noir, et installé les pieds posés sur la pelouse d'un stade monumental.⁵⁴

Ce n'est pas le discobole qui figure sur les affiches officielles des *Dieux du stade* diffusés en France par le Comité de propagande *ad hoc*. Des trois affiches annonçant la sortie de ce film en France en 1938 que conserve le Musée national du sport, deux d'entre elles présentent un lien avec l'Antiquité. Pour la promotion des *Dieux du stade* dans la France du Front populaire finissant, la société de distribution *Filmsonor* a choisi de mettre au premier plan le décathlonien de Riefenstahl dans la position du discobole et de rejeter à l'arrière l'*Olympiastadion* de Berlin.⁵⁵ Les critiques de cinéma de la presse sportive, en l'occurrence du journal *L'Auto*, anciennement antidreyfusard et bientôt collaborateur, et de la presse d'extrême droite (Jean Fayard pour *Candide* et Georges Champeaux pour *Gringoire*), sont ici convoqués pour vanter les qualités esthétiques et poétiques du film, ce qui est une manière de neutraliser toute accusation de propagande en faveur des thèses nazies. La deuxième affiche s'orne d'un double profil grec, reconnaissable à son nez droit, ceint d'une couronne de lauriers, au milieu duquel un photomontage réunit divers cour-

⁵¹ Pellos, Richier-Laugier (imp.), 1935.

⁵² Max Meer, I.C.O. La Louvière (imp.), 1937.

⁵³ O'MAHONY 2012.

⁵⁴ John Heartfield, «De olympiade onder dictatuur», imprimeur non connu, 1936.

⁵⁵ Allner, Bedos & Cie (imp.), 1938.

eurs à pied, l'athlète noir américain Jesse Owens, et le premier porteur de la torche Olympique-Berlin.⁵⁶ Quant à la troisième affiche,⁵⁷ elle promeut un lanceur de marteau qui exprime sa joie de l'effort sur fond d'*Olympiastadion* avec cette mention: «ce film a obtenu à Venise 1938 la plus haute distinction, “la coupe Mussolini”». Comment comprendre que l'apologie du régime nazi au travers des jeux de Berlin trouve place dans la France de Léon Blum, si ce n'est en considérant la capacité du discobole à neutraliser en apparence le discours nazi?

Après les remplois idéologiques des années trente, on aurait pu croire la silhouette du discobole symboliquement usée et inopérante. Elle resurgit pourtant sur l'affiche officielle des jeux de Londres produite en 1948 par Walter Herz, lequel a fui la Tchécoslovaquie pour la Grande-Bretagne neuf ans plus tôt. Dans un contraste de couleurs tout à fait disharmonique, le marbre blanc, que masquent en partie les anneaux olympiques colorés, établit un lien très anachronique avec les *Houses of Parliament* et *Big Ben*. Sur un strict plan culturel, le British Museum eût mieux convenu en toile de fond, et cela d'autant plus que le discobole découvert à Tivoli en 1790 fait partie de ses collections depuis 1805. Mais le discobole de 1948 s'offre davantage comme une invitation au tourisme dans la capitale britannique plutôt que comme un lien culturel avec le passé olympique. Un lien culturel qui finit d'ailleurs de se défaire si l'on considère l'interprétation commerciale qui en est faite alors, la première dans l'histoire nous semble-t-il, dans la vitrine du grand magasin Selfridges à Oxford Street. Au beau milieu des robes austères du temps du rationnement et des foulards en soie Jacquar, trône une réplique du discobole en ronde-bosse, augmenté de muscles saillants et d'une couronne de lauriers.⁵⁸

Crépuscule des humanités

Les jeux rénovés à Athènes en 1896 génèrent un premier flux d'images néo-olympiques, toutes au service du nationalisme hellène. Pierre de Coubertin qui a obtenu que la deuxième manifestation néo-olympique se déroule à Paris au moment de l'Exposition universelle de 1900 ne pouvait être en reste. Il dote la *Revue olympique* qu'il fait paraître de 1901 à 1914 d'un frontispice illustrant le lien entre l'agonistique et

⁵⁶ Affichiste non identifié, Bedos & Cie (imp.), 1938. Ce même profil grec fait office de logo pour la firme *Filmsonor*.

⁵⁷ Affichiste non identifié, Impr. L.F. de Vos & Cie, 1938.

⁵⁸ Pour cette photographie provenant des fonds du «History of Advertising Trust Archive», POLLEY 2011: 134.

les sports modernes. Cette allégorie n'a eu aucune postérité, elle n'a généré aucune reproduction, ni aucun commentaire. En revanche, le discobole qui avait resurgi lors des premiers jeux à Athènes va connaître un succès international. Tout particulièrement en France dans l'entre-deux-guerres, mais aussi lors des jeux organisés par les nazis à Berlin en 1936 et par la démocratie britannique à Londres en 1948. À quelques exceptions près, la référence grecque s'épuise dès lors que débute la guerre froide sportive. En réactivant le passé grec, les jeux olympiques modernes auront joué le rôle de trompe-l'œil: ils ont donné l'illusion que les humanités et le classicisme étaient encore bien vivants et actifs au XX^e siècle.

Il reste que l'imagerie néo-olympique, dont le jeu de références puise dans la culture néo-classique des élites européennes et nord-américaines de la fin du XIX^e siècle, s'est diffusée à l'échelle planétaire du fait de la *peregrinatio olympica*, du déplacement des jeux olympiques modernes d'un pays à l'autre. Elle en est venue à façonner l'imaginaire des peuples dans la mesure où le spectacle sportif d'abord, puis la pratique des sports, sont devenus des pratiques culturelles de masse au cours du XX^e siècle. Au même titre que l'architecture, la peinture néo-classique, avec ses prolongements pompiers, ou la littérature, et surtout le maintien de l'étude du latin ou du grec, les jeux olympiques ont donc entretenu l'idée d'une perpétuation de l'Antiquité.

Si en 1906, puis de nouveau en 1910, la Grèce a tenté de récupérer *ad aeternam* les jeux contre le principe de l'itinérance adopté en Sorbonne, il lui faudra attendre 2004 pour être de nouveau cité olympique, mais dans le nouveau contexte ouvert par l'abandon de l'amateurisme et par la contractualisation du Comité international olympique avec des entreprises partenaires.⁵⁹ Sur les multiples affiches officielles d'Athènes 2004, et parmi les récompenses remises au vainqueur sur le podium, on retiendra la présence emblématique du *kotinos*. Ces affiches, justement, font la part belle au patrimoine antique mais sans oublier les réalités du présent: «Heritage/κληρονομία» fait surgir le Parthénon au-dessus d'un camaïeu en couleurs représentant le quartier populaire de Plaka. Même l'affiche des jeux paralympiques d'Athènes 2004 joue la carte patrimoniale avec une version stylisée du profil grec apollinien sur un fond jaune soleil. Le discobole de Tivoli s'est

⁵⁹ Athènes n'a pu, en effet, obtenir d'organiser les jeux du centenaire: la puissance financière des sociétés Coca-Cola, Delta Airlines et CNN, basées à Atlanta, l'a emporté sur la référence symbolique à la mère-patrie des jeux. Cf. CLASTRES 2008.

même éveillé en Chine,⁶⁰ à la suite d'un prêt remis à la ville de Shangaï pour une exposition sur les jeux olympiques antiques qui s'est tenue du 1^{er} mai au 12 juillet en 2008.

Mais ce bruit de fond visuel ne s'est guère accompagné de la diffusion d'un substrat culturel plus vaste et plus profond en faveur des humanités que la simple réactivation d'une image devenue subliminale. Les jeux olympiques modernes auront contribué à entretenir l'illusion du «miracle grec» et «d'une continuité entre la culture grecque et la culture moderne» (Jacqueline de Romilly). Au-delà des apparences, ils auront donné raison à l'helléniste Louis Gernet ou à l'historien Jean-Pierre Vernant qui préfèrent évoquer «des Grecs sans miracle» et insister sur «l'idée d'une coupure radicale séparant irrémédiablement l'Antiquité et notre temps».⁶¹

Bibliographie

- BOSMAN, F. & CLASTRES, P. & DIETSCHY, P. 2010. *Images de sport*. Paris.
- BUTON, Ph. 2006. «Affiche politique.» In GERVEREAU 2006: 22–26.
- CHAPOUTOT, J. 2008. *Le national-socialisme et l'Antiquité*. Paris.
- CHRISTIN, O. 2006. «Adoration, vénération, sidération.» In GERVEREAU 2006: 17–19.
- CLASTRES, P. 2008. *Jeux olympiques. Un siècle de passions*. Paris.
- COSTE, M. 2006. «Timbre-poste.» In GERVEREAU 2006: 1025–1029.
- DECKER, W. & THUILLIER, J.-P. 2004. *Le sport dans l'Antiquité. Égypte, Grèce, Rome*. Paris.
- DECKER, W. 2004. «Grèce.» In DECKER & THUILLIER 2004: 63–141.
- DIANA, J.-F. 2006. «Sport à l'image.» In GERVEREAU 2006: 966–969.
- DREVON, A. 2000. *Les jeux olympiques oubliés. Paris 1900*. Paris.
- GEORGIADIS, K. 2003. *Olympic revival. The Revival of the Olympic Games in Modern Times*. Athènes.
- GERVEREAU, L. 2003a. *Histoire du visuel au XX^e siècle*. Paris.
- GERVEREAU, L. 2003b. «Avant-propos. Les images qui mentent.» In GERVEREAU 2003a: 9–27.
- GERVEREAU, L. dir. 2006. *Dictionnaire mondial des images*. Paris.

⁶⁰ Cité par POLLEY 2011: 186.

⁶¹ DE ROMILLY & GRANDAZZI 2003: 332–340.

- GUIDO, L. & HAVER, G. dir. 2003. *Images de la femme sportive aux XIX^e et XX^e siècles*. Genève.
- GUILLAIN, J.-Y. 2004. *Art et olympisme. Histoire du concours de peinture*. Anglet.
- HOBBSAWM, E. & RANGER, T. éd. 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge (trad. fr., Paris, 2006).
- JEANNENEY, J.-N. 2004. *Le duel, une passion française (1789-1914)*. Paris.
- KOULOURI, Chr. (éd.) 2004. *Athens, Olympic City, 1896-1906*. Athènes.
- MAGUET, F. 2006. «Imagerie et colportage.» In GERVEREAU 2006: 519–523.
- MOSSE, G. L. 1997. *L'image de l'homme. L'invention de la virilité moderne*. Paris.
- O'MAHONY, M. 2006. *Sport in the USSR: Physical Culture - Visual Culture*. Londres.
- O'MAHONY, M. 2012. *Olympic Visions. Images of the Games through History*. Londres.
- POLLEY, M. 2011. *The British Olympics. Britain's Olympic Heritage, 1612-2012*. Swindon.
- ROMILLY, J. DE & GRANDAZZI, A. 2003. *Une certaine idée de la Grèce. Entretiens*. Paris.
- SAINT-MARTIN, I. 2006. «Catholicisme. Images de dévotion.» In GERVEREAU 2006: 181–184.
- SARMANT, Th. 2006. «Monnaies.» In GERVEREAU 2006: 684–686.
- TERRET, Th. 2003. *Les jeux interalliés de 1919. Sport, guerre et relations internationales*. Paris.
- VANHOVE, D. éd. 1992. *Le Sport dans la Grèce antique. Du jeu à la compétition, catalogue de l'exposition du Palais des Beaux Arts de Bruxelles (23 janvier-19 avril 1992)*. Bruxelles.
- VEBLEN, Th. 1899. *La théorie de la classe de loisir*. New York. Trad. fr. Paris, 1970.
- VEYNE, P. 2005. *L'Empire gréco-romain*. Paris.
- WACKER, Chr. éd. 2005. *Pierre de Coubertin et le miracle grec*. Lausanne.
- WEILL, A. 2006. «Affiche.» In GERVEREAU 2006: 19–22.

Conclusion

Mireille Corbier

CNRS, USR 710 «L'Année épigraphique»

Cette rencontre nous a proposé un éventail de six exemples. Le plus récent porte sur les affiches officielles des Jeux olympiques et donc sur la culture visuelle du monde contemporain, mais concerne un événement sportif dont la création, il y a déjà plus d'un siècle, a relevé de la «ré-invention de la tradition» et, en fait, de la création d'une nouvelle. Le plus ancien, celui de l'Égypte du III^e millénaire (V^e dynastie), a l'avantage d'inscrire notre thème, «Images du sport antique», dans une très longue durée et dans une civilisation méditerranéenne extérieure et antérieure, sinon étrangère au monde grec et romain. Ce qui nous aide à prendre une double distance, à la fois chronologique et culturelle, par rapport au monde romain d'époque impériale sur lequel les autres communications ont concentré notre attention:

- Une quarantaine de sarcophages romains des II^e et III^e siècles ont été en effet analysés par Jean-Yves Strasser.
- L'époque impériale au sens large a été prise en considération par Jean-Paul Thuillier.
- La Gaule Narbonnaise et l'Hispanie de la seconde moitié du II^e siècle au IV^e siècle ont été explorées par Janine Lancha.
- L'extraordinaire mosaïque de la villa romaine tardive de Noheda, au centre de la péninsule Ibérique, encore «inédite», nous a été présentée en prépublication par Miguel Angel Valero Tévar.
- L'Afrique romaine, l'actuelle Tunisie, au début du IV^e siècle, selon la datation proposée pour la mosaïque de Gafsa (plus précisément, de Baten Zammour, dans le Sud tunisien), aurait été le sujet de Mustapha Khanoussi, qui fut l'éditeur de ce riche pavement en 1988; M. Khanoussi, malheureusement absent au colloque, nous aurait parlé sans doute aussi de la mosaïque de Sbeitla (plus précisément, d'Henchir Errich) publiée récemment par Fethi Bejaoui. Mais de multiples références aux mosaïques africaines ont été introduites par Janine Lancha dans sa contribution.

Dans sa présentation des objectifs de la journée Jean-Yves Strasser nous a invités à nous interroger non seulement sur les formes – l'iconographie – mais aussi sur les significations et les discours implicites ou suggérés de la *koinè* agonistique qui s'est largement diffusée dans toutes les provinces occidentales du monde romain, en diversifiant presque à l'infini les supports de ses représentations – peintures et mosaïques, lampes et verres, sarcophages – et en tendant à fondre

ensemble deux conceptions du sport et de la compétition sportive, celle du *ludus* romain et celle de l'*agôn* grec. Il nous a proposé, en même temps, de chercher à mettre en évidence les écarts volontaires par rapport à cette *koinè*, pour porter sur notre documentation un regard nouveau, en la libérant de sa banalité apparente pour retrouver les différences entre les messages, les lieux d'exposition choisis pour ces représentations figurées, les supports choisis et éventuellement les publics visés. Et à cerner ainsi une politique hiérarchisée et différenciée de communication, établissant une relation à la fois double et ambiguë de compréhension et de connivence entre le commanditaire de ces images et des spectateurs qui, même s'ils partageaient la même culture, pouvaient aussi bien les sur-interpréter que les sous-interpréter. Une pluralité de signes donc, renvoyant eux-mêmes à une pluralité toujours possible de codes mais aussi, du point de vue du public éventuel, à une pluralité de lectures. Je précise «éventuel» car, si les tombes des pharaons étaient fermées au regard de tout visiteur et n'ont livré leurs richesses qu'aux pillards et le reste de leurs secrets aux archéologues, les sarcophages romains historisés n'étaient plus vus après les funérailles que par quelques membres de la famille ayant accès à l'intérieur du tombeau.

Le souci de la «réception» qui s'est exprimé lors de la rencontre est en accord avec l'intérêt porté par la recherche actuelle au «Roman viewer». Les auteurs anciens, notamment Lucien, ont théorisé le regard comme une compétence qui requiert une éducation particulière. Pour le regard porté sur les représentations artistiques de sujets homériques ou mythologiques ils ont opposé le *pepaideumenos* (l'homme cultivé, le connaisseur) et l'*idiotès* (le profane) et estimé que l'on devait savoir exprimer son émotion artistique en paroles. Les représentations sportives, pourtant accessibles au plus grand nombre, étaient capables elles aussi de susciter le discours, voire le discours parodique. Le regard porté par le Scythe Anacharsis sur l'entraînement athlétique des éphèbes athéniens (Lucien, *Anacharsis*, 1) préfigure *mutatis mutandis*, bien sûr, l'ouverture du roman de William Faulkner, *Le bruit et la fureur*, où un attardé mental observe et décrit à sa façon une partie de golf dont il ne comprend ni le sens ni les règles. Lors même de leur déroulement les épreuves sportives provoquaient aussi, on le sait, des cris que l'on ne trouve que rarement reproduits dans les images, ainsi peut-être dans la mosaïque de Pouzzoles au cas où l'énigmatique *ISEO* y représenterait l'acclamation *eis aiona*. Mais nous n'avons pas à ma connaissance pour les scènes athlétiques de parallèle à la mosaïque de Smirat dont les inscriptions donnent «la bande son» de la conclusion du spectacle de chasse.

Dans la plupart des cas, trois sur quatre pour le monde romain et quatre sur cinq si on y inclut l'Égypte ancienne, les images renvoient à des

représentations des différentes épreuves ayant fait l'objet d'une compétition (ou d'un entraînement, comme le précise la légende des images égyptiennes), peut-être inspirées par des exemples réels et visant même à en perpétuer le souvenir. La référence au réel permet ainsi d'élaborer des images types, constituant pour le spectateur/lecteur un univers presque familier, peuplé d'autres souvenirs et d'autres images.

Comme toujours, l'Égypte a frappé par son caractère «exotique» des chercheurs plus familiers de l'imagerie gréco-romaine: exotique, elle l'était à la fois par la nature des épreuves représentées et par le code iconographique.

Ce qui fait l'intérêt de la mosaïque de Gafsa, pourtant anépigraphie à l'exception des chiffres inscrits sur les bourses de prix, c'est qu'elle semble bien, si l'on suit Mustapha Khanoussi et Jean-Yves Strasser,¹ et comme j'avais essayé de le montrer aussi, à la suite d'Azédine Beschouch, pour une autre mosaïque concernant cette fois une chasse au léopard offerte à ses concitoyens par Magerius, un riche habitant de Smirat, *commémorer un événement réel, «une journée particulière»*. Elle met en scène les moments forts successifs d'un événement sportif particulier et un nombre impressionnant de personnages en action, impliqués dans une pluralité d'épreuves – lutte, boxe, pancrace, pentathlon, course à pied et course en armes et au flambeau. Dispersées dans le champ de l'image, des vignettes colorées replacent les différents termes du vocabulaire imagé dans un discours narratif et non plus symbolique et évocateur mais cohérent et construit, doté d'une dimension temporelle: depuis la parade d'entrée des athlètes jusqu'à la remise des prix et le couronnement des vainqueurs suivi de leur tour d'honneur.

Janine Lancha et Jean-Paul Thuillier, notamment, ont souligné que l'ajout de noms propres dans les scènes athlétiques comme dans les représentations de courses hippiques était un signe indubitable de la commémoration d'épreuves réelles. Sur les célèbres mosaïques du IV^e siècle de Gérone et de Barcelone, qui nous ont été à nouveau montrées, sont nommés tantôt les quatre chevaux seuls, tantôt seulement, pour éviter d'encombrer l'image peut-être, le cheval de tête et l'aurige. La graphie des noms des chevaux reflète la prononciation locale du latin à l'époque, avec la pratique du I antéposé, *Iscolasticus*, *Ispumeus*, qui a subsisté par la suite dans la langue vernaculaire, ainsi que l'adjonction d'un C avant le X dans *Lucxur(iosus)*. De façon plus insolite, comme leurs chasseurs, les léopards de la mosaïque de Smirat ont eu droit eux aussi à une identité: il

¹ Qui l'avait commentée, le 6 décembre 2010, à l'intention des participants à mon séminaire « Anthropologie et économie du monde romain » à l'École normale supérieure.

faut croire que le héraut avait «présenté» au début du spectacle les quatre couples d'homme et bête affrontés. Et l'on peut imaginer ici l'imitation d'une pratique courante pour les athlètes au début de la compétition: le héraut est, avec l'arbitre muni de sa *virga* et le sonneur de trompette, un protagoniste obligé de toute scène athlétique.

J'ajouterais pour ma part deux remarques mineures sur ces noms en réponse à deux questions que se posait Janine Lancha. La rareté du *cognomen* latin *Tychius* et la fréquence d'*Eutyichius* pourraient apporter un argument en faveur de la restitution [*Eu*]tychius suggérée par l'éditeur, même si la trace du V n'est pas absolument assurée au départ de la cassure; quant à l'interpellation en grec, au vocatif, d'un athlète comme *Dionysi*, elle est très vraisemblable car la forme normale de l'anthroponyme est *Dionysios*. Faute de photographie d'ensemble de la scène athlétique insérée dans la mosaïque tardive de Sbeitla, on peut simplement relever que les athlètes y sont nommés aussi: dans ce cas, *Narcissus*, *Pirrus*, *Marus* et *Birtus* (= *Virtus*).

Une certitude: cette rencontre a contribué à faire progresser l'analyse fine des images et, plus précisément, l'identification des gestes sportifs et des postures et à rectifier ainsi quelques lectures antérieures de non-initiés.

Dans la culture visuelle des Romains les scènes athlétiques en deux dimensions qui semblent avoir fourni, en peinture et en mosaïque, un décor apprécié pour les thermes, qu'ils soient publics ou privés, y voisinaient souvent avec des statues d'athlètes inspirées de modèles grecs. L'anecdote relative à l'Apoxyomène de Lysippe – un original dans ce cas –, placé par Agrippa devant ses thermes, que Tibère fit transporter dans ses appartements en lui substituant une autre œuvre d'art (Plinie, *N.H.*, 34, 62), en offre un témoignage parmi d'autres. Par des manifestations bruyantes au théâtre le peuple de Rome exigea et obtint le retour de la statue à son emplacement premier. Le peuple avait-il affirmé ainsi un attachement particulier à cette image familière de l'athlète se frottant avec son strigile, ou avait-il voulu rappeler aussi que ces thermes, qui lui avaient été expressément donnés par Agrippa, lui appartenaient avec leur entière ornementation? La statue était-elle devenue un lieu de rendez-vous habituel pour ceux qui allaient se rencontrer aux thermes? Une référence spatiale dans l'espace urbain? On est toujours tenté d'extrapoler car les sources antiques nous laissent le plus souvent sur notre faim.

Le nombre des images qui nous ont été présentées par les différents intervenants, souvent très belles et toujours très suggestives, a pu nous donner l'impression que l'imagerie du sport était très répandue, même si sa conservation en a été très inégale dans le monde romanisé, si les supports utilisés ont pu varier d'une région et d'une époque à l'autre et si certaines activités, comme les courses hippiques et la lutte, semblent avoir

été, en Occident, privilégiées. Mais il vaut la peine de s'interroger sur la représentativité des images qui sont parvenues jusqu'à nous. Jean-Yves Strasser se pose d'emblée la question pour les sarcophages dits «à scènes de palestre» dont il démontre qu'elles n'en sont probablement pas mais qu'il convient d'y reconnaître plutôt des compétitions athlétiques se déroulant dans un stade: il juge prudemment qu'une quarantaine d'exemplaires constitue «tout de même un ensemble significatif». Sensible au débat lancé par Jean-Paul Thuillier, il laisse ouverte la question subsidiaire: cette imagerie s'inspirerait-elle des *ludi* romains autant que des concours grecs? On reste frappé surtout par la prégnance de l'image du «vainqueur», compatible avec les deux types de compétition dont les récompenses ont pu s'aligner au cours du temps les unes sur les autres, par l'abondance des palmes et des couronnes, et par la présence de bourses données en prix, tous signes qui ne trompent pas dans une société à forte composante agonistique.

On peut voir en tout cas dans la dualité des images que nous avons regardées, les unes commémoratives de spectacles réels, les autres conventionnelles voire stéréotypées, les deux pôles, opposés mais complémentaires, d'un système codifié qui visait à concilier tout en les distinguant réalité et représentation, et à créer une culture visuelle commune partagée par des publics très différents.

**Jahresbibliographie zum Sport im Altertum 2010/2011
nebst Nachträgen aus früheren Jahren**

Wolfgang Decker
Köln

I. Hilfsmittel (Bibliographien, Lexika, Quellensammlungen u.ä.); mehrere Kulturen betreffende Arbeiten	Nr. 1–19
II. Frühe Kulturen	
1. Vorgeschichte und Randkulturen	20–25
2. Ägypten	26–30
3. Alter Orient	31–33
III. Griechenland	
1. Mythologie; Kreta, Mykene, Homer	34–43
2. Archaik, Klassik, Hellenismus, Kaiserzeit	44–59
3. Agone, Athleten	60–122
4. Sportarten	123–130
5. Spiel, Tanz, Jagd, Hippik	131–141
6. Sportstätten; Sportgeräte	142–185
7. Sport und Kunst	186–195
8. Griechische Autoren zum Sport	196–230
9. Allgemeines, Übergreifendes, Verschiedenes	231–322
IV. Rom	
1. Etrusker und frühes Rom	323–324
2. Republik und Kaiserzeit	325–326
3. Ludi	327–330
4. Sportarten, Sportgeräte	–
5. Spiel, Tanz, Jagd, Hippik	331–336
6. Circus und Wagenrennen	337–347
7. Amphitheater und Gladiatorenwesen	348–465
8. Thermen und Badekultur	466–477
9. Sport und Kunst	478–494
10. Lateinische Autoren zum Sport	495–513
11. Allgemeines, Übergreifendes, Verschiedenes	514–522
V. Byzanz; Nachleben des antiken Sports	523–558
VI. Rezensionen (bereits in früheren Jahresbibliographien erwähnter Arbeiten)	559–578

Bei den Nachträgen wurden nur Titel berücksichtigt, die seit 1989 – dem Beginn der Arbeit an dieser Jahresbibliographie, die seither regelmäßig Bestandteil dieser Zeitschrift gewesen ist – erschienen sind.

Für **1989** siehe *Nikephoros* 2 (1989) 217–238; für **1990** siehe *Nikephoros* 3 (1990) 235–259; für **1991** siehe *Nikephoros* 4 (1991) 221–246; für **1992** siehe *Nikephoros* 5 (1992) 219–245; für **1993** siehe *Nikephoros* 6 (1993) 207–236; für **1994** siehe *Nikephoros* 7 (1994) 253–273; für **1995** siehe *Nikephoros* 8 (1995) 205–226; für **1996/1997** siehe *Nikephoros* 11 (1998) 189–227; für **1998** siehe *Nikephoros* 12 (1999) 245–273; für **1999** siehe *Nikephoros* 13 (2000) 243–278; für **2000/2001** siehe *Nikephoros* 14 (2001) 215–266; für **2002** siehe *Nikephoros* 15 (2002) 245–276. (Zur leichteren Handhabung wurden alle bis zu diesem Zeitpunkt erschienenen *Jahresbibliographien zum Sport im Altertum* in einem Band zusammengefaßt: W. Decker/B. Rieger, *Bibliographie zum Sport im Altertum für die Jahre 1989 bis 2002* [Schriftenreihe der Zentralbibliothek der Sportwissenschaften der Deutschen Sporthochschule Köln 4]. Köln 2005.) Für **2003/2004** siehe *Nikephoros* 16 (2003) 199–242; für **2005** siehe *Nikephoros* 17 (2004) 233–272; für **2006** siehe *Nikephoros* 19 (2006) 263–320; für **2007** siehe *Nikephoros* 20 (2007) 215–274; für **2008** siehe *Nikephoros* 21 (2008) 245–280; für **2009** siehe *Nikephoros* 22 (2009) 189–220.

Abkürzungsverzeichnis

AAASyr = Annales archéologiques arabes syriennes

AC = L'Antiquité Classique

AfP = Archiv für Papyrusforschung

AJPh = American Journal of Philology

Akten des 13. Österr. Althistorikertages = P. MAURITSCH (Hg.): *Akten des 13. Österreichischen Althistorikerinnen- und Althistorikertages*. Graz 2011

AM = Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts,
Athenische Abteilung

Amphitheatres and spectacula = T. WILMOTT (Hg.): *Roman Amphitheatres and spectacula: a 21st Century Perspective. Papers from an International Conference Held at Chester, 16th–18th February 2007*. Oxford 2009

Ἄρχ. Ἐφ. = Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς

AU = Der altsprachliche Unterricht

- AW = Antike Welt
- BCH = Bulletin de Correspondance Hellénique
- CASAE = Cahier. Annales du Service des Antiquités de l'Égypte
- CFC = Cuadernos de filología clásica
- CJ = Classical Journal
- CIPh = Classical Philology
- Companion to Ancient Greece = K. RAAFLAUB/H. VAN NEES (Hg.): *A Companion to Archaic Greece*. Chichester 2009
- CRAI = Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres
- CW = The Classical World
- DHA = Dialogues d'histoire ancienne
- Die griechische Welt = E. STEIN-HÖLKESKAMP/K. J. HÖLKESKAMP (Hg.): *Die griechische Welt. Erinnerungsorte der Antike*. München 2010
- EA = Epigraphica Anatolica
- ESSH = European Studies in Sport History
- Festschrift Mutschler = M. KORN/J. SAUER (Hg.): *Noctes Sinenses. Festschrift für Fritz-Heiner Mutschler zum 65. Geburtstag*. Heidelberg 2011
- Festschrift Orth = J. F. ECKHOLT/M. SIGISMUND/S. SIGISMUND (Hg.): *Geschehen und Gedächtnis. Die hellenistische Welt und ihre Wirkung. Festschrift für Wolfgang Orth zum 65. Geburtstag*. Berlin 2009
- Geschichte der Antike = K. STROBEL (Hg.): *Die Geschichte der Antike aktuell. Methoden, Ergebnisse und Rezeption*. Klagenfurt 2005
- Gladiatoren in Ephesos = F. KANZ (Red.): *Gladiatoren in Ephesos. Tod am Nachmittag. Eine Ausstellung im Ephesos Museum Selçuk*. Wien 2002
- GRBS = Greek, Roman and Byzantine Studies
- Greek Athletics = J. KÖNIG (Hg.): *Greek Athletics*. Edinburgh 2010
- GWU = Geschichte in Wissenschaft und Unterricht

- Handbuch Sportgeschichte = M. KRÜGER/H. LANGENFELD (Hg.):
Handbuch Sportgeschichte (Beiträge zur Lehre und Forschung
im Sport 173). Schorndorf 2010
- IncidAntico = Incidenza dell'Antico. Dialoghi di storia greca
- Jb. DGGS = Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für die Geschichte
der Sportwissenschaft
- JOH = Journal of Olympic History
- JRMES = Journal of Roman Military Equipment Studies
- JRS = Journal of Roman Studies
- JSH = Journal of Sport History
- L'Argent dans les concours = B. LE GUEN (Hg.): *L'Argent dans les con-
cours du monde grec. Actes du Colloque international Saint-Denis
et Paris, 5–6 décembre 2008 (Théâtres du monde)*. Saint-Denis
2010
- L'Égypte à Rome = F. LECOCQ (Hg.): *L'Égypte à Rome. Actes du Col-
loque de Caen des 28–30 septembre 2002* (Cahiers de la Maison
de la recherché en sciences humaines 41). Caen/Pôle Ville 2005
- L'huile et l'argent = O. CURTY ET AL. (Hg.): *L'huile et l'argent. Gym-
nasiarchie et évergétisme dans la Grèce hellénistique. Actes du
colloque tenu à Fribourg du 13 au 15 octobre 2005, publié en
l'honneur du Prof. Marcel Piérart à l'occasion de son 60^{ème} an-
niversaire*. Paris 2009
- Ludi e munera = G. L. GREGORI ET AL.: *Ludi e munera. 25 anni di
ricerche sugli spettacoli d'età romana*. Mailand 2011
- MEFRA = Mélanges de l'École Française de Rome, Antiquité
- Mélanges Knoepfler = N. BADOUD (Hg.): *Philologos Dionysios. Mé-
langes offerts au professeur Denis Knoepfler*. Genf 2011
- Körper im Kopf = P. MAURITSCH (Hg.): *Körper im Kopf. Antike Dis-
kurse zum Körper. Vorträge gehalten im Rahmen der 8. Grazer
Adventsgespräche am 18. Dezember 2008* (Nummi et Litterae
III). Graz 2011
- Olympics = G. P. SCHAUS/ST. R. WENN (Hg.): *Onward to the Olym-
pics. Historical Perspectives on the Olympic Games (Publi-
cations of the Canadian Institute in Greece 5)*. Sine loco 2007

- Origins of Theater = E. CSAPO/M. C. MILLER (Hg.): *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond. From Ritual to Drama*. Cambridge 2009
- RCCM = Rivista di cultura classica e medievale
- REA = Revue des Études Anciennes
- REG = Revue des Études Grecques
- RhM = Rheinisches Museum
- RM = Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung
- Roman Peloponnese, III = A. D. RIZAKIS/CL. E. LEPENIOTI (Hg.): *Roman Peloponnesos, III. Society, Economy and Culture under the Roman Empire. Continuity and Innovation (Meletemata 63)*. Athen/Paris 2010
- RPAA = Rendiconti. Atti della Pontificia accademia romana di archeologia
- Sport and Classical Antiquity = E. FOURNARAKI/Z. PAPAKONSTANTINO (Hg.): *Sport, Bodily Culture and Classical Antiquity in Modern Greece*. London/New York 2011
- TAPhA = Transactions of the American Philological Association
- Theatra et spectacula = M. E. FUCHS/B. DUBOSSON (Hg.): *Theatra et spectacula. Les grands monuments des jeux dans l'Antiquité (Études de Lettres 288)*. Lausanne 2011
- Thinking the Olympics = B. GOFF/M. SIMPSON (Hg.): *Thinking the Olympics. The Classical Tradition and the Modern Games*. London 2011
- Tra concordia e pace = G. DAVERIO ROCCHI (Hg.): *Tra concordia e pace. Paroli e valori della Grecia antica. Giornata di studio Milano, 21 ottobre 2005 (Università degli Studi di Milano. Facoltà di Lettere e Filosofia. Quaderni di Acme 92)*. Mailand 2007
- Transcurrir y recorrer = D. SEGARRA CRESPO (Hg.): *Transcurrir y recorrer. La categoría espacio-temporal en las religiones del mundo clasico. Actas del I Seminario Hispano-Italiano de las Religiones (Roma, EEHAR, 16-17 de febrero 2001)*. Rom/Madrid 2003
- ZNTW = Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der älteren Kirche
- ZPE = Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik

I. Hilfsmittel (Bibliographien, Lexika, Quellensammlungen u. ä.);

mehrere Kulturen betreffende Arbeiten

1. BECK, H. und WIEMER, H.-U. (Hg.), *Feiern und Erinnern: Geschichtsbilder im Spiegel antiker Feste* (Studien zur Alten Geschichte 12), Berlin 2009
2. BORIELLO, M./DE GEMMIS, M./LISTA, M. (Hg.): *L'agonismo dai miti greci al mondo romano*, Napoli, 10 ottobre 2002 – 31 gennaio 2003 [Ausstellungskatalog]. Neapel 2002
3. CAPORUSSO, D. (Hg.): *Da Olimpia ad Atene 776 a. C.–2004*. Dalle Olimpiadi del mito al mito dello sport, Milano, Museo Archeologico, 23 giugno 2004 – 31 maggio 2005 [Ausstellungskatalog]. Mailand 2004
4. CARÉ, B.: „*Il giocho degli astragali. Un passatempo tra antico e moderno*“, in: *Ludica* 15/16 (2010) 32–42
5. CHASE, R. G.: *Ancient Hellenistic and Roman Amphitheatres, Stadiums and Theatres. The Way they are now*. Portsmouth, NH 2002
6. CROWTHER, N. B./FRAB, M.: „Bodyb(u)ilder im Altertum – verehrt oder verachtet?“, in: *Körper im Kopf*, 143–165
7. DECKER, W.: „*Jahresbibliographie zum Sport im Altertum 2009 nebst Nachträgen aus früheren Jahren*“, in: *Nikephoros* 22 (2009) 189–220
8. FISHER, N./VAN WEES, H. (Hg.): *Competition in the Ancient World*. Swansea/Oxford 2011
9. FUCHS, M. E./DUBOSSON, B. (Hg.): *Theatra et spectacula. Les grands monuments des jeux dans l'Antiquité* (Études de Lettres 288). Lausanne 2001
10. GUTTMANN, A.: „*Leibesübungen und Sport aus universalhistorischer Sicht*“, in: *Handbuch Sportgeschichte*, 69–76
11. KELEKNA, P.: *The Horse in Human History*. Cambridge 2009
12. MAURITSCH, P.: „*Brutalität im antiken Sport – einige Schlaglichter*“, in: *Jb. 2009 DGGs* (2011) 51–62
13. MEYER, H./FRANKE, P. R./SCHAEFER, S.: „*Pferdetransport zur See im Altertum und Mittelalter*“, in: *Pferdeheilkunde* 20 (2004) 43–49
14. POTTER, D.: *The Victor's Crown. A History of Ancient Sport from Homer to Byzantium*. London 2011

15. REGGIANI, A./SAPELLI RAGNI, M. (Hg.): *Eroi e atleti. L'ideale estetico nell'arte da Olimpia a Roma*, Torino, Museo di Antichità, 8 febbraio – 30 aprile 2006 [Ausstellungskatalog]. Turin 2006
16. REID, H. L.: „Athletic Virtues East and West“, in: *Sport, Ethics and Philosophy* 4 (2010) 16–26
17. RICHTER, W.: *Les jeux des Grecs et des Romains*. Paris 2000
18. SCANLON, TH.: „Sport and the Media in the Ancient Mediterranean“, in: A. A. RANEY/J. BRYANT (Hg.): *Handbook of Sports and the Media*. London 2006, 3–21
19. WEILER, I. (2011): „Zur Rolle der Sklaven im Sport des griechisch-römischen Altertums“, in: *Jb. 2009 DGGs* (2011) 7–36

II. Frühe Kulturen

II.1 Vorgeschichte und Randkulturen

20. COE, M. D.: „Another Look at the Maya Ballgame“, in: S. DOMENICI/S. C. ORSINI (Hg.): *Il sacro e il passaggio nel America indigena*. Bologna 2003, 197–204
21. DECKER, W.: „Theorien zum Ursprung des Sports“, in: *Handbuch Sportgeschichte*, 62–68
22. LUCZANITS, CH. (Red.): *Gandhara. Das Buddhistische Erbe Pakistans: Legenden, Klöster und Paradiese*. 21. November 2008 bis 15. März 2009 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, 9. April bis 10. August im Martin-Gropius-Bau in Berlin, 6. September 2009 bis 3. Januar 2010 im Museum Rietberg in Zürich [Ausstellungskatalog]. Mainz 2008
23. ORR, H.: „Stone Balls and Masked Men. Ballgame as Combat Ritual“, in: *Ancient America* 5 (2003) 73–104
24. WACKER, CH.: „Orientalische Sportgeschichten. Schwierigkeiten der Überlieferung am Beispiel des Djerid-Spiels“, in: *Jb. 2009 DGGs* (2011) 63–71
25. ZOBEL, G.: „Ritual and Performance. Dance and Drama in Ancient Japan“, in: *Origins of Theater*, 253–328

II.2 Altes Ägypten

26. DECKER, W.: „Zuschauer beim altägyptischen Sport“, in: Z. A. HAWASS/K. A. DAOUD/R. B. HUSSEIN (Hg.): *Scribe of Justice. Egyptological Studies in Honour of Sh. Allam* (CASAE 42). Kairo 2011, 119–126
27. EL-AWADY, T.: *Sahure. The Pyramid Causeway. History and Decoration Program in the Old Kingdom* (Abusir XVI). Prag 2009
28. KURTH, D.: „Von den Hyksos bis Augustus. Fremde als Pharaonen“, in: *AW* 41 (2010) 21–28
29. LORAND, D.: *Le Papyrus dramatique du Ramesseum. Etudes des structures de la composition* (Lettres orientales 13). Löwen 2010
30. LORAND, D.: „Quand texte et image décrivent un même événement. Le cas du jubilé de l’an 30 d’Amenhotep III dans la tombe de Khérouef (TT 192)“, in: M. BROZE/C. CANNUYER/F. DOYEN (Hg.): *Interprétation. Mythes, croyances et images au risque de la réalité. Roland Tefnin in memoriam* (*Acta Orientalia Belgica XXI*), Brüssel/Louvain-la-Neuve 2008, 77–92

II.3 Alter Orient

31. GÜTERBOCK, H. G.: „Bull Jumping in a Hittite Text?“, in: G. BECKMANN/R. BEAL/G. MCMAHON (Hg.): *Hittite Studies in Honour of Harry A. Hoffner Jr. on the Occasion of his 65th Birthday*. Winona Lake 2003, 127–129
32. KEETMAN, J.: „Der Kampf im Haustor. Eine der Schlüsselszenen zum Verständnis des Gilgameš-Epos“. *JNES* 67 (2008) 161–173
33. ROLLINGER, R.: „Sport und Spiel“, in: EBELING, E./B. MEISSNER ET AL. (Hg.): *Reallexikon der Assyriologie und Vorderasiatischen Altertumskunde* 13 (2011) 6–16

III. Griechenland

III.1 Mythologie; Kreta, Mykene, Homer

34. AJOOTIAN, A.: „Homeric Time, Space, and the Viewer at Olympia“, in: ROESLER-FRIEDENTHAL, A./J. NATHAN (Hg.): *The Enduring Instant. Time and the Spectator in the Visual Arts*. Berlin 2003, 137–163

35. ALBERTI, B.: „Gender and the Figurative Art of Late Bronze Age Knossos“, in: HAMILAKIS, Y. (Hg.): *Labyrinth Revisited. Rethinking 'Minoan Archaeology'*. Oxford 2002, 103ff.
36. EDER, B.: „Continuity of Bronze Age Cult at Olympia? The Evidence of the Late Bronze Age and Early Iron Age Pottery“, in: LAFFINEUR, R./R. HÄGG (Hg.): *Potnia. Deities and Religion in the Aegean Bronze Age*. Lüttich 2001, 201–209
37. GERMAN, S.: „The Politics of Dancing. A Reconsideration of the Motif of Dancing in Bronze Age Greece“, in: BETANCOURT, PH./V. KARAGEORGHIS ET AL. (Hg.): *Meletemata. Studies in Aegean Archaeology Presented to Malcom H. Wiener as he Enters his 65th Year, I (Aegaeum 20, 1)*. Lüttich 1999, 279–282
38. GERMAN, S. C.: „Polis and the Bronze Age Origins of Olympic Practices“, in: *Olympics*, 15–25
39. HIMMELMANN, N.: *Der ausruhende Herakles* (Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften und Künste, Geisteswissenschaften, Vorträge G 420). Paderborn 2009
40. LOUGHLIN, E.: „Grasping the Bull by the Horns. Minoan Bull Sports“, in: BELL, S./G. DAVIES (Hg.): *Games and Festivals in Classical Antiquity. Proceedings of the Conference Held in Edinburgh 10–12 July 2000* (BAR International Series 1220). Oxford 2004, 1ff.
41. NYS, K./ÅSTRÖM, P.: „Evidence of Bull-Riding in the Cypriote Bronze Age“. *Journal of Prehistoric Religion* 16/17 (2003) 5ff.
42. PAIZI–APOSTOLOPOULOU, M./RENGAKOS, A./TSAGALIS, CH. (Hg.): *Contests and Rewards in the Homeric Epos. Proceedings of the 10th International Symposium on the Odyssey (15–19 September 2004)*. Ithaca 2008
43. SIKLA, E.: „Θρησκευτικός συμβολισμός και ιδεολογία της εξουσίας στη μινωική ανακτορική Κρήτη. Ο ταύρος ως σύμβολο του ανακτόρου της Κνωσού“, in: Vlachopoulos, A./K. Birtacha (Hg.): *Αργοναύτης. Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Χρίστο Γ. Ντούμα από τους μαθητές του στο Πανεπιστήμιο Αθηνών (1980–2000)*. Athen 2003, 367ff.

III.2 Archaik, Klassik, Hellenismus, Kaiserzeit

44. CATLING, R. W. V./KANOVU, N.: „Hermesianax the Olympic Victor and Goneus the Ambassador. A Late Classical–Early Hellenistic Family from Kolophon“. *EA* 40 (2007) 59–66
45. CHANKOWSKI, A.S., *L'Éphébie hellénistique: Étude d'une institution civique dans les cités grecques des îles de la Mer Égée et de l'Asie Mineure* (Culture et cité 4), Paris 2010
46. FISHER, N.: „The Culture of Competition“, in: *Companion to Archaic Greece*, 524–541
47. FREITAG, K., „Olympia als „Erinnerungsort“ in hellenistischer Zeit“, in: HAAKE, M. und M. JUNG (Hg.), *Griechische Heiligtümer als Erinnerungsorte: von der Archaik bis in den Hellenismus. Erträge einer internationalen Tagung in Münster, 20.–21. Januar 2006*, Stuttgart 2011, 69–94
48. HAAKE, M. und M. JUNG (Hg.), *Griechische Heiligtümer als Erinnerungsorte: von der Archaik bis in den Hellenismus. Erträge einer internationalen Tagung in Münster, 20.–21. Januar 2006*, Stuttgart 2011
49. JACQUEMIN, A., „Le sanctuaire de Delphes comme lieu de mémoire“, in: HAAKE, M. und M. JUNG (Hg.), *Griechische Heiligtümer als Erinnerungsorte: von der Archaik bis in den Hellenismus. Erträge einer internationalen Tagung in Münster, 20.–21. Januar 2006*, Stuttgart 2011, 19–28
50. KÖNIG, J.: „Games and Festivals“, in: BOYS-STONES, G./B. GRAZIOSI/TH. VASUNIA (Hg.): *The Oxford Handbook of Hellenic Studies*. New York 2009, 378–390
51. LAFOND, Y.: „Concours et identité civique dans le Péloponnèse d'époque romaine (II^e s. av. J.-C. – III^e s. av. J.-C)“, in: *Roman Peloponnese*, III, 407–419
52. LANGENFELD, H.: „Der Hellenismus als Epoche der Sportgeschichte“, in: *Festschrift Orth*, 177–199
53. LANGENFELD, H.: „Sportgeschichte der römischen Kaiserzeit“, in: *Handbuch Sportgeschichte*, 143–152
54. MITCHELL, S.: „Festivals, Games and Civic Life in Roman Asia Minor“. *JRS* 80 (1990) 183–193
55. PARKER, R.: „New „Panhellenic“ Festivals in Hellenistic Greece“, in: SCHLESIER, R./U.ZELLMANN (Hg.): *Mobility and*

Travel in the Mediterranean from Antiquity to the Middle Ages. Paderborn 2004, 9–22

56. SCOTT, M.: *Delphi and Olympia. The Spatial Politics of Panhellenism in the Archaic and Classical Periods.* Cambridge 2010
57. VIAL, C.: „À propos des concours de l’Orient méditerranéen à l’époque hellénistique“, in: PROST, F. (Hg.): *L’Orient méditerranéen de la mort d’Alexandre aux campagnes de Pompée.* Toulouse/Rennes 2003, 311–328
58. WIEMER, H.-U., „Neue Feste – neue Geschichtsbilder? Zur Erinnerungsfunktion städtischer Feste im Hellenismus“, in H. BECK und H.-U. WIEMER (Hg.), *Feiern und Erinnern. Geschichtsbilder im Spiegel antiker Feste*, Berlin 2009, 83–108
59. ZIEGLER, R.: „Die Agonistik im Kleinasien des 2. und 3. Jahrhunderts n. Chr.“, in: *Festschrift Orth*, 203–226

III.3 Agone, Athleten

60. ALBANIDIS, E./ANASTASIOU, A./SCHOINAS, K./ MOURATIDIS, I.: „Οι αθλητικές αγώνες της Αρχαίας Μακεδονίας“. *Makedonia. Syggramma periodikou tis Hetaireias Makedonikon Spoudon* 37 (2008) 1–20
61. ANGELI BERNARDINI, P.: „I giochi funebri di Pelia: agoni atletici e musicali?“, in: CASTALDO, D./F. G. GIANNACHI/A. MANIERI (Hg.): *Poesia, musica e agoni nella Grecia antica. Atti del IV convegno internazionale di ΜΟΙΣΑ, Lecce, 28–30 ottobre 2010* = *Rudiae. Ricerche sul mondo classico* 22/23 (2010/2011) 65–77
62. BEALE, A.: *Greek Athletics and the Olympics. Greece and Rome. Texts and Contexts.* Cambridge/New York 2011
63. BRELAZ, C./ANDREIOMENOU, A./DUCREY, P.: „Les premiers comptes du sanctuaire à Délion et les concours pan-béotiens des Délia“. *BCH* 131 (2007) 235–308
64. BRUNET, ST.: „Olympic Hopeful from Ephesos“. *JSH* 30 (2003) 219–235
65. BRUNET, ST.: „Living in the Shadow of the Past. Greek Athletics During the Roman Empire“, in: *Thinking the Olympics*, 90–108
66. CHRISTESEN, P.: „Kings Playing Politics. The Heroization of Chionis of Sparta“. *Historia* 59 (2010) 26–73

67. CHRISTESEN, P.: „The Transformation of Athletics in Sixth-Century Greece“, in: *Olympics*, 59–68
68. CORNELL, T. J.: „On War and Games in the Ancient World“, in: CORNELL, T. J./T. B. ALLEN (Hg.): *War and Games*. Rochester, NJ/Woodbridge 2002, 37–72
69. CROWTHER, N. B.: „The Ancient Olympic Games through the Centuries“, in: *Olympics*, 3–13
70. CURRIE, B.: „Euthymus of Locri. A Case Study of Heroization in the Classical Period“. *JHS* 122 (2002) 24–44
71. DE POLIGNAC, F.: „Sanctuaries and Festivals“, in: *Companion to Archaic Greece*, 427–443
72. DIETERLE, M., *Dodona. Religionsgeschichtliche und historische Untersuchungen zur Entstehung und Entwicklung des Zeus-Heiligtums* (Spudasmata 116), Hildesheim, Zürich and New York 2007
73. DI NANNI DURANTE, D.: „I Sebasta di Neapolis. Il regolamento e il programma“. *Ludica* 13/14 (207/2008) 7–22
74. DREW-BEAR, T./SACCO, G.: „Epigrammi agonistici e notabili di Synnasa“. *Annali di Archeologia e Storia Antica*, n.s. 13/14 (2006/2007) 253–281
75. FARRINGTON, A.: „The Origin of Victors in the Isthmian Games“, in: *Roman Peloponnese*, III, 421–429
76. FARRINGTON, A.: „Θέμιδες and the Local Elites of Lycia, Pamphylia and Pisidia“, in: RIZAKIS, A./F. CAMIA (Hg.): *Pathways to Power. Civic Elites in the Eastern Part of the Roman Empire*. Athen 2008, 241–249
77. FERRARY, J.-L.: „Rome, Athènes et le philhellénisme dans l’Empire romain, d’Auguste aux Antonins“, in: *Filellenismo e tradizionalismo a Roma nei primi due secoli dell’Impero* (Atti dei convegni Lincei 125). Rom 1996
78. GEBHARD, E. R., „Poseidon on the Isthmus: between Macedon and Rome, 198–196 B.C.“, in: HAAKE, M. und M. JUNG (Hg.), *Griechische Heiligtümer als Erinnerungsorte: von der Archaik bis in den Hellenismus. Erträge einer internationalen Tagung in Münster, 20.–21. Januar 2006*, Stuttgart 2011, 45–68
79. GORDILLO HERVÁS, R., “La organización adrianea de los certámenes panhelénicos”, in: J. M. CORTÉZ COPETE, E. MUÑIZ GRIJALVO und R. GORDILLO HERVÁS (Hg.), *Grecia ante Los Im-*

- perios. V. Reunión de historiadores del mundo griego, Sevilla 2011, 335–343
80. GOUW, P.: *Griekse atleten in de Romeinse keizertijd, 31. v. Chr. – 400 n. Chr.* Diss. Amsterdam 2009
81. HELLY, B.: „Un concurrent originaire d’Antioche de Pisidie dans un catalogue de vainqueurs aux concours des Eleuthéria de Larisa (entre 80 et 70 av. J.-C.)“. *ZPE* 172 (2010) 93–99
82. HUPFLOHER, A.: „Die Welt der Kaiserfeste in der Provinz Achaia“. *Altertum* 53 (2008) 144–153
83. KANTIREA, M.: *Les dieux et les dieux Augustes. Le culte impérial en Grèce sous les Julio–Claudiens et les Flaviens. Études épigraphiques et archéologiques* (Meletemata 50). Athen/Paris 2007
84. KNOEPFLER, D.: „Louis Robert en sa forge: ébauche d’un mémoire resté inédit sur l’histoire controversée de deux concours grecs, les «Throphônia» et les «Basileia» à Lébadée“. *CRAI* 2008, 1421–1462
85. LE GUEN, B.: „Le palmarès de l’acteur-athlète: retour sur Syll.³ 1080 (Tegée)“. *ZPE* 160 (2007) 97–107
86. LO MONACO, A.: „Feasts and Games of Paides in the Peloponnese of the Imperial Period“, in: *Roman Peloponnese*, III, 309–327
88. MALAY, H./RIEL, M.: „Two New Hellenistic Decrees from Aigai in Aiolis“. *EA* 42 (2009) 39–60
89. MANIERI, A.: *Agoni poetico–musicali nella Grecia antica I. Bezozia* (Testi e commentari, 25, Certamina Musica Greca). Pisa/Rom 2009
90. MAREK, CH.: *Geschichte Kleinasiens in der Antike*. Unter Mitarbeit von P. Frei. München 2010
91. MARI, M.: „Festa mobile. Nemea e i suoi giochi nella tradizione letteraria e nell’evidenza materiale“, in: *IncidAntico* 6 (2008) 91–132
92. MATTHEWS, V. J.: „Ladas the Longsistance Runner“. *Scholia*, n.s. 16 (2007) 2–14
93. MERKELBACH, R.: „Corrigendum zu Ep. Anat. 34, 170 (Der Ringer Maron)“. *EA* 35 (2003) 54
94. MIGEOTTE, L.: „Le financement des concours dans la Béotie hellénistique“. *AW* 37 (2006) 14–25

95. MIGEOTTE, L.: „Le financement des concours dans les cités hellénistiques: essai de typologie“, in: *L'Argent dans les concours*, 127–148
96. MILI, M.: „The Thessalian Ainians or the Ainians of Thessaly?“. *ZPE* 176 (2011) 169–176
97. MIRANDA, E.: „Testimonianze sui Kommodeia“. *Scienze dell' antichità. Storia, archeologia, antropologia* 6/7 (1992/1993) 69–88
98. MIRANDA DE MARTINO, E.: „Neapolis e gli imperatori. Nuovi dati dai cataloghi dei Sebastà“. *Oebalus* 2 (2007) 204–215
99. MITSOPOULOS-LEON, V.: „Votive Offerings for Artemis Hemera (Lusoï) and their Significance“, in: PRÊTRE, C./ST. HUYSECOM-HAXHI (Hg.): *Le donateur, l'offrande et la déesse. Systèmes votives dans les sanctuaires de déesses du monde grec. Actes du 31e colloque international organisé par l'UMR HALMAIPEL (Université Charles-de-Gaulle/Lille 3, 13–15 décembre 2007)*. Lüt-tich 2009, 255–271
100. MÜLLER, H.: „Hadrian an die Pergamener. Eine Fallstudie. Mit einem Anhang: Pergamon, Trajan und die Traianeia Deiphileia“, in: HAENSCH, R. (Hg.): *Selbstdarstellung und Kommunikation. Die Veröffentlichung staatlicher Urkunden auf Stein und Bronze in der römischen Welt. Kolloquium an der Kommission für Alte Geschichte und Epigraphik in München (1. bis 3. Juli 2006)* (Vestigia 61). München 2009, 367–406
101. NIGDELIS, P. M.: „Ο Νέστωρ, ο Λυαίος και τα Πύθια. Ο βίος του Αγίου Δημητρίου υπό το φως νέων επιγραφικών ευρημάτων“, in: Drougou, St./E. Evgenidou et al. (Hg.): *Κερμάτια φιλίας*. Τιμητικός τόμος για τον Ιωάννη Τουράτσογλου, Β, Επιγραφική – Αρχαιολογία – Varia. Athen 2009, 151–159
102. PARKER, R.: „The Thessalian Olympia“. *ZPE* 177 (2011) 111–118
103. PAVLOGIANNIS, O./ALBANIDIS, E./DIMITRIU, M.: „The Aktia of Nikopolis. New Approaches“. *Nikephoros* 22 (2009) 79–102
104. PERROT, S.: „Les premiers concours des Pythia“. *Nikephoros* 22 (2009) 7–13
105. REID, H. L.: „Aristotle's Pentathlete“. *Sport, Ethics and Philosophy* 4 (2010) 183–194

106. REMIJSEN, S.: „So-Called ‘Crown-Games’. Terminology and Historical Context of the Ancient Categories for Agones“. *ZPE* 177 (2011) 97–109
107. RICHER, N.: „Les Karneia de Sparte (et la date de la bataille de Salamine)“, in: BUKOWIECKI, E./H. DESSALES/J. DUBOULOZ (Hg.): *Ostie. L’eau dans la ville. Châteaux d’eau et réseau d’adduction. Préface de F. Zevi* (Collection de l’École Française de Rome 402). Rom 2008, 213–223
108. RIGSBY, K.: „Cos and the Milesian Didymeia“. *ZPE* 175 (2010) 155–157
109. RIGSBY, K.: „The Schedule of the Eleusinia“. *Mnemosyne* 63 (2010) 289–297
110. RITTI, T.: „Gli agoni Valentea a Hierapolis di Frigia“. *Annali di Archeologia e Storia Antica*, n.s. 13/14 (2006/2007) 283–298
111. ROBERT, L.: „Opening Address. Eighth International Congress of Greek and Latin Epigraphy“, in: *Greek Athletics*, 108–119
112. ROBERT, L.: „Two Greek Athletic Contests in Rome“, in: *Greek Athletics*, 120–140
113. ROMANO, D. G.: „True Heroes and Dishonourable Victors at Olympia“, in: *Thinking the Olympics*, 40–56
114. ROMANO, D. G.: „Multiple Victors at Olympia“, in: KAILA, M./G. THILLI/H. THEODOROPOULOU/Y. XANTACOU (Hg.): *The Olympic Games in Antiquity*. Athen 2004, 95–133
115. SHEAR, J. L.: *Polis and Panathenaia. The History and Development of Athena’s Festival*. Ph.D. Thesis. University of Pennsylvania, PA 2001
116. SMITH, P. J.: *The Archaeology and Epigraphy of Hellenic Megaris, Greece* (BAR International Series 1762). Oxford 2008
117. SOSIN, J. D.: „Magnesian Inviolability“. *TAPhA* 139 (2009) 369–410
118. STROHSCHNEIDER, P.: „Sängeragone. Eine Problemskizze“, in: *Festschrift Mutschler*, 133–140
119. STUTTARD, D., *Power games: ritual and rivalry at the ancient Greek Olympics*, London 2011
120. SWADDLING, J.: *The Ancient Olympic Games*. Austin²2008

121. THONEMAMM, P.: „Magnesia and the Greeks of Asia“. *GRBS* 47 (2007) 151–160
122. WOFF, R.: *The Ancient Greek Olympics*. New York 1999

III.4 Sportarten

123. GEORGIU, A. V.: *Pankration. An Olympic Combat Sport. An Illustrated Reconstruction*. 2 Bde. sine loco 2005
124. GOTZARIDIS, CH./GOTZARIDIS, B.: „Σκέψεις και προβληματισμοί πάνω στο άλμα του αρχαίου πεντάθλου“. *Exercise and Society* 42 (2006) 77–84
125. KRENTZ, P.: „Fighting by the Rules. The Invention of the Hoplite Agon“. *Hesperia* 71 (2002) 23–39
126. LEE, H. M.: „The Halma. A Running or Standing Jump?“, in: *Olympics*, 153–165
127. LENOIR, M./DE CLERCQ, D./LAPORTE, W.: „The ‘How’ and ‘Why’ of the Ancient Greek Long Jump with Weights. A Five-fold Symmetric Jump in a Row? *Journal of Sport Sciences* 23.10 (2005) 1033–1043
128. MARTÍNEZ CECILIA, M.: „La ύσπληξ en las inscripciones de Aphrodisias“. *Myrtia* 7 (1992) 119–131
129. REMIJSSEN, S.: „Pammachon, a New Sport“. *The Bulletin of the American Society of Papyrologists* 47 (2010) 185–204
130. WARD-SMITH, A. J.: „The Application of Modern Methods of Biomechanics to the Evaluation of Jumping Performance in Ancient Greece“. *Journal of Sport Sciences* 13.3 (1995) 223–228

III. 5 Spiel, Tanz, Jagd, Hippik

131. CANALI DE ROSSI, F.: *La gara delle quadrighe nel mondo greco* (Hippika. Corse di cavalli e di carri in Grecia, Etruria e Roma, I). (Nikephoros Beihefte 18). Hildesheim 2011
132. ELMER, D. F.: „Epikrinos. The Ball-Game episkyros and Iliad 12.421–23“. *CIPh* 103 (2008) 414–423
133. GREEN, J. R.: „Let’s Hear it for the Fat Man: Padded Dancers and the Prehistory of Drama“, in: *Origins of Theater*, 96–107
134. HÜBNER, R.: „Hinweise zum Verständnis des Begriffes ἄζυ beim Brettspiel“, in: EBERHARD, R./H. KOCKELMANN/St. PFEIFFER/H.

- SCHENTULEIT (Hg.): „... vor dem Papyrus sind alle gleich!“ Papyrologische Beiträge zu Ehren von Bärbel Kramer (Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete, Beiheft 27), Berlin/New York 2009, 80–92
135. ISLER-KERÉNYI, C.: „Komast Mythic Imaginary, and Ritual“, in: *Origins of Theater*, 77–95
136. LE COZ, A.: „Dance et factions dans l’Empire chrétien. Les danseurs εμμαλοι dans la chronographie de Malalas“, in: *Musiques et danses*, 271–274
137. POULSEN, B.: „The Sanctuaries of the Goddess of the Hunt“, in: FISCHER–HANSEN, T./B. POULSEN (Hg.): *From Artemis to Diana. The Goddess of Man and Beast*. Kopenhagen 2009
138. PICAUD, S.: „Les représentations des jeux de balle et d’osselets“. *Pallas* 65 (2004) 49–55
139. PIERROS, N. D.: „Τά ίππικά άγωνίσματα στην άρχαία Έλλάδα και ειδικότερα στην άρχαία Όλυμπία“, in: *Πρακτικά τοϋ έκτακτοϋ Έλιακοϋ συμποσίου 2001*. Athen 2003, 317–384
140. SMITH, T. J.: „The Corpus of Komast Vases. From Identity to Exegesis“, in: *Origins of Theater*, 48–76
141. SMITH, T. J.: *Komast Dancers in Archaic Greek Art* (Oxford Monographs on Classical Archaeology). Oxford 2010

III.6 Sportstätten, Sportgeräte

142. AKAT, S.: „A New Ephebic List from Iasos“. *EA* 42 (2000) 78–80
143. BINGÖL, O.: „Das Stadion von Magnesia am Mäander“, in: BÖRM, H./N. EHRHARDT/J. WIESEHÖFER (Hg.): *Monumentum et instrumentum inscriptum. Beschriftete Objekte aus Kaiserzeit und Spätantike als historische Zeugnisse. Festschrift für Peter Weiß zum 65. Geburtstag*. Stuttgart 2008, 21–30
144. BRELAZ, C.: „Les bienfaiteurs „sauveurs“ et „fossoyeurs“ de la cité hellénistique?“, in: *L’huile et l’argent*, 37–56
145. CAMODECA, G.: „Lo Stadium di Puteoli, il sepulchrum di Adriano in Villa Ciceroniana e l’Historia Augusta“. *RPAA* 78 (2000/2001) 147–175
146. CHANKOWSKI, A. S.: „L’entraînement militaire des éphèbes dans les cités grecques d’Asie Mineure à l’époque hellénistique. Né-

- cessité pratique ou tradition atrophée?“, in: COUVENHES, J.-CH./ H. L. FERNOUX (Hg.): *Les cités grecques et la guerre en Asie Mineure à l'époque hellénistique*. Tours 2004, 55–77
147. CHANKOWSKI, A.S.: „Les souverains hellénistiques et l'institution du gymnase“, in: *L'huile et l'argent*, 95–114
148. CORDIANO, G.: „Ginnasiarchia ed evergetismo a Cirene tra la fine dell'epoca tolemaica e l'età di Sinesio“, in: *L'huile et l'argent*, 277–296
149. COULETTE, TH.: *Relevés topographiques du stade et du xyste. Etudes. Délos. Topographie et géomorphologie*. Athen 1996
150. CULASSO GASTALDI, E.: „La ginnasiarchia ad Atene. Istituzioni, ruoli e personaggi dal IV secolo all'età ellenistica“, in: *L'huile et l'argent*, 115–142
151. CUNIBERTI, G.: „Ginnasi e benefattori nel sistema poleico Atene-Delo tra il II e I secolo a.C.“, in *L'huile et l'argent*, 143–157
152. CURTY, O./PIERART, M.: „Un gymnasiarque argien de la basse époque hellénistique“, in *L'huile et l'argent*, 183–201
153. DALY, K. F.: „A New Athenian Ephebic List: Agora I 7545“. *Hesperia* 78 (2009) 405–419
154. D'AMORE, L.: „Ginnasio e difesa civica nelle poleis d'Asia Minore (IV – I sec. a.C.)“. *REA* 109 (2007) 147–174
155. FISHER, N.: „Gymnasia and the Democratic Values of Leisure“, in: *Greek Athletics*, 66–86
156. FRÖHLICH, P.: „Les activités évergétiques des gymnasiarches à l'époque hellénistique tardive“, in: *L'huile et l'argent*, 57–94
157. GAUTHIER, PH.: „Notes on the Role of the Gymnasium in the Hellenistic City“, in: *Greek Athletics*, 87–101
158. GAUTHIER, PH.: „Pédonomes, paides et palestres à Cos hellénistique: une cité soucieuse d'unité“, in: *L'huile et l'argent*, 169–181
159. HIN, S.: „Class and Society in the Cities of the Greek East. Education During the Ephebeia“. *Ancient Society* 37 (2007) 141–166
160. HUMPHREYS, S. C.: „Epheboi at Oropos“. *Horos* 17–21 (2004–2009) 83–90
161. JESENKO, A.: „Der Aufgabenbereich des κοσμητήρ im kaiserzeitlichen Ägypten“, in *Akten des 13. Österr. Althistorikertages*, 109–114

162. KALLIONTZIS, Y.: „Inscriptions d'éphèbes à Thespies“, in: *Mélanges Knoepfler*, 315–341
163. KENNEL, N. M.: „Most Necessary for the Bodies of Men. Olive Oil and its By-Products in the Later Greek Gymnasium“, in: JOYAL, M. (Hg.): *Altum. Seventy-five Years of Classics in Newfoundland*. St. John's 2001, 119–133
164. KENNEL, N. M.: „The Status of the Ephebarch“. *Tyche* 15 (2000) 103–108
165. KNOEPFLER, D.: „Débris d'évergésie au gymnase d'Érétrie“, in: *L'huile et l'argent*, 203–257
166. KYRIELEIS, H., *Olympia: Archäologie eines Heiligtums* (Zaberns Bildbände zur Archäologie), Darmstadt 2011
167. LEWIN, A.: „Il mondo dei ginnasi nell'epoca tardantica“, in: *Atti dell'Accademia romanistica constantiniana. X convegno internazionale 1991. Il tardo impero. Aspetti e significati nei suoi riflessi giuridici*. Neapel 1995, 623–628
168. MANGO, E.: *Das Gymnasion* (Eretria XIII). Gollion 2003
169. MATHE, V.: „Coût et financement des stades et des hippodromes“, in: *L'huile et l'argent*, 189–223
170. MIGEOTTE, L.: „A propos du gymnase de Délos“, in: *L'huile et l'argent*, 159–167
171. MUSTI, D.: „Aspetti e funzioni della ginnasiarchia nell'Asia Minore occidentale“, in: *L'huile et l'argent*, 259–275
172. NIGDELIS, P. M./SOURIS, G. A.: „Ανθύπατος λέγει. Ένα διάταγμα των αυτοκρατορικών χρόνων για το γυμνάσιο της Βέροιας“. *Tekmeria, Parartima* 1 (2005)
173. PAARMANN, B.: „L'évergétisme des étrangers à l'époque classique. Recherches sur lanature des services rendus et l'identité des bienfateurs“, in: *L'huile et l'argent*, 9–35
174. PATRICH, J.: „Roman hippo-stadia. The ‚hippodrome‘ of Gerasa Reconsidered in Light of the Herodian hippo-stadium of Caesarea Maritima“. *Aram* 23 (2011)
175. PERRIN-DAMINADAYAR, É.: „L'éphébie attique de la crise mithridatique à Hadrien. Mirroir de la société athénienne?“, in: *L'hellénisme d'époque romaine. Nouveaux documents, nouvelles approches* (Ier s. A.C. – IIIe s. P.C.). *Actes du colloque inter-*

- national à la mémoire de Louis Robert, Paris, 7–8 juillet 2000.* Paris 2004, 87–103
176. PETERMANDL, W.: „Zur Länge der griechischen Pferderennbahn“. *Jb. 2009 DGGS* (2011) 37–49
177. PRAG, J. R. W.: „Auxilia and Gymnasia“. *JRS* 97 (2007) 68–100
178. PSEUTES, A. P.: „Milons Ringplatz in Sybaris“, in: *Kotinos* 13 (2010) 25–28
179. SABOTKA, M.: *Das Serapeum in Alexandria. Untersuchungen zur Architektur und Baugeschichte des Heiligtums von der frühen ptolemäischen Zeit bis zur Zerstörung 391 n.Chr.* (Etudes alexandrines 15). Kairo 2008
Rez. in: *JRA* 22 (2009) 773–782 (J.S. MCKENZIE)
180. SEELENTAG, G.: „Der Abschluß der Ephebie im archaischen Kreta“. *ZPE* 168 (2009) 149–160
181. SOLIMA, I.: *Heiligtümer der Artemis auf der Peloponnes* (Studien zu antiken Heiligtümern 4). Heidelberg 2011
182. THEMELIS, P.: „Roman Messene. The Gymnasium“, in: SALOMIES, O. (Hg.): *The Greek East in the Roman Context. Proceedings of a Colloquium Organised by the Finnish Institute at Athens May 21 and 22, 1999.* Helsinki 2001, 119–126
183. THEMELIS, P.: „Das Stadion und das Gymnasion von Messene“. *Nikephoros* 22 (2009) 59–77
184. TREMEL, J.: *Die Steinzeile in der Laufbahn des Stadions von Olympia* (Nikephoros Beihefte 16). Hildesheim 2009
185. WÖRRLE, M.: „Zu Rang und Bedeutung von Gymnasion und Gymnasiarchen im hellenistischen Pergamon“. *Chiron* 37 (207) 501–516

III.7 Sport und Kunst

186. BINGÖL, O.: „Das Bildrepertoire der Podiumsreliefs des Stadion von Magnesia am Mäander“, in: WEISS, C./E. SIMON (Hg.): *Folia in memoriam Ruth Lindner collecta.* Dettelbach 2010, 178–185
187. BOHNE, A., *Bilder vom Sport: Untersuchungen zur Ikonographie römischer Athleten-Darstellungen* (Nikephoros. Beihefte 19), Hildesheim 2011

188. HODGE, R. W.: „The Ancient Olympics. A Celebration in Coinage“. *Society for Ancient Numismatics* 19.2 (1995) 39–43
189. LEHMANN, ST.: „Läufer am Start. Zur Ikonographie von Gruppen startender Athleten in der antiken Kunst“, in: MUŞETEANU, C./ M. BARBULESCU/D. BENEÀ (Hg.): *Corona laurea. Studii în onoarea Luciei Ţeposu Matinescu*. Bukarest 2005, 269–275
190. MICHELAZZI, M. (Hg.): *Apoxyòmenos: l'atleta della Croazia. Firenze. Palazzo Medici Ricardi, 30 settembre 2006 – 30 gennaio 2007* [Ausstellungskatalog]. Florenz 2006
191. SCHAUBENBURG, K.: „Zu hippischen Agonen“. *Boreas* 30/31 (2007/2008) 1–12
192. SQUIRE, M., *The Art of the Body: Antiquity and Its Legacy (Ancients and Moderns)*, Oxford and New York 2011
193. TIVERIOS, M.: *Perikleische Preisamphoren*. Ein Krater des Malers von München. GUTENBERG 2008
194. VALAVANIS, P.: „Addenda et corrigenda σε Παναθηναϊκούς Αμφορείς του 4ου π.Χ. αι“, in: VALAVANIS, P. (Hg.): *Ταξιδεύοντας στην Κλασική Ελλάδα. Τόμος προς τιμήν του καθηγητή Πέτρου Θέμελη*. Athen 2011, 1–23
195. WEIR, R.: „Commemorative Cash. The Coins of the Ancient and Modern Olympics“, in: *Olympics*, 179–192

III.8 Griechische Autoren zum Sport

196. D'AMOUR, A.: „Pindar and the Olympics. The Limits of Revivalism“, in: *Thinking the Olympics*, 190–203
197. Burnett, A. P., *Pindar. Odes for Victorious Athletes*, Baltimore 2010
198. CAIRNS, D. L and J. G. HOWIE, *Bacchylides, Five Epinician Odes (3, 5, 9, 11, 13). Text, Introductory Essays, and Interpretative Commentary*. Translations, Cambridge 2010
199. CHRISTESEN, P./MARTIROSOVA-TORLONE, Z.: „The Olympic Victor List of Eusebius“. *Traditio* 61 (2006) 31–93
200. GARCÍA ROMERO, F.: „Lessico agonistico nelle Trachinie di Sofocle“. *Nikephoros* 22 (2009) 33–57
201. GARCÍA ROMERO, F.: „Poesía y deporte en la antigua Grecia“. *Revista de Occidente* 134/135 (1992) 49–52

202. HARRIS, J. P.: „Revenge of the Nerds. Xenophanes, Euripides, and Socrates vs. Olympic Victors“. *AJPh* 130.2 (2009) 163–166
203. HARTWIG, A.: „The Date of the Rabdouchoi and the Early Career of Plato Comicus“. *ZPE* 174 (2010) 19–31
204. HUBBARD, T. K.: „Pindar’s Tenth Olympian and Athlete-Trainer Pederasty“. *Journal of Homosexuality* 49 (2005) 137–171
205. KOCH, A.: „Paulus und die Wettkampfmetaphorik“. *Trierer Theologische Zeitschrift* 117 (2009) 39–55
206. KÖHNKEN, A.: „Enkomiastische Dichtung und Geschichtsschreibung. S. Hornblower’s pindarische Interpretation von Thukydides 5, 49f.“, in: WINTER, E. (Hg.): *Vom Euphrat bis zum Bosporus. Festschrift für E. Schwertheim zum 65. Geburtstag* (Asia Minor Studien 65). Bonn 2008, 385–390
207. KÖNIG, J.: „Training Athletes and Interpreting the Past in Philostratus’ *Gymnasticus*“, in: BOWIE, E./J. ELSNER (Hg.): *Philostratus*. Cambridge 2009, 251–283
208. KÖNIG, J.: „Competitioness and anticompetitioness in Philostratus’ *Lives of the Sophists*“, in: FISHER, N./H. VAN WEES (Hg.): *Competition in the Ancient World*. Swansea 2011, 279–300
209. LENTINI, G.: „Giocho e diritto in Omero“. *Gaia* 12 (2008/09) 45–68
210. LUCAS DE DIOS, J. M.: „Jenofántes: la inteligencia contra el deporte“, in: LÓPEZ FÉREZ, J. A. (Hg.): *Estudios actuales sobre textos griegos*. Madrid 1991, 57–73
211. LUND CHRISTENSEN, D./NIELSEN, TH. H./SCHWARTZ, A.: „Herodotos and Hemerodromoi. Pheidippides’ Run from Athens to Sparta in 490 BC from Historical and Psychological Perspectives“. *Hermes* 137 (2008) 148–169
212. MARAVELA, A.: „The Athlete’s Happiness. Eudaimonia in Archaic Greek Epinicians“. *Symbolae Osloenses* 86 (2011) 33–51
213. MANIERI, A.: *Pseudo-Dionigi di Alicarnasso, i discorsi per le feste e per i giochi (Ars Rhet. I e VII Us.–Red.)*. Edizione, traduzione e commento di Rom 2005
214. MCDEVITT, A.: *Bacchylides, The Victory Poems*. Translated with Introduction and Commentary. London 2009

215. METZNER, R.: „Paulus und der Wettkampf. Die Rolle des Sports in Leben und Verkündigung des Apostels (1 Kor 9.24–7; Phil 3.12–16)“. *New Testament Studies* 46 (2000) 565–583
216. NEUMANN-HARTMANN, A.: „Pindar und Bakchylides (1988–2007)“. *Lustrum* 52 (2010) 181–463
217. NGUYEN, V. H. T.: „God’s Execution of his Condemned Apostles. Paul’s Imagery of the Roman Arena in 1 Cor 4,9“. *ZNTW* 99 (2008) 33–48
218. NICHOLSON, N.: „Pindar, Nemean 4.57–58 and the Art of Poets, Trainers, and Wrestlers“. *Arethusa* 34 (2001) 31–59
219. NICHOLSON, N.: „Pindar’s Olympian 4. Psauis and Camarina after the Deinomenids“. *ClPh* 106 (2011) 93–114
220. OLIVIERI, O.: „Un dio „vicino“. Posidone di Onchesto e le vittorie ‚minori‘ di Erodoto di Tebe (Pind. Isthm. 1.32–33 e 52–67)“. *Nikephoros* 22 (2009) 15–32
221. POPLUTZ, U.: *Athlet des Evangeliums. Eine motivgeschichtliche Studie zur Wettkampfmotivik bei Paulus* (Herders Biblische Studien 43). Freiburg 2004
222. RÖSLER, W.: „Ödipus und der Speerwerfer. Zur Hamartia-Konzeption des Aristoteles und zu ihrer Anwendung auf den König Ödipus des Sophokles“. *AfP* 57 (2011) 335–344
223. ROWE, CH.: „The Charioteer and his Horses. An Example of Platonic Myth-Making“, in: PARTENIE, C. (Hg.): *Plato’s Myths*. Cambridge 2009, 134–147
224. SCHLAPBACH, K.: „Dance and Discourse in Plutarch’s Table Talks 9.15“, in: SCHMIDT, TH./P. FLEURY (Hg.): *Perceptions of the Second Sophistic and its Times – Regards sur la Seconde Sophistique et son époque*. Toronto/Buffalo/London 2011, 149–168
225. SCOTT, W. C.: „The Etiquette of the Games in Iliad 23“. *GRBS* 38 (1997) 213–227
226. SESTILE, A.: *L’equitazione nella Grecia antica. I trattati equestri di Senofonte e I frammenti di Simone*. Florenz 2000
227. SPIVEY, N.: „Pythagoras and the Origins of the Olympic Ideology“, in: *Thinking the Olympics*, 21–39
228. STOCKING, D.: „To Give over One’s Heart. Pindar, Bataille and the Poetics of Victory“, in: *Thinking the Olympics*, 57–75

229. VOLONAKI, E.: „Epideictic Oratory at the Olympic Games“, in: *Thinking the Olympics*, 76–89
230. WELLS, J. B., *Pindar's Verbal Art. An Ethnographical Study of Epinician Style* (Hellenic Studies 40), Washington and Cambridge, Mass. 2009

III.9 Allgemeines, Übergreifendes, Verschiedenes

231. AJOOTIAN, A.: „Heroic and Athletic Sortition at Ancient Olympics“, in: *Olympics*, 115–129
232. ANDREOU, H./ANDREOU, I.: Ἥλις. Ἡ Πόλις τῶν Ὀλυμπιακῶν Ἀγῶνων. Athen 2007
233. ANEZERI, S.: „World Travellers. The Association of Artists of Dionysos“, in: HUNTER, R./I. RUTHERFORD (Hg.): *Wandering Poets in Ancient Greek Culture. Travel, Locality and Pan-Hellenism*. Cambridge 2009
234. ANGELI BERNARDINI, P.: „Eracle atleta. Eur. HF. 957–62; Alc. 1025–36“. *RCCM* 40 (1998) 9–11
235. ANGELI BERNARDINI, P.: „L'eroe, l'atleta, il soldato nell'ideologia agonale greca“, in: MASSERIA, C./D. LOSCALZO (Hg.): *Miti di guerra, riti di pace*. La Guerra e la Pace, un confronto interdisciplinare. Bari 2011, 87–96
236. AVRONIDAKI, CH.: „Βοιωτικά ἐπινίκια. Ὁ ἀμφορέας ἀρ. εὐρ. 485 τοῦ Ἐθνικοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου“, in: Ἀρχ. Ἐφ. 146 (2007) 131–146
237. BARRINGER, J. M.: „The Temple of Zeus at Olympia. Heroes and Athletes“. *Hesperia* 74 (2005) 211–241
238. BECK, H., „Ephēbie – Ritual – Geschichte. Polisfest und historische Erinnerung im klassischen Griechenland, in Beck, H. und Wiemer, H.-U. (Hg.), *Feiern und Erinnern. Geschichtsbilder im Spiegel antiker Feste*, Berlin 2009, 55–82
239. BOLLANSÉE, J.: „Aristotle and Hermippos of Smyrna on the Foundation of the Olympic Games and the Institution of the Sacred Truce“. *Mnemosyne* 52 (1999) 562–567
240. BRUNET, S.: „Winning the Olympics without Taking a Fall, Getting Caught in a Waistlock or Sitting out a Round“. *ZPE* 172 (2010) 115–124

241. CALDELLI, M. L.: „Varia agonistica ostiensa“, in: PACI, G. (Hg.): *Epigrafia romana in area adriatica*. Macerata 1998, 235–247
242. COSEO PERIELLO, B.: „Hermes and the «Euexia». A Note on Nudity, Youth and Divinity in the Gymnasium“. *Metis* 7 (2009) 277–283
243. CROWTHER, N. B.: „The Ancient Olympics and Their Ideals“, in: *Olympics*, 69–80
245. DAYTON, J.: „’The Athletes of War’. An Evaluation of the Agonistic Elements in Greek Warfare“. *American Journal of Ancient History*, n.s. 2 (2003) 17–97
246. DECKER, W.: „Les prix des vainqueurs aux épreuves sportives avant l’invention de la monnaie“, in: *L’Argent dans les concours*, 227–247
247. DES BOUVRIE, S.: „Gender and the Games at Olympia“, in: BERGGREEN, B./N. MARINATOS (Hg.): *Greece and Gender* (Papers from the Norwegian Institute at Athens 2). Bergen 1995, 43–52
248. DIMITROVA, N. M.: *Theoroi and Initiates in Samothrace. The Epigraphical Evidence* (Hesperia Suppl. 37). Athen 2008
249. FARGNOLI, I.: „Sulla caduta senza rumore delle Olimpiadi classiche“. *Revue des Droits de l’Antiquité* 50 (2003) 119–154
250. FLAIG, E.: „Olympiaden und andere Spiele – ‘immer der Beste sein’“, in: *Die griechische Welt*, 353–369
251. GARCÍA GONZÁLES, J. M.: „En Grecia antigua: la crítica de los intelectuales y la decadencia de los juegos olímpicos“, in: PASTOR MUÑOZ, M./ M. VILLENA PONSODA/J. L. AGUILERA GONZÁLEZ (Hg.): *Deporte y olimpismo en el mundo antiguo y moderno*. Granada 2008, 135–161
252. GARCÍA ROMERO, F.: „Violencia de los espectadores en el deporte griego antiguo“. *Estudios griegos e indoeuropeos* 16 (2006) 129–156
253. GAZZANO, F.: „Fra guerra e pace. Note sul lessico greco degli accordi di tregua e armistizio“, in: *Tra Concordia e pace*, 237–252
254. GEBHARD, E. R./DICKIE, M. W.: „Melikertes-Palaimon. Hero of the Isthmian Games“, in: HÄGG, R. (Hg.): *Proceedings of the Fifth International Seminar on Ancient Greek Cult*. Stockholm 1989, 159–165

255. HARRELL, S.: „King or Private Citizen. Fifth-Century Sicilian Tyrants at Olympia and Delphi“. *Mnemosyne* 55 (2002) 439–464
256. HARTER-UIBOPUU, K.: „Τὰ νεομισμένα δικαστήρια περὶ τῶν ζημιῶν. Zur gerichtlichen Kontrolle von Strafen nach den Anweisungen Hadrians an die dionysischen Künstler“. *ZPE* 171 (2009) 109–112
257. HUBBARD, T. K.: „Pindar, Herakles the Idaean Dactyl, and the Foundation of the Olympic Games“, in: *Olympics*, 27–45
258. JACQUEMIN, A.: „Pendant qu’à Olympie les hommes ...ou séparés pour être plus efficaces“, in: BODIU, L./V. MEHL/J. OULHEN/F. PROST/J. WILGAUX (Hg.): *Chemin faisant. Mythes, cultes et société en Grèce ancienne. Mélanges en l’honneur de Pierre Brulé*. Rennes 2009, 125–131
259. KAILA, M. ET AL.: *The Olympic Games in Antiquity. Bring for the Rain and Bear Fruit*. Athen 2004
260. KENNEL, N. M.: „Citizen Training Systems in the Roman Peloponnese“, in: *Roman Peloponnese*, III, 205–216
261. KERTÉSZ, I.: „The Connections between Pergamon and Delphi (Sport and Politics in the Hellenistic Period)“. *International Quarterly of Sport Sciences* 2010.1, 17–25
262. KNOEPFLER, D.: „Les agonothètes de la confédération d’Athéna Ilias. Une interprétation nouvelle des données épigraphiques et ses conséquences pour la chronologie des émissions monétaires du koinon“. *Studi Ellenistici* 24 (2010) 23–62
263. KÖNIG, J.: „Ancient Greek Athletics. An Introduction“, in: *Greek Athletics*, 1–16
264. KÖNIG, J. (HG.): *Greek Athletics*. Edinburgh 2010
265. KURKE, L.: „The Economy of kydos“, in: *Greek Athletics*, 204–237
266. KYLE, D. G.: „Fabulous Females and Ancient Olympia“, in: *Olympics*, 131–152
267. KYRIAKOU, P.: „Epidoxon kudos. Crown Victory and its Rewards“. *Classica et Mediaevalia* 58 (2007) 119–158
268. LE GUEN, B.: „Comment parler de l’argent des concours grecs ou «à la grecque»?“, in: *L’Argent dans les concours*, 21–34
269. LOOSCH, E./BRODERSEN, K./MOSEBACH, K.: „Antiker Sport im Experiment. Bericht zum Studium Fundamentale an der Universität Erfurt im Sommersemester 2011“. *Jb 2010 DGGG*, 119–136

270. MANIERI, A.: „L'έισαγωγεύς degli antichi agoni“. *Nikephoros* 22 (2009) 103–128
271. MANIERI, A.: „Giudici corrotti negli antichi agoni“. *Rudiae* 16/17 (2004/2005) 353–367
272. MARTÍNKOVÁ, I.: „Three Interpretations of Kalokagathia“, in: *Körper im Kopf*, 17–29
273. MATTHEWS, V.: „Olympic Losers. Why Athletes who did not Win at Olympia are Remembered“, in: *Olympics*, 81–93
274. MORGAN, C.: „Sanctuaries, the State and the Individual“, in: *Greek Athletics*, 23–55
275. NEER, R. T.: „Delphi, Olympia, and the Art of Politics“, in: SHAPIRO, H. A. (Hg.): *The Cambridge Companion to Archaic Greece*. Cambridge 2007, 225–264
276. NELSON, M.: „The First Olympic Games“, in: *Olympics*, 47–58
277. NEUMANN-HARTMANN, A.: *Epinikien und ihr Aufführungsrahmen* (Nikephoros Beihefte 17). Hildesheim 2009
278. NIELSEN, TH. H.: *Olympia and the Classical Hellenic City State* (Historisk-filosofiske Meddelelser 86). Kopenhagen 2007
279. OSBORNE, R.: „Competitive Festivals and the polis. A Context for Dramatic Festivals at Athens“, in: SOMMERSTEIN, S. (Hg.): *Tragedy, Comedy and the Polis*. Bari 1993, 21–38
280. PERROT, S.: „Pommes agonistiques à Delphes. Réflexions autour du cognassier sacré d'Apollon“. *BCH* 133 (2009) 153–168
281. PERROT, S.: „Récompenses et rémunérations des musiciens à Delphes“, in: *L'Argent dans les concours*, 283–299
282. PERRY, J. S.: „An Olympic Victory Must not be Bought. Oath-Taking, Cheating and Women in Greek Athletics“, in: SOMMERSTEIN, A./J.FLETCHER (Hg.): *Horkos. The Oath in Greek Society*. Exeter 2007, 81–88, 238–240
283. PETERMANDL, W.: „Athleten, das Lachen und die Tränen des Thersites. Bemerkungen zu Sport und Spott im Altertum“, in: *Körper im Kopf*, 195–206
284. PLEKET, H. W.: „Games, Prizes, Athletes and Ideology. Some Aspects of the History of Sport in the Greco–Roman World“, in: *Greek Athletics*, 145–174

285. REED, N. B.: *More than Just a Game. The Military Nature of Greek Athletic Contests*. Chicago 1998
286. REID, H. L.: *The Philosophical Athlete*. Durham, NC 2002
287. REID, H. L.: *Athletics and Philosophy in the Ancient World. Contests of Virtue* (Ethics and Sport). Abingdon/New York 2011
288. REID, H. L.: „Racing for Truth. Sport, Religion, and the Scientific Spirit in Ancient Olympia“. *Stadion* 33 (2009) 211–220
289. REID, H. L.: „Sport and Moral Education in Plato’s Republic“. *Journal of the Philosophy of Sport* 34 (2007) 160–175
290. REMIJSSEN, S.: „The alytarches, an Olympian agonothetes“. *Nikephoros* 22 (2009) 129–143
291. ROMANO, D. G.: „Judges and Judging at the Ancient Olympic Games“, in: *Olympics*, 95–113
292. ROY, J.: „Homonoia in Inschriften von Olympia 260. The Problem of Dating Concord in Elis“. *ZPE* 167 (2008) 67–72
293. SÄNGER-BÖHM, K.: „Die συντάξεις und τέλη τὰ ἐπὶ ταῖς ταφαῖς in der Hadriansinschrift aus Alexandria Troas“. *ZPE* 175 (2010) 167–170
294. SANTI, F.: „Eracle, eroe delle Panatenee“. *Archeologia Classica* 58 (2007) 31–43
295. SCHAUS, G. P.: „Connections between Olympia and Stymphalus“, in: *Olympics*, 167–178
296. SCHEPENS, G.: „La Guerra di Sparta contro Elide“, in: LANZILLOTTA, E. (Hg.): *Ricerche di antichità e tradizione classica*. Rom 2004, 1–89
297. SCHULTZ, P.: „Divine Images and Royal Ideology in the Philippeion at Olympia“, in: JENSEN, J. T./G. HINGE/P. SCHULTZ/B. WICKKISER (Hg.): *Aspects of Ancient Greek Cult. Context – Ritual – Iconography*. Aarhus 2009, 125–183
298. SHAW, P.–J.: *Discrepancies in Olympiad Dating and Chronological Problems of Archaic Peloponnesian History* (Historia Einzelschriften 166). Stuttgart 2003
299. SINN, U.: „Olympia. Zeustempel und Wettkampfstätte“, in: *Die griechische Welt*, 79–97

300. SLATER, W.: „Hadrian’s Letters to the Athletes and Dionysic Artists Concerning Arrangements for the ‚Circuit’ of the Games“. *JRA* 21 (2008) 610–620
301. SLATER, W.: „Paying the Pipers“, in: *L’Argent et les concours*, 249–281
302. STAFFHORST, U.: „Über die Vortrefflichkeit (Kalokagathia). Grundzüge des altgriechischen Bildungsideals“. *Bismarck-Gymnasium Karlsruhe. Fördergemeinschaft des Bismarck-Gymnasiums. Jahresbericht 2006/2007*, 160–177
303. STÄHLI, A.: „Herakles zieht sich aus“, in: *Körper im Kopf*, 123–141
304. TAITA, J.: „Fattori geografici e sviluppi culturali. Il caso di Olimpia“, in: OLSHAUSEN, E./V. SAUER (Hg.): *Die Landschaft und die Religion. Stuttgarter Kolloquium zur Historischen Geographie des Altertums 9, 2005*. Stuttgart 2009, 375–388
305. TAITA, J.: „Gli Elei per la concordia. Considerazioni sull’epigrafe IvO 260“, in: *Tra concordia e pace*, 283–302
306. TAITA, J.: *Olimpia e il suo vicinato in epoca arcaica*. Mailand 2007
307. THIERCY, P.: „Sport et comédie au Ve siècle“. *Quaderni di Dionisio* 1 (2003) 144–167
308. TYRELL, W. B.: *The Smell of Sweat. Greek Athletics, Olympics and Culture*. Wauconda/IL 2004
309. ULF, CH.: „Die Wettbewerbskultur als Indikator für die Art des politischen Bewußtseins“. *Hermes* 139 (2011) 291–315
310. VAN NIJF, O.: „Athletics and Paideia. Festivals and Physical Education in the World of the Second Sophistic“, in: BORG, B. E. (Hg.): *Paideia. The World of the Second Sophistic*. Berlin/ New York 2004
311. VAN NIJF, O.: „Athletic Festivals and Greek Identity“, in: *Greek Athletics*, 175–197
312. VINCENT, A.: „Auguste et les «tibicines»“. *MEFRA* 120 (2008) 427–446
313. VOLPE, R.: „Le terme di Traiano e la ξυστική σύνοδος“, in: LEONE, A. (Hg.): *Res bene gestae. Ricerche di storia urbana su Roma antica in onore di Eva Margareta Steinby*. Rom 2007, 428–437
314. WALLNER, CH.: „*Cuncta pudenda confluent celebranturque*. Griechische Athleten in Rom“, in: *Körper im Kopf*, 169–193

315. WEILER, I.: „Athletik und Agonistik in der griechischen Antike“, in: *Handbuch Sportgeschichte*, 128–142
316. WEILER, I.: „Fragen zur Qualifikation und Zulassung der Teilnehmer bei den Olympischen Spielen in der Antike“, in: WAKKER, CH./R. MARXEN (Hg.): *Olympia. Ideal und Wirklichkeit. Festschrift für Norbert Müller zum 60. Geburtstag* (Studien zur Geschichte des Sports 5). Berlin et al. 2008, 179–205
317. WEILER, I.: „Das Kalokagathia–Ideal und der häßliche Athletenkörper“, in: *Körper im Kopf*, 95–119
318. WEISS, Z.: „Adopting a Novelty. The Jews and the Games in Palestine“, in: HUMPHREY, J. H. (Hg.): *The Roman and Byzantine Near East*, 2 (JRA Suppl. 31). Portsmouth 1999, 23–49
319. WERNER, J.: „Noch einmal: Olympionike, Porno und Verwandtes. Ernstes und Heiteres zur griechischen Lexik im Deutschen“. *Janus* 32 (2011) 44–55
320. WEST, M. L.: „Rhapsodes at Festivals“. *ZPE* 173 (2010) 1–13
321. YOUNG, D.: „First with the Most. Greek Athletic Records and ‘Specialisation’“, in: *Greek Athletics*, 267–283
322. ZOUMBAKI, S. B.: „Elean Relations with Rome and the Achaian Union and the Role of Olympia“, in: *Roman Peloponnese*, III, 111–127

IV. Rom

IV.1 Etrusker und frühes Rom

323. GREEN, C.: „The Gods in the Circus“, in: BELL, S./H. NAGY (Hg.): *New Perspectives on Etruria and Early Rome*. In Honour of Richard Daniel De Puma. Madison 2009, 65–78
324. STEUERNAGEL, D.: „Ritus funebres? Etruskische Bilder mythischer Zweikämpfe und der Ursprung der munera gladiatorum“. *Hephaistos* 15 (1997) 69–92

IV.2 Republik und Kaiserzeit

325. HEIL, M., „Die Jubilarfeiern der römischen Kaiser“, in H. BECK und H.-U. WIEMER (Hg.), *Feiern und Erinnern. Geschichtsbilder im Spiegel antiker Feste*, Berlin 2009, 167–202

326. WISEMAN, T.: „The Games of Hercules“, in: BISPHAM, E./C. SMITH (Hg.): *Religion in Archaic and Republican Rome. Evidence and Experience*. Edinburgh 2000, 108–114

IV.3 Ludi

327. ARENA, P., *Feste e rituali a Roma: il principe incontra il popolo nel Circo Massimo* (Documenti e studi 45), Bari 2010
328. COLEMAN, K. M.: „Spectacle“, in: BARCHIESI, A./W. SCHEIDEL (HG.): *The Oxford Handbook of Roman Studies*. Oxford 2010, 651–670
329. EDMONDSON, J.: „Public Spectacles and Roman Social Relations“, in: *Ludi Romani. Espectáculos en Hispania Romana. Museo Nacional de Arte Romano. Merida, 29 de Julio – 13 de octubre 2002*. 21–43.
330. THUILLIER, J.-P.: „Panem et luctatores“, in: *L'Égypte à Rome*, 305–316

IV.4 Sportarten, Sportgeräte

kein Eintrag

IV.5 Spiel, Tanz, Jagd, Hippik

331. BRACHT, D.: „Dem Glück ein wenig nachhelfen. Falschspiel in der Antike“, in: REUTER, M./R. SCHIAVONE (Hg.): *Gefährliches Pflaster. Kriminalität im Römischen Reich*. Mainz 2011, 121–126
332. ERKER, M.: „Der Tanz in der römischen Antike. Eine tanzwissenschaftliche Annäherung“, in: *Akten 13. Österr. Althistorikertages*, 19–27
333. NAEREBOUT, F. G.: „Das Reich tanzt... Dance in the Roman Empire and its Discontents“, in: HEKSTER, O./S. SCHMIDT–HOFNER/CH. WITSCHERL (Hg.): *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, 143–158
334. PASCAL BAREA, J.: „Razas y empleos de los caballos de Hispania según los textos griegos y latinos de la Antigüedad“, in: SANTA-

MARÍA HERNÁNDEZ, M. T. (Hg.): *La transmisión de la ciencia desde la Antigüedad al Renacimiento*. Cuenca 2008, 117–202

335. PURCELL, N.: „Literary Games. Roman Society and the Game of alea“. *Past & Present* 147 (1995) 3–37
336. SCHULZ, M.–W.: *Caesar zu Pferde. Ross und Reiter in Caesars Kommentarien und in der Germania des Tacitus* (Spudasmata 123). Hilesheim/Zürich/New York 2009

IV.6 Circus und Wagenrennen

337. BARATTA, G.: „Un auriga di successo su un disco di bronzo“. *Archaeologia classica* 58 (2007) 559–570
338. FUCHS, M. E.: „Ecouter, voir: architecture du spectacle antique“, in: *Theatra et spectacula*, 341–354
339. GOLVIN, J. C.: „Les grands travaux de Caligula à la construction du cirque du Vatican“, in: *L'Égypte à Rome*, 201–210
340. HENRY, S./GOLVIN, J. C.: *La restitution du plan de l'hippodrome de Constantinople*. Bordeaux 2003
341. LETZNER, W.: *Der römische Zirkus*. Massenunterhaltung im Römischen Reich. Mainz 2008
Rez. in: *Nikephoros* 22 (2009) 256–258 (W. Petermandl)
342. MARCATTILI, F.: *Circo Massimo. Architettura, funzioni, culti, ideologia* (Bulletino della Commissione archeologica comunale di Roma, Supplementi 19). Rom 2009
343. MEIJER, F.: *Chariot Racing in the Roman Empire*. Baltimore 2010
344. MORELLI, F.: „Programma del circo (senza corse?)“, in: PALME, B. (Hg.): *Wiener Papyri als Festgabe zum 60. Geburtstag von Hermann Harrauer*. Wien 2001, 201–206
345. PAVAN, A.: *La gara delle quadrighe e il gioco della guerra*. Alessandria 2009
346. THUILLIER, J.-P.: „Vingt ans du cirque: des ‚Roman Circuses‘ au ‚cirque romain‘“, in: *Theatra et spectacula*, 325–339
347. WACKE, A.: „Dig. 19.5.20 pr.: Ein Siegerpreis auf fremden Pferden. Zur Gewinn–Ablieferungspflicht beim Kauf auf Probe“. *Zeitschrift der Savigny–Stiftung für Rechtsgeschichte* 110 (2002) 359–379

IV.7 Amphitheater und Gladiatorenwesen

348. ADAK, M.: „Der soziale Aufstieg eines Tierkämpfers (archikynegos) aus Bithynien“. *Gephyra* 7 (2010) 1–9
349. ALBU, E.: „Gladiator at the Millenium“. *Arethusa* 41 (2008) 185–204
350. ASCHERL, J.: „Waffengang statt Damenkränzchen. Weibliche Gladiatoren“. *AU* 47 (2004) 71–72
351. AUPERT, P.: „«De circensibus»: notes de lecture“. *REA* 111 (2009) 257–269
352. AYDAS, M.: „Gladiatorial Inscriptions from Stratonikeia in Caria“. *EA* 39 (2006) 105–110
353. BATTAGLIA, D.: *Tu come coi gladiatori? Qual è stata la tua ultima vittima? Le allegorie religiose nel gesto atletico dei gladiatori*. Ponte Sesto 2004
354. BATTAGLIA, D./VENTURA, L.: *De rebus gladiatoriiis. Dal gymnasium al ludus attraverso i sepolcri*. Porro 2010
Rez. in *JRA* 23 (2010) 525–530 (M. Junkelmann)
355. BELTRÁN FORTES, J./RODRÍGEZ HIDALGO, J. M.: *Italica: espacios de culto en el anfiteatro*. Sevilla 2004
356. BENNET, J.: „Gladiators at Ancyra“. *Anatolica* 35 (2009) 1–13
357. BESTE, H.: „Wasserballett bei Fackelschein. Wie „funktionierte“ das Kolosseum?“, in: *Archäologische Entdeckungen. Die Forschungen des Deutschen Archäologischen Instituts im 20. Jahrhundert, II*. Mainz 2000, 183–186
358. BOMGARDNER, D. L.: „The Trade in Wild Beasts for Roman Spectacles. A Green Perspective“. *Anthropozoologica* 16 (1992) 161–166
359. BOULEY, E.: „La gladiature et la venatio en Mésie inférieure et en Dacie à partir du règne du Trajan“. *DHA* 20.1 (1994) 29–53
360. BOULEY, E.: „Le nom du combat. Expression de la dependance sociale et morale des gladiateurs et des bestiaires de condition libre dans le monde romain balkanique et danubien“, in: ANASTASIADIS, V./P. N. DOUKELLIS (Hg.): *Esclavage antique et discriminations socio-culturelles*. Bern et al. 2005, 197–216

361. BOULEY, E./PROEVA, N.: „Un secunda rudis président d'un collège à Stobi en Macédoine romaine“, in: BRIXHE, CL. (Hg.): *Poikila epigraphica*. Paris 1997, 81–87
362. CAGNIART, P.: „The Philosopher and the Gladiator“. *CW* 93 (2000) 607–618
363. CARFORA, A.: *I cristiani al leone*. I martiri cristiani nel contesto mediatico dei giochi gladiatori. Trapani 2009
364. CARIOU, G.: *La naumachie. Morituri te salutant*. Paris 2009
365. CARTER, M.: „Archiereis and Asiarchs. A Gladiatorial Perspective“. *GRBS* 44 (2004) 41–68
366. CARTER, M.: „Gladiatorial Combat. The Rules of Engagement“. *CJ* 102 (2006/2007) 97–113
367. CARTER, M. J.: „Accepi ramum. Gladiatorial Palms and the Chavagnes Gladiator Cup“. *Latomus* 68 (2009) 438–441
368. CARTER, M. J.: „Blown Call? Diodorus and the Treacherous summa rudis“. *ZPE* 177 (2011) 63–69
369. CARTER, M. J.: „Livy, Titus Manlius Torquatus and the Gladiatorial prolusion“. *RhM* 151 (2008) 313–325
370. CARTER, M. J.: „(Un)Dressed to Kill. Viewing the Retiarius“, in: EDMONDSON, J./A. KEITH (Hg.): *Roman Dress and the Fabrics of Roman Culture*. Toronto et al. 2008, 113–135
371. ÇEKILMEZ, M./SARACOĞLU, A.: „A Gladiator Stela from Tralleis“. *EA* 43 (2010) 57–58
372. CHRISTIE, N.: „No more Fun? The End of Entertainment in the Late Roman West“, in: *Roman Amphitheatres*, 221–232
373. CLAVEL–LEVEQUE, M.: „Lire et relire les jeux de Rome. À propos de gladiator“, in: AULIARD, CL./L. BODIQUO (Hg.): *Au jardin des Hespérides. Histoire, société et épigraphie des mondes anciens*. Rennes 2004, 269–281
374. COLEMAN, K. M.: *Bonds of Danger. Criminal Life in the Gladiatorial Barracks of Ancient Rome (Fifteenth Todd Memorial Lecture)*. Sidney 2005
375. COLEMAN, K. M.: „Exchanging Gladiators for an Aqueduct at Aphrodisias (SEG 50.1096)“. *Archeologia classica* 51 (2008) 31–46

376. COLEMAN, K. M.: „Valuing Others in the Gladiatorial Barracks“, in: ROSE, R. M./I. SLUITER (Hg.): *Valuing Others*. Leiden 2010, 419–445
377. COLORU, O.: „A Marble Relief Representing the Gladiator Dareios“. *ZPE* 175 (2010) 161–163
378. CRAWFORD, M. H.: „Arranging Seating“. *Athenaeum* 71 (1993) 613–618
379. CURRY, A.: „The Gladiator Diet. How to Eat, Exercise, and Die a Violent Death“. *Archaeology* 61 (2008) 28–30
380. DI NAPOLI, V.: „Entertainment Building for the Roman Peloponnese: Theatres, Odes, and Amphitheatres and their Topographical Distribution“, in: *Roman Peloponnese*, III, 253–266
381. DUMASY, F.: „Théâtres et amphithéâtres dans les cités de Gaule romaine. Fonctions et répartition“, in: *Theatra et spectacula*, 193–222
382. DURAN CABELLO, R./FERNANDEZ OCHOA, C./MORILLO CERDAN, Á.: „The Amphitheatres of Hispania. Recent Investigations“, in: *Roman Amphitheatres and spectacula*, 15–27
383. ELKINS, N. T.: „The Flavian Colosseum Sestertii. Currency or Largess?“. *The Numismatic Chronicle* 166 (2006) 211–221
384. ENENKEL, K. A .E.: „The Propagation of fortitudo. Gladiatorial Combats from ca. 85 BC to the Times of Trajan and their Reflection in Roman Literature“, in: ENENKEL, K. A .E./I. L. PFEIFFER (Hg.): *The Manipulative Mode. Political Propaganda in Antiquity*. Leiden/Boston 2005, 275–293
385. FABRIZII-REUER, S.: „Gräber im Bereich der Via Sacra Ephesiaca (Kurzfassung)“, in: FRIESINGER, H./F. KRINZINGER (Hg.): *100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos. Akten des Symposions Wien 1995*. Wien 1999, 461–464
386. FAGAN, G. G.: *The Lure of the Arena. Social Psychology and the Crowd at the Roman Games*. Cambridge/New York 2011
387. FLAIG, E.: „Roman Gladiatorial Games. Ritual and Political Consensus“, in: ROTH, R./J. KELLER (Hg.): *Roman by Integration. Dimensions of Group Identity in Material Culture and Text* (JRA Suppl. 66). Portsmouth 2007, 83–92
388. FLAIG, E.: „An den Grenzen des Römerseins. Die Gladiatur aus historisch–anthropologischer Sicht“, in: ESCHBACH, W. (Hg.):

Wir/ihr/sie. Identität und Alterität in Theorie und Methode. Würzburg 2000, 215–230

389. FORNÉS PALLICER, M. A./PUIG RODRÍGUEZ–ESCALONA, M.: „Los gestos con el pulgar en los combates de gladiadores“. *Latomus* 65 (2006) 963–971
390. FREYER–SCHAUENEURG, B.: „Gladiatoren auf Samos“. *AM* 121 (2006) 235–262
391. GABUCCI, A./COARELLI, F.: *Il colosseo*. Mailand 1999
392. GOLVIN, J. C.: „Comment expliquer la forme non–elliptique de l’amphithéâtre de Leptis Magna (Al Khums/Lybie)?“, in: *Theatra et spectacula*, 307–323
393. GOMEZ-PANTOJA, J. L./GARRIDO, J.: *Epigrafia anfiteatral de l’Occidente Romano VII: Baetica, Tarraconensis, Lusitania* (Vetera 17). Rom 2009
Rez. in: *JRA* 24 (2011) 738–744 (J. Edmondson)
394. GREGORI, G. L.: „L’amministrazione degli spettacoli e delle caserme gladiatorie“, in: *Ludi e munera*, 35–39
395. GREGORI, G. L.: „Gli anfiteatri della Dacia romana“, in: *Ludi e munera*, 153–156
396. GREGORI, G. L.: „Anfiteatri e spettacoli nell’Umbria romana“, in: *Ludi e munera*, 57–66
397. GREGORI, G. L.: „L’anfiteatro di Arezzo e gli spettacoli gladiatorii in Etruria“, in: *Ludi e munera*, 83–92
398. GREGORI, G. L.: „Antichità anfiteatrali nell’Emilia romana“, in: *Ludi e munera*, 111–125
399. GREGORI, G. L.: „Aspetti sociali della gladiatura romana“, in: *Ludi e munera*, 13–25
400. GREGORI, G. L.: „Dediche di anfiteatri umbri“, in: *Ludi e munera*, 67–82
401. GREGORI, G. L.: „I documenti epigrafici pertinenti agli anfiteatri di Verona, Aquileia e Pola“, in: *Ludi e munera*, 127–135
402. GREGORI, G. L.: „La fine della gladiatura e i restauri di Atalarocco nell’anfiteatro di Pavia“, in: *Ludi e munera*, 157–161
403. GREGORI, G. L.: „Gladiatori nei circhi?“, in: *Ludi e munera*, 163–169

404. GREGORI, G. L.: „I gladiatori: onomastica, stato giuridico, condizioni di vita“, in: *Ludi e munera*, 41–47
405. GREGORI, G. L.: „Gladiatori a Padua“, in: *Ludi e munera*, 141–146
406. GREGORI, G. L.: „Gladiatori e spettacoli anfiteatrale nell’epigrafia cisalpina“, in: *Ludi e munera*, 97–109
407. GREGORI, G. L.: „Gladiatori e tattiche di combattimento. A proposito di un libro recente“, in: *Ludi e munera*, 49–52
408. GREGORI, G. L.: „La legislazione relativa agli spettacoli“, in: *Ludi e munera*, 27–34
409. GREGORI, G. L.: *Ludi e munera. 25 anni di ricerche sugli spettacoli d’età romana. Scritti vari rielaborati e aggiornati con la collaborazione di Giorgio Crimi e Maurizio Giovagnoli*. Mailand 2011
410. GREGORI, G. L.: „Nuovi rilievi gladiatorii iscritti da Roma“, in: *Ludi e munera*, 53–55
411. GREGORI, G. L.: „Un rilievo gladiatorio iscritto da Saturnia“, in: *Ludi e munera*, 93–95
412. GREGORI, G. L.: „Lo spettacolo del munerario Constantius ed il teatro romano di Trieste nel Tardo Impero“, in: *Ludi e munera*, 135–140
413. GREGORI, G. L./SABBATINI TUMOLESI, P.: „Gladiatori nei circhi?“. *Archeologia classica* 51 (1999/2000) 427–437
414. GUIDI, F.: *Morte nell’arena. Storia e leggende dei gladiatori*. Mailand 2006
415. HABERER, M.: „In der Arena. Eine handlungs- und produktionsorientierte Interpretationssequenz am Beispiel des Lehrwerks ‚Cursus A‘“. *AU* 54.2 (2011) 32–39
416. HAMMAD, M.: „Un amphithéâtre à Tadmor-Palmyre?“. *Syria* 85 (2008) 339–346
417. HAMMAD, M.: „Découverte d’un amphithéâtre à Tadmor-Palmyre“. *AAASyr* 49 (2008) 87–90
418. HOPE, C. A./WHITEHOUSE, H. W.: „The Gladiator Jug from Ismant el-Kharab“, in: BOWEN, G. E. /C. A. HOPE (Hg.): *The Oasis Papers, III: Proceedings of the Third International Conference of the Dakleh Oasis Projekt*. Oxford/Oakville, CT 2003, 291–310

419. HOPE, V. M.: „Fighting for Identity. The Funerary Commemoration of Italian Gladiators“, in: COOLEY, A. E. (Hg.): *The Epigraphic Landscape of Roman Italy*. London 2000, 93–113
420. HOPE, V. M.: „Negotiating Identity and Status. The Gladiators of Roman Nîmes“, in: LAURENCE, R./J. BERRY (Hg.): *Cultural Identity in the Roman Empire*. London/New York 1998, 179–195
421. HOPKINS, K./BEARD, M.: *The Colosseum*. London 2005
422. HRYCHUK KONTOKOSTA, A. C.: „Gladiatorial Reliefs and Elite Funerary Monuments“, in: RATTÉ, CH./R. R. R. SMITH (Hg.): *Aphrodisias Papers, 4: New Research on the City and its Monuments* (JRA Suppl. 70). Portsmouth, RI 2008, 191–229
423. HUFSCHEMID, TH.: „Funktionale Gesichtspunkte des Theaters und des Amphitheaters im architektonischen, sozialen und politischen Kontext“, in: *Theatra et spectacula*, 263–291
424. JUNKELMANN, M.: „Gladiatorial and Military Equipment and Fighting Techniques. A Comparison“. *JRMRS* 11 (2000) 113–117
425. JUNKELMANN, M.: „Gladiators in Action. Recent Works on Practical Aspects of Gladiatorial Combat“. *JRA* 23 (2010) 510–532
426. KARADEDOS, G./KOUKOULI-CHRYSANTHAKI, C.: „From the Greek Theatre to the Roman Arena. The Theatres at Philippi, Thasos and Maroneia“, in: IAKOVIDOU, A. (Hg.): *Thrace in the Greco-Roman World*. Proceedings of the 10th International Congress of Thracology, Komotini, Alexandroupolis 18–23 October 2005. Athen/Komotini 2007, 273–290
427. KYLE, D. G.: „From the Battlefield to the Arena. Gladiators, Militarism and the Roman Republic“, in: MANGAN, J. A. (Hg.): *Militarism, Sport, Europe. War without Weapons*. London/Portland 2003, 10–27
428. MCKINNON, M.: „Supplying Exotic Animals for the Roman Amphitheatre Games. New Reconstructions Combining Archaeological, Ancient Textual, Historical and Ethnographic Data“. *Museion* 6 (2006) 137–161
429. MANN, CH.: „Um keinen Kranz, um das Leben kämpfen wir!“ *Gladiatoren im Osten des Römischen Reiches und die Frage der Romanisierung* (Studien zur Alten Geschichte 14). Berlin 2011
430. MATYSZAK, PH.: *Gladiator. The Roman Fighter's Inofficial Manual*. London 2011

431. MEIER, M., „Die Abschaffung der venationes durch Anastasios im Jahr 499 und die ‘kosmische’ Bedeutung des Hippodroms“, in H. Beck und H.-U. Wiemer (Hg.), *Feiern und Erinnern. Geschichtsbilder im Spiegel antiker Feste*, Berlin 2009, 203–232
432. MEIJER, F.: *The Gladiators. History’s Most Deadly Sport*. [aus dem Holländischen übersetzt von L. Waters]. New York 2005
 Rez. in: *International Journal of the Classical Tradition* 15 (2008/2009) 150–154 (M.M. Winkler)
433. MÜLLER, ST.: „Ein Schlachtfest in der Mitte, damit das ganze Amphitheater es sieht. Überlegungen zu den Motiven der Zuschauer bei den römischen «munera»“, in: GÜNTHER, L.-M. /M. OBERWEIS (Hg.): *Inszenierungen des Todes. Hinrichtung – Martyrium – Schändung*. Berlin/London 2006, 33–51
434. NEUBAUER, W./SEREN, S.: „Die Entdeckung der Gladiatorenschule in Carnuntum“. *Acta Carnuntina* 2 (2012) 4–13
435. PAPAPOSTOULOU, I. A.: „Mosaics of Patras. A Review“. *Αρχ. Έφ.* 148 (2009) 1–84
436. PAPINI, M.: *Munera gladiatoria e venationes nel mondo delle immagine* (Memorie Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche, ser. 9, vol. 19, fasc. 1). Rom 2004
437. PASTOR MUÑOZ, M./PASTOR ANDRÉS, H. F.: „La profesión de gladiador en el norte de África“. *Florentia Iliberitana* 20 (2009) 171–199
438. PICHOT, A.: „Théâtres et amphithéâtres. Outils de romanisation en Maurétanie?“, in: *Theatra et spectacula*, 171–192
439. PIETSCH, W.: „Gladiatoren und Gladiatorenspiele im Osten des Römischen Reiches“, in: *Gladiatoren in Ephesos*, 9–13
440. PIETSCH, W.: „Gladiatoren – Stars oder Geächtete?“, in: SCHERRER, P./H. TAEUBER/H.THÜR (Hg.): *Steine und Wege. Festschrift für Dieter Knibbe zum 65. Geburtstag*. Wien 1999, 373–378
441. PIETSCH, W.: „Der Gladiatorenfriedhof von Ephesos. Der archäologische Befund“, in: *Gladiatoren in Ephesos*, 15–17
442. SAGGIORO, A.: „«Circus imago poli». La dimensione spaziotemporale dei «ludi circensi»“, in: *Transcurrir y recorrer*, 65–80
443. SHADRAKE, S.: *The World of the Gladiator*. Stroud 2005
 Rez. in: *JRA* 23 (2010) 519–520 (M. Junkelmann)

444. SOMMER, C. S.: „Amphitheatres of Auxiliary Forts“, in: *Roman Amphitheatres*, 47–62
445. STROBEL, K.: „Commodus „der Gladiator“. Perversion der Macht oder Wahnsinn mit System?“, in: *Geschichte der Antike*, 17–45
446. TATAKI, A. B.: „Nemesis, Nemesis, and the Gladiatorial Games at Smyrna“. *Mnemosyne* 62 (2009) 639–648
447. TEYSSIER, É/LOPEZ, B.: *Gladiateurs. Des sources à l'expérimentation*. Paris 2005
Rez. in *JRA* 23 (2010) 516–519 (M. Junkelmann)
448. THOMAS, R.: „Die Gladiatoren vom Appellhofplatz in Köln“. *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte* 41 (2008) 339–435
449. TUCK, ST. L.: „Scheduling Spectacle. Factors Contributing to the Dates of Pompeian «munera»“. *CJ* 104 (2008/2009) 123–143
450. VAGALINSKI, L. F.: *Kryv i zrelišta. Sportni i gladiatorski igri w elliništicheska rimska Trakija (Blood and Entertainments. Sports and Gladiatorial Games in Hellenistic and Roman Thrace)*. Sofia 2009
Rez. in: *Gnomon* 83 (2011) 763f. (L. Mrozewicz)
451. VAQUERIZO GIL, D./MURILLO, J. F.: *El anfiteatro romano de Córdoba y su entorno urbano (ss. I–XIII)*. Córdoba 2010
452. VARONE, A.: „Vecchi Edicta Munerum Edendorum pompeiani alla luce di un nuovo documento“. *Rivista di Studi Pompeiani* 17 (2007) 23–26
453. VELCHIKOV, ZH.: „The Amphitheatre of Serdica (City of Sophia, Bulgaria)“, in: *Amphitheatres and Spectacula*, 119–125
454. WALTHER, U.: „’Schöne Wunde, verachteter Tod’. Zur Funktion der Gladiatorenkämpfe in der römischen Kaiserzeit“. *GWU* 55 (2004) 513–520
455. WIEDEMANN, TH.: „Designing Amphitheatres“. *RM* 100 (1993) 391–442
456. WIEDEMANN, TH.: „Single Combat and Being Roman“. *Ancient Society* 27 (1996) 91–103
457. WILLIAMS, H.: „Gladiatorial Representations on Egyptian Lamps in Vancouver“, in: EGAN, R. B./M. A. JOYAL (Hg.): *Daimonopylai. Festschrift E. G. Berry*. Winnipeg 2004, 479–486

458. WILMOTT, T.: *The Roman Amphitheatre in Britain*. Stroud 2008
Rez. in: *JRA* 23 (2010) 639–642 (D.L. Bomgardner)
459. WILMOTT, T. (Hg.): *Roman Amphitheatres and Spectacula. A 21st-Century Perspective. Papers of an International Conference Held at Chester, 16th–18th February, 2007* (BAR International Series 1946). Oxford 2009
460. WILMOTT, T.: „Function and Community. Some Thoughts on the Amphitheatres in Roman Britain“, in: *Amphitheatres and Spectacula*, 141–156
461. WILMOTT, T./GARDNER, D.: „Excavations on the Legionary Amphitheatre of Chester (Deva), Britain“, in: *Amphitheatres and Spectacula*, 63–74
462. WILMOTT, T./MARTIN, L./LINFORD, N.: „The Roman Amphitheatre at Richborough (Rutupiae), Kent. Non-invasive Research“, in: *Amphitheatres and Spectacula*, 92–93
463. WILSON JONES, M.: „The Setting out of Amphitheatres: Ellipse or Oval? – Questions Answered and not Answered“, in: *Amphitheatres and Spectacula*, 5–14
464. WIRSCHING, A.: „Die Obeliskten auf dem Weg vom Tiber zum Aufstellplatz“. *RM* 116 (2010) 321–329
465. ZERBINI, M.: „«Hic sunt leones». Lo spazio e il tempo sacro delle «venationes»,„ in: *Transcurrir y recorrer*, 81–90

IV.8 Thermen und Badekultur

466. BRUNO, C./GORGONI, C./PALLIANTE, P.: „On the Provenance of White Marbles Used in the Baths of Caracalla in Rome“, in: MANIATIS, Y. (Hg.): *AMOSIA, VII. Actes du VII^e colloque international de l'AMOSIA, Thasos, 15–20 septembre 2003*. Paris 2009, 385–398
467. DE HAAN, N.: *Römische Privatbäder. Entwicklung, Verbreitung, Struktur und sozialer Status*. Frankfurt et al. 2010
468. FARRINGTON, A.: *The Roman Baths of Lycia. An Architectural Study* (British Institute of Archaeology at Ankara, Monograph 20). Ankara 1995
469. KARWIESE, S.: „Die Hafenthermen von Ephesos. Ihr ursprünglicher Name und ihr erster (?) Gymnasiarch“, in: H. THÜR (HG.): „... Und verschönerte die Stadt ... ‘ ... και κοσμήσαντα τὴν πόλιν

- ... Ein ephesischer Priester des Kaiserkultes in seinem Umfeld (Österreichisches Archäologisches Institut. Sonderschriften 27) Wien 1997, 141–146
470. MANDERSCHIED, H.: *Dulcissima aequora. Wasserbewirtschaftung und Hydrotechnik der Terme Suburbane in Pompeii* (BABESCH Suppl. 13). Löwen/Paris/Walpole, MA 2009
471. MARÍN JORDÁ, C./RIBERA I LACOMBA, A.: *Las termas de la época romana republicana de l'Almonia (Valencia)*. (Quaderns de Difusió Arqueològica 7). Valencia 2010
472. ÖZGÜNEL, C.: „Eine römische Thermenanlage am Smintheion“, in: EINICKE, R./ST. LEHMANN/H. LÖHR ET AL. (Hg.): *Zurück zum Gegenstand. Festschrift für Andreas Furtwängler*. Langenweißbach 2009, 515–520
473. PACHER, M. W.: „Archäologische Untersuchungen in der Therme der Zivilstadt von Carnuntum“, in: MEYER, M./V. GASSNER (Hg.): *Standortbestimmung. Akten des 12. Österreichischen Archäologentages vom 28.2. bis 1.3. 2008 in Wien*. Wien 2010, 275–280
474. VOLPICELLA, S.: „Cuma. Le terme centrali. Un preliminare inquadramento cronologico delle fasi edilizie“. *Annali di Archeologia e Storia Antica*, n.s. 13/14 (2006/2007) 197–220
475. WEEBER, K.–W.: *Baden, spielen, lachen. Wie die Römer ihre Freizeit verbrachten*. Darmstadt 2007
476. WISSEMANN, M.: „Luxus, Lust und Leid – Baden in den römischen Thermen“. *AU* 54.3 (2011) 34–38
477. YEGÜL, F.: *Bathing in the Roman World*. Cambridge 2010
Rez. in: *JRA* 23 (2011) 544–547 (W. Heinz)

IV. 9 Sport und Kunst

478. AGOSTINI, C./WOLF, C.: *La mosaïque de la venatio à Vallon (Fribourg). 20 ans des découvertes autour des sciences de chasse*. Fribourg 2005
479. ANGUISSOLA, A.: „Roman Copies of Myron's Discobolus“. *JRA* 18 (2005) 37–335
480. AUBRY, S.: „Les courses de chars sur les intailles romaines“, in: *Mélanges Knoepfler*, 639–671

481. BELL, S.: „Responding to the Antique. A Rediscovered Roman Circus Sarcophagus and its Renaissance Afterlife“. *Pegasus* 7 (2005) 49–80
482. BELL, S.: „Roman Circus Sarcophagi: New, Lost and Rediscovered Finds“. *Boreas* 30 (2009) 127–140
483. BELL, S.: „Codex Coburgensis Nr. 21. Ein verschollener Zirkus-sarkophag in Privatbesitz“. *Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte* 36 (2003) 297–307
484. BELL, S.: „Cumont’s Shadow. Spectacle and Symbolism in Roman Funerary Art“. *Cosmos* 19 (2003) 213–249
485. BINGHAM, S./SIMONSEN, K.: „A Brave New World? The Ship-in-Circus Coins of Septimius Revisited“. *Ancient History Bulletin* 20 (2006) 51–60
486. DUNBABIN, K. M. D.: „The Prize Table. Crowns, Wreaths, and Moneybags in Roman Art“, in: *L’Argent et les concours*, 301–345
487. ENGEMANN, J.: „Zur Anordnung von Inschriften und Bildern bei westlichen und östlichen Elfenbeindiptychen des vierten bis sechsten Jahrhunderts“, in: *Chartulae. Festschrift Wolfgang Speyer* (Jahrbuch für Antike und Christentum. Ergänzungsband 28). Münster 1998, 109–130
488. FLESCA, C.: „Mosaico agonistico severiano a Regium Iulium (con una nota epigrafica di F. Costabile)“. *MEP* 7/8 (2004/2005) 329–346
 Wiederabgedruckt in COSTABILE, F. (Hg.): *Enigma delle civiltà antiche dal mediterraneo al Nilo, II*. Reggio Calabria 2008, 642–656
489. GIALANELLA, C.: „Il mosaico con lottatori da una villa del suburbio orientale di Puteoli“, in: *Atti dell’VIII Colloquio AISCAM, Firenze, 21–23 febbraio 2001*. Ravenna 2001, 599–624
490. GIBSON, M.: *The Liverpool Ivories. Late Antique and Medieval Ivory and Bone Carving in Liverpool Museum and the Walter Art Gallery*. London 1995
491. NEWBY, Z.: „Greek Athletics as Roman Spectacle. The Mosaics from Ostia and Rome“, in: *Greek Athletics*, 238–262
492. OLOVSDOTTER, C.: *The Consular Image. An Iconological Study of the Consular Diptychs* (BAR International Series 1376). Oxford 2005

493. SIMON, L.: „Verres moulés à scènes de spectacle découverts à Bordeaux“. *Aquitania* 25 (2009) 107–113
494. WERNER, H.: *Die Sammlung antiker Mosaiken in den Vatikanischen Museen*. Rom 1998

IV.10 Lateinische Autoren zum Sport

495. AREMMA, E. M.: „Odia fraterna, fraternae acies. I gemelli gladiatorii in Silo Italico („Pun.’ 16.527–48)“. *Lexis* 26 (2008) 325–369
496. BALLAND, A.: *Essai sur la société des épigrammes de Martial*. Pessac/Paris 2010
497. BLÄNSDORF, J.: „Vom moralischen Laster zum Untergang des römischen Reiches.. Salvian von Massilia («de gubernatione dei» L.VI) als Kritiker der heidnischen Schauspiele“, in: ARICÓ, G./M. RIVOLTELLA (Hg.): *La riflessione sul teatro nella cultura romana. Atti del congresso internazionale tenuto a Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, nel maggio 2006*. Mailand 2008, 335–348
498. CALDELLI, M. L.: „Virgilio, Eneide V. I giochi funebre e le realtà sportive“, in: PACI, G. (Hg.): *Contributi all’epigrafia d’età augustea. Actes de la XIII^e rencontre franco-italienne sur l’épigraphie du monde romain, Macerata, 9–11 septembre 2005* (Ichnia 5). Macerata 2007, 91–114
499. CARTER, M.: „Palms for the Gladiators. Martial Spect. 31“. *Latomus* 65 (2006) 650–658
500. DEVILLERS, O.: „Observations sur la représentation de la politique spectaculaire de Néron. Pour une comparaison entre Tacite, Suétone et Dion Cassius“, in: POIGNAUT, R. (Hg.): *Présence de Suétone. Actes du colloque tenu à Clermont–Ferrand, 25–27 novembre 2004, à Michel Dubuisson in memoriam*. Tours 2009, 61–72
501. FELDHER, A.: „Ship of State. Aeneid V and Augustan Circus Spectacle“. *Classical Antiquity* 14 (1995) 245–265
502. FELDHER, A.: *Spectacle and Society in Livy’s History*. London 1998
503. GÄRTNER, U.: „De lusu et severitate. Zum Wert des Spieles bei Phaedrus“, in: *Festschrift Mutschler*, 294–302
504. KLEIJNWEGT, M.: „The Social Dimensions of Gladiatorial Combat in Petronius’ *Cena Trimalchionis*“, in: HOFMANN, H./M.

- ZIMMERMANN (Hg.): *Groningen Colloquia on the Novel*, 9. Groningen 1998, 75–97
505. KRASSER, H.: „Spektakuläre Momente. Martial und das Colosseum“, in: EDELHAAF–GAISER, U./D. PAUSCH/M. RÜHL (Hg.): *Kultur der Antike. Transdisziplinäres Arbeiten in den Altertumswissenschaften*. Berlin 2011, 226–252
506. KROPPEL, TH.: *Mortis dolorisque contemptio. Athleten und Gladiatoren in Senecas philosophischem Konzept* (Nikephoros Beihefte 15). Hildesheim 2008
507. LEIGH, M.: „Troia, Sicilia, Roma. Virgilio, il pugilato, e il problema d’Érice“, in: COPPOLA, A. (Hg.): *Eroi, eroismi, eroizzazioni dalla Grecia antica a Padova e Venezia. Atti del Convegno Internazionale, Padova, 18–19 settembre 2006*. Padua 2007, 27–35
508. LOVATT, H.: *Statius and Epic Games. Sport, Politics and Poetics in the Thebaid*. Cambridge 2005
509. LOVATT, H.: „Stepping out of the Ring. Repetition and Sacrifice in the Boxing Match in Aeneid V“, in: LEVENE, D. S./S. P. NELIS (Hg.): *Clio and the Poets. Augustan Poetry and the Tradition of Ancient Historiography*. Leiden 2002, 61–79
510. LUGARESÍ, L.: *Il teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II–IV secolo)* (Supplementi Adamantius 1). Brescia 2008
Rez. in: *REG* 122 (2009) 680–681 (B. Pouderon)
511. ROGERS, R. H. (Hg.): *Frontinus: De aquaeductu urbis Romae* (Cambridge Classical Texts and Commentaries 42). Cambridge 2009
512. VÖSSING, K.: „Wenn ein Gladiator aufgibt: posita parma (Martial, Spect. 31)“ *Latomus* 67 (2008) 707–713
513. ZISSOS, A.: „Spectacle and Elite in the Argonautica of Valerius Flaccus“, in: BOYLE, A./W. J. DOMINIK (Hg.): *Flavian Rome. Culture, Image, Text*. Leiden 2003, 659–684

IV.11 Allgemeines, Übergreifendes, Verschiedenes

514. BOULEY, B.: „Esclaves du monde des spectacles dans les provinces balkaniques et danubiennes“, in: GARRIDO-HORY, M. (Hg.): *Routes et marchés d’esclaves*. Paris 2002, 97–112
515. CETORELLI SCHIVO, G. (Hg.): *Sport e ideale atletico. Sport nell’Italia antica*. Mailand 2002

516. GONZÁLEZ, J.: „Espectáculos, espectadores y legislación teatral“, in: *Semanas de estudios romanos* 13. Viña del Mar/Valparaíso 2006, 99–112
517. KLEIJNWEGET, M.: „Juvenes and Roman Imperial Society“. *Acta Classica* 37 (1994) 79–102
518. MINGOIA, V.: „Evergetismo relativo agli edifici da spettacolo romani. Una rassegna di testi della Baetica“. *Romula* 3 (2004) 219–238
519. MORETTI, A. (Hg.): *Lo sport nell'Italia antica. Tarquinia – Cerveteri – Vulci*. Rom 2003
520. RÜPKE, J.: „Desfile triunfal romano y «pompa imaginum»“, in: *Semanas de estudios romanos* 13. Viña del Mar/Valparaíso 2006, 113–127
521. SOLER, E./THELAMON, F. (Hg.): *Les jeux et les spectacles dans l'Empire romain tardif et dans les royaumes barbares*. Mont-Saint-Aignan 2008
Rez.: *Antiquité Tardif* 17 (2009) 418–423 (L. Lugaresi)
522. TOSI, G.: *Gli edifici per spettacoli nell'Italia romana*. 2 Bde. Rom 2003

V. Byzanz; Nachleben des antiken Sports

523. BIDDIS, M.: „The Invention of Modern Olympic Tradition“, in: BIDDIS, M./M. WYKE (Hg.): *The Uses and Abuses of Antiquity*. Bern et al. 1999, 125–144
524. CHALLIS, D.: „The Race for a Healthy Body. The Ancient Greek Physical Ideal in Victorian London“, in: *Thinking the Olympics*, 141–155
525. DOMBROWSKI, D.: *Contemporary Athletics and Ancient Greek Ideals*. Chicago 2008
526. DRURY, P. M. E.: „From Much Wenlock to Athens. A Life of Dr William Penny Brookes“. *Medical Historian. Bulletin of Liverpool Medical Historical Society* 2007/2008, 23–28
527. FEATHERSTONE, J. M.: „De ceremoniis and the Great Palace“, in: STEPHENSON, P. (Hg.): *The Byzantine World*. London/New York 2010, 162–174

528. FISCHER–LICHTE, E.: „Resurrecting Ancient Greece in Nazi Germany. The Oresteia as Part of the Olympic Games in 1936“, in: REVERMAN, M./P. WILSON (Hg.): *Performance, Iconography, Reception*. Studies in Honour of Oliver Taplin. Oxford 2008, 481–496
529. FOURNARAKI, E./PAPAKONSTANTINOY, Z. (Hg.): *Sport, Bodily Culture and Classical Antiquity in Modern Greece*. Abingdon/ New York 2011
530. FRINGS, J./WILLINGHÖFER, H. (Koord.): *Byzanz. Pracht und Alltag*. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 26. Februar bis 13. Juni 2010 [Ausstellungskatalog]. [Bonn]/München 2010
531. FURBANK, M./CROMARTY, H./MCDONALD, G./CANNON, CH.: *William Penny Brookes and the Olympic Connection*. Much Wenlock 2007
532. GLYTZOURIS, A.: „'Resurrecting' Ancient Bodies. The Tragic Chorus in Prometheus Bound and Suppliant Women at the Delphic Festivals in 1927 and 1930“, in: *Sport and Classical Antiquity*, 86–116
533. GOFF, B.: „Introduction: Game Plan“, in: *Thinking the Olympics*, 1–19
534. GOFF, B./SIMPSON, M. (Hg.): *Olympic Rules. Olympic Games. The Modern Contests and the Classical Tradition*. London 2010
535. JAMES, L. (Hg.): *A Companion to Byzantium*. Chichester 2010
536. Keen, A. M.: „Nervi's Palazzo and Palazzetto dello Sport. Striking a Delicate Balance between Past and Present in 1960 Rome“, in: *Thinking the Olympics*, 156–170
537. KOUKOURI, CH.: „From Antiquity to Olympic Revival. Sports and Greek National Historiography/Nineteenth–Twentieth Centuries“, in: *Sport and Classical Antiquity*, 10–48
538. KOUTRAS, K. G.: *Ολυμπιακή λαμπαδηδρομία 1936 Αρχαία Ολυμπία*. Athen 2008
539. KYLE, D. G.: „E. Norman Gardiner and the Decline of Greek Sport“, in: *Greek Athletics*, 267–283
540. LEE, H. M.: „Gilbert West and the English Contribution to the Revival of the Olympic Games“, in: *Thinking the Olympics*, 109–121

541. LINARDOS, P.: „Η σπουδή του Ρήγα Φεραίου στους Ολυμπιακούς Αγώνες“, in: *Ελληνικό φως. Το μακρό ταξίδι της Φλόγας*. Athen 2004, 126–128
542. MATIJEVIĆ, K.: „Nicht nur ein Wagenrennen! Zur Rezeption römischer Geschichte in den ‚Ben Hur‘-Verfilmungen und der Romanvorlage von Lew Wallace“, in: WIEGELS, R./K. H. L. WELKER (Hg.): *Verschlungene Pfade. Neuzeitliche Wege zur Antike*. Rhaden, Westfalen 2011, 217–238
543. MERCURIALE, G.: *De arte gymnastica*. Florenz 2008
Rez.: *Ludica* 15/16 (2009/2010) 174–175 (A. Arcangeli) – *Nikephoros* 22 (2009) 263–271 (H. M. Lee)
544. PAPAKONSTANTINOU, Z.: „Prologue: Sport, Bodily Culture and Classical Antiquity“, in: *Sport and Classical Antiquity*, 1–9
545. PAPAKONSTANTINOU, Z.: „Epilogue: New Directions in Classical Reception. Sport and the Body in Modern Greece“, in: *Sport and Classical Antiquity*, 180–182
546. PRESSLY, W.: „James Barry’s Crowning the Victors at Olympia. Transmitting the Values of the Classical Olympic Games into the Modern Area“, in: *Thinking the Olympics*, 123–140
547. PUCHNER, W. (Hg.): *Ρήγας Βελεστίνλης, Τα Ολύμπια. Μετάφραση του libretto του Π. Μετστασίου, Wien 1797*. Athen 2000
548. RETTNER, A.: „Ein Modell des Hippodroms von Konstantinopel in der Ausstellung ‚Die Welt von Byzanz‘“. *Mitteilungen der Freunde der Bayerischen Vor- und Frühgeschichte* 110 (Februar 2005)
549. SEGRAVE, J. O.: „Music as Sport History. The Special Case of Pietro Metastasio’s L’Olimpiade and the Story of the Olympic Games“, in: BATEMAN, A./J. BALE (Hg.): *Sporting Sounds. Relationships between Sport and Music*. London/New York 2010, 113–127
550. SEGRAVE, J. O.: „Pietro Metastasio’s L’Olimpiade and the Survival of the Olympic Idea in 18th Century Europe“. *Olympika* 14 (2005) 1–28
551. SIMPSON, M.: „Trailing the Olympic Epic. Black Modernity and the Athenian Arena“, in: *Thinking the Olympics*, 171–189
552. TSONIAS, S.: „The 1896 Marathon Race. Challenge of Distance“. *ESSH* 3 (2010) 25–34

553. TSONIAS, S./ANASTASIOU, A.: „The First Marathon Race. 1st Olympic Games 1896“. *JOH* 18.3 (2010) 16–24
554. TUNCEL, Y.: „Agon Symbolism in Nietzsche“. *Nikephoros* 22 (2009) 145–185
555. VAN STEEN, G.: „Rallying the Nation. Sport and Spectacle Serving the Greek Dictatorship“, in: *Sport and Classical Antiquity*, 117–150
556. WEILER, I.: „Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte des antiken griechischen Sports“, in: *Handbuch Sportgeschichte*, 77–85
557. WREDE, H.: „Olympia, Ernst Curtius und die kulturgeschichtliche Leistung des Philhellenismus“, in: BAERTSCH, A. M./C. G. KING (Hg.): *Die modernen Väter der Antike. Die Entwicklung der Altertumswissenschaften an Akademie und Universität im Berlin des 19. Jahrhunderts*. Berlin/New York 2009, 165–208
558. YALOURI, E.: „Flaming the Flame. Transformations of the 2004 Olympic Flame“, in: *Sport and Classical Antiquity*, 151–179

VI. Rezensionen

(bereits in früheren Jahresbibliographien erwähnter Arbeiten)

559. FUTRELL, A.: *Blood in the Arena*. Austin 2000
Rez.: *Phoenix* 53 (1999) 155–157 (M. Carter)
560. FUTRELL, A.: *The Roman Games*. Oxford 2006
Rez.: *Mnemosyne* 62 (2009) 160–163 (H. W. Pleket)
561. GOLDEN, M.: *Greek Sport and Social Status*. Austin 2008
Rez.: *REG* 122 (2009) 654–658 (E. Felsenheld) – *Nikephoros* 22 (2009) 223–231 (H. W. Pleket) – *JOH* 17.3 (2009) 72–73 (W. Decker)
562. HUFSCHMID, TH.: *Amphitheater in provincia et Italia*. Augst 2009
Rez.: *Gnomon* 84 (2012) 250–255 (J.–C. Golvin)
563. KAH, D./SCHOLZ, P.: *Das hellenistische Gymnasion*. Berlin 2004
Rez.: *Klio* 93 (2011) 239–240 (K. Freitag)
564. KENNEL, N. M.: *Ephebeia*. Hildesheim 2006
Rez.: *AC* 77 (2008) 638–639 (J. A. Straus)
565. KOSTOUROS, G. P.: *Νεμέων ἄθλων διήγησις*. Nemea 2008
Rez.: *Nikephoros* 22 (2009) 244–246 (W. Decker)
566. KYLE, D. G.: *Sport and Spectacle in the Ancient World*. Oxford 2006
Rez.: *Mnemosyne* 62 (2009) 344–246 (H. W. Pleket)

567. KYRIELEIS, H.: *Anfänge und Frühzeit des Heiligtums von Olympia*. Berlin/New York 2006
Rez.: *AC* 77 (2008) 782–783 (A. Du Plouy)
568. MCCLELLAND, J.: *Body and Mind*. London/New York 2007
Rez.: *Nikephoros* 22 (2009) 259–262 (W. Decker)
569. MOURATIDIS, I.: *Ιστορία φυσικής αγωγής και αθλητισμού του αρχαίου κόσμου*. Thessaloniki 2008
Rez.: *CFC* 19 (2009) 250–254 (F. García Romero)
570. NELIS–CLEMENT, J./RODDAZ, J.–M. (HG.): *Le cirque romain et son image*. Bordeaux 2008
Rez.: *Nikephoros* 22 (2009) 247–255 (F. García Romero)
Rez.: *JRA* 24 (2011) 627–634 (J. Patrich)
571. NEUMANN–HARTMANN, A.: *Epinikien und ihr Aufführungsrahmen*. Hildesheim 2009
Rez.: *HZ* 292 (2011) 733–734 (Ch. Mann)
572. NIELSEN, TH. H.: *Olympia and the Classical Hellenic City State Culture*. Kopenhagen 2007
Rez.: *Nikephoros* 22 (2009) 236–238 (Ch. Ulf)
573. PALAGIA, O./CHOREMI–SPETSIERI, A. (HG.): *The Panathenaic Games*. Oxford 2007
Rez.: *JHS* 128 (2008) 227 (R. Parker)
574. PHILLIPS, D. J./PRITCHARD, D. (HG.): *Sport and Festival in the Ancient Greek World*. Swansea 2003
Rez.: *Nikephoros* 22 (2009) 232–235 (H. M. Lee)
575. SCHAUS, G. P./WENN, S. (HG.): *Onward to the Olympics*. Waterloo 2007
Rez.: *Mouseion* ser. III, 9 (2010) 103–105 (S. Bell)
576. STESKAL, M./LA TORRE, M. ET AL.: *Das Vediusgymnasium in Ephesos*. Wien 2008
Rez.: *JRA* 23 (2010) 746–750 (D. Parrish) – *Gnomon* 82 (2010) 144–152 (F. K. Yegül)
577. TEYSSIER, É.: *La mort en face*. Arles 2009
Rez.: *JRA* 23 (2010) 520–525 (M. Junkelmann)
578. WELCH, K. E.: *The Roman Amphitheatre*. Cambridge 2007
Rez.: *JRA* 23 (2010) 488–504 (Th. Hufschmid) – *JRA* 23 (2010) 505–509 (F. B. Shear)

Autorenregister

(Die Zahlen beziehen sich auf die Nummerierung in der Bibliographie)

Adak, M.	348	Boriello, M.	2
Ajootian, A.	34, 231	Bomgardner, D.	358, 458
Agostini, C.	478	Bouley, B.	514
Akat, S.	142	Bouley, E.	359, 360, 361
Albanidis, E.	60, 103	Bracht, D.	331
Alberti, B.	35	Brélaz, C.	63, 144
Albu, E.	349	Brodersen, K.	269
Anastasiou, A.	60, 553	Brunet, S.	64, 65, 240
Andreou, H.	232	Bruno, C.	466
Andreou, I.	232	Burnett, A. P.	197
Andreiomenou, A.	63		
Anezeri, S.	233	Cagniart, P.	362
Angeli Bernardini, P. ..	61, 234, 235	Cairns, D. L.	198
Anguissola, A.	479	Caldelli, M. L.	241, 498
Arcangeli, A.	543	Camodeca, G.	145
Aremma, E. M.	495	Canali De Rossi, F.	131
Arena, P.	327	Cannon, Ch.	531
Ascherl, J.	350	Caporusso, D.	3
Åström, P.	41	Caré, B.	4
Aubry, S.	480	Carfora, A.	363
Aupert, P.	351	Cariou, G.	364
Avronidaki, Ch.	236	Carter, M.	365, 366, 499, 559
Aydas, M.	352	Carter, M. J.	367, 368, 369, 370
		Catling, R. W. V.	44
Balland, A.	496	Çekilmez, M.	371
Baratta, G.	337	Cetorelli Schivo, G.	515
Barringer, J. M.	237	Challis, D.	524
Battaglia, D.	353, 354	Chankowski, A. S.	45, 146, 147
Beale, A.	62	Chase, R.G.	5
Beard, M.	421	Christesen, P.	66, 67, 199
Beck, H.	1, 238	Christie, N.	372
Bell, S.	481, 482, 483, 484, 575	Choremi-Spetsieri, A.	573
Beltrán Fortes, J.	355	Clavel-Lévêque, M.	373
Bennet, J.	356	Coarelli, F.	391
Beste, H.	357	Coe, M. D.	20
Biddis, M.	523	Coleman, K.M. .	328, 374, 375, 376
Bingham, S.	485	Coloru, O.	377
Bingöl, O.	143, 186	Cordiano, G.	148
Blänsdorf, J.	497	Cornell, T. J.	68
Bohne, A.	187	Coseo Periello, B.	242
Bollansée, J.	239	Costabile, F.	488

Coulette, Th.	149	Engemann, J.	487
Crawford, M. H.	378	Erker, M.	332
Cromarty, H.	531	Fabrizii-Reuer, S.	385
Crowther, N. B.	6, 69, 243	Fagan, G. G.	386
Culasso Gastaldi, E.	150	Fagnoli, I.	249
Cuniberti, G.	151	Farrington, A.	75, 76, 468
Currie, B.	70	Featherstone, J. M.	527
Curry, A.	379	Feldherr, A.	501, 502
Curty, O.	152	Felsenheld, E.	561
D'Amore, L.	154	Fernández Ochoa, C.	382
D'Amour, A.	196	Ferrary, J.-L.	77
Daly, K. F.	153	Fisher, N.	8, 46, 155
Dayton, J.	245	Fischer-Lichte, E.	528
Decker, W. . 7, 21, 26, 246, 561, 565	568	Flaig, E.	250, 387, 388
De Clercq, D.	127	Flesca, C.	488
De Haan, N.	467	Fornés Pallicer, M. A.	389
De Polignac, F.	71	Fournaraki, E.	529
De Gemmis, M.	2	Franke, P.R.	13
Des Bouvrie, S.	247	Fraß, M.	6
Devilleers, O.	500	Freitag, K.	47, 563
Dickie, M. W.	254	Freyer-Schaueneburg, B.	390
Dieterle, M.	72	Frings, J.	530
Dimitriou, M.	103	Fröhlich, P.	156
Dimitrova, N. M.	248	Fuchs, M. E.	9, 338
Di Nanni Durante, D.	73	Furbank, M.	531
Di Napoli, V.	380	Futrell, A.	559, 560
Dombrowski, D.	525	Gabucci, A.	391
Drew-Bear, T.	74	García Gonzáles, J. M.	251
Drury, P. M. E.	526	García Romero, F.	200, 201, 252
Dubosson, B.	9		548, 569, 570
Ducrey, P.	63	Gardner, D.	461
Dumasy, F.	381	Garrido, J.	393
Dunbabin, K. M. D.	486	Gärtner, U.	502
Durán Cabello, R.	382	Gauthier, Ph.	157, 158
Du Plouy, A.	567	Gazzano, F.	253
Eder, B.	36	Gebhard, E. R.	78, 254
Edmondson, J.	329, 393	Georgiou, A. V.	123
El-Awady, T.	27	German, S.	37, 38
Elkins, N. T.	383	Gialanella, C.	489
Elmer, D. F.	132	Gibson, M.	490
Enenkel, K. A. E.	384	Glytzouris, A.	532
		Goff, B.	533, 534

- Golden, M. 561
 Golvin, J.C. 339, 340, 392, 562
 Gómez-Pantoja, J. L. 393
 González, J. 516
 Gordillo Hervás, R. 79
 Gorgoni, C. 466
 Gotzaridis, B. 124
 Gotzaridis, Ch. 124
 Gouw, P. 80
 Green, C. 323
 Green, J. R. 133
 Gregori, G. L. 394–413
 Guidi, F. 414
 Güterbock, H. G. 31
 Guttman, A. 10
- Haake, M. 48
 Haberer, M. 415
 Hammad, M. 416, 417
 Harrell, S. 255
 Harris, J. P. 202
 Harter-Uibopuu, K. 256
 Hartwig, A. 203
 Heil, M. 325
 Heinz, W. 477
 Helly, B. 81
 Henry, S. 340
 Himmelmann, N. 39
 Hin, S. 159
 Hodge, R. W. 188
 Hope, C. A. 418
 Hope, V. M. 419, 420
 Hopkins, K. 421
- Howie, J. G. 198
 Hrychuk Kontokosta, A. C. 422
 Hubbard, T. K. 204, 257
 Hübner, R. 134
 Hufschmid, Th. 423, 562, 578
 Humphreys, S. C. 160
 Hupfloher, A. 82
- Isler-Kerényi, C. 135
- Jacquemin, A. 49, 258
 James, L. 535
 Jesenko, A. 161
 Jung, M. 48
 Junkelmann, M. 354, 424, 425, 443,
 447, 577
 Kah, D. 563
 Kaila, M. 259
 Kalliontzis, Y. 162
 Kanovou, N. 44
 Kantiréa, M. 83
 Karadedos, G. 426
 Karwiese, S. 469
 Keen, A. M. 536
 Keetman, J. 32
 Kelekna, P. 11
 Kennell, N. M. .. 163, 164, 260, 564
 Kertész, I. 261
 Kleijnwegt, M. 504, 517
 Knoepfler, D. 84, 165, 262
 Koch, A. 205
 Köhnken, A. 206
 König, J. 50, 207, 208, 263, 264
 Kostouros, G.P. 565
 Koukouli-Chrysanthaki, C. 426
 Koukouri, Ch. 537
 Koutras, K. G. 538
 Krasser, H. 505
 Krentz, P. 125
 Kroppen, Th. 506
 Kurke, L. 265
 Kurth, D. 28
 Kyle, D. G. 266, 427, 539, 566
 Kyriakou, P. 267
 Kyrieleis, H. 166, 567
- Lafond, Y. 51
 Langenfeld, H. 52, 53
 Laporte, W. 127
 La Torre, M. 576
 Le Coz, A. 136
 Le Guen, B. 85, 268
 Lee, H. M. 126, 540, 543, 574
 Lehmann, St. 189

Leigh, M.	507	Meijer, F.	343, 432
Lenoir, M.	127	Mercuriale, G.	543
Lentini, G.	209	Merkelbach, R.	93
Letzner, W.	341	Metzner, R.	215
Lewin, A.	167	Meyer, H.	13
Linardos, P.	541	Michelazzi, M.	190
Linford, N.	462	Migeotte, L.	94, 95, 170
Lista, M.	2	Mili, M.	96
Lo Monaco, A.	86	Mingoia, V.	518
Loosch, E.	269	Miranda, E.	97
Lopez, B.	447	Miranda de Martino, E.	98
Lorand, D.	29, 30	Mitchell, S.	54
Loughlin, E.	40	Mitsopoulos-Leon, V.	99
Lovatt, H.	508, 509	Morgan, C.	274
Lucas de Dios, J.M.	210	Morelli, F.	344
Luczanits, Ch.	22	Moretti, A.	519
Lugaresi, L.	510, 521	Morillo Cerdán, Á.	382
Lund Christensen, D.	211	Mosebach, K.	269
McClelland, J.	568	Mouratidis, I.	60, 569
McDevitt, A.	214	Mrozewicz, L.	450
McDonald, G.	531	Müller, H.	100
McKinnon, M.	428	Müller, St.	433
McKenzie, J. S.	179	Murillo, J. F.	451
Malay, H.	88	Musti, D.	171
Manderscheid, H.	470	Naerebout, F.G.	333
Mango, E.	168	Neer, R. T.	275
Manieri, A.	89, 213, 270, 271	Nelis-Clément, J.	570
Mann, Ch.	429, 571	Nelson, M.	276
Maravela, A.	212	Neubauer, W.	434
Marcattili, F.	342	Neumann-Hartmann, A. ..	216, 277, 571
Marek, Ch.	90	Newby, Z.	491
Mari, M.	91	Nguyen, V. H. T.	217
Marín Jordá, C.	471	Nicholson, N.	218, 219
Martin, L.	462	Nielsen, Th. H.	211, 278, 572
Martínez Cecilia, M.	128	Nigdelis, P. M.	101, 172
Martínková, I.	272	Nys, K.	41
Martirosova-Torlone, Z.	199	Olivieri, O.	220
Mathé, V.	169	Olovdotter, C.	492
Matijević, K.	542	Orr, H.	23
Matthews, V.	92, 273	Osborne, R.	279
Matyszak, Ph.	430	Özgünel, C.	472
Mauritsch, P.	12		
Meier, M.	431		

	287, 288, 289
Paarmann, B.	173
Pacher, M. W.	473
Paizi-Apostolopoulou, M.	42
Palagia, O.	573
Palliante, P.	466
Papakonstantinou, Z.	529, 544, 545
Papapostolou, I. A.	435
Papini, M.	436
Parker, R.	55, 102, 573
Parrish, D.	576
Pascal Barea, J.	334
Pastor Andrés, H. F.	437
Pastor Muñoz, M.	437
Patrich, J.	174, 570
Pavan, A.	345
Pavlogiannis, O.	103
Perrin-Daminadayar, É.	175
Perrot, S.	104, 280, 281
Perry, J. S.	282
Petermandl, W. .	176, 283, 324, 341
Phillips, D. J.	574
Picaud, S.	138
Pichot, A.	438
Piérart, M.	152
Pierros, N. D.	139
Pietsch, W.	439, 440, 441
Pleket, H. W.	284, 560, 561, 566
Poplutz, U.	221
Potter, D.	14
Pouderon, B.	510
Poulsen, B.	137
Prag, J. R. W.	177
Pressly, W.	546
Pritchard, D.	574
Proeva, N.	361
Pseutes, A.P.	178
Puchner, W.	547
Puig Rodríguez-Escalona, M. ...	389
Purcell, N.	335
Reed, N. B.	285
Reggiani, A.	15
Reid, H. L.	16, 105, 286,
Remijsen, S.	106, 129, 290
Rengakos, A.	42
Rettner, A.	548
Ribera i Lacomba, A.	471
Richer, N.	107
Richter, W.	17
Riel, M.	88
Rigsby, K.	108, 109
Ritti, T.	110
Robert, L.	111, 112
Roddaz, J.-M.	570
Rodríguez Hidalgo, J. M.	355
Rogers, R. H.	511
Rollinger, R.	33
Romano, D. G.	113, 114, 291
Rösler, W.	222
Rowe, Ch.	223
Roy, J.	292
Rüpke, J.	520
Sabottka, M.	179
Sacco, G.	74
Saggiaro, A.	442
Sänger-Böhm, K.	293
Santi, F.	294
Sapelli Ragni, M.	15
Saracoğlu, A.	371
Scanlon, Th.	18
Schaefer, S.	13
Schauenburg, K.	191
Schaus, G. P.	295, 575
Schepens, G.	296
Schlapbach, K.	224
Schoinas, K.	60
Scholz, P.	563
Schultz, P.	297
Schulz, M.-W.	336
Schwartz, A.	211
Scott, M.	56
Scott, W. C.	225
Seelentag, G.	180
Segrave, J. O.	549, 550
Seren, S.	434

Sestile, A.	226	Tuck, St. L.	449
Shadrake, S.	443	Tuncel, Y.	554
Shaw, P.-J.	298	Tyrell, W.B.	308
Shear, J. L.	115, 578	Ulf, Ch.	309, 572
Sikla, E.	43	Vagalinski, L. F.	450
Simon, L.	493	Valavanis, P.	194
Simonsen, K.	485	Van Nijf, O.	310, 311
Simpson, M.	534, 551	Van Steen, G.	555
Sinn, U.	299	Van Wees, H.	8
Slater, W.	300, 301	Vaquerizo Gil, D.	451
Smith, P. J.	116	Varone, A.	452
Smith, T. J.	140, 141	Velchikov, Zh.	453
Soler, E.	521	Ventura, L.	354
Solima, I.	181	Vial, C.	57
Sommer, C. S.	444	Vincent, A.	312
Sosin, J. D.	117	Volonaki, E.	229
Souris, G. A.	172	Volpe, R.	313
Spivey, N.	227	Volpicella, D.	474
Squire, M.	192	Vössing, K.	512
Staffhorst, U.	302	Wacke, A.	347
Stähli, A.	303	Wacker, Ch.	24
Steskal, M.	576	Wallner, Ch.	314
Steuernagel, D.	324	Walther, U.	454
Stocking, D.	228	Ward-Smith, A. J.	130
Straus, J. A.	564	Weeber, K.-W.	475
Strobel, K.	445	Weiler, I.	19, 315, 316, 317, 556
Strohschneider, P.	118	Weir, R.	195
Stuttard, D.	119	Weiss, Z.	318
Swaddling, J.	120	Welch, K. E.	578
Taita, J.	304, 305, 306	Wells, J. B.	230
Tataki, A. B.	446	Wenn, S.	575
Teyssier, É.	447, 577	Werner, H.	319, 494
Themelis, P.	182, 183	West, M. L.	320
Thelamon, F.	521	Whitehouse, H. W.	418
Thiercy, P.	307	Wiedemann, Th.	455, 456
Thomas, R.	448	Wiemer, H.-U.	1, 58
Thonemamm, P.	121	Williams, H.	457
Thuillier, J.-P.	330, 346	Willinghöfer, H.	530
Tiverios, M.	193	Wilmott, T.	458, 459, 460, 461, 462, 558
Tosi, G.	522	Wilson, P.	123
Tremel, J.	184		
Tsagalís, Ch.	42		
Tsonias, S.	552, 553		

Wilson-Jones, M.	463	Yalouri, E.	558
Winkler, M. M.	432	Yegül, F.	477, 576
Wirsching, A.	464	Young, D.	321
Wiseman, T.	326		
Wissemann, M.	476	Zerbini, M.	465
Wolf, C.	478	Ziegler, R.	59
Woff, R.	122	Zissos, A.	513
Wörle, M.	185	Zobel, G.	25
Wrede, H.	557	Zoumbaki, S.B.	322

Nathalie de Haan, Römische Privatbäder: Entwicklung, Verbreitung, Struktur und sozialer Status, Frankfurt/M., Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Lang 2010; X, 425 Seiten u. 120 Tafeln mit 60 Plänen und 130 sw-Fotos; ISBN 978-3-631-60069-6.

Nachdem Inge Nielsen ihre 1990 publizierte Studie zu *Thermae et Balnea* auf die öffentlichen römischen Bäder fokussiert hatte¹ (wobei sie, wenn es ihr wegen der Größe der Anlagen angebracht schien, durchaus auch private Bäder kaiserlicher Villen einbezog), schien das früher durchaus bekundete Interesse an der Erforschung privater Badeanlagen² nachgerade erloschen zu sein. In Niedergermanien etwa bilden die Villenbäder die statistisch gesehen größte Gruppe; somit müssen sie „dringend berücksichtigt werden, obwohl die Thermenforschung sie meist nur wenig beachtet“³. So ist dann die vorliegende Dissertation von N. de Haan eine auf jeden Fall

¹ Siehe Rez. in: Nikephoros 5, 1992, 292–298.

² Die Arbeit von HARALD KOETHE über „Die Bäder römischer Villen im Trierer Bezirk“ (30. BerRGK 1940, S. 43–131) steht am Anfang; sie wird von de Haan zitiert, nicht aber die Diss. von W. HEINZ über „Römische Bäder in Baden-Württemberg“ (1979), die sich überwiegend mit Privatbädern befasst.

³ MICHAEL DODT, *Bäder römischer Villen in Niedergermanien im Lichte neuer Ausgrabungen im rheinischen Braunkohle-Revier*, in: Bonner Jahrbücher 206, 2006, 63–85, hier S. 66.

beachtliche Erweiterung in der Forschungslandschaft.

Die Autorin ist seit vielen Jahren mit dem Themenkomplex vertraut. Sie konnte ihre Untersuchungen mit eigener Feldforschung in Italien, Nordafrika und England begleiten. Schwerpunktmäßig werden die privaten Bäder genau dieser Regionen untersucht und in einem sehr ausführlichen Katalog (S. 141–293) präsentiert, ergänzt durch einen Appendix (294–356), der die gleichen Gebiete abdeckt, die Beschreibungen aber allein aus der Literatur schöpft. – Andere Regionen werden nicht thematisiert; hunderte oder vielleicht tausende Villenbäder in den römischen Provinzen unmittelbar nördlich der Alpen – man denke nur an das Villenbad von Schwangau mit seiner reichen Ausmalung mit Szenen der griechischen Mythologie und Bildern aus dem römischen Badeleben – finden nicht einmal Eingang in das Ortsregister, obwohl auch sie fraglos Aussagen über den sozialen Status der Besitzer und über die von de Haan immer wieder thematisierten Fragen der Romanisierung⁴ zulassen. Insofern ist der Titel vielleicht ein wenig zu allgemein gehalten.

Im Vorwort (IX–X) wird die erwähnte Bestandsaufnahme dargelegt mit Verweisen auf die eigenen Untersuchungen vor Ort in Italien (vornehmlich Pompeji und Ostia), Nordafrika (Tunesien und Marokko)

⁴ GISELA ZAHLHAAS, *Die Fresken des römischen Thermengebäudes von Schwangau*, in: Antike Welt 9 H. 4, 1978, 13–23; S. 13 zur Verbreitung der „kulturellen Erregenschaften“ der Römer in den Provinzen.

sowie in diversen Stätten in England.

In der Einleitung (5–10) formuliert de Haan ihr Anliegen: Sie möchte „die Rolle der Privatbäder für die römische Wohnkultur und den römischen Lebensbereich im Westen des Reiches während der späten Republik und der Kaiserzeit“ darstellen (8). Die Verbreitung der Privatbäder sei ein Indikator „der Romanisierung inner- und außerhalb Italiens“ (9). Damit sind wichtige Eckpunkte für das Vorhaben benannt. Die geografische Einschränkung wird zwar beschrieben (9), aber letztlich nicht begründet: Dass Campanien und Latium in der römischen Bäderforschung den Ausgangspunkt bilden, ist nach dem gegenwärtigen Forschungsstand selbstverständlich; dass in *Africa* und *Britannia* die Badekultur durch die Römer ‚importiert‘ worden sei (9), ist ebenfalls klar. Nur: Gilt das für andere Provinzen resp. Siedlungsräume der Römer nicht? Und wie will man die Frage, „ob es zwischen Privatbädern in den verschiedenen Regionen des Römischen Reiches Unterschiede in Bauweise, Technik Grundplan, Einrichtung und dekorativer Ausstattung“ (9) gebe, beantworten, wenn katalogmäßig nur die wenigen genannten Schwerpunktgebiete erfasst werden?

De Haan verteidigt ihre Auswahl mit den Hinweisen, dass es in den bezeichneten Gebieten sowohl Villen als auch Stadtwohnungen gegeben habe, was den Vergleich erleichtere; nur findet sich das beispielsweise in den germanischen oder in raetischen Landen ebenfalls. Auch sei durch die gewählte territoriale Begrenzung eine „diachrone Studie der römischen Privatbäder im

westlichen Mittelmeergebiet vom Anfang des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts bis in die Spätantike“ (9) möglich. Wie soll das zutreffen, wenn etwa Spanien, wo es „eine sehr hohe Anzahl von *villae* mit einer oder mehreren Badeanlage(n)“ (48 Anm. 85) gebe, praktisch nicht mit einbezogen wird? – Im diachronen Durchgang ist natürlich ein Blick in den Osten des Reiches nützlich, wo sich auch bei kleineren Privatbädern die römische Badekultur nahezu im Reinform erhalten hat – das Badeschlösschen in Qusair Amra⁵ (im heutigen Jordanien) aus der Omayyaden-Zeit ist architektonisch und mit seiner Ausmalung ein beredtes Beispiel dafür.

En passant erfährt der Leser, dass kaiserliche Villenbäder „außer Betracht gelassen“ wurden, „weil diese als Teil der kaiserlichen Entourage auf den Empfang größerer Gruppen eingerichtet waren und somit keine gute Vergleichsmöglichkeit zur sonstigen Materialgruppe bilden“ (10). Es stellt sich die Frage, warum denn kaiserliche Bäder nicht in einer eigenen Gruppe zusammengefasst werden. Bei den öffentlichen Bädern und Thermen gibt es ja auch ganz unterschiedliche Formate: vom hausgroßen Bad bis zur kleinstadtgroßen Therme. Und wie verhält es sich mit dem Bad der spätantiken Villa bei Piazza Armerina auf Sizilien? Handelt es sich, wie gern behauptet, um eine kaiserliche Villa, oder finden wir hier nicht vielleicht doch den Wohnsitz eines

⁵ Vgl. z.B. FIKRET K. YEGÜL, *Baths and Bathing in Classical Antiquity*, New York u. Cambridge 1992, S. 341 u. Abb. 429–434.

reichen Tierhändlers?⁶ De Haan hält sich bedeckt; sie erwähnt Mosaikböden des Bades (124f.), verzeichnet aber die Villa nicht einmal im Index. Die Gesamtfläche dieses Bades⁷ übersteigt mit 1.100 m² die sonst üblichen Größen der Villenbäder um ein Mehrfaches. Die kleinen Thermen der kaiserlichen Villa von Tivoli⁸ überragen mit 1.550 m² Fläche die von Piazza Armerina um die Größe eines beachtlichen Privatbades. Plinius beschreibt seine Villenbäder als geräumige und weite Anlagen (121); es gibt jedoch keinen archäologischen Befund für eine Spezifizierung dieser Aussage dazu. Insgesamt werden die Grundzüge einer eigenen Gruppe von Privatbädern sichtbar.

Das erste Kapitel behandelt „Die Entwicklung der Privatbäder“ (11–38). Wiederum bildet Italien den Ausgangspunkt, dankenswerter Weise dargestellt auf der Folie der Entwicklung griechischer Privatbäder. Der Süden Italiens geriet dabei zu einer Art Übergabestation, wo „die Römer vom 3. Jh. v.Chr. an mehr und mehr mit der griechisch-hellenistischen Badekultur [...] in Berührung gerieten“ (19). Die griechischen Grundlagen römischen Badewesens erschließt die Verf. auch aus den literarischen Quellen (19f.), die sie – wie auch sonst in diesem Buch – ausführlich mehrsprachig belegt. Die Inhalte sind allerdings seit einiger Zeit geläufig.

Sehr ausführlich unter Beiziehung etlicher Textquellen wird das System der Hypokaust-Heizung untersucht (22–35). Die sehr belebte Darstellung wäre eher in einem allgemeinen Thermenbuch zu erwarten als an dieser Stelle, zumal das Ergebnis – Orata könne nicht als der erste Anwender dieses Heizsystems bezeichnet werden (25) – schon länger Konsens der Forschung ist. Im balneologischen und medizinhistorischen Sinn wäre es hingegen verlockend, eine größere Gewichtung auf Asklepiades von Prusa, einen Zeitgenossen von Orata, zu legen. Denn ihm wurde nicht nur die Anwendung der ‚hängenden‘, also hypokaustierten Bäder nachgesagt (27 mit Zitat der Plinius-Stelle), sondern auch die unerschrockene Anwendung kalten Wassers, die ihm den Beinamen ‚Psychroloutes‘ einbrachte.⁹ Diese beiden Komponenten machten Asklepiades zu einem bedeutenden Gestalter des werdenden römischen Badewesens. Anders gesagt: Asklepiades romanisierte hellenistische Vorstellungen vom Baden (der Begriff der ‚Romanisierung‘ kommt bei de Haan ab S. 9 immer wieder vor).

In diesem Zusammenhang ist eine andere Begriffsfelduntersuchung angebracht: Es geht um die Differenzierung zweier Formen des Schwitzbades,¹⁰ des von den Griechen übernommenen *laconicum* mit seiner scharfen Hitzeeinstrahlung und der

⁶ J. M. C. TOYNBEE, *Tierwelt der Antike: Bestiarium romanum*, Mainz 1983, S. 12–16 (Besitzer ein Tierlieferant).

⁷ NIELSEN (Anm. 1) Teil II S. 10.

⁸ NIELSEN (vor. Anm.) S. 9.

⁹ W. HEINZ, *Baden, Salben und Heilen in der römischen Antike* (Augster Museumshefte; 13), Augst 1993, S. 30f. mit weiteren antiken Zitaten.

¹⁰ Vgl. dazu u.a. W. HEINZ (wie Anm. 1).

etwas milderen ‚romanisierten‘ Form, des *sudatorium*. Die römische Adaption einer ursprünglich griechischen Badeeinrichtung erweist sich hier so deutlich wie sonst kaum an anderer Stelle. Trotz eindeutiger und längst publizierter Aufarbeitung setzt de Haan diese als Synonyma ein (30; 221; 337; vgl. S. 181).

Ein kleiner Einschub. Die Kritikpunkte, die hier im Raum stehen, sind ganz sicher nicht der Autorin allein anzulasten. Sie sind eher ein deutliches Zeichen dafür, dass die Thermenforschung, die über die Fragen der Architektur hinaus eine Fülle weiterer Gebiete (z. B. Wassermanagement, Bautechnik, Balneologie usw.) beinhaltet, in der Archäologie noch immer eine Nebenrolle spielt. Es sind somit etliche Fragestellungen, die hier thematisiert werden, gar nicht allenthalben präsent.

Zum Schluss dieses Kapitels geht de Haan auf einige technische Errungenschaften im frühen Bäderwesen ein, so etwa die Wandheizung und das Fensterglas, dessen Lichthelligkeit (37) ein sicher gern gesehener Nebeneffekt war, das aber seine eigentliche Bedeutung in der dadurch ermöglichten Erhöhung der Raumtemperatur¹¹ hatte.

Schließlich verweist die Verf. auf die Rolle der Privatbäder als „regelrechte Wegbereiter bei der Verbreitung neuer Technologien“ (37f.).

Das zweite Kapitel behandelt „Die Verbreitung der Privatbäder“ (39–

54). De Haan arbeitet die Differenzierung *domus* und *villa* heraus sowie innerhalb der Villenarchitektur selber. Die Bäder der Villen versteht sie als eine Lebensform: als Teil des *otium*. Die Verf. arbeitet heraus, dass die historische Entwicklung bei den städtischen Bädern in den *domus* nicht gänzlich parallel läuft mit derjenigen der Villenbäder. Das interessante Fazit am Ende dieses Kapitels (54): Die öffentlichen Bäder zeigen den Grad der Romanisierung an, die privaten noch mehr: Örtliche Eliten erweisen damit ihre *romanitas*.

Im dritten Kapitel über „Die Struktur der Privatbäder“ (55–91) untersucht de Haan einige technische Grundlagen wie hitze- und feuchtigkeitsbeständige Baumaterialien, Wölbröhren und nochmals die Hypokaust-Heizung. Hier hätten in jedem Fall die Untersuchungen des Ingenieurs Hans-Christian Grassmann über „Wirkungsweise und Energieverbrauch antiker römischer Thermen“¹² einbezogen werden müssen, denn für das Temperaturverhalten eines Raumes ist nicht die Höhe der Hypokaustpfeiler (65 Tab. 4) ausschlaggebend, sondern die Stärke des Estrichs über dem *hypocaustum*: Eine dünnere Suspensur heizt stärker, eine dickere dämmt stärker und wirkt eher als Wärmespeicher. Mit anderen Worten: Die Mächtigkeit der *suspensura* gibt Auskunft über die balneologische Verwendung eines Raumes.

¹¹ JAMES W. RING, *Windows, Baths, and Solar Energy in the Roman Empire*, in: *American Journal of Archaeology* 100, 1996, 717–724 (mit etlichen ingenieurmäßigen Berechnungen).

¹² In: *Jahrb. d. Römisch-Germanischen Zentralmuseums* 41, 1994, 297–321. Grassmann hat seine Erklärungen und Berechnungen 2011 monografisch vorgelegt.

Im weiteren Durchgang behandelt de Haan Fragen der Wandheizung, der Wasserver- und -entsorgung und der Typologie. Wenn einer Villa zwei Bäder zuzuordnen sind, befindet sich eines davon in der Regel im Personaltrakt.

„Der städtische Kontext“ ist die Überschrift des vierten Kapitels (93–117). Es geht um den Einfluss kommunaler Behörden auf den Bau öffentlicher und privater Bäder sowie der Wasserleitungen, letztlich also um althistorische Daten. Frontinus wird genau so ausführlich behandelt wie die tiefgreifenden Fragen zur Verwaltung. De Haan geht hier (wie auch sonst in diesem Buch) sehr souverän mit den antiken Textquellen um, was eine hohe Wertstellung der gesamten Arbeit mit sich bringt. Wie die Aquädukte sind auch die Bäder wichtiger Ausdruck des städtischen Ansehens, der *dignitas* (109–111). Dieses Phänomen verlor sich, als die Goten die Wasserleitungen kappten (112f.). Einige bekannte Dinge zu Eintritten, zum Personal usw. werden angefügt. In einem Punkte nur sei zur Vorsicht gerufen: Die *thermulae* des Etruscus, die Martial (ep. 6,42) besingt, sind in ihrem Status nicht näher fassbar;¹³ von daher darf man sie nicht einfach den öffentlichen Bädern zurechnen (116 Anm. 206; nochmals S. 132).

„Benutzung und sozialer Status“ ist der Titel des fünften und letzten Kapitels (119–139). Ein privates Bad in einem städtischen Haus – einer *domus* – spiegelt die gesellschaft-

lichen Ambitionen des Hausherrn wider, und schon zur Zeitenwende waren Bäder feste Bestandteile einer *domus*. Die Frage von Sinn und Zweck einer zweiten Badeanlage in einer Villa könnte zugunsten eines Sklavenbades beantwortet werden (für öffentliche Bäder gibt es entsprechende Inschriften) oder im Sinne einer öffentlichen Funktion (123f.). Die Benutzung von Privatbädern durch Frauen ist kaum zweifelhaft; Zeitpunkt und Frequenz privaten Badens dürften den Daten der öffentlichen Anlagen entsprechen (125f.).

Die anschließenden Überlegungen zur Verbindung von Baden und Gesundheit (128) gehen leider weit am Stand der Forschung vorbei. Wenn schon die Hypokausten (Kap. 1) als so wichtig eingestuft werden, dass sie in der Genese der Bäderarchitektur vorrangig abgehandelt werden, dann sollte das noch viel mehr dem Gesamtkonzept der Bäder und ihrer Wirkung in medizinischer Sicht¹⁴ gelten. Das Gesamtkonzept römischer Bäder ist weit mehr noch als das Phänomen der Hypokausten ein Teil der Romanisierung (135) hellenistischer Balneologie.

Das Kapitel wird abgeschlossen mit einigen kurzen Hinweisen zur allmählichen Einstellung der Neubaupraxis von Bädern in der Spätantike und zu Änderungen der Moralvorstellungen durch das frühe Christentum.

Es folgen der beeindruckende Hauptkatalog der von der Autorin in

¹³ STEPHAN BUSCH, *VERSUS BALNEARVM*, Stuttgart u. Leipzig 1999, S. 38.

¹⁴ W. HEINZ, *Antike Balneologie in späthellenistischer und römischer Zeit: Zur medizinischen Wirkung römischer Bäder*, in: ANRW II 37,3, 1996, 2411–2432.

Feldforschung bearbeiteten Bäder in Italien, Nordafrika und England (141–293) sowie der ebenfalls eingangs erwähnte Appendix (294–356) als höchst wertvolle Arbeitsinstrumente. In der Bibliografie (357–389) fehlen ein paar wichtige Titel; einige davon sind hier eingefügt. Durch fünf Register (391–425) wird das Buch hervorragend erschlossen; allerdings sind die letzten beiden Registereinträge zugleich die Verzeichnisse der Pläne und Abbildungen, die nur hier und nicht bei den jeweiligen Bildern stehen. Die 60 Pläne sind zum größten Teil neu gezeichnet mit Maßstab und Nordpfeil. Es war aber keine gute Idee, die ohnehin kontrastarmen Zeichnungen noch mit einem völlig überflüssigen Raster zu unterlegen. Sehr bedauerlich ist die Tatsache, dass die Raumbezeichnungen der Pläne weder an antiken Termini orientiert (z.B. T für Tepidarium) noch überhaupt einheitlich ist: A bezeichnet in Plan 1 das Apodyterium, in Plan 2 das Caldarium. Die seltenen Siglen für Hypokausten oder Tubuli

tragen nicht zur einheitlichen Sicht der Pläne bei. – 130 Fotos beschließen den Band.

Was bleibt? Wir haben eine groß angelegte, in gutem Deutsch geschriebene Studie zu einem bisher wenig beachteten Bereich der Bäderforschung vor uns. Es gibt strukturelle Defizite, zu denen vor allem die nicht recht verständliche topografische Aussonderung gehört (sie wird durch die notwendiger Weise beschränkten Möglichkeiten der Feldforschung der Verf. bedingt sein), und diverse Fragen bautechnischer und balneologischer Art bleiben hinter dem Stand der Forschung zurück. Dafür gibt es als Herzstück eine ausgezeichnete Materialvorlage in zwei großen Katalogen sowie eine Vielfalt antiker Textzeugnisse, die den üblichen Rahmen bei weitem übertrifft. Allein diese Kriterien dürften dem Buch zu weiter Anerkennung verhelfen.

Werner Heinz, Sindelfingen

Garat G. Fagan, *The Lure of the Arena: Social Psychology and the Crowd at the Roman Games*. Cambridge (UK), Cambridge University Press 2011, xi, 361 S. 10 Abb. ISBN 978-0-521-18596-7

Alle Forschungen zu den römischen *munera*, so der Autor dieses ambitionierten Buches, gingen bislang den falschen Weg, indem sie das Geschehen im Amphitheater in den Kontext der römischen Kultur einbetteten und beispielsweise als Ausdruck des traditionellen Militarismus der Römer oder als Zurschaustellung kaiserlicher Macht interpretierten. Nach Fagan krankten solche Versuche an einer zu engen Optik, da sie die brutalen *munera* als römische Besonderheit betrachteten. Er selbst plädiert für einen sozialpsychologischen Ansatz: In vielen Kulturen, ja praktisch überall sei es üblich (gewesen), Menschen und Tiere öffentlich zu mißhandeln und zu töten; nicht die römische Kultur, sondern die menschliche Natur liefere eine Antwort auf die Frage, warum die Römer so gerne ins Amphitheater gegangen seien.

In Kapitel 1 („Seeking explanations“, 13–48) läßt er die bisherige Forschung Revue passieren, der er pauschal vorwirft, lediglich monokausale Erklärungen geliefert zu haben (14). Der Forschungsüberblick ist überaus nützlich, allerdings hätte man sich etwas mehr Fairneß gewünscht. Beispielsweise begegnet F. der These von Keith Hopkins, *munera* hätten der kriegsentwöhnten römischen Bevölkerung künstliche Schlachtfelder präsentieren sollen, mit dem Einwand, die Römer hätten keinen Kriegersatz nötig gehabt, weil sie

viele Kriege führten. Dies wußte Hopkins nun allerdings auch, er hatte seine These mit Blick auf die hauptstädtische Bevölkerung der frühen und hohen Kaiserzeit entwickelt, die großteils keine eigenen Erfahrungen im Krieg gesammelt hatte. F. arbeitet in diesem Kapitel auch die kulturellen Bedingungen für die *munera* heraus: erstens die extreme Ungleichheit der Menschen, die sich vor allem an der Institution der Sklaverei ablesen lasse, zweitens die hohe Gewaltbereitschaft der römischen Gesellschaft, drittens die starke Statusdifferenzierung, viertens die Allgegenwart von Tod und Schmerzen, und fünftens den römischen Imperialismus, der die materielle Basis für die Spiele geschaffen habe. Dies alles reiche jedoch nicht aus, die brutalen *munera* zu erklären.

In Kapitel 2 („A catalog of cruelty“, 49–79) präsentiert F. Beispiele für grausame öffentliche Schauspiele, beginnend beim Alten Orient bis hin zu zeitgenössischen Hinrichtungen. Damit möchte er zum einen verdeutlichen, daß die römischen *munera* keinen historischen Sonderfall bilden, zum anderen beleuchtet er an besser dokumentierten Beispielen Reaktionen von Zuschauern auf öffentlich inszenierte Gewalt. Daran knüpft F. in Kapitel 3 („Groups, crowds, and seats“, 80–120) grundlegende methodische Überlegungen zur Untersuchung von Zuschauerverhalten an. Er nennt Experimente, in denen man unter Jugendlichen künstliche Identitäten stiftete und gruppendynamische Prozesse anstieß, die rasch zu einer hohen Aggressivität führten. Ähnliches sieht F. bei den berühmten Krawallen von 59 n. Chr. am Werke, die er auf die Rivalität der *collegia iuvenum* von Pompei und

von Nuceria zurückführt. Der konventionellere Teil dieses Kapitels stellt den Forschungsstand zu Fassungsvermögen und Sitzordnung in Amphitheatern zusammen.

Sehr wertvoll ist das vierte Kapitel („Crowd dynamics at arena spectacles“, 121–154), in dem erstmals die spärlichen und verstreuten Zeugnisse zu den Reaktionen der Zuschauer im Amphitheater zusammengetragen werden; F. differenziert in diesem Kapitel zwischen den *venationes*, den Hinrichtungen und den Gladiatorenkämpfen. Besonders betont wird die Trennung zwischen innen und außen, zwischen der Arena und der *cavea*, zwischen den Ausgestoßenen und den privilegierten Zuschauern. Er konstatiert, dass es im Amphitheater weit seltener zu Krawallen kam als in Circus oder Theater, und führt dies darauf zurück, dass die Kürze der Gladiatorenkämpfe ein aggressives Fanverhalten nicht zugelassen habe. In Kapitel 5 („Arenas of prejudice“, 155–188) verengt sich der Fokus auf die Hinrichtungen: Die Zustimmung der Zuschauer zu dieser brutalen Gewalt sei darauf zurückzuführen, daß hier die Resentiments der römischen Bevölkerung gegenüber Personen, die ihrer Meinung nach nicht in die römische Ordnung zu integrieren waren, befriedigt worden seien. Daß die Gewaltausübung gerechtfertigt sei, wurde durch Herolde und Plakate unterstrichen, welche auf die Missetaten der zum Tode Verurteilten hinwiesen.

Das sechste Kapitel („Gladiators and sports spectatorship“, 189–229) wendet sich wieder den Gladiatorenkämpfen zu. Diese seien trotz ihrer Brutalität laut F. mit modernen Sportereignissen durchaus zu ver-

gleichen, und auch das Verhalten des Publikums stuft er als ähnlich ein. Die Römer im Zuschauerrund seien Experten gewesen, die einen guten Kampf zu schätzen wußten, und sie hatten ihre individuellen Vorlieben, etwa für die Kleinschildner, für *murmillones* oder für bestimmte Gladiatoren, und feuerten ihre Lieblinge lautstark an. Das Kapitel 7 („The attractions of violent spectacle“, 230–273) leitet F. mit einem fiktiven Szenario ein, daß der Gouverneur von Pennsylvania mit den Insassen der Todeszellen einen Gladiatorenkampf ausrichte, das in einem vollen Footballstadion unter Liveübertragung im Fernsehen stattfindet; moderne Überlegungen zur Faszination gewalttätiger Schauspiele sind sein Ausgangspunkt für die Analyse einzelner Episoden aus dem römischen Amphitheater, in denen die Affekte des Publikums besonders markant beschrieben werden. F. greift hier vor allem auf christliche Martyrienberichte zurück, die er, ohne ihre starke Stilisierung in Abrede zu stellen, als authentische Quellen zum römischen Zuschauerverhalten benutzt. Im abschließenden Kapitel („Conclusion: the lure of the arena“, 274–286) bemüht sich F. um eine Differenzierung der römischen Einstellung zu den *munera* und betont, dass nicht jedermann in Rom und den Provinzen in die Amphitheater geströmt sei, um den blutigen Darbietungen beizuwohnen; schon an den einzelnen Kaisern lasse sich ablesen, wie unterschiedlich das Interesse ausgeprägt gewesen sei. In seinem Schlußwort erneuert er seine Kritik an kulturhistorischen Untersuchungen zu den *munera*, die seiner Ansicht nach einen unzulässigen Abstand zwischen den antiken Römern

und uns selbst konstruierten (286: „... the lure of the brutalities staged in the Roman arena may well lie closer to home than many of us might like to think.“) Eine sehr nützliche Zusammenstellung der wichtigsten antiken Texte zur Thematik, eine umfangreiche Bibliographie und der Index schließen das Buch ab.

Die Anwendung von psychologischen Ansätzen auf die *munera* ist nicht so revolutionär, wie F. den Leser glauben machen will (man sehe beispielsweise C.A. Barton, *The sorrows of the ancient Romans: the gladiator and the monster*, Princeton 1993; A. Futrell, *Blood in the arena: the spectacle of Roman power*, Austin 1997), und die Zweifel an deren Leistungsfähigkeit wachsen bei der Lektüre von F.s Werk. Was hier vor allem überrascht, ist die radikale Gegenüberstellung von „culture“ und „human psychology“; zwar gesteht F. in der Einleitung zu, daß sich die menschliche Psyche nicht von der sie umgebenden Kultur lösen lasse (5), im Verlauf des Buches verliert er diese Einsicht aber aus dem Blick und zieht eine scharfe Trennlinie. Damit ignoriert F. eine alte, in jüngerer Zeit von der Hirnforschung bestätigte Erkenntnis, daß die Kultur, in der ein Mensch aufwächst und lebt, seine Psyche entscheidend prägt.

Darüber hinaus ist er, was die historischen Vergleiche betrifft, nicht präzise. Tierkämpfe und Hinrichtungen vor großem Publikum gab und gibt es in vielen Kulturen, darin hat F. zweifellos recht. Eine Parallele zu Gladiatorenkämpfen, deren Spezifikum darin besteht, daß die Zuschauer nach dem Kampf über Leben und Sterben des Unterlegenen entscheiden, ist dem Rezensenten

hingegen nicht bekannt, und auch F. vermag keine zu nennen. Daß er diese Singularität der Gladiatorenkämpfe nicht berücksichtigt, ist angesichts seiner Konzentration auf die Zuschauer besonders überraschend, denn anders als bei allen anderen von ihm genannten öffentlichen Inszenierungen von brutaler Gewalt traten die Römer im Amphitheater nicht nur durch Klatschen, Sprechchöre und Zurufe in Erscheinung, sondern waren ganz konkret Richter über Leben und Tod. Hier sollte eine Erklärung der Beliebtheit römischer *munera* eigentlich ansetzen, und hier sind die von F. kursorisch im ersten Kapitel genannten Merkmale von zentraler Bedeutung.

Es gibt keinen Zweifel daran, daß dem Buch ein äußerst gründliches Studium der Thematik vorausging. F. kennt die Quellen bestens und hat die Forschungsliteratur umfassend aufgearbeitet; anzuerkennen ist insbesondere, daß er sich nicht wie viele seiner amerikanischen Kollegen auf die englischsprachige Literatur beschränkt, sondern die internationale Forschung im Blick hat. Dadurch wird das Werk zu einer Fundgrube für alle, die sich für *munera* interessieren. Es ist deshalb schade, dass er für seine Argumentation die ihm eigentlich bekannte Komplexität des historischen Phänomens unzulässig reduziert hat. Es ist allerdings zu vermuten, daß es ihm ohne eine solche grobe Vereinfachung nicht gelungen wäre, die Leistungsfähigkeit der von ihm verwendeten Methoden plausibel zu machen.

Christian Mann (Mannheim)

Sport und Recht in der Antike

Das zweite Wiener Kolloquium zur Antiken Rechtsgeschichte widmete sich den rechtlichen und institutionellen Rahmenbedingungen der sportlichen und musischen Wettkämpfe des klassischen Altertums. Der zeitliche Rahmen erstreckte sich von der Archaik bis in die Spätantike (8. Jh. v. Chr. – 6. Jh. n. Chr.). Das Regelwerk der Agone, ihre Finanzierung sowohl aus öffentlichen Mitteln wie auch aus privaten Zuwendungen vermögender Sponsoren und die Ausbildung der Sportler bildeten einen ersten Schwerpunkt. Siegespreise und Privilegien, die den sozialen Status von Sportlern und insbesondere Wettkampfsiegern bestimmten und für die Attraktivität der Agone ausschlaggebend waren, standen im Mittelpunkt weiterer Beiträge. Derartige Fragen waren stets Gegenstand einer „Sportpolitik“, die unter den kleinräumigen Gegebenheiten der klassischen griechischen Stadtstaaten anderen Spielregeln folgte als etwa im Imperium Romanum, wo der Kaiser versuchte uniforme, reichsweite Bestimmungen durchzusetzen. Unterschiede im Konzept von Sport und Wettkampf bei Griechen und Römern wurden aufgespürt und unter anderem anhand der Gladiatorenspiele als einem spezifisch römischen Sonderfall illustriert. Ein weiterer Aspekt war der Blick auf das Ende der klassischen griechischen Agonistik aus der römischen Perspektive: Das christlich gewordene Kaisertum duldete die heidnischen Agone nicht mehr, entwickelte aber gleichzeitig mit den spätantiken Zirkusspielen und ihren Wagenrennen und Tierhatzen neue Formen des Wettkampfs und der Volksbelustigung

Der Tagungsband erscheint im Herbst 2013 bei Holzhausen, Wien

Inhalt

- Ingomar Weiler (Graz), *Korruption und Kontrolle in der antiken Agonistik* (Festvortrag)
- Arlette Neumann-Hartmann (Fribourg), *Organisation sportlicher Agone und Teilnehmerfeld im 6. und 5. Jh. v. Chr.*
- Maria Theotikou (Münster), *Der Festfrieden (ekecheiria) zwischen Sport und sakraler Rechtsprechung*
- Sven Günther – Franziska Weise (Mainz), *Zwischen aristokratischem Führungsanspruch und demokratischem Gleichheitsideal. Überlegungen zur Gymnasiarchie im 5./4. Jh. v. Chr.*
- Gwenola Cogan (Paris), *De la reconnaissance des concours des cités grecques au IV^e s. av. J.-C., ou la question d'un droit grecque international*
- Julia Taita (Mailand), *Quando Zeus deve far quadrare il bilancio. Osservazioni sul tesoro des santuario di Olimpia*
- Loredana Cappelletti (Wien), *Die Finanzierung von Spielen in Italien und Hispanien gemäss den lokalen Stadtgesetzen (1. Jh. v. Chr.–1. Jh. n. Chr.)*
- Sophia Aneziri (Athen), *Sitzungen für sportliche und musische Agone*

Sophia Zoumbaki (Athen), *Römer und die griechischen Agone. Einstellung und Teilnahme*

Jörg Fündling (Aachen), *Vom Wettkampfglement zur sozialen Grenzziehung durch ritualisierte Gewalt. Überlegungen zu Hadrians erstem Brief aus Alexandria Troas*

Éva Jakab (Szeged), *Sponsoren und Athleten im römischen Recht: Das „Ausbildungsdarlehen“ der Athleten?*

Richard Gamauf (Wien), *Gloriae causa et virtutis: Zur Bedeutung des Sports und von Wettkämpfen im klassischen römischen Recht*

Christian Wallner (Klagenfurt), *Obsonia und vacatio munerum. Zu Änderungen bei den Privilegien für Athleten und Techniten im 3. Jh. n. Chr.*

Sophie Remijsen (Leiden), *The Imperial Policy on Athletic Games in Late Antiquity*

Christoph Ebner (Wien), *Das Ende der heidnischen Gladiatorenspiele*

Kaja Harter-Uibopuu, Wien

Nikephoros 24, 2011, 17–70

Wolfgang Decker/Frank Förster (Köln)

Sahures trainierte Truppe. Sporthistorische Bemerkungen zu einem Relief aus der Pyramidenanlage des ägyptischen Königs Sahure (2496–2483 v.Chr.)

Due to a preliminary report published in 1996, a limestone relief block from the causeway of the pyramid of Sahure (5th dynasty; 2496–2483 BC) at Abusir, displaying complex sporting scenes, has already been known for some years. However, it's only now, with the final publication by T. El Awady (2009), that it became possible to study the scenes in detail and to judge their sporthistorical value. Arranged in four registers, various disciplines are represented (from top to bottom): shooting with bow and arrow at a target, stick-fighting, wrestling, and a boat race. Some of the scenes show the presence of an instructor, indicating a sportive training of the troupe, which – consisting of „followers of Sahure“ and ordinary „workers“ – is in the service of the king. One may presume that the troupe's level of proficiency is publicly demonstrated during festival activities accompanying the completion of Sahure's pyramid complex. Special attention is given to the hieroglyphic captions to the scenes, most of which being precise training advice articulated by the instructors.

Because of its age, the multiplicity of sportive disciplines represented, and the latter's broad variety, the document from the Old Kingdom period ranges among the most important sources of Egyptian sport history. Moreover, it provides valuable insights into sportive-military techniques (both in archery and stick-fighting) trained and practiced at that time. Additionally, a number of related technical terms occur, some of which hitherto known only from much later periods, while others are attested for the first time.

Nikephoros 24, 2011, 71–102

Jean-Yves Strasser (CNRS, USR 710)

Les sarcophages romains «à scènes de palestre»

This paper is a new study of the about forty Roman sarcophagi with pictures allegedly from the *palaestra*. Some scenes are identified: a draw, a race in armour with torches, a long-jump, a javelin thrower, an *ephedros* awaiting the outcome of the competition that will decide his opponent. A gesture of the *tubicen*, the difference between the representations of wrestling and pankration, and the theme of *eros* as wrestlers are also examined. A new study shows that formal and thematic developments are relatively small and pictures are usually clichés. The designation as “palaestra-sarcophagi” is not satisfactory. Neither the *hermes* or the vases, or the alleged gymnasiarch – who is actually a herald – justify this designation; it's preferable to speak from sarcophagi with athletic pictures. These can have several meanings in

the eyes of the Romans; athletic scenes in particular must be a metaphor for the difficulty and brevity of life.

Nikephoros 24, 2011, 103–126

Miguel Ángel Valero Tévar (Université de Castilla–La Mancha)

Les images de *ludi* de la mosaïque de la villa romaine de Noheda (Villar De Domingo García – Cuenca)

Presentation of the outstanding mosaics of the triconch room of the villa in Noheda, near Cuenca. Among the figurative scenes, there are two friezes referring to *ludi* combining athletic and theatrical events. In an architectural decoration, we see boxers, a *bucina* player, a woman who could be the editor of the games, a herald, a tragic actor and a comic actor, as well as other athletes without defined speciality. A recurring motif is the monumental agonistic crown.

Nikephoros 24, 2011, 127–170

J. Lancha (Maître de conférences honoraire à l'Université Lumière Lyon 2)

Les athlètes en Gaule Narbonnaise et en Hispanie:

Mosaïques et peintures murales de la seconde moitié du II^e s. au IV^e s.

Critical analysis of documents known to this day in *Gallia Narbonensis* (mosaic of the winning athletes in Vienna, paintings of the baths of the wrestlers in Saint-Romain-en-Gal) and *Hispania* (paintings of the baths of the villa in Los Villares (Balazote, province of Albacete), with Latin inscriptions, mosaics of the triconch room of the villa of Noheda (province of Cuenca), mosaic of the baths of the villa of Herrera (province of Seville), mosaic of the *domus* located Travesía de M. Plano in Merida, mosaic of the baths of the villa of Santa Vitoria do Ameixial (Portugal), with Greek and Latin inscriptions).

These documents are well known or virtually unpublished, but all deserve critical reappraisal; they offer more or less complete pictures of the Greek *agon*, which spread in these two western provinces from the second century, most often in a private context and not exclusively in the baths. With one exception, they are commemorative pictures, which provide the viewer with polychrome images of the competitions, except in Merida; especially in the late period, they associate athletic scenes to other more or less complex iconographic themes, as in Noheda, Merida and Santa Vitoria do Ameixial.

Nikephoros 24, 2012, 171–189

J.-P. Thuillier (École normale supérieure, Paris)

Mais où sont donc passés les athlètes romains des *ludi*?

Roman athletics are systematically connected with Greece, especially in recent publications. But we don't have to forget that there was a tradition of athletic activity as part of the Roman *ludi* from the beginnings of the *Urbs*. In this paper we examine the images of athletes during the Roman empire, which are always interpreted as concerning *agones* (or *certamina*), and we discuss questions as the reasons of the celebrity of some athletes, the hypothesis about their participation not only to *agones* but also to traditional *ludi*, the fact that there were *agitatores* of the factions at *certamina graeca*, the meaning of the *cirrus* and of the *caestus*. In conclusion, we examine more precisely Roman images on mosaics and on terracotta lamps to get a better understanding of this iconography.

Nikephoros 24, 2012, 191–213

Patrick Clastres (Orléans)

Résistance et défaite des humanités. L'imagerie néo-olympique de 1896 à 1948.

Memorabilia olympica form an important iconographic corpus constituted by postage stamps, by posters and by medals. The present article presents at first the images create during the games of 1896 (diploma for the winners, first Olympic stamps, medals of the winners), who amount to a simple recollection of Antiquity. The cover of the *Revue olympique* wanted by Pierre de Coubertin, while multiplying the references to Antiquity, also associates the figure of the fencer rallied behind the Republic and the republican gymnast. These references to Antiquity always belong to the humanities in which the elites which manage then the sport are formed. In the posters of the interwar period and of immediate post-war years, the *discobolus* knows a revival. The more recent periods are marked by the twilight of the humanities.



Pl. 1/1, fig. 1 (Strasser, p. 75): Tirage au sort



Pl. 1/2, fig. 2 (Strasser, p. 76):
Coureur en armes



Pl. 1/3, fig. 3 (Strasser, p. 76): Saut en longueur



Pl. 2/1, fig. 4 (Strasser, p. 78): *Ephedros*



Pl. 2/2, fig. 5 (Strasser, p. 78): *Ephedros?*



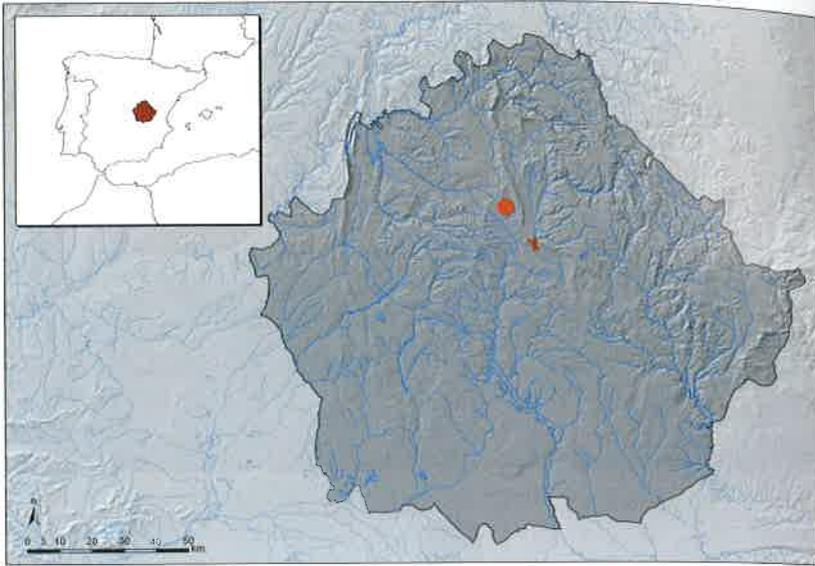
Pl. 2/3, fig. 6 (Strasser, p. 85): Arc derrière un vainqueur



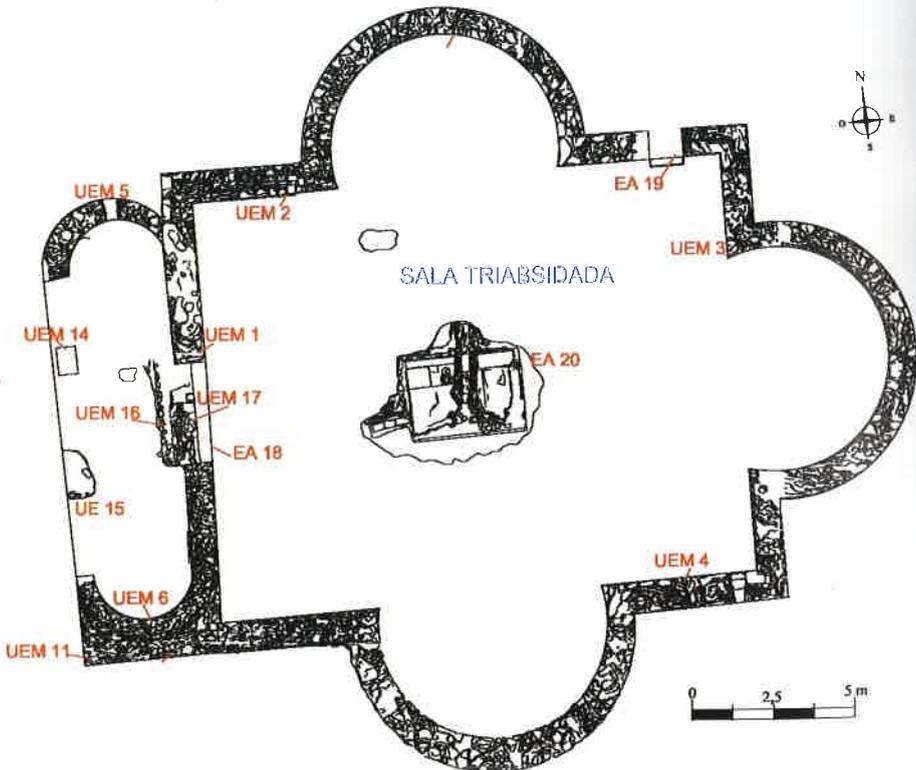
Pl. 3/1, fig. 7 (Strasser, p. 85): Aureus au stade (Photo Künker)



Pl. 3/2, fig. 8 (Strasser, p. 86): Départ de course (Photo Arne Schultz)



Pl. 4/1, fig. 1 (Valero Tévar, p. 103): L'emplacement de la villa à l'échelle provinciale



Pl. 4/2, fig. 2 (Valero Tévar, p. 105): Planimétrie de la salle triabsidale avec indication de ses principales unités structurales



Pl. 5/1, fig. 3 (Valero Tévar, p. 109): Vue aérienne de la mosaïque avec indication des panneaux figurés (Photo J. Latova)



Pl. 6/1, fig. 4 (Valero Tévar, p. 112): Scène inférieure du panneau figuré B, représentant des *ludi*



Pl. 6/2, fig. 5 (Valero Tévar, p. 115): Scène inférieure du panneau figuré E, représentant des *ludi*



Pl. 7/1, fig. 6 (Valero Tévar, p. 112):
Boxeurs représentés dans les deux premiers cadres architecturaux
de la scène inférieure du panneau figuré B



Pl. 7/2, fig. 7 (Valero Tévar, p. 113): Personnage avec une *bucina*



Pl. 8/1, fig. 8 (Valero Tévar, p. 114): *Domina* assise sur un *triclinium aestivum*



Pl. 8/2, fig. 9 (Valero Tévar, p. 114):
Personnage chargé de proclamer le vainqueur des *ludi*



Pl. 9/1, fig. 10 (Valero Tévar, p. 114): Acteur avec un masque et une perruque



Pl. 9/2, fig. 11 (Valero Tévar, p. 115): Deuxième acteur avec un masque comique



Pl. 10/1, fig. 12 (Valero Tévar, p. 116): Panneau figuré E: deux boxeurs, l'un vainqueur et l'autre vaincu



Pl. 10/2, fig. 13 (Valero Tévar, p. 116):
Personnages situés à droite du panneau E: deux athlètes



Pl. 11, fig. 14 (Valero Tévar, p. 117): Personnages dans la partie centrale du panneau figuré E



Pl. 12/1, fig. 1 (Lancha, p. 128): Mosaique des Athlètes de Vienne



Pl. 12/2, fig. 2 (Lancha, p. 128):
Mosaique des Athlètes de Vienne, oct. VIII, pugiliste barbu



Pl. 13, fig. 3 (Lancha, p. 129): Mosaïque des athlètes, Musée de Patras



4 (Lancha, p. 131): St-Romain-en-Gal, thermes des Lutteurs, vue d'ensemble de quatre tableaux après restauration





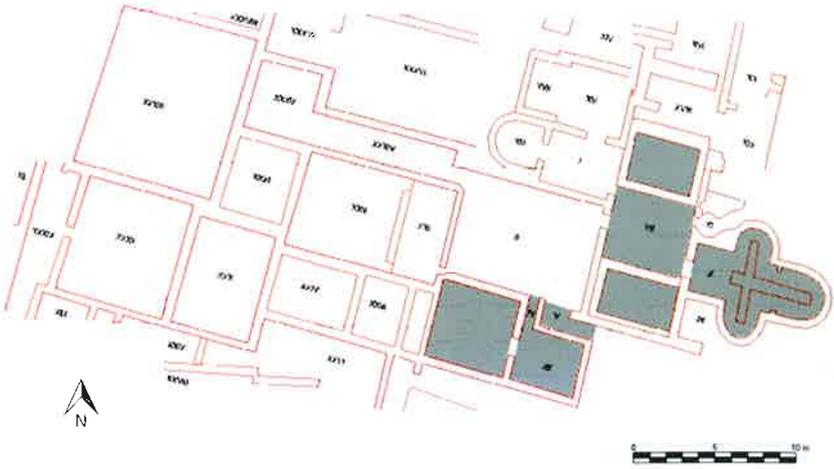
Pl. 15/1, fig. 5 (Lancha, p. 133):
St-Romain-en-Gal, thermes des Lutteurs,
vue du tableau 12



Pl. 15/2, fig. 6 (Lancha, p. 134):
St-Romain-en-Gal, thermes des
Lutteurs, vue du panneau 14



Pl. 15/3, fig. 7 (Lancha, p. 134):
St-Romain-en-Gal, thermes des Lutteurs,
tab. 16: joueur de trompette



Pl. 16/1, fig. 8 (Lancha, p. 138):
Thermes de la villa de Balazote (Albacete): plan d'A. Fernández Díaz



Pl. 16/2, fig. 9 (Lancha, p. 139): Villa de
Balazote: athlète vaincu



Pl. 16/3, fig. 10 (Lancha, p. 139): Vi
de Balazote:
épaule gauche et pied d'athlète



Pl. 16/4, fig. 11 (Lancha, p. 139): Villa de Balazote: torse d'un athlète à terre



Pl. 17/1, fig. 12 (Lancha, p. 139):
Villa de Balazote: bande inférieure de bordure,
pied d'un athlète



Pl. 17/2, fig. 13 (Lancha, p. 140):
Villa de Balazote: jambe droite d'un athlète
et sol ocre à gauche



Pl. 17/3, fig. 14 (Lancha, p. 140): Villa de Balazote: pugiliste



Pl. 18/1, fig. 15 (Lancha, p. 140):
Villa de Balazote: jambe droite d'un athlète



Pl. 18/2, fig. 16 (Lancha, p. 140): Villa de
Balazote: bras d'un athlète tenant le disque



Pl. 18/3, fig. 17 (Lancha, p. 141):
Villa de Balazote: sexe d'un athlète



Pl. 18/4, fig. 18 (Lancha, p. 141): Villa de
Balazote: Victoire ailée portant la *stola*



Pl. 18/5, fig. 19 (Lancha, p. 141):
Villa de Balazote: visage d'athlète et javelot



Pl. 18/6, fig. 20 (Lancha, p. 141):
Villa de Balazote: biceps d'un athlète et
avant-bras de son adversaire à gauche



Pl. 19/1, fig. 21 (Lancha, p. 141):

Villa de Balazote: deux fragments avec palme à gauche, deux fragments jointifs de palme et une table de prix à droite

Pl. 19/2, fig. 22 (Lancha, p. 142):
Villa de Balazote:
couronne de roses gemmée



Pl. 19/3, fig. 23 (Lancha, p. 142): Villa de Balazote:
bras d'un athlète tenant une palme

Pl. 19/4, fig. 24
(Lancha, p. 142):
Villa de Balazote: ceste à
deux pointes d'un pugiliste





Pl. 20/1, fig. 25 (Lancha, p. 142): Villa de Balazote: objet indéterminé



Pl. 20/2, fig. 26 (Lancha, p. 143): Villa de Balazote: Victoire ailée



Pl. 20/3, fig. 27 (Lancha, p. 143): Villa de Balazote: main gauche ouverte, vue de dessus



Pl. 20/4, fig. 28 (Lancha, p. 143): Villa de Balazote: ampoule à huile et strigiles



Pl. 20/5, fig. 29 (Lancha, p. 143): Villa de Balazote: ampoule à huile



Pl. 20/6, fig. 30 (Lancha, p. 144): Villa de Balazote: torse vêtu d'une tunique n° 1



l. 21/1, fig. 31 (Lancha, p. 144): Villa de Balazote: torse vêtu d'une tunique n° 2



Pl. 21/2, fig. 32 (Lancha, p. 144): Villa de Balazote: visage d'un athlète de face



l. 21/3, fig. 33 (Lancha, p. 144): Villa de Balazote: profil droit de Victoire ailée



Pl. 21/4, fig. 34 (Lancha, p. 144): Villa de Balazote: athlète portant une couronne



l. 21/5, fig. 35 (Lancha, p. 144): Villa de Balazote: tête d'un athlète



Pl. 21/6, fig. 36 (Lancha, p. 144): Villa de Balazote: l'inscription Tychius



Pl. 22/1, fig. 37 (Lancha, p. 145): Villa de Balazote: fragments d'inscriptions



Pl. 22/2, fig. 38 (Lancha, p. 146):
Détail de la mosaïque des athlètes de la villa de Lucius Verus à Rome: *trapeza*
avec couronnes de prix et bustes de Minerve, Jupiter et Junon



Pl. 23/1, fig. 39 (Lancha, p. 150sq.): Inscription peinte découverte dans la villa d'Els Munts (Altafulla, Tarragone): AKΘEIA

Pl. 23/2, fig. 40 (Lancha, p. 152): Inscription peinte découverte dans la villa d'Els Munts (Altafulla, Tarragone): NEMEIA



Pl. 23/3, fig. 41a (Lancha, p. 153): Villa d'Els Munts (Altafulla, Tarragone): vue de l'athlète lors de sa découverte (= Berges 1969-1970, pl. XII)



Pl. 23/4, fig. 41b (Lancha, p. 153): Vue du même athlète aujourd'hui: montage du sujet, conservé au MNAT



Pl. 24/1, fig. 42 (Lancha, p. 154): Mosaïque des thermes de la villa de Herrera (Séville): salle H-10, deux lutteurs et un arbitre



Pl. 24/2, fig. 43 (Lancha, p. 156): Mosaïque de Mérida, Travesía Pedro M. Planc détail des pancratiastes, vue lors de la découverte



Pl. 25, fig. 44 (Lancha, p. 157): *Frigidarium* des Thermes de la villa de Santa Vitoria do Ameixial: vue d'ensemble de la mosaïque dite d'Ulysse et les Sirènes



Pl. 26/1, fig. 45 (Lancha, p. 158): Villa de Santa Vitoria do Ameixial: détail du panneau 2 de la bande nord, état actuel, en cours de restauration



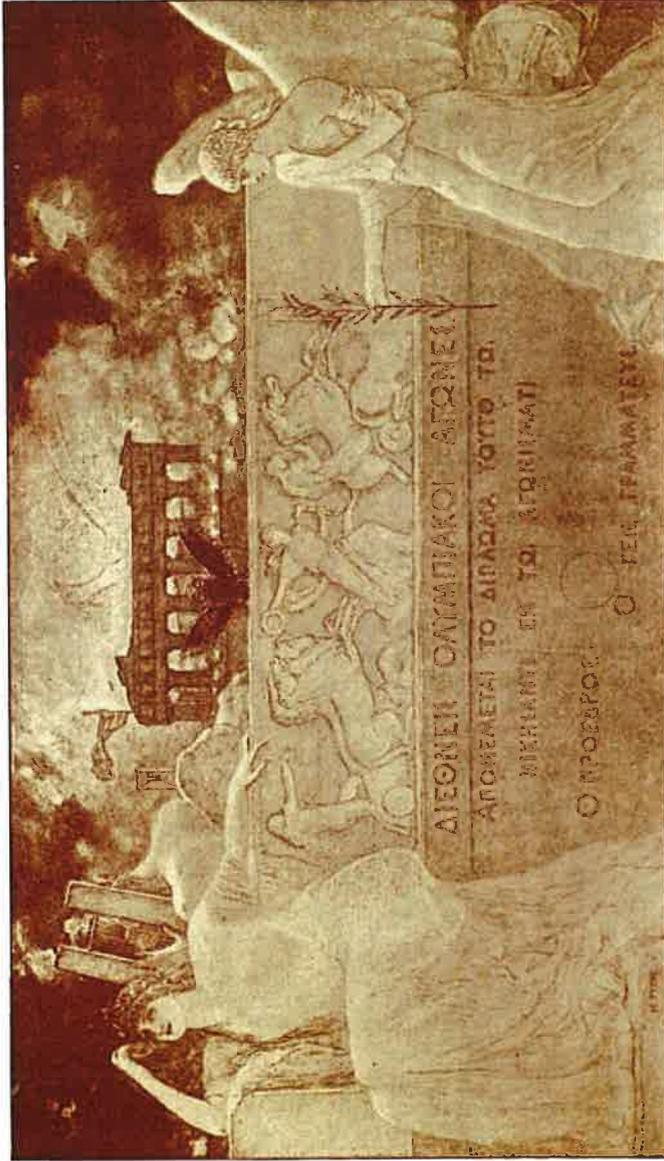
Pl. 26/2, fig. 46 (Lancha, p. 158): Villa de Santa Vitoria do Ameixial: détail du panneau 2 de la bande nord, état actuel, en cours de restauration



Pl. 27/1, fig. 47 (Lancha, p. 159sq.): Villa de Santa Vitoria do Ameixial: détail du panneau 3 de la bande nord, état actuel, en cours de restauration



Pl. 27/2, fig. 48 (Lancha, p. 160): Villa de Santa Vitoria do Ameixial: détail du panneau 4 de la bande nord, état actuel, en cours de restauration



Pl. 28/1, fig. 1 (Clastres, p. 196): Diplôme pour les vainqueurs créé par le peintre Nikolaos Gyzis, 1896



Pl. 29/1, fig. 2 (Clastres, p. 199): Lithographie de Sotiris Christidis, 1906

Revue Olympique



SPORTS - ÉDUCATION PHYSIQUE - HYGIÈNE

Paraissant tous les Mois

2^e Série

N^o 1.

Janvier 1906.

191

Pl. 30/1, fig. 3 (Clastres, p. 200):
Frontispice «Paris-AΘHNAI» pour la *Revue Olympique*



Pl. 31/1, fig. 4 (Clastres, p. 205): Affiche pour les jeux d'Anvers, Van Der Ven Walter, Stockmans & C (imp.), 1920



Pl. 32/1, fig. 5 (Clastres, p. 208): Affiche pour les jeux de Berlin, Frantz Würbel, Reichsbahnzentrale für den Deutschen Reiseverkehr (imp.), 1936

Adressen

Herausgeber

- Wolfgang Decker – Institut für Sportgeschichte. Deutsche Sporthochschule Köln.
Am Sportpark Müngersdorf 6. 50933 Köln. Deutschland
- James G. Howie – School of History, Classics & Archaeology. The University of
Edinburgh. William Robertson Building. 50 George Square. Edinburgh EH8
9JY. Great Britain
- Peter Mauritsch – Institut für Alte Geschichte und Altertumskunde. Karl-Franzens-
Universität Graz. Universitätsplatz 3. 8010 Graz. Österreich
- Werner Petermandl – Harrachgasse 3a. 8010 Graz. Österreich
- Robert Rollinger – Institut für Alte Geschichte und Altorientalistik. Universität
Innsbruck. Langer Weg 11. 6020 Innsbruck. Österreich
- Christoph Ulf – Institut für Alte Geschichte und Altorientalistik. Universität Inns-
bruck. Langer Weg 11. 6020 Innsbruck. Österreich
- Ingomar Weiler – Im Hoffeld 20. 8046 Graz. Österreich

Autorinnen und Autoren

- Patrick Clastres – Centre d'Histoire de Sciences Po. 56, rue Jacob. 75006 Paris.
France
- Mireille Corbier – Centre national de la recherche scientifique, USR 710 – L'Année
épigraphique
- Frank Förster – Köln
- Werner Heinz – Sindelfingen
- Janine Lancha – Maître de conférences honoraire à l'Université Lumière Lyon 2
- Christian Mann – Universität Mannheim. Historisches Institut. Alte Geschichte.
L7,7. 68161 Mannheim
- Jean-Yves Strasser – 5, rue Alphonse Leporché. 72430 Noyen-sur-Sarthe. France
- Jean-Paul Thuillier – École Normale Supérieure. Département des Sciences de
l'Antiquité. 45, Rue d'Ulm. 75230 Paris Cedex 05. France
- Miguel Ángel Valero Tévar – Universidad de Castilla-La Mancha, Historia Antigua