

Zeitschrift: Cahiers d'archéologie romande
Herausgeber: Bibliothèque Historique Vaudoise
Band: 70 (1998)

Artikel: Die figürlichen Baureliefs des Cigognier-Heiligtums in Avenches :
kunsthistorische und ikonologische Einordnung
Autor: Bossert, Martin
Kapitel: Zusammenfassungen
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-836141>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

ZUSAMMENFASSUNGEN

DIE FIGÜRLICHEN BAURELIEFS DES CIGOGNIER-HEILIGTUMS IN AVENCHES

(KURZZUSAMMENFASSUNG)

Die Einleitung behandelt Forschungsgeschichte und Materialsichtung (S. 15 ff.). Die ältesten Quellen, die sich auf die Cigognier-Säule beziehen, stammen aus dem Jahr 1336. 1786 deutete der bernische Architekt Erasmus Ritter die Säule als Pfeiler eines monumentalen Eingangstores zum Forum, das auch das Theater miteinschloss. Dieses konnte jedoch erst in diesem Jahrhundert, anfangs der sechziger Jahre, im Gebiet der *insulae* 22, 28, 34 und 40 lokalisiert werden (vgl. Taf. 41,2; 42. 46-47,1). Zwischen 1938 und 1940 wurde das Areal des Cigognier-Heiligtums grossflächig aufgedeckt.

In seiner 1982 erschienenen Publikation über Grabungsbefund und Architektur des Heiligtums schlägt Philippe Bridel eine im wesentlichen stimmige Rekonstruktion vor. Gemäss dendrochronologischen Messungen ist der Baubeginn nach 98 n. Chr. anzusetzen; die Abhängigkeit von dem zwischen 71 und 75 n. Chr. in Rom erbauten *Templum Pacis* (vgl. Taf. 42-43, 1-2) zeigt sich deutlich. In der hier vorgelegten Arbeit wird versucht, die plausible, aber hauptsächlich auf einem Grundrissvergleich beruhende, 1985 von R. Etienne postulierte Annahme des **Kaiserkultes** im Cigognier-Heiligtum durch die ikonographische und ikonologische Interpretation des figürlichen Bauschmuckes zu untermauern.

Im Kapitel über **Materialien und Bearbeitungstechniken** (S. 19 ff.) wird der Versuch unternommen, die Arbeitsgänge bei der Herstellung der durchwegs aus weissem Jurakalk (*urgonien blanc*) bestehenden Gesimse mit figürlichen Konsolen und Greifen- bzw. Meerwesenfriese zu rekonstruieren (vgl. bes. Kat. Nrn. 1-7; 28-29; 44-48 und Abb. 1). Einfachere Arbeiten - das Herrichten von Grobform und Anschlussflächen sowie die Ausführung des untergeordneten Dekors - sind wohl routinierten lokalen Steinmetzen zuzuschreiben, das Skulptieren der figürlichen Friese (mit Delphinen, Greifen und Meerwesen) dagegen qualifizierten fremden (?) Bildhauern.

Der 65 figürlich verzierte Blöcke und Einzelfragmente umfassende **Katalog** (S. 25 ff.) folgt in der Numerierung weitgehend dem von Ph. Bridel. Die Zusammenstellung der Reliefs erfolgte zuerst nach Anbringungsort bzw. architektonischer Ordnung (Konsolengesimse, Kat. Nrn. 1-27; Gesimse mit Greifen und Meerwesen, Kat. Nrn. 28-53; Cigognier-Säule, Kat. Nrn. 54-55, vgl. 56; nicht sicher zuweisbar, Kat. Nrn. 57-60; verschollen und zumeist unbestimmbar, Kat. Nrn. 61-65), dann nach Motiven. Die zeitliche Einordnung nach dem Stil wird im Abschnitt «Datierung» des Katalogs (S. 58 ff.) ausführlich behandelt, Verweise darauf finden sich in Kapitel 1; die Ikonographie wird im Kapitel 4 besprochen. Die Gesamtübersicht zum Katalog (S. 114 ff.) vermittelt eine Kurzinformation über jede Katalognummer.

Kapitel 1 der **Auswertung** befasst sich vor allem mit ausserstilistischen **Datierungsgrundlagen** (S. 69 ff.; vgl. auch «Datierung nach dem Stil» im Katalog). Der Baubeginn des Heiligtums fällt nach dendrochronologischen Messungen an Fundamentierungspfählen (Fälldatum 98 n. Chr.) und Keramikfunden in die Wende vom 1. zum 2. Jh. n. Chr. Umstritten ist der Zeitpunkt der Fertigstellung des Baukomplexes. Seinen relativ späten Zeitansatz in spätantoinischer Zeit begründet Ph. Bridel mit einer kostenbedingten Unterbrechung des Bauvorhabens. Die auf dem Vergleich mit Konsolengesimsen spätantoinischer bis frühseverischer Zeit beruhende Datierung der Gebälke ist aus stilistischen Gründen nicht haltbar (vgl. Taf. 36,1-2). Dem widerspricht auch die richtige zeitliche Einordnung der Ornamentik in trajanisch-hadrianische Zeit (vgl. auch Taf. 36,3). Die Meerwesenfriese Kat. Nrn. 44-50 lassen sich durch den Stilvergleich mit denen des «Teatro Marittimo» (ca. 120-125 n. Chr.) und der «Piazza d'Oro» (ca. 133-135 n. Chr.) der Hadriansvilla von Tivoli datieren (vgl. Taf. 37,1-2). Danach dürfte die Fertigstellung des Cigognier-Heiligtums in späthadrianischer Zeit, d.h. im 4. Jahrzehnt des 2. Jh. n. Chr., erfolgt sein. Dass das gewaltige Bauvorhaben auch das **Theater** in einer späteren Bauphase mit einschloss, legen zwei Fragmente von marmornen, nach Typologie und Stil in die 1. Hälfte des 2. Jh. gehörenden Pilasterkapitellen nahe (R 27-28, Taf. 45 unten; Tabelle 2, Nrn. 34-35).

Kapitel 2 beinhaltet **Werkstattfragen** (S. 72 ff.). Regionale Entstehung der in Bearbeitung, z.T. auch stilistisch recht einheitlich wirkenden figürlich verzierten Gebälkteile des Cigognier-Heiligtums beweisen der verwendete weisse Jurakalk sowie die oft beachtlichen Ausmasse der Blöcke. Innerhalb weniger leistungsfähiger Betriebe ist eine Arbeitsteilung zwischen qualifizierten, z.T. wohl auch fremden Bildhauern und routinierten lokalen Steinmetzen anzunehmen. Erstere skulptierten Delphin-, Greifen- und Meerwesenfriese, letztere waren für die untergeordnete Dekoration zuständig.

Innerhalb der figürlich verzierten, am Tempel angebrachten **Konsolengesimse** (A) möchte man vier bis fünf **Bildhauergruppen** annehmen. Die Zuordnung erfolgte nach werkstattspezifischen Merkmalen, Bearbeitung und Massen. Bildhauergruppe I umfasst die Konsolenblöcke Kat. Nrn. 1-5 und die Einzelfragmente Kat. Nrn. 8-9, Bildhauergruppe I a die Konsolenköpfe Kat. Nrn. 17-18. Der Bildhauergruppe II werden die Gesimse Kat. Nrn. 6-7 und die Einzelfragmente Kat. Nrn. 10, 14, 23 und 58 zugerechnet, der Bildhauergruppe III die Konsolenköpfe Kat. Nrn. 15-16. An den Frauenkopf (?) Kat. Nr. 20 von Gruppe IV lassen sich drei figürliche Reliefs aus gelbem Jurakalk anschliessen (R 35-36. 40, vgl. Taf. 14,1-4).

Bei den ursprünglich grösstenteils an den Portiken angebrachten Gesimsen mit **Greifen- und Meerwesenfriese** (B) lassen sich zwei grössere Bildhauergruppen fassen: Der in drei Untergruppen unterteilten Gruppe V sind die Greifenfriese Kat. Nrn. 29-33 (?) (V a), Greifen- und Meerwesenfriese Kat. Nrn. 28, 34-35 (?), 36-39 und 42 (V b) sowie Kat. Nrn. 40-41, 43 und 51-54 (V c), Blöcke und Einzelfragmente, zuzurechnen; dazu kommen die Greifenfriese Kat. Nrn. 28-35 und die Meerwesenfriese Kat. Nrn. 36-38, 43, 51-54 (?). Zu Gruppe VI gehören die Meerwesenfriese Kat. Nrn. 44-50 (Blöcke und Einzelfragmente). Die Gruppe VI mit sorgfältig und abwechslungsreich gestalteten Mischwesen steht qualitativ über den anderen. Bei den Gruppen V und VI ist wohl mit überdurchschnittlich guten (italischen [?]) Bildhauern zu rechnen (vgl. bes. Taf. 26-30, 32-33). Der Bildhauergruppe VII wurden Fragmente zweier (?) marmorner Pilasterkapitelle aus dem Theater zugeordnet (R 27-28, Taf. 45 unten).

Kapitel 3 befasst sich mit den **architektonischen Vorbildern des Heiligtums und der kunsthistorischen Stellung der figürlichen Baureliefs** (S. 81 ff.). Hand in Hand mit der wirtschaftlichen Loslösung der nordwestlichen Provinzen von Italien entstanden ab flavischer Zeit eigenständige regionale Betriebe. Charakteristisch für diesen eigenständigen, z.T. auch eigenwilligen **Provinzialstil** sind, auch an den Gebälken des Cigognier-Komplexes ablesbar, reiche Schmuckformen, unkonventionelle Dekorationsschemen und -abfolgen sowie unkanonische Profilierungen (vgl. Konsolenköpfe, übergrosse Eier des ionischen Kymation, *kyma recta*-Profil der Greifen- und Meerwesenfriese, Taf. 2,1; 20).

Andererseits überrascht im Konzept des Grundrissplanes (vgl. *Templum Pacis*, Taf. 42-43,1-2) und im Aufbau der Konsolengesimse (Minerva-Tempel, *Forum Transitorium*) die enge Anlehnung an stadtrömische Vorlagen. Greifen- und Meerwesenfriese widerspiegeln offizielle Thematik (vgl. *Aula Regia* der *Domus Flavia*, Theater von Castel Gandolfo bzw. «Teatro Marittimo» der Hadriansvilla). Ein eigentlicher Landschaftsstil wie bei der Trierer Plastik lässt sich an den Baureliefs des Cigognier-Heiligtums nicht fassen.

Kapitel 4 befasst sich mit der **Bestimmung des Heiligtums und den vermutlichen Auftraggebern bzw. Stiftern**. (S. 84 ff.). Der in der Längsachse 340 m messende, in sich geschlossene Baukomplex Cigognier-Heiligtum/Theater liegt, in etwas abweichender Orientierung, westlich der Stadtparzellierung (vgl. Taf. 41,2, 47,1). Die Anlage vertritt mit pi-förmigem Grundriss und in die nördliche Portikus eingebundenem Tempel (Gesamtmasse 106,8 x 76,65 m) den Typus der geschlossenen *temenoi* (vgl. Taf. 42). Diese Bauform ist charakteristisch für Kaiserfora und davon abhängige provinzielle Forumsanlagen. Basierend auf im Grundriss verwandten Baukomplexen mit sicher durch Inschriften und Statuenreste nachgewiesenem **Kaiserkult** (z.B. Tarraco, Lacipo in der Baetica) nahm R. Etienne auch für die Avencher Anlage die kultische Verehrung des Kaiserhauses an. Diesbezügliche epigraphische Zeugnisse fehlen hier.

Die bärtigen Konsolenköpfe können nach der Ikonographie sowohl Iuppiter wie Neptun wiedergeben (vgl. Taf. 37,3-5); wegen der Adler an den Pilasterkapitellen der Cigognier-Säule (Kat. Nr. 55, Taf. 35) ist vor allem an Iuppiter zu denken. Die thematisch eng miteinander verknüpften Darstellungen widerspiegeln Reichssymbolik.

Offizieller Thematik entsprechen auch Greifen-, Meerwesen- und Delphinfriese, in denen eine Art «Reichsstil» zum Ausdruck kommt (vgl. «Teatro Marittimo», Taf. 37,1-2). Vom einst reichen Statuenschmuck von Cella, Portiken und Exedren entlang der Prozessionsstrasse im Hof, zu dem zahlreiche dynastische Statuen gehört haben dürften, blieb kaum mehr etwas übrig (vgl. Kat. Nrn. 62-65 sowie Reste [vergoldeter] Bronzestatuen, Tabelle 1). Hervorzuheben ist die Goldbüste des Marc Aurel (Tabelle 1, Nr. 1), offenbar ein bei Prozessionen herumgetragenes Bildnis. Eine 4,7 x 4,4 m messende Fundamentierung auf der Prozessionsstrasse, 33 m vor der Freitreppe des Tempels, ist am ehesten einem grossen Altar zuzurechnen.

Auch die erhaltenen und verschollenen Funde aus dem Theater, das mit dem Cigognier-Komplex offenbar eine politisch-religiöse Einheit bildete, fügen sich gut in den offiziell-repräsentativen Kontext ein. Die Bühnenfront dürfte durch Pilaster gegliedert gewesen sein, auf den Marmorkapitellen waren Adler auf Globen - Themen der Reichssymbolik - dargestellt (R 27-28, Taf. 45 unten, vgl. Cigognier-Kapitelle Kat. Nr. 55, Taf. 35). Innerhalb der Bühnenfront war wohl die in trajanischer Zeit umgearbeitete Büste der Augustus-Urenkelin *Iulia* (?) (Tabelle 2, Nr. 32) als Teil einer Ahnengalerie (?) aufgestellt. Den offiziellen Charakter dürfte zudem ein verlorenes, wahrscheinlich mit Eichenkranz (*corona civica*) verziertes Altarfragment (?) (Nr. 33) unterstreichen. Nach Ausweis verschollener Funde muss auch das Theater mit z.T. vergoldeten Statuen geschmückt gewesen sein. Die Ausstattungsgegenstände des Baukomplexes Cigognier-Heiligtum/Theater (vgl. auch Inschriften in Tabellen 3-4) und die figürlichen Baureliefs legen Zeugnis ab von dessen offiziellem Charakter. Nebst dem Grundriss machen sie die von R. Etienne postulierte These des **Kaiserkultes** höchstwahrscheinlich. Eng mit der Kaiserideologie verbunden war, offenbar auch im Cigognier-Heiligtum, der Iuppiterkult. Dieser darf jedoch nicht, wie Michel Fuchs postulierte, isoliert davon betrachtet werden. Für die Annahme eines in erster Linie Iuppiter geweihten Heiligtums fehlen stichhaltige Belege.

Nebst Kaiserhaus und Iuppiter sind im Areal Cigognier-Heiligtum/Theater auch **lokale Gottheiten** verehrt worden. Auf Wassergottheiten weisen Meerwesenfriese und Neptunköpfe (?) am Gebälk des Cigognier-Heiligtums (vgl. Kat. Nrn. 1-27; 36-53). Mit Quellgottheiten - möglicherweise mit dem Kult der Stadtgöttin *Dea Aventia* und des Apollo als Heilgott - scheint eine Art Nymphäum am unteren Rand der *cavea*, in der Mittelachse des Theaters, in Beziehung gestanden zu haben (vgl. Taf. 44-45 [Rs 10], Tabelle 2, Nr. 28). Apollo könnte nach einem verschollenen, vermutlich diesen Gott darstellenden Bronzekopf (Tabelle 2, Nr. 3) als Theatergott und Genius der Kolonie verehrt worden sein. Ein im Vorhof des Cigognier-Heiligtums gefundenes Altärchen für *Mars Caturix* (Tabelle 3, Nr. 4) belegt die Verehrung dieses einheimischen Gottes, vielleicht im Zusammenhang mit dem Kaiserkult. Erinnert sei an den Kult des *Mars Mullo* in Verbindung mit dem des Kaiserhauses in Rennes. Ein interessantes Vergleichsbeispiel zum Komplex Cigognier-Heiligtum/Theater stellt das Quellheiligtum in Nîmes dar, in dem der Kult für das Kaiserhaus sowie den Stadt- und Flussgott *Nemausus* belegt ist.

Die monumentale Anlage in Aventicum dürfte, wie die *augustea* für den kommunalen Kult in anderen Städten, vor allem durch Geldbeträge von Magistraten und sakralen

Würdenträgern der Oberschicht finanziert worden sein. Man denkt an Angehörige der Familien der *Camilli*, *Macrii* und *Otacilii* (vgl. Tabelle 4, Nr. 6). Als bedeutender Stifter ist durch epigraphische Zeugnisse wahrscheinlich *L. Cornelius Priscus*, Legionslegat in trajanischer Zeit, fassbar (vgl.

Tabelle 3, Nrn. 8-9; 4, Nrn. 9-10). Wie M. Fuchs glaubhaft darlegen konnte, ist die Entstehung des Cigognier/Theater-Komplexes vor dem ideologischen Hintergrund der Germanensiege des Trajan zu verstehen.

LES RELIEFS FIGURÉS DU SANCTUAIRE DU CIGOGNIER À AVENCHES (RÉSUMÉ ABRÉGÉ)

L'introduction traite de l'historique de la recherche et présente le matériel (p. 15). Les sources les plus anciennes que l'on puisse mettre en relation avec la colonne du Cigognier remontent à l'année 1336. En 1786, l'architecte bernois Erasmus Ritter interprète la colonne comme le montant d'une porte d'accès monumentale à un *forum* qui aurait également englobé le théâtre. Ce n'est qu'au début des années soixante de notre siècle que le *forum* put être localisé dans le secteur des *insulae* 22, 28, 34 et 40 (cf. pl. 41,2. 42. 46. 47,1). Entre 1938 et 1940, la zone du sanctuaire du Cigognier fut dégagée sur une vaste surface.

Dans sa publication consacrée aux résultats des fouilles et à l'architecture du sanctuaire du Cigognier, parue en 1982, Philippe Bridel propose une reconstitution pour l'essentiel correcte. La dendrochronologie permet de situer le début de la construction après 98 apr. J.-C.; l'influence du *Templum Pacis*, édifié à Rome entre 71 et 75 apr. J.-C., apparaît clairement (pl. 42-43, 1-2). Le présent travail cherche à étayer, par l'interprétation iconographique et iconologique des éléments d'architecture figurés, le postulat selon lequel le sanctuaire du Cigognier était dédié au culte impérial: cette hypothèse, plausible mais basée avant tout sur des comparaisons de plan, avait été émise par Robert Etienne en 1985.

Dans le chapitre consacré aux matériaux et techniques de travail (p. 19), on tente de reconstituer les procédés de fabrication des corniches à modillons et à frises (cat. n^{os} 1-7. 28-29. 44-48 et fig. 1), toujours exécutées en calcaire blanc du Jura (*urgonien blanc*). C'est à des tailleurs de pierre locaux et expérimentés que revenaient les tâches les plus simples telles que dégrossir les formes, préparer les surfaces de contact et exécuter les décors secondaires. Sculpter les frises à décors figurés (dauphins, griffons et monstres marins) était réservé aux sculpteurs qualifiés (étrangers?).

La numération adoptée pour le catalogue (p. 25) qui comprend 65 blocs ou fragments isolés ornés d'un décor figuré, correspond en général à celle utilisée par Ph. Bridel. Les reliefs sont classés en fonction de leur emplacement ou de l'ordre de leur entablement (corniches à modillons, cf. cat. n^{os} 1-27; corniches à frises de griffons et monstres marins, cat. n^{os} 28-53; colonne du Cigognier, cat. n^{os} 54-55; assignation incertaine, cat. n^{os} 56-60; disparus ou indéterminables, cat. n^{os} 61-65), puis de leurs motifs. La datation stylistique est traitée exhaustivement dans le catalogue (p. 58); les autres possibilités de datation sont mentionnées au chapitre 1; l'iconographie est discutée au chapitre 4. La présentation d'ensemble du catalogue (p. 114) comprend une courte notice d'information pour chaque pièce inventoriée (p. 114).

Le premier chapitre consacré à l'analyse présente les données de base, surtout non stylistiques, qui concernent la datation (p. 69). La construction du sanctuaire commence, d'après la datation dendrochronologique des pieux qui soutiennent les fondations (date d'abattage: 98 apr. J.-C.) et l'étude de la céramique, au tournant du I^{er} et II^e siècle. C'est l'époque de l'achèvement des travaux de construction du complexe qui fait l'objet d'un débat. Ph. Bridel n'exclut pas des travaux à l'époque antonine tardive, après un long délai

dû au coût du projet, qui en avait entraîné la suspension. Pour des raisons stylistiques, cette datation de l'entablement, basée sur la comparaison avec des éléments de corniches à modillons d'époque antonine tardive et sévérienne précoce, ne peut pas être retenue (pl. 36,1-2). Ces rapprochements sont également contredits par l'ornementation, dont la juste place chronologique se situe sous les règnes de Trajan et Hadrien (cf. aussi pl. 36,3). Les frises de monstres marins (cat. n^{os} 44-50) peuvent être datées grâce au rapprochement stylistique avec celles du «*Teatro Marittimo*» (env. 120-125) et de la «*Piazza d'Oro*» (env. 133-135) de la villa d'Hadrien à Tivoli (pl. 37,1-2). Il s'ensuit que le sanctuaire du Cigognier doit avoir été achevé à la fin du règne d'Hadrien, c'est-à-dire pendant la quatrième décennie du II^e siècle. Deux fragments de chapiteaux de pilastre en marbre, dont la typologie et le style remontent à la première moitié du II^e siècle suggèrent que l'ambitieux projet englobait également, dans une étape ultérieure, le théâtre (Rs 27-28, pl. 45; tableau 2, n^{os} 34-35).

Le chapitre 2 traite de la question des ateliers (p. 72). L'utilisation du calcaire blanc du Jura ainsi que les dimensions souvent considérables des blocs indiquent que les éléments figurés de l'entablement du sanctuaire du Cigognier, qui dégagent une impression d'unité tant stylistique que technique, ont été exécutés dans la région. Compte tenu du nombre restreint d'ateliers capables de productivité élevée, il faut imaginer une division du travail entre sculpteurs qualifiés, peut-être en partie étrangers, et tailleurs de pierre locaux assurant des travaux de routine. Les premiers exécutaient les frises de dauphins, griffons et monstres marins, les seconds les décors secondaires.

Pour les éléments de corniche à modillons figurés du temple (A), on peut distinguer quatre à cinq groupes de sculpteurs; l'attribution à ces derniers a pu être faite à partir de traits caractéristiques propres à différentes mains, de l'observation de la technique de taille et des dimensions des éléments sculptés. Le groupe I comprend les corniches à modillons (cat. n^{os} 1-5) et les fragments isolés (cat. n^{os} 8-9), le groupe I intègre les modillons à tête humaine (cat. n^{os} 17-18). Les corniches (cat. n^{os} 6-7) et les fragments isolés (cat. n^{os} 10, 14, 23 et 58) relèvent du groupe II et les modillons à tête humaine (cat. n^{os} 15-16) du groupe III. Pour le groupe IV, trois reliefs figurés en calcaire jaune du Jura s'ajoutent à la tête féminine (?) (cat. n^o 20; Rs 35-36. 40, pl. 14,1-4).

Quant aux corniches qui, à l'origine, appartenaient au portique et qui comportaient des frises de griffons et de monstres marins (B), elles peuvent être attribuées à deux groupes assez importants de sculpteurs. Le groupe V se subdivise en trois catégories: en Va, on trouve des frises de griffons cat. n^{os} 29-33 [?]; en Vb les frises de griffons et de monstres marins (cat. n^{os} 28; 34-35 [?], 36-39 et 42); en Vc les blocs et fragments isolés (cat. n^{os} 40-41, 43, 51-54 [?]). Le groupe VI, qui comprend les frises de monstres marins (cat. n^{os} 44-50, blocs et fragments isolés), dépasse les autres en qualité, avec ses créatures composites variées et exécutées avec soin. Pour les groupes V et VI, il faut imaginer des sculpteurs (italiques?) au talent certainement supérieur à la

moyenne (cf. surtout pl. 26-30, 32-33). Des fragments de deux chapiteaux de pilastres en marbre provenant du théâtre ont été attribués au groupe VII (R 27-28, pl. 45).

Le chapitre 3 traite des **modèles architectoniques du sanctuaire et de la place qu'occupent les reliefs figurés dans l'histoire de l'art** (p. 81). Avec l'affranchissement économique des provinces nord-occidentales vis-à-vis de l'Italie, des centres de production régionaux, indépendants, se développèrent dès l'époque flavienne. Richesse dans les formes ornementales, schémas et ordonnances de décors non conventionnels et modénatures déviant des canons (cf. têtes des modillons, oves de dimensions inhabituelles pour le *kymation* ionique, profil en *cyma recta* de la frise de griffons et monstres marins, pl. 2, 1. 20), telles sont les caractéristiques de ce **style provincial** dont l'indépendance et la volonté s'affirment de façon bien lisible sur les éléments d'entablement de l'ensemble du Cigognier.

Il est par ailleurs surprenant de constater une étroite dépendance à l'égard des modèles de la ville de Rome en ce qui concerne la conception du plan (*Templum Pacis*, pl. 42-43, 1-2) et la structure des corniches à modillons (temple de Minerve, *Forum Transitorium*). Les frises de griffons et monstres marins reflètent la thématique officielle (cf. *Aula Regia* de la *Domus Flavia*, théâtre de Castel Gandolfo et « *Teatro Marittimo* » de la *Villa Hadriana*). Un véritable style régional, tel qu'il s'affirme dans l'art plastique de Trèves, ne peut cependant pas être identifié sur les reliefs du sanctuaire du Cigognier.

Le chapitre 4 est consacré à l'**étude de la destination du sanctuaire et de ses mandataires ou donateurs éventuels** (p. 84). Le complexe du Cigognier et du théâtre, dont le long axe mesure 340 m, est implanté à l'ouest du quadrillage de la ville, selon une orientation légèrement déviante (pl. 41, 2. 47, 1). L'ensemble, avec son plan en forme de pi et son temple inséré dans le portique nord (dimensions totales : 106,8 x 76,65 m), appartient à la catégorie des *temnoi* fermés (pl. 42). Ce type de conception est caractéristique des *fora* impériaux et, par conséquent, des *fora* provinciaux qui s'en inspirent. En se basant sur la similitude de plan avec des ensembles où le **culte impérial** est attesté avec certitude grâce à des inscriptions ou de restes de statues (Tarraco, Lacipo en Bétique, par exemple), R. Etienne a admis que l'installation d'Avenches était consacrée au culte de la famille impériale. Les témoignages épigraphiques font toutefois défaut ici.

D'après l'iconographie, les têtes barbues des modillons peuvent représenter aussi bien Jupiter que Neptune (pl. 37, 3-5). L'aigle des chapiteaux de pilastre de la colonne du Cigognier (cat. n° 55, pl. 35) fait plutôt penser à Jupiter. Les représentations, étroitement cohérentes les unes avec les autres d'un point de vue thématique, reflètent la symbolique impériale. La frise de griffons et de monstres marins où s'exprime une sorte de « style impérial », correspond également à la thématique officielle (cf. « *Teatro Marittimo* », pl. 37, 1-2). Il ne reste pratiquement rien des statues en bronze (doré) (tableau 1), ni de la statuaire jadis riche (cf. tableau 1, n° 1 et cat. nos 62-65) qui orna *cella*, portiques et, dans la cour, exèdres le long de l'allée des processions, et qui devait compter de nombreuses représentations de membres de la dynastie. Il faut mentionner spécialement le buste en or de Marc Aurèle (tableau 1, n° 1), effigie mobile destinée à être transportée lors de processions. Sur l'allée des processions, à 33 m devant l'escalier du temple, se trouvait une

fondation de 4,7 x 4,4 m appartenant probablement à un grand autel.

Les éléments conservés et disparus du **théâtre** (tableaux 2 et 4) qui, manifestement, constitue avec le complexe du Cigognier un ensemble politico-religieux unitaire, s'insèrent bien dans le contexte représentatif officiel. Le mur de scène devait être rythmé par des pilastres ; sur les chapiteaux en marbre étaient représentés des aigles sur des globes, thème relevant de la symbolique impériale (cf. R. 27-28, pl. 45 et chapiteaux du Cigognier cat. n° 55, pl. 35). le buste de *Iulia* (?), arrière-petite-fille d'Auguste, retravaillé à l'époque trajane, pouvait appartenir à une galerie des ancêtres (?) (tableau n° 2, n° 32) intégrée dans le mur de scène. Un fragment d'autel (?) perdu, vraisemblablement décoré d'une couronne de feuilles de chêne (*corona civica*), devait souligner encore le caractère officiel de l'édifice. D'après des trouvailles perdues, le théâtre doit avoir été orné en partie de statues dorées. Les objets relevant de la décoration non architecturale de l'ensemble Cigognier/théâtre (cf. les inscriptions sur tableaux 3-4) ainsi que les reliefs figurés, témoignent de son caractère officiel. En plus des considérations sur le plan dues à R. Etienne, ils rendent plus vraisemblable l'hypothèse du **culte impérial**. Il apparaît qu'au sanctuaire du Cigognier, l'idéologie impériale était étroitement liée au culte de Jupiter, mais, contrairement aux propos de M. Fuchs, cet aspect ne doit pas être considéré de façon isolée. Des preuves solides que le sanctuaire du Cigognier ait été dédié à Jupiter font défaut.

À côté de la famille impériale et de Jupiter, des **divinités locales** ont également été vénérées dans l'ensemble du Cigognier/théâtre. La frise de monstres marins ainsi que les têtes de Neptune (?) de l'entablement du sanctuaire du Cigognier (cat. nos 1-27, 36-53) évoquent des divinités de l'eau. Une sorte de nymphée, intégré au rang inférieur de la *cavea*, dans l'axe médian du théâtre, semble pouvoir être mis en relation avec des divinités de source, peut-être avec le culte de *Dea Aventia*, la déesse de la ville, et d'Apollon guérisseur (pl. 44-45 [Rs 10], tableau 2, n° 28). Apollon pourrait, d'après une tête en bronze perdue que l'on suppose avoir représenté ce dieu (tableau 2, n° 3), avoir été vénéré en tant que divinité du théâtre et *Genius* de la colonie. Un petit autel dédié à *Mars Caturix* (tableau 3, n° 4) et trouvé dans l'avant-cour du sanctuaire atteste que ce dieu indigène y fut honoré, peut-être en relation avec le culte impérial. Rappelons le culte de *Mars Mullo* et de la famille impériale à Rennes. Le cas du sanctuaire de source de Nîmes, dans lequel sont attestés à la fois le culte impérial et celui de Nemausus, dieu de la ville et dieu-fleuve, offre à l'ensemble Cigognier/théâtre un exemple comparatif intéressant.

L'installation monumentale d'Avenches doit, tout comme les *augustea* du culte municipal dans d'autres cités, avoir été financée avant tout par des magistrats et des dignitaires revêtus de charges sacerdotales, issus des classes supérieures. On pense aux membres des familles *Camilli*, *Macrii* et *Otacilii* (tableau 4, n° 6). Selon des témoignages épigraphiques, *L. Cornelius Priscus*, commandant de légions pendant la période de Trajan, fut probablement un important donateur (tableau 3, nos 8-9 ; 4, nos 9-10). Comme M. Fuchs l'explique de façon convaincante, le complexe du Cigognier/théâtre a été créé dans le contexte idéologique des victoires de Trajan sur les Germains.

Traduction : Véronique Rey-Vodoz, Dominique Tuor-Clerc et Philippe Bridel

THE FIGURE RELIEFS OF THE CIGOGNIER-SANCTUARY IN AVENCHES

(BRIEF SUMMARY)

The **Introduction** touches upon the **history of discoveries** and views the **available material** (p. 15). The earliest sources mentioning the Cigognier column date from 1336 AD. In 1786, the Bernese architect Erasmus Ritter identifies the column as a pillar of a monumental entrance door to the *forum* which would have included the theatre. It was only at the beginning of the 1960s that the *forum* could be localised in the region of *insulae* 22, 28, 34 and 40 (cf. pl. 41,2; 42. 46-47,1). Between 1938 and 1940, a large part of the Cigognier area was excavated.

In his study on the results of the excavations and on the architecture of the sanctuary, published in 1982, Philippe Bridel suggests an essentially correct reconstitution. According to dendrochronological measurements, construction started after 98 AD; the influence of the *Templum Pacis*, built in Rome between 71 and 75 AD, is clearly apparent (cf. pl. 42-43, 1-2). Based on the iconographic and iconological interpretation of the architectural figure elements, the present study tries to support the assumption that the sanctuary was dedicated to the **imperial cult**; this hypothesis, plausible but relying mainly on the comparison of plans, was formulated in 1985 by Robert Etienne.

In the chapter dealing with **type of material and working techniques** (p. 19) an attempt is made to reconstitute the manufacturing procedures for the modillion and frieze cornices with gryphons and sea-monsters (cf. cat. no. 1-7; 28-29; 44-48 and fig. 1), which were always sculptured out of white Jurassic limestone (*urgonien blanc*). Simpler tasks such as rough shaping as well as preparation of contact surfaces and of less important decorations were carried out by local, yet experienced stonecutters while the friezes with figure decorations (dolphins, gryphons and seamonsters) were sculptured by qualified, but probably foreign artists.

The **Catalogue** (p. 25) encompasses 65 figure items (blocks and isolated fragments); grosso modo their numbers correspond to those used by Ph. Bridel. The reliefs are first grouped according to their place of display or to their architectural arrangement (modillion cornices, cat. no. 1-27; cornices with gryphons and seamonsters, cat. nos. 28-53; Cigognier column, cat. nos. 54-55 and cat. no. 56; elements which cannot be identified with certainty, cat. nos. 57-60, or which have vanished and are often undefinable, cat. nos. 61-65); then they are grouped according to their motives. Style and period are commented upon under « Dating » within the Catalogue (p. 58) as well as in Chapter 1; iconography is discussed in Chapter 4. The recapitulation chart of the Catalogue (p. 114) offers a brief summary of each item.

In the **Analysis**, Chapter 1 views above all stylistic **elements for dating** (p. 69, see also under « Dating » in the Catalogue). According to evidence offered by dendrochronological measurements on the foundation piles (cut in 98 AD) and by pottery finds, the construction of the sanctuary started at the end of the 1st/ beginning of the 2nd century AD. Opinions however differ as to when the construction was terminated. For Ph. Bridel who assumes a relatively long construction period owing to interruptions for cost reasons, the sanctuary was completed in the late

Antonine period. This proposed dating cannot be maintained when comparing the style of the entablatures (cf. pl. 36,1-2) with those from the late Antonine/ early Severian period. The same applies to the correct chronological attribution of the ornaments which date from the reigns of Trajan and Hadrian (cf. pl. 36,3). The style of the seamonster friezes (cat. nos. 44-50) is related to that of the « Teatro Marittimo » (approx. 120-125 AD) and the « Piazza d'Oro » (approx. 133-135 AD) of the *Villa Hadriana* in Tivoli (cf. pl. 37,1-2). Thus, the Cigognier sanctuary would have been terminated in the late Hadrianic period, i.e. the 4th decade of the 2nd century AD. Typology and style of two marble fragments from pilaster capitals (1st half of the 2nd century AD) suggest that, in a later period, this ambitious building complex also included the theatre (R 27-28, pl. 45, Table 2, nos. 34-35).

Chapter 2 treats questions pertaining to the **workshops** (p. 72). The use of white Jurassic limestone and the often quite impressive dimensions of the blocks indicate that the figure elements, rather similar in style, of the entablature of the Cigognier sanctuary were produced locally. It can be assumed that in a few, but very productive centres, work was divided between highly qualified sculptors who, in part, probably were foreigners, and local qualified stonecutters who carried out routine work. The first group produced the friezes with dolphins, gryphons and seamonsters while the second prepared the simpler decorations.

The **modillion cornices** (A) of the sanctuary were probably made by four to five **groups of sculptors**; the building elements were attributed to these groups by taking into account characteristic workshop features, applied techniques and dimensions. Group I prepared the cornice blocks cat. nos. 1-5 and the isolated fragments cat. nos. 8-9; Group I a was responsible for cat. nos. 17-18, i.e. the modillions with human faces. The cornices cat. nos. 6-7 and the isolated fragments cat. nos. 10, 14, 23 and 58 belong to Group II and the modillions with human faces cat. nos. 15-16 to Group III. The head of a woman (?) (cat. no. 20) and three figure reliefs made of yellow Jurassic limestone (R 35-36. 40, cf. pl. 14,1-4) can be attributed to Group IV.

The cornices with **gryphon and seamonster friezes** (B) which originally belonged to the porticus, were probably made by two different and rather big teams of sculptors. Group V which consists of three subgroups, comprises the gryphon friezes cat. nos. 29-33(?) (V a), gryphon- and seamonster friezes cat. nos. 28, 34-35(?), 36-39 and 42 (V b) as well as cat. nos. 40-41, 43 and 51-54 (V c), blocks and isolated fragments. The seamonster friezes cat. nos. 44-50 (blocks and isolated fragments) can be ascribed to Group VI who made carefully sculptured composite creatures of great variety and much better quality. Groups V and VI consisted probably of outstanding artists (Italic [?]) (cf. above all pl. 26-30. 32-33). Group VII produced the fragments of two (?) marble pilaster capitals from the theatre (R 27-28, pl. 45).

Chapter 3 refers to the **architectural models of the sanctuary and the place taken by the figure reliefs in art**

history (p. 81). Linked to the economic emancipation of the northwestern provinces from Italy, independent regional production centres emerged as of the Flavian period. This provincial style, showing independence and individuality, can be clearly recognised on the entablature elements of the Cigognier complex. It bears characteristic features such as rich ornamental forms, unconventional decorative schemes and sequences as well as uncanonic outlines and proportions (cf. modillion heads, unusual dimensions of ova of the ionic kymation, *kyma-recta* profile of the gryphon and seamonster friezes pl. 2,1; 20).

On the other hand, there is a surprising dependence on the models in the City of Rome with regard to the planning concept (*Templum Pacis*, cf. pl. 42-43,1-2) and the structure of the modillion cornices (Minerva temple, *Forum Transitorium*). The gryphon and seamonster friezes reflect official themes (cf. *Aula Regia* of the *Domus Flavia*, the theatre at Castel Gandolfo and the «Teatro Marittimo» of the *Villa Hadriana*). It is impossible to identify a proper regional style on the reliefs of the Cigognier Sanctuary such as noticeable in the plastic art of Trier.

Chapter 4 concentrates on the identification of the sanctuary and of its assumed contractors respectively sponsors (p. 84). The Cigognier sanctuary/theatre complex, the long axis of which measures 340 meters, lies west of the town grid (cf. pl. 41,2. 47,1), thus slightly deviating from the norms. The complex with the pi-shaped ground plan of the temple, linked to the northern porticus (global dimensions 106,8 x 76,65 m), belongs to the category of enclosed *temenoi* (cf. pl. 42). This construction concept is typical for imperial fora and their provincial replicas. Basing himself on building complexes of similar planning concepts and which, as evidenced by inscriptions and statues, were clearly dedicated to the imperial cult (for instance Tarraco, Lapico in Baetica), R. Etienne assumed that, in spite of lacking epigraphic records, the sanctuary in Avenches was also dedicated to the imperial dynasty.

Iconographically, the bearded heads of the modillions could point to Jupiter as well as Neptun (cf. pl. 37,3-5) but the eagles on the pilaster capitals of the Cigognier column (cat. no. 55, pl. 35) certainly relate more to the first than to the second. The strongly coherent topics of the decorations represent imperial symbols. The gryphon, dolphin and seamonster friezes which express a kind of «imperial style» (cf. Teatro Marittimo«, pl. 37,1-2), also reflect official themes. Practically nothing is left of the presumably once numerous statues, several of which represented members of the imperial family and which decorated *cella*, *portici* and *exedrae* along the procession path (cf. cat. nos. 62-65 as well as remains of [gilt] bronze statues, Table 1). Particularly noteworthy is the golden bust of *Marcus Aurelius* (Table 1, no. 1), obviously a movable effigy to be carried around during the processions. On the procession path and 33 m in front of the flight of steps leading to the temple, a 4,7 x 4,4 m foundation probably belonged to a big altar.

Also the preserved and lost finds from the theatre which obviously formed a politico-religious unit with the Cigo-

gnier-complex, fit well into the official-representative context. The front wall of the stage was most likely decorated with pilasters, the marble capitals of which depicted imperial symbols, i.e. eagles on globes (R 27-28, pl. 45, cf. Cigognier capitals cat. no. 55, pl. 35). The bust of Julia (?) (Table 2, no. 32), the great-granddaughter of Augustus, which was probably remodelled during the Trajanic period, may have belonged to an ancestral portrait gallery (?) displayed on the stagewall. A lost fragment of an altar (?) (no. 33), probably decorated with a wreath of oak-leaves (*corona civica*), may have underlined the official character. According to references on lost finds, the theatre must have partly been decorated with gilt statues. The non-architectural decoration of the Cigognier sanctuary/theatre complex (cf. inscriptions in Tables 3-4) as well as the figure reliefs witness its official character. These features, in addition to the ground plan criterion as postulated by R. Etienne, emphasise the strong likelihood of imperial cult having been practised in the Cigognier sanctuary. The imperial cult tends to be closely linked to the worship of Jupiter which was apparently also the case in this sanctuary. Contrary to M. Fuchs's suggestions this should not be considered in an isolated way because there is no valid proof that the sanctuary was mainly dedicated to Jupiter.

In addition to the imperial family and Jupiter, also local deities were worshipped in the Cigognier sanctuary/theatre complex. The seamonster friezes and Neptun heads (?) on the entablature of the Cigognier sanctuary (cf. cat. nos. 1-27; 36-53) point to water-deities. A kind of nymphaeum, situated in the middle axe of the theatre at the lower end of the *cavea*, may have been linked to the veneration of river gods - possibly the cult of the municipal goddess *Dea Aventia* and of Apollo as god of healing (cf. pl. 44 [Rs 10], Table 2, no. 28). It is possible that, according to a lost bronze head (Table 2, no. 3) probably representing Apollo, the latter was worshipped as god of the theatre and *genius* of the colony. A small altar, found in the courtyard of the Cigognier Sanctuary and dedicated to *Mars Caturix* (Table 3, no. 4) constitutes a proof for the veneration of this local deity, perhaps in the context of the imperial cult. In this connection one should also recall the cult of *Mars Mullo*, coupled with the imperial cult, at Rennes. It is interesting to compare the Cigognier sanctuary/theatre complex with the nymphaeum in Nîmes where the imperial cult is ascertained next to the veneration of the municipal and river god *Nemausus*.

Like the *augustea* for municipal cults in other cities, the huge Cigognier sanctuary/theatre complex in Avenches may have been financed through funds obtained from noble magistrates and priests such as possibly members of the *Camilli*, *Macrii* and *Otacilii* families (cf. Table 4, no. 6). According to epigraphic sources, *L. Cornelius Priscus*, legion commander during Trajan's reign, probably was an important sponsor (cf. Table 3, nos. 8-9; 4, nos. 9-10). As M. Fuchs pointed out convincingly, the construction of the Cigognier sanctuary/ theatre complex must be seen within the ideological context of Trajan's victories over the Germans.

Translation Brian and Maria Suter

