Alice Landskron

Das ‘Partherdenkmal’ von Ephesos. Ein Monument für die Antoninen[1]

Die Hochreliefplatten des sog. Partherdenkmals von Ephesos präsentieren ein einzigartiges Bildprogramm, das in vielen Details von stadtrömischen Staatsreliefs abweicht und hellenistisch-kleinasiatischen Bildtraditionen folgt[2]. In der thematischen Gesamtkonzeption nehmen die Reliefs des Monuments jedoch eine Sonderstellung ein: Sie können diesbezüglich mit keinem der kaiserzeitlichen Denkmäler auf kleinasiatischem Boden verglichen werden[3].

Die Annäherung an eine Deutung der Reliefs, mit der man der Komplexität des Bildprogramms gerecht wird, erfolgt in dieser Studie durch eine Schwerpunktlegung auf die Ikonographie der Darstellungen, wobei besonders der Aufstellungsort, die kleinasiatische Stadt Ephesos, berücksichtigt wird. Die Reliefplatten lassen sich bekanntlich in fünf Themenkreise gliedern: die Opferzeremonie, die Schlacht, die Personifikationsserie, die einzelnen Platten mit Wagenfahrt und die Reihe der Götterreliefs. Die Voraussetzung für die Errichtung eines solchen Denkmals in Ephesos ist lokalpolitisch geprägt, weswegen davon auszugehen ist, dass die Auswahl der Bildthemen und deren ikonographische Umsetzung auf die Erwartungen des ephesischen Publikums eingehen. Das Bildprogramm eines solchen Denkmals musste den Imperator ehren und dem Volk das Regierungsprogramm darlegen: Historische Ereignisse im Umfeld des Partherdenkmals sollen in diesem Beitrag ebenso erörtert werden wie das Verhältnis der Ephesier zum Kaiserhaus.

Im Folgenden werden nun die Themen des Bildprogramms besprochen, beginnend mit der Schlachtserie, auf der seit jeher die Benennung des Denkmals basiert. Die Opferzeremonie bzw. die Adoptionsserie ist untrennbar mit den politischen Ereignissen um die dargestellten Personen, vor allem um diejenigen auf der

---

[1] Das Manuskript wurde im Herbst 2004 abgeschlossen, danach erschienene Literatur konnte in einigen Fällen eingearbeitet werden. Die kürzlich publizierten Beiträge in den Akten des Kolloquiums »Das Partherdenkmal von Ephesos« in Wien 2003 (= Seipel 2006) sowie die Publikation des Denkmals von W. Oberleitner und Mitarbeiterinnen (= Oberleitner a, in Druck [2007]) bieten ein reichhaltiges Bildmaterial zu den Reliefs des Monuments, sodass hier nur ausgewählte, für den Beitrag besonders wichtige Abbildungen vorgelegt werden. – Die Beschäftigung mit dem Partherdenkmal geht auf meine Mitarbeit an dem Projekt »Das Partherdenkmal von Ephesos« zurück, das von W. Oberleitner geleitet und vom FWF in den Jahren 1996–1999 finanziert wurde. Dem Projektleiter danke ich für die Einbindung in das Publikationsprojekt. Die Fortsetzung meiner Forschungen zu diesem Thema erfolgte u. a. während meiner Hertha-Firnberg-Stelle am Institut für Klassische Archäologie der Universität Wien, wofür ich dem FWF und dem BM für Bildung, Wissenschaft und Kultur zu Dank verpflichtet bin. Dem Generaldirektor des KHM, W. Seipel, danke ich für die Unterstützung meiner Forschungen zum Partherdenkmal. Ebenso bin ich F. Krinzinger und dem Institut für Kulturgeschichte der Antike der Österreichischen Akademie der Wissenschaften für Unterstützung während der Entstehung dieses Manuskripts und für die Möglichkeit der Publikation dankbar. R. R. R. Smith hat in mehreren Gesprächen viele Fragen zu diesem Thema mit mir erörtert und das Manuskript kritisch gelesen, wofür ich ihm herzlich danken möchte. Besonders anregend waren die Diskussionen mit F. Chausson, die interessante Aspekte zu den weitverzweigten Familienverhältnissen um die Antoninen eröffnet haben. Für Diskussionen danke ich weiters J. Auinger, M. Aurenhammer, St. Karwiese, Th. Lorenz, M. Meyer, A. Pyszkowski-Wyzykowski, P. Scherrer, A. Schmidt-Colinet, H. Taeuber und H. Thür. K. Gschwantler bin ich für die Kooperation und ständige Hilfsbereitschaft während der Projektarbeiten sowie für die Publikationserlaubnis der Abb. 1–9. 11–15. 18. 20–32. 35–38 zu Dank verpflichtet. Für die Pubikationserlaubnis der Abb. 19 danke ich E. La Rocca und A. Mura-Sommella (Sovraintendenza ai Beni Culturali, Musei Archeologici e d’Arte Antica, Musei Capitolini, Roma). – Die hier zusätzlich zu den Richtlinien der ÖJh (http://www.oeai.at/publik/autoren.html) verwendeten Kurzzitate finden sich am Ende des Beitrags aufgelöst.

[2] In der Forschung wiederholt festgestellt: so z. B. von Eichler 1940, 492; Kleiner 1949, 19 ff. 32; Vermeule 1968, 95 f. 123; Eichler 1971, 131 ff.; Oberleitner 1978, 92 f.; Hannestad 1986, 201 ff.

[3] Zahlreiche Denkmäler aus Aphrodisias beinhalten in ihrer ikonographisch oft einzigartigen Formulierung Themen aus der Mythologie und wichtige Bildthemen der kaiserlichen Politik; s. die Beiträge in Roueché – Erim 1990; Smith – Erim 1991; Roueché – Smith 1996.

Kaiserplatte (FR 3, Abb. 25), verbunden; ihre Besprechung bildet den Abschluss der Auseinandersetzung mit den dargestellten Themen und leitet zum historischen Teil über.

Die Schlachtserie

1 Partherdenkmal, Schlachtrelief FR 7. Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 858

Das Denkmal verdankt seinen Namen der Schlachtserie (FR 7–13, Abb. 1–9. 11–15), denn die Kämpfe der Römer gegen die Barbaren wurden seit der Auffindung der Platten als Szenen des Partherkrieges unter Lucius Verus interpretiert (Abb. 1–9. 11–15). Dass hier freilich keine konkrete Kampfhandlung dargestellt ist, wurde schon oftmals betont und steht weitgehend außer Zweifel[4]. Die als Parther gedeuteten Barbaren sind so differenziert wiedergegeben und weichen in vielen ikonographischen Details so weit von anderen bekannten Partherbildern ab, dass es naheliegt, in diesen Gegnern nicht ein bestimmtes Volk zu sehen, sondern verschiedene Barbaren im Kampf gegen die Allmacht Rom[5].

Wie ich schon an anderer Stelle betont habe, werden in der römischen Kunst Barbaren im Kampf gegen Römer stets anhand ihrer Trachten und ihrer Bewaffnung kenntlich gemacht[6]. Auf diese Weise wurden dem Betrachter die Überlegenheit und die Sieghaftigkeit Roms über einzelne Völker vermittelt. Die Barbarenikonographie des Parthermonuments ist besonders hinsichtlich der Kleidung heterogen und nicht mit einem bestimmten Volk in Verbindung zu bringen. Einige Barbaren der Schlachtserie tragen eine Hosen-Ärmeljacken-Tracht, andere nur lange Hosen oder einen Lendenschurz, und ein Barbar ist nackt. Orientalische Völker, wie beispielsweise Parther und Daker, werden auf römischen Denkmälern jedoch nicht nackt dargestellt[7], wohingegen beispielsweise Gallier und Barbaren aus dem Norden unbekleidet gezeigt werden[8]. Im Rahmen von Schlachtenbildern ist die Nacktheit eines barbarischen Gegners aber nicht als Zeichen der Unterlegenheit und Demütigung zu verstehen, sondern als Kennzeichen für dessen ethnische Zugehörigkeit.

---

[4] Eichler 1940, 492; Eichler 1971, 131; Hannestad 1974, 203: »standard barbarians«; Stähler 1987, 110; Krierer 1995, 104 ff.; Liverani 1996/97, 168 f.; Oberleitner 1999, 624 f.; Landskron 2001, 121 ff.; Landskron 2005, 126 ff. Abb. 124–128.

[5] s. besonders Stähler 1987, 113; Landskron 2001, 128 f.; ebenso, aber ohne interpretatorische Konsequenz, Nollé 2003, 473 f.

[6] Landskron 2001, 121 ff.; vgl. auch Malissard 1976, 65 ff.; Gergel 1994, 191 ff. bes. 194; Schneider 1998, 95 ff.; Hölscher 1999, 281 ff.

[7] Schneider 1986, 19; Sarkosh Curtis 1998, 61 ff.; Schneider 1998, 105 f. mit Anm. 79; Landskron 2001, 121 ff.; Landskron 2005, 93 ff. 139 ff. Vgl. auch die einheitliche Darstellung der Daker, die sich nicht nur in den langen Hosen, dem knielangen Ärmelgewand und dem Pileus zeigt, sondern auch in dem Schuhwerk, das sich von den geschnürten Halbschuhen der Parther unterscheidet: s. Pinkerneil 1983, passim; Schneider 1986, 19 Farbtaf. I. II; Taf. 1–7; Schneider 1990, 235 ff. Taf. 68, 1. 2; 70, 1–4. »Kämpfe mit nordisch gekleideten Barbaren« in den Schlachtbildern des Partherdenkmals erkennt zwar v. Lorentz 1933, 310, er bezieht aber die Darstellung auf die traianischen Dakerkriege und vermutet in dem zu ergänzenden Biga-Lenker Traian selbst. Aus den oben angeführten Gründen halte ich es für unwahrscheinlich, dass auf dem ephesischen Relief dakische Barbaren dargestellt sind.

[8] Landskron 2001, 124 f. Zu den Tierfellschabracken der Barbarenpferde s. Landskron 2001, 126 f. mit Lit.

Geht man nun davon aus, dass das Partherdenkmal ein Siegesmonument für Lucius Verus (und Marc Aurel) anlässlich des Partherkrieges ist, so gibt es keine stichhaltige und logische Erklärung für die Heterogenität der Barbarenikonographie. Gerade in Kleinasien war das Aussehen der Parther über Jahrzehnte bzw. Jahrhunderte bekannt. Alle anderen Sieges- und Triumphdenkmäler anlässlich eines für die Römer sieghaften Partherkrieges, sei es in Rom, in Tripolis oder etwa in Leptis Magna, in Side oder auch Kyzikos, zeigen dieses Volk in seiner typischen Hosen-Ärmeljacken-Tracht und unterscheiden es dadurch von den Römern[9].

2 Partherdenkmal, Schlachtrelief FR 7. Kopf des 'Barbarenführers'. Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 858

3 Partherdenkmal, Schlachtrelief FR 7. Kniender Barbar. Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 858

Nicht nur die barbarischen Kämpfer, sondern auch die Kämpfer auf römischer Seite sind auf den Reliefplatten des Parthermonuments sehr differenziert wiedergegeben. K. Stähler hat sich mit dem Schlachtfries intensiv auseinandergesetzt und zu Recht betont, dass vor allem die drei Kämpfer im Vordergrund und der im Hintergrund der Biga-Pferde angeordnete Römer der Zweikampfgruppe, die alle eine Exomis tragen (Abb. 4. 6. 8. 11), auf einer anderen Realitätsebene als die gepanzerten Römer mit Feldherrnmantel (Abb. 1. 8. 11. 13) stehen: Laut Stähler stellen sie keine historischen Personen, sondern vermutlich heroische Figuren dar[10]. Die Aufteilung, Anordnung und Auswahl der auf römischer Seite Kämpfenden findet sich auf keiner mir bekannten Schlachtdarstellung wieder, und auch die Gesamtkomposition ist singulär. Einzelne Kämpfergruppen gehören festen Motivschemata an (Abb. 6. 8. 11), andere Kämpfer wiederum sind in ihrer Haltung singulär (Abb. 1. 4)[11], und einzelne Angreifer auf römischer Seite wirken am Geschehen völlig unbeteiligt (Abb. 11. 13). Der auf seinem Pferd zusammengesunkene, schwer verwundete oder bereits leblose Barbar (FR 7, Abb. 1. 2) hat ebenfalls keine direkte Parallele in anderen Schlachtdarstellungen: Der 'Kleine Schlachtsarkophag Ludovisi' und der 'Schlachtsarkophag Doria Pamphilj I' zeigen berittene Barbaren, deren Pferde mit den Vorderhänden zu Boden gehen[12]. Das Pferd dieses Barbaren (Abb. 1) stemmt sich jedoch mit den Vorderhänden fest gegen den Boden und knickt mit den Hinterhänden ein. Eine Verletzung des Tieres ist im Relief nicht zu erkennen, sondern es reißt den Kopf gleichsam in Sorge um seinen Reiter, der allmählich herabzugleiten droht, zurück. Der Künstler hat diese Szene eigenständig komponiert. Der jugendlich bartlose Krieger wird als Barbarenführer angesprochen, da er auf einem Wolfsfell als Satteldecke reitet und als einziger Barbar beritten dargestellt ist. Zwei weitere Pferde der Barbaren (Abb. 4. 5. 11. 12), deren Reiter bereits zu Boden gegangen sind, haben eine Schabracke aus Raubtierfell. Es scheint dies ein allgemeines Zeichen für Barbaren aus dem Orient zu sein und anders als bei römischen Feldherren kein Rangzeichen darzustellen[13].

[9] Landskron 2005, 121 ff. 130 ff. Abb. 115–119. 122. 123. 133–137. 140–145. Zur Tracht: ebenda 139 ff.

[10] Stähler 1987, 111.

[11] Andreae 1956, 17 ff.

[12] Andreae 1956, 49 ff. Abb. 3. 4; Krierer 1995, 93 f. Taf. 31, 109; 32, 115 (Kleiner Schlachtsarkophag [= Ss] Ludovisi); 95 f. Taf. 33, 119 (Ss Doria Pamphilj I); vgl. auch Landskron 2005, 69 ff. Abb. 21–32. Aus republikanischer Zeit ist das Münzbild mit der Darstellung eines parthisch gesattelten Pferdes mit seitlich herabhängendem Köcher (?) bekannt: Kent – Overbeck – Stylow 1973, 91 Nr. 102 Taf. 26. Die Münze des L. Ventidius Bassus wurde im Jahre 41 v. Chr. in Antiocheia Syriae geprägt und spielt auf die parthischen Bogenschützen und die leichte Kavallerie an.

[13] Landskron 2001, 126 f. mit Lit. Vgl. auch die Raubtierfellschabracke des Barbarenpferdes auf dem Elfenbeinfries aus Ephesos: Dawid 2003, 26 Taf. 11, 33. 35.

4 Partherdenkmal, Schlachtrelief FR 8/9. Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 865

Der Blick des Barbaren am Plattenrand von FR 7 (Abb. 1) nach hinten über die Schulter verrät Besorgnis über den Zustand des jugendlichen Barbaren zu Pferd. Zugleich stützt er seine rechte Hand in den Nacken des vor ihm Kauernden, um dem Verwundeten beim Herausziehen des Schwertes aus dem Rücken behilflich zu sein. Auch dieses Paar ist ohne motivische Parallele. Die Haltung des Kauernden (Abb. 1. 3) findet sich jedoch öfter in Kampfszenen, etwa auf dem 'Sarkophag Ammendola' und auf dem 'Großen Schlachtsarkophag Ludovisi'[14]. Der *tubicen* (bzw. Cornubläser) ist auf Schlachtdarstellungen meist am Bildrand[15] oder im Hintergrund der Bildmitte[16] positioniert. Die Annahme, die Platte mit dem verwundeten Barbaren zu Pferd (Abb. 1) könnte sich unter den ersten Platten links am Anfang der Schlachtreihe befunden haben, ist zum einen wegen der verhaltenen Bewegtheit der Szene, zum anderen eben wegen des *tubicen* im Hintergrund durchaus gerechtfertigt[17]. Er und der Barbar geben die Bewegungsrichtung des Geschehens nach rechts an.

[14] Krierer 1995, Taf. 24, 83 (Ss Ammendola); 45, 152 (Ss Großer Ludovisi).

[15] Krierer 1995, Taf. 31, 109 (Ss Kleiner Ludovisi); 33, 119 (Ss Doria Pamphilj I); 43, 149 (Ss Großer Ludovisi).

[16] Krierer 1995, Taf. 33, 118 (Ss Giustiniani).

[17] Oberleitner 1978, 81 f. Abb. 61; Oberleitner 1999, 625. Ein Fragment eines nach links gerichteten Reiters, das sich im Depot des Ephesosmuseums in Wien befindet, könnte, so die Vermutung von W. Oberleitner, das rechte Ende der Schlachtreihe gebildet haben und damit die Bewegung des nach rechts ausgerichteten Kampfgeschehens abgefangen haben: Oberleitner 1999, 625. Allerdings lässt die Zuweisung der Panzerfigur (Oberleitner 1978, 85 Kat. 71; Oberleitner 1999, 625) zu der Schlachtreihe (nach

5 Partherdenkmal, Schlachtrelief FR 8/9. Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 865

Der Gepanzerte hinter dem Pferd am linken Plattenrand (Abb. 1) wird allgemein ebenfalls als *tubicen* bezeichnet[18]. Er ist aber gänzlich anders als sein Kollege im Hintergrund dargestellt: Sein Oberkörper ist dem Betrachter zugewandt; der linke, allerdings nur bis zum Ellenbogen erhaltene Arm ist nach rechts vorgestreckt. Am Oberarm erkennt man den Halteriemen eines Schildes. Von einer Tuba ist an dem Relief nichts zu sehen, weswegen mir die Benennung dieser Panzerfigur nicht so eindeutig zu sein scheint[19]. Hingegen sind am Reliefgrund hinter dem Kopf dieser Figur und auch über dem Kopf des verwundeten, berittenen Barbaren zwei bogenförmige Reliefteile zu erkennen, die vermutlich zum Rand eines Schildes dieser Panzerfigur gehören. Der erhaltene rechte Oberarm zeigt etwas vom Körper weg nach unten. Interessant ist auch die Beinstellung: Der Gepanzerte schreitet nämlich nicht nach rechts, sondern ist im Ausfallschritt nach links, also gegen die Bewegungsrichtung dargestellt. Paludamentum und *cingulum* weisen ihn als Feldherrn aus. Es wäre vorstellbar, dass die Figur zum Gefecht aufruft und sich an die Krieger hinter ihr (auf der ursprünglich links anschließenden Platte) richtet.

Die Pferde der Biga auf den nächsten beiden Platten (FR 8/9, Abb. 4. 5) haben im Rahmen der Schlachtdarstellung eher symbolischen Charakter, offenbar ähnlich wie die manchmal nicht wirklich am Kampfgeschehen

neuester Rekonstruktion von W. Oberleitner) auf eine statische Szene am Anfang der Schlachtreihe, die sich eventuell über zwei Platten erstreckt hat, schließen.

[18] Oberleitner 1978, 81 Kat. 65 Abb. 61; Oberleitner 1999, 625. Auf dem Panzer dieser Figur sind zwei antithetische Greifen eingeritzt.

[19] Vgl. den *tubicen* und die gepanzerte Figur auf einem Schlachtsarkophag im Konservatorenpalast in Rom: Krierer 1995, 90 f. Taf. 27, 94.

6 Partherdenkmal, Schlachtrelief FR 8. Kämpferpaar. Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 865

beteiligten Feldherren zu Pferd, die in der Bildmitte erscheinen: Die Biga-Pferde führen eine Person durch das Schlachtgetümmel[20]. Auf dem ephesischen Relief mit den Biga-Pferden könnte der Kaiser ergänzt werden, der vermutlich auf einer oder zwei ursprünglich links anschließenden Platten im Wagen dargestellt gewesen war. Die Biga-Pferde sind von dem Geschehen abgehoben, d. h., sie greifen mit ihrem Lenker nicht in die Schlacht ein, und die Figuren sind ihnen in der Komposition untergeordnet. Für weniger wahrscheinlich halte ich in diesem Zusammenhang, dass auf dem Gespann ein Barbarenführer, ähnlich dem persischen Großkönig Dareios auf dem Alexandermosaik in Neapel, dargestellt war[21]. Dem gegnerischen Anführer wäre vermutlich keine so prominente Position in der Schlachtserie eingeräumt worden und zudem müsste dann auch der römische Kaiser in der Schlachtszene dargestellt gewesen sein.

Eine andere, bislang nicht erörterte Möglichkeit wäre die Ergänzung der Victoria/Nike, die als Lenkerin in der vorderen Reliefreihe mit dem Zweigespann durch die Schlachtreihen prescht: Das Motiv der wagenlenkenden Nike geht auf republikanische Münztypen zurück und findet sich beispielsweise auch auf einem Medaillon des Antoninus Pius aus dem Jahre 139 v. Chr.[22]. In der späteren Kaiserzeit wird die wagenfahrende Victoria auch Sinnbild der Friedenspanegyrik. Die Frage nach großformatigen Vorbildern muss offenbleiben. Als Vergleich lässt sich aber ein Relief des Galeriusbogens anführen, das im rechten Bildrand die sich aufbäumenden Pferde eines Zweigespanns zeigt, welches von einer weiblichen Figur – wahrscheinlich Victoria/Nike – gelenkt wird[23]. Das Gespann fährt nach links und begrenzt die Kampfszene, deren Zentrum Galerius und der Perserkönig zu Pferd bilden, auf der Nordseite (Fries B II 20). Die Darstellung der wagenlenkenden Nike in der Schlachtserie des Partherdenkmals wäre dann »Ausdruck für die Siegesmacht des Kaiseres, die das Reich nach allen Richtungen zu den verschiedensten Kriegsschauplätzen hin durcheilt«[24], und würde sich bestens in das Bildprogramm des Monuments einfügen.

Interessant an diesen Platten sind auch die beiden Zweikampfgruppen hinter den Biga-Pferden (Abb. 6. 7): Am linken Plattenteil (FR 8) weicht ein mit Hosen bekleideter Barbar dem Hieb seines Gegners aus, hält schützend den Schild vor seinen Körper und versucht, mit dem Schwert zum Schlag auszuholen (Abb. 6). Der Gegner auf römischer Seite trägt eine Exomis (die linke Schulter ist frei) sowie einen Helm und ein Wehrgehenk. Er ist jugendlich bartlos. Allerdings wird auch in dieser Szene dem Barbaren keine Chance auf

[20] Der Kaiser oder Feldherr zu Pferd z. B. auf Schlachtsarkophagen: Krierer 1995, Taf. 33, 118 (Ss Giustiniani); Taf. 34, 120 (Ss Portonaccio); Taf. 41, 142 (Ss Doria Pamphilj II); Taf. 43, 149 (Ss Großer Ludovisi). Zum militärischen Aspekt im Bild des Kaisers s. Boschung 1999, 201 f. Vgl. beispielsweise Apollon, der im Kampf gegen die Giganten auf seinem Greifengespann dahinprescht: s. u. Anm. 71. 72.

[21] So vermutet z. B. von K. Fittschen, da der Kaiser in Schlachtdarstellungen nicht im Wagen, sondern zu Pferd dargestellt ist: Fittschen 2006.

[22] Kent – Overbeck – Stylow 1973, 115 f. Taf. 77 Nr. 304; vgl. zur wagenlenkenden Victoria Hölscher 1967, 68 ff. bes. 92 ff. 94.

[23] Laubscher 1975, 68 f. Taf. 55, 2; 135 f.

[24] Hölscher 1967, 97.

7 Partherdenkmal, Schlachtrelief FR 9, Kämpferpaar. Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 865

8 Partherdenkmal, Schlachtrelief FR 10/11. Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 866

9 Partherdenkmal, Schlachtrelief FR 10. Bein des Reiters mit *bracae*. Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 866

erfolgreiche Verteidigung eingeräumt, da der Kämpfer auf römischer Seite bereits den schildtragenden Arm des Barbaren ergriffen hat und zum Schlag mit dem Schwert ansetzt. Von der Gruppe auf der rechten Hälfte sind nur die Köpfe am Reliefgrund zu sehen (Abb. 7). Ein behelmter, bärtiger Römer fasst den ebenfalls bärtigen Barbaren am Haar bzw. an dessen Mütze. Dieser, der wiederum zu einem Wurf mit einem Stein ausholt, ist im Profil gezeigt und hat dem Betrachter seinen Rücken zugewandt. K. Stähler bezeichnet den Stein als unhistorische Waffe und schließt in der Folge aus, dass auf diesem Denkmal eine realistische Bewaffnung der Barbaren wiedergegeben ist, was angesichts der Heterogenität der Kämpfer aber nicht relevant ist[25]. Ein Stein ist in Kampfszenen jedoch eine durchaus häufig anzutreffende Waffe; man findet ihn beispielsweise auf dem Schlachtsarkophag Ammendola, dem Gigantensarkophag im Vatikan oder auf der Traianssäule[26].

Die Figur am Plattenrand der rechten Hälfte der Biga-Platte (Abb. 4) hat keinen Gegner; es ist daher naheliegend, diesen auf der rechts anschließenden, nicht erhaltenen Platte zu vermuten. Der Krieger trägt einen gegürteten, kurzen, exomisartigen Chiton und einen Mantel, der an der rechten Schulter befestigt ist, sowie Fellstiefel, *mullei*[27]. In seiner rechten Hand hält er ein Schwert fast waagerecht, in der linken hat er einen eng an den Körper gezogenen, ovalen Schild. Die Figur wirkt in diese Komposition gepresst, da auch die Vorderhände der Biga-Pferde unrealistischerweise den Körper des Kämpfers berühren. Auch die Ausrüstung unterscheidet den Kämpfer von den gepanzerten Reitern: Es hat den Anschein, als wären die Fußkämpfer leicht bekleidet und leicht bewaffnet dargestellt. Das gilt allerdings nur bedingt für den Schwertkämpfer auf der nächsten Platte (FR 10/11, Abb. 8), da das Pferd hinter ihm wahrscheinlich seines ist. Auch dieser Kämpfer trägt einen gegürteten, kurzen Chiton, führt sein Schwert zum Schlag und hält in der linken Hand einen (Oval?-)Schild. Unter dem mit Ranken verzierten Helm sind Haarlocken zu sehen. Die Figur trägt zehenfreie *mullei*, die genauer ausgeführt wurden als diejenigen bei der Figur auf der rechten Hälfte der Biga-Platte, weil sie für den Betrachter besser zu sehen waren. Hinter dem Schild dieses Kriegers sprengt ein gepanzerter Reiter hervor, der mit seiner Lanze einen knienden Barbaren am Hals attackiert. Der Reiter ist mit einem *cingulum* und dem *paludamentum*, dem Feldherrnmantel, ausgestattet und trägt lange Hosen, die in – dem *calcaeus* ähnlichen – geschnürten, zehenfreien, weichen und wadenhohen Schuhen stecken (Abb. 9)[28]. Die Beinkleider des Reiters bestärkten W. Oberleitner darin, in der Figur den syrischen Feldherrn des Lucius Verus, Avidius Cassius, zu erkennen[29]. Dieses Indiz – als Hinweis auf die syrische Herkunft – kann jedoch nicht allein ausschlaggebend für eine solche Deutung sein. Die Hose geht zwar über die normale Länge der *bracae*, die etwa 10 cm unter das Knie reichen und auch von römischen Soldaten getragen werden, hinaus, muss deswegen aber nicht nach Syrien weisen, sondern kann angesichts der Heterogenität der dargestellten Römer ebenso auf die generell multiethnische Zusammensetzung des römischen Heeres anspielen[30]: So zeigt das Grab-

[25] Stähler 1987, 110. Zu historisierender Bewaffnung in Kampfdarstellungen s. Waurick 1983, 265 ff. bes. 288 ff.

[26] Krierer 1995, Taf. 7, 27 (Gigantensarkophag, Vatikan); 24, 84 (Ss Ammendola); 81, 273 (Traianssäule).

[27] Vgl. dazu Goette 1988, 401 ff.

[28] Vgl. Goette 1988, 451 Abb. 35, s. auch hier 151 mit Abb. 12. Denkmäler aus Syrien zeigen Reiter in schaftweiten Hosen, die in halbhohen, geschlossenen Schuhen stecken. Der Sonnengott Jarhibol ist auf einem Votivrelief aus Palmyra, datiert in das 2. Jh. n. Chr., als Karawanenführer im römischen Panzer, in langen Hosen und mit einem Köcher dargestellt (Gawlikowski 1987, 310 Kat. 32 mit Abb.). Ein Votivrelief aus dem 1. Jh. n. Chr. aus Syrien zeigt Bel in römischer Militärtracht, in Panzer und langen Hosen (Gawlikowski 1987, 313 Kat. 35 mit Abb.), auf einem Relief im Louvre ist diese Gottheit ebenfalls im Panzer und in langen Hosen gezeigt (Dentzer-Feydy – Teixidor 1993, 144 f. Kat. 153 mit Abb.).

[29] Oberleitner 1978, 83; Stähler 1987, 111. 113 f.; Oberleitner 1999, 625; Fuchs 2002/03, 20.

[30] Seit Traian sind die *bracae* fester Bestandteil der Kleidung römischer Soldaten: Kramer 1994, 112 und Anm. 33. Die ungewöhnliche Länge der Hose dieses Reiters mag Zufall sein; sie hängt jedenfalls nicht mit den Beinkleidern der Syrer zusammen, die

monument des T. Flavius Mikkalus aus Perinth den Grabinhaber als Reiter, in Muskelpanzer, *tunica manicata* und langen Hosen, die in weichen, geschlossenen Halbschuhen stecken (Abb. 10). Der nach der Inschrift als Legionstribun ausgewiesene, noch junge Reiter tritt hier als Thraker auf, der im römischen Heer Karriere gemacht hat. Mikkalus nimmt zu Pferd Helm und *hasta* entgegen, die ihm von ranghohen Offizieren überreicht werden. Die Legionstribunen tragen einen Muskelpanzer und ein *cingulum*[31]. Das traianisch datierte Denkmal, heute im Archäologischen Museum in Istanbul aufbewahrt, unterstreicht die Annahme, der Reiter auf Platte FR 10/11 (Abb. 8. 9) repräsentiere die multiethnische Zusammensetzung der römischen Armee in den Offiziersrängen.

10 Grabmonument des T. Flavius Mikkalus. Istanbul, Archäologisches Museum

Die nahezu antithetisch positionierten, knienden Barbaren auf dieser Platte (Abb. 8) tragen einen Lendenschurz und sind in Abwehrstellung gezeigt. Versucht der rechte Barbar, die bereits in der Halsgrube steckende Lanze herauszuziehen oder ein tieferes Hineinstoßen zu verhindern, hat der links kniende offenbar soeben das Schwert aus der Scheide gezogen, kommt aber nicht zur Verteidigung, da der Hieb des hinter ihm stehenden Angreifers auf ihn niederzusausen und ihn zu köpfen droht. Beide Barbaren haben nackte Oberkörper; der linke ist barfüßig und mit einem Lendenschurz, der rechte mit einer langen Hose und Halbschuhen bekleidet.

Auch die beiden letzten Platten (FR 12/13, Abb. 11–15) sind figurenübergreifend gearbeitet; die Mitte nimmt eine Zweikampfgruppe ein. Der Kämpfer auf römischer Seite holt in einer weiten Bewegung wahrscheinlich zum Schlag aus (der rechte Arm ist weggebrochen), mit der linken Hand packt er das Haar eines nackten Barbaren und reißt dessen Kopf zurück. Auch diesmal ist der Kniende mit Schwert und Schild in der Defensive und dem Angriff völlig wehrlos ausgeliefert. Der Angreifer trägt eine gegürtete Exomis, die die rechte Schulter und Brust frei lässt, sowie dem *calceus senatorius* ähnliche Schuhe, die am Schaft wie ein *mulleus* gestaltet, jedoch nicht gut ausgearbeitet sind. Er ist der vierte Fußkämpfer in leichter Kleidung, hat aber keinen Schild. Diese ‘Haarreißer-Gruppe’ geht auf griechische Vorbilder zurück und begegnet auch auf dem Fries des Zeusaltars in Pergamon sowie auf zahlreichen römischen Schlachtsarkophagen[32]. Insgesamt sind auf diesen beiden Platten (Abb. 11–15) sechs Barbaren in z. T. unterschiedlichen Trachten dargestellt: zwei in Hosen-Ärmeljacken-Tracht, zwei bzw. drei (der in Rückenansicht gezeigte Barbar kauert hinter seinem gestürzten Pferd, sein Unterkörper ist nicht zu sehen) in langen Hosen mit nacktem Oberkörper sowie einer vollkommen nackt. In dieser Szene kommt die Heterogenität der Barbarenikonographie besonders deutlich zum Ausdruck.

Auf diesen beiden letzten Platten greifen drei berittene und mit Muskelpanzern gerüstete Feldherren in wildem Galopp an; einer von ihnen wendet sich nach links und ist in Rückenansicht gezeigt (Abb. 11), die

einen weiten Schaft haben und in halbhohen geschlossenen Schuhen stecken.

[31] Kramer 1994, 110 f. deutet diese Szene als »Akklamation und Begrüßung im Truppenverband« der Reiterei. Die drei Gepanzerten hinter dem Reiter sind ebenfalls ranghohe Offiziere mit *tunica manicata*, langen Hosen und Muskelpanzer – jedoch ohne *cingulum*, ebenda.

[32] Krierer 1995, Taf. 24, 83 (Ss Ammendola); 43, 149 (Ss Großer Ludovisi). Zu motivischen Vorbildern des Hellenismus vgl. Andreae 1956, 74 ff.

11 Partherdenkmal, Schlachtrelief FR 12/13. Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 863

12 Partherdenkmal, Schlachtrelief FR 12. Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 863

beiden anderen reiten lanzenschwingend parallel nebeneinander her und schräg aus der Bildfläche heraus (Abb. 11. 13). Der in Rückansicht gezeigte Reiter trägt ein *cingulum*, die nach rechts Stürmenden tragen *paludamenta,* der im Vordergrund dargestellte jedoch kein *cingulum*[33]. Der Feldherr im Hintergrund stürmt auf einen stehenden Barbaren am äußeren Plattenrand zu, der das Gesicht schmerzvoll verzieht und den Schild schützend vor seinen Rücken hält, zumal er bereits das Maul des Pferdes an seinem Hinterkopf spürt. Der angreifende Reiter hingegen wirkt an dem Geschehen völlig unbeteiligt, sein Blick richtet sich gleichsam in die Ferne. In diesem Durcheinander an Gliedmassen und Waffen kniet am Plattenende ein vornüber gefallener Barbar zwischen den Beinen des rechts außen Stehenden (Abb. 13–15). In ähnlicher Weise ist jeweils ein Barbar auf dem 'Feldherrnsarkophag Mattei' in Rom und (unter dem Pferd Traians) auf dem 'Großen Traianischen Schlachtfries' dargestellt[34].

13 Partherdenkmal, Schlachtrelief FR 13. Stehender Barbar. Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 863

Alle Köpfe und Gesichter der auf römischer Seite Kämpfenden haben, sofern sie erhalten sind, keine porträthaften Züge. Sie wirken im Gegenteil idealisiert und sind auf diese Weise deutlich von den – meist bärtigen – Barbarengesichtern unterschieden, die ebenfalls keine individuellen Merkmale, sondern lediglich Physiognomien allgemeiner Barbarentypen aufweisen. Ähnliche Züge hat allerdings auch der im Hintergrund fliehende, bartlose Barbar, woraus gefolgert werden kann, dass die physiognomische Gestaltung der Barbarengesichter die Handschrift eines oder zweier Künstler trägt. Vor allem an den Barbarenfiguren werden die stilistischen Unterschiede der ausführenden Hände sichtbar[35]: Die einen haben einen muskulösen, aber kleinen Körperbau und relativ kleine Köpfe; sie tragen phrygische Mützen, aber unterschiedliche Tracht (Abb. 5. 11)[36]. Die anderen haben einen

14 Partherdenkmal, Schlachtrelief FR13. Gestürzter Barbar. Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 863

[33] Die Bewaffnung der auf römischer Seite Kämpfenden besteht aus einem attischen Helm, kurzen Schwertern (*gladii*), Lanzen (*hastae*) und Rund- bzw. Ovalschilden: vgl. Waurick 1983, 286 Taf. 47, 2.

[34] Krierer 1995, Taf. 25, 88 (Feldherrnsarkophag Mattei); 123, 395 (Großer Traianischer Schlachtfries).

[35] Zu Stil und Arbeitsgruppen der Bildhauer vgl. Oberleitner 2006, 13 f.

[36] Eichler 1971, 131 ff. Abb. 31. 32 vergleicht den Barbaren am linken Rand der Biga-Platte mit den Parthern auf dem verschollenen Fries des Hadrianstempels in Kyzikos. Der heute verschollene Reiterfries wird der Renovierungsphase unter Marc Aurel zugeschrieben. Landskron 2001, 125 f. mit Anm. 48 Taf. 15, 3.

15 Partherdenkmal, Schlachtrelief FR 13. Rückseite der Figur Abb. 14

kräftigen, massigen Körper und einen großen, unförmigen Kopf mit langem Bart und dichtem, ungeordnetem Haar, in manchen Fällen mit, meist aber ohne Kopfbedeckung (Abb. 1. 11).

Es ist müßig, auf dem Schlachtfries nach historischen Personen zu suchen, da zum einen bei den Kämpfern auf römischer Seite keine porträthaften Züge auszumachen sind und die Kampfszenen zum anderen die Sieghaftigkeit der Römer gegen Barbaren verschiedener ethnischer Zugehörigkeit zum Ausdruck bringen sollen. Ähnlich durchmischt ist die Tracht der Barbaren auf dem Schlachtsarkophag in Badia di Farfa bei Rom (Abb. 16)[37]. Neben Kämpfern in Hosen-Ärmeljacken-Tracht – mit und ohne Mütze – sind einige auch nackt.

Um die Unterlegenheit der Gegner Roms darzustellen, bediente man sich zum Großteil bekannter Bildformeln. Auf der Biga nahm vermutlich Victoria/Nike anstelle des Imperators als oberste Befehlshaberin nicht an der Schlacht teil, ist aber dennoch im Kampf allgegenwärtig, verkündet durch ihr Auftreten schon den Sieg. Unterstützt wird das römische Heer durch die mithilfe griechischer Tracht hervorgehobenen, 'mythisch-heroischen' Figuren, die (mit Ausnahme der Figur im Hintergrund auf der Platte FR 8/9 [Abb. 4]) zu Fuß und an vorderster Front kämpfen und der Schlachtdarstellung einen eher allgemeinen Charakter verleihen[38]. Ihr Eingreifen in das Kampfgeschehen nimmt den Sieg der Römer ebenfalls vorweg.

Typische Beispiele für historisierende Rüstungen hellenistischer und klassischer Zeit sind auf dem Relief La Granja (Abb. 17) aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. zu finden[39]. Es kämpfen Krieger sowohl in Tunika und mit attischem Helm als auch im Muskelpanzer. Die Kämpfer im Muskelpanzer tragen ein *cingulum*, aber kein *paludamentum*. Diese Vermengung realer zeitgenössischer und historisierender Bewaffnung findet sich auch am Schlachtfries des Partherdenkmals[40]. Ob damit eine bewusste rangmäßige Differenzierung angestrebt war (da das *paludamentum* fehlt), oder ob die Rüstung willkürlich gewählt wurde, lässt sich kaum entscheiden. Die schon öfter angesprochene Heterogenität der Barbaren und die Mischung aus historisierenden und realen Rüstungselementen beweisen, dass es sich um eine allgemeine und überhöhte, d. h. nicht realhistorische Darstellung einer Schlacht handelt, deren primäres Ziel es war, die Unterlegenheit der Barbaren in demütigender Weise zu veranschaulichen.

Die Personifikationsserie

Die Personifikationen (FR 14–21, Abb. 18) stellen Repräsentantinnen verschiedener Regionen und Örtlichkeiten des Imperiums dar, spiegeln also den geographischen Universalitätsgedanken wider. Sie sind aber kaum zu benennen, da für unser Verständnis entscheidende und charakteristische Attribute fehlen. Einzig die Personifikation Ägyptens kann aufgrund der vorhandenen Charakteristika identifiziert werden. Die Figur mit dem *vexillum*, die sog. Vexillaria (Abb. 18), wird nicht die nach Westen orientierte Hafen- und Handelsstadt

[37] Schneider 1998, 101 mit Anm. 48 Taf. 5, 2; Landskron 2005, 72 Abb. 27. 28.

[38] Liverani 1996/97, 168 f. 172; Liverani 1999, 645. Zu historisierenden Rüstungen vgl. Waurick 1983, 265 ff. 285 f.

[39] Schäfer 1986, 356 f. mit Anm. 63 Taf. 61 und weiteren Beispielen. Vgl. auch einen Sarkophag in Korinth mit der Darstellung der Sieben gegen Theben: Johnson 1931, 114 ff. Nr. 241 Abb. S. 117; Vermeule 1968, 59 f. Abb. 23 mit Anm. 35.

[40] Vgl. die Kämpfer auf griechischer Seite gegen die Amazonen am späthellenistischen Fries des Artemisions von Magnesia am Mäander, die nackt, in Exomis oder im Panzer kämpfen: Yayalı 1976, z. B. 34 Taf. 17, 1; 18, 2; S. 41 f. Taf. 23, 1.

Ephesos präsentieren, da ihre Hosentracht ebenso wie die Tracht ihrer Nachbarin in ein orientalisches oder kleinasiatisches Gebiet östlich von Ionien weist[41].

Die weibliche Figur mit *vexillum* von einem Relief des Hadrianstempels in Rom (Abb. 19) trägt gamaschenartige, kniehohe Stiefel, Chiton und Mantel sowie einen Köcher und hat kinnlange Korkenzieherlocken – in der Literatur wird sie einstimmig als 'Mauretania' bezeichnet[42]. Auf den Reiseerinnerungsmünzen des Kaisers Hadrian und den Provinzprägungen des Antoninus Pius ist auch die Personifikation Kappadokiens mit einem *vexillum* dargestellt[43], welche außerdem Stiefel, eine Chlamys und meist auch eine Mauerkrone trägt; in ihrer Hand oder zu ihren Füßen ist der Mons Argaeus abgebildet. Weder die Ikonographie der Mauretania noch die der Cappadocia sind mit der ephesischen 'Vexillaria'', die Hosen trägt, vergleichbar. In jedem Fall kann jedoch aufgrund der orientalischen Tracht eine Deutung der Figur des Partherdenkmals als Personifikation von Ephesos ausgeschlossen werden.

16 Schlachtsarkophag in Badia di Farfa (Ausschnitt)

17 Schlachtrelief La Granja. Schloss La Granja bei Madrid

Auf der gut erhaltenen Ährenkorbplatte (FR 18, Abb. 38) sind die beiden Figuren in griechischer Tracht durch das Aphlaston mit dem Seehandel und durch den Ährenkorb mit einem fruchtbaren Gebiet, das vermutlich auch Kornlieferant war, in Verbindung gebracht[44]. Eine exakte Benennung ist jedoch auch hier nicht möglich.

Ausschlaggebend für die Deutung der Figuren der Personifikationsserie als Vertreterinnen von Städten waren die Wassergottheiten, doch ist das vergleichbare Material hier ebenfalls heterogen, und Wassergottheiten könnten auch neben Personifikationen von Regionen oder Provinzen auftreten. Die Argumentation, die Roma-Platte, die mit den Figuren des gepanzerten Kaisers und der Dea Roma sowie der *lupa Romana* mit den Zwillingen die Stadt Rom repräsentiert, wäre Grund für eine Deutung der anderen Personifikationen als Vertreterinnen von Städten, ist nicht zwingend, da diese Platte eben Rom darstellte und somit wahrscheinlich das Zentrum der Personifikationsserie bildete, auf das die anderen Platten fokussiert waren. Auch die inschriftlich benannten ἔθνη des Sebasteions in Aphrodisias vertreten sowohl Völker als auch Länder und eine

[41] Die Personifikationen sind in Landskron 2006, 102 ff. und Landskron a besprochen, daher wird an dieser Stelle auf eine ausführliche Diskussion und auf Abbildungen weitgehend verzichtet. Zu den Personifikationen des Partherdenkmals s. auch Liverani 1995, 233 ff.; Liverani 1996/97, 169 ff.; Fuchs 2002/03, 14. 21 ff.; Landskron 2002; Landskron 2003, 123 ff. bes. 126 ff.

[42] Vgl. Sapelli 1999, 68 f. Nr. 21; Landskron 2003, 127 mit Anm. 44.

[43] Toynbee 1967, 66 ff. Taf. 3, 17–20; 148 Taf. 7, 12–15; 8, 1.

[44] s. dazu Landskron 2006a, 106 ff. 122 Abb. 9. 10.

18 Partherdenkmal, Personifikationenserie FR 15. Personifikation mit *vexillum*. Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 1655

19 Hadrianeum in Rom. 'Mauretania'. Rom, Musei Capitolini. Palazzo dei Conservatori, Inv. 768

Stadt (Alexandria)[45]. Intendiert war in Aphrodisias die Demonstration der großen Ausdehnung des Imperiums anhand von Ethnien aus allen Teilen des Reiches. Für die Bildreihe am Partherdenkmal wird man, angesichts der heterogenen Vergleichsdarstellungen, auf eine exakte Benennung der Figuren verzichten müssen.

Die Absicht, den *orbis terrarum pacatus* durch weibliche Repräsentantinnen von Ländern, Völkerschaften und Provinzen, die nicht der bekannten Barbarenikonographie zuzuweisen sind, bildlich darzustellen, wird unter Hadrian und auch Antoninus Pius konsequent verfolgt. Diese Bildthemen sind Ausdruck für die Friedenspolitik der beiden Kaiser, die alle Regionen und Völker des Imperiums als integrierte Bestandteile verstehen und auch in ihrem Bildprogramm immer wieder präsentierten. Die Münzprägungen (die Adventus- und Restitutor-Prägungen Hadrians sowie die Provinzserien des Antoninus Pius) und besonders die sog. Hadrianeumsprovinzen in Rom legen Zeugnis von der Aufnahme dieser Themen in das Bildprogramm der Staatsdenkmäler ab[46]. Den hohen Stellenwert und die Bedeutsamkeit der Provinzen in der Politik Hadrians doku-

[45] Smith 1988, 50 ff. bes. 77; Smith 1990, 89 ff.
[46] Strack 1933, 61 ff. 139 ff.; Strack 1937, 39 ff.; Nista 1999, 107 ff.

mentieren die weiblichen Personifikationen als Bildschmuck des Tempels für den vergöttlichten Kaiser, den sein Nachfolger Antoninus Pius erbauen ließ.

Die Völker sind dort in ihrer Vielfalt durch landesspezifische Trachten und Waffen charakterisiert; die Waffenreliefs zwischen den Figurenplatten demonstrieren den meist von Militäraktionen der Römer begleiteten Weg eines Gebietes vom Feindesland zum integrierten 'Partner' und Bestandteil des Imperiums. Daher repräsentieren die Personifikationen, die auf den Triumphdenkmälern gleichsam als Rechenschaftsbericht und als Zeugnis der *victoria Romanorum* im allgemeinen Sinn dargestellt sind[47], eine Zeit nach den Kämpfen und Schlachten und nach der Unterwerfung oder Gefangennahme der Barbaren.

20 Partherdenkmal, Apotheose-Platte FR 22. Panzerfigur. Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 867

Die Platten mit Wagenfahrt

H. Engemann hat die Interpretation der Szene auf der sog. Apotheose-Platte (FR 22–24, Abb. 20–23) als Darstellung einer Kaiserapotheose in Frage gestellt[48], da in der römischen Kunst meist der Adler des Iupiter das Konsekrationssymbol ist. Der Vogel begleitet oder trägt den/die Verstorbene(n) als Psychopompos gleichsam zu den Göttern[49]. Das Scheitelrelief der Archivolte des Titusbogens zeigt den Kaiser, der auf den Schwingen des Adlers zu den Göttern geführt wird[50]. Auch auf dem Sockelrelief der Säule des Antoninus Pius in Rom wird das Kaiserpaar, begleitet von zwei Adlern, von dem geflügelten Aion in den Himmel getragen. Auf dem Apotheoserelief der Sabina in Rom fehlt der Adler; die Kaiserin lagert auf der geflügelten Aeternitas, die sie emporträgt. Münzbilder anlässlich ihrer Konsekration stellen die Kaiserin hingegen auf einem Adler dar[51]. In jedem Falle bedeutet der Adler die Legitimation der Divinisierung einer kaiserlichen Person

[47] Die in Ephesos gefundene Inschrift aus der Zeit des Lucius Verus, die eine *victoria Caesaris* nennt, kann sich auf den Partherkrieg beziehen, muss aber nicht mit dem Partherdenkmal in Verbindung gebracht werden: Engelmann 1996, 91 ff. Das gilt auch für die Münzen, die die Legende VICTORIA ROMANORVM aufweisen oder konkret auf den Parthersieg anspielen: dazu Nollé 2003, 459 ff.

[48] Engemann 1999, 635 ff.; s. auch Bergmann 1998, 243 ff. Zu *consecratio* und Herrschafts- bzw. Nachfolgelegitimation Bergmann 1998, 99 ff. Zur Gleichsetzung des Hadrian mit Zeus/Iupiter s. Clauss 1999, 142 f. 356 ff. 368 ff. Zur Bedeutung des Sonnengottes im 2. Jh. n. Chr., vgl. Clauss 1999, 378 f.

[49] Vgl. Schulten 1979, 22 ff. Ab etwa der Mitte des 2. Jhs. n. Chr. tritt bei Kaiserinnen in vielen Fällen der Pfau an die Stelle des Adlers, ebenda 25.

[50] Pfanner 1983, 77 f. Taf. 68, 1.

[51] Strong 1915, passim; Schulten 1979, 22 ff. 75 ff. s. auch Engemann 1982, 172 ff.

21 Partherdenkmal, Apotheose-Platte FR 22. Detail: Linker Arm der Panzerfigur und rechte Hand der Nike. Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 867

durch den obersten Gott Iupiter[52]. Das heißt aber nicht, dass hier das Fehlen des Adlers als Konsekrationssymbol, welches auf stadtrömischen Denkmälern in der Regel vorkommt, die Deutung der ephesischen Platte als Apotheosedarstellung prinzipiell ausschließt.

Das Relief der sog. Apotheose-Platte weist aber einige ikonographische Eigenheiten auf, die – im Vergleich mit stadtrömischen Denkmälern – kaum mit einer Apotheose in Einklang zu bringen sind. Der Gepanzerte (Abb. 20) wird von Victoria/Nike mit weit geöffneten Flügeln auf das von Pferden gezogene Viergespann geleitet: Die Göttin umfasst seinen Unterarm und drängt ihn, den Wagen zu besteigen, wobei sie ihn sanft, aber nachdrücklich auf das Gefährt zieht (Abb. 21). Auch die Figur der Victoria/Nike ist dem Betrachter zugewandt, ihr Kopf bzw. ihr Blick ist allerdings auf den Gepanzerten gerichtet. Dieser hat das linke Bein bereits auf den Wagen gesetzt, mit dem rechten stößt er sich vom Boden ab. Die Figur in Tunika, gefranstem Untergewand, Muskelpanzer mit *cingulum* und einem Feldherrnmantel ist in ihrer wagenbesteigenden Bewegung dem Betrachter zugewandt[53]. Die Siegesgöttin gehört in den Bereich der Triumphdarstellungen und Siegerbekränzungen, hat aber mit der Konsekrationsthematik primär nichts zu tun. Der Gestus des ‘Griffes’ zum Handgelenk oder Unterarm erfolgt offenbar von einer göttlichen Gestalt zu einem Menschen[54]: Auf der Gemma Augustea umfasst die Hand einer nicht erhaltenen Figur das Handgelenk bzw. den Unterarm des Tiberius und geleitet ihn *prima vista* vom Wagen (Victoria steht hinter ihm und lenkt das Gespann). Diese Geste bedeutet für Tiberius aber auch einen Aufbruch zu neuen Herausforderungen und in eine neue Ära. Ähnlich ist auch die Bewegung der Virtus hinter Nerva auf dem Cancelleriarelief A: Sie drängt den Kaiser zum Voranschreiten, indem sie seinen Unterarm umgreift und ihn gleichsam vor sich ‘herschiebt’[55]. Hier liegt jedoch keine *profectio* im Sinne eines Aufbruchs in einen Krieg vor, sondern, wie E. Simon überzeugend dargelegt hat, nähert sich der Kaiser unter göttlichem Geleit dem thronenden Iupiter. Victoria bildet – als den Göttervater Bekränzende – die Verbindung zwischen den Göttern und dem Imperator.

Die weibliche Figur im rechten Bildteil (Abb. 22), richtigerweise als Virtus bezeichnet, führt das Gespann. Sie ist durch zahlreiche Beispiele aus den Staatsreliefs ebenfalls mit der Triumph-, Profectio- oder Siegesthematik verbunden (z. B. Titusbogen, Cancelleriarelief, Großer Traianischer Schlachtfries, Galeriusbogen)[56]. Virtus trägt einen an der rechten Seite offenen Peplos mit hüftlangem Überschlag und einen Mantel sowie *mullei*; ihre rechte Brust ist entblößt. In ihrer Bewegung bildet die Figur ein Pendant zu dem Gepanzerten, steht jedoch mit beiden Füßen auf dem Boden. Die Pferde der Quadriga sind zwar im Begriff loszusprengen, sind aber nicht losgelöst vom Boden in einer Aufwärtsbewegung, die im Falle einer Intention der Szene als Apotheose zu erwarten wäre, aufgefasst, sondern gleich dem Hirschkuhgespann der Artemis-Selene-Platte

[52] Schulten 1979, 22 ff. Zur Apotheose ebenda 25 ff. Zum seltenen Typus mit Wagenauffahrt vgl. ebenda 28 f. (Taf. 3 Nr. 140: *consecratio* der Faustina maior). Eine sehr ähnliche Szene zeigt der Revers eines Medaillons des Antoninus Pius: Sol Oriens steigt in energischer Bewegung auf den Wagen seiner Quadriga, deren Pferde die Vorderhände nahezu senkrecht in der Luft halten und deren Hinterhände bereits vom Boden abgehoben haben. Unter der Quadriga lagert Tellus in einer Grotte, rechts oben schwebt Phosphoros, Kent – Overbeck – Stylow 1973, 118 Taf. 78 Nr. 326 (Datierung: 145/161 n. Chr.). Für dieses Motiv gibt es hadrianische Vorbilder, ebenda 115 Taf. X Nr. 301 (Medaillon des Hadrian für Aelius Caesar, 137 n. Chr.: Sol in einer Quadriga).

[53] Zum Brustschmuck des Panzers, der mit antithetischen Greifen verziert ist, sowie zu den Pteryges, die wesentlich plastischer gestaltet sind als jene der Panzerfigur der Roma-Platte FR 17 vgl. Landskron 2006.

[54] Zum Gestus vgl. Loeschke 1971, 940 ff. Für den Hinweis danke ich St. Karwiese. Die Deutung der Armfassung auf der Platte FR 22 als Initiationsgestus ist nicht erwiesen. Jedenfalls geleitet Nike den Kaiser zu neuen Aufgaben und Taten. Anders, nämlich als Ausdruck der Macht über eine Person, ist das Umfassen des Unterarmes auf dem Felsrelief des Shapur in Bishapur und auf dem Cameo in Paris zu deuten: Landskron 2005, 171 f. mit Anm. 1154 und 1157 Abb. 158. 185.

[55] Zanker 1987, 232 ff. Abb. 182 (der Blick des Augustus ist auf Tiberius gerichtet, ebenda 232); Andreae 2000, Abb. 341 (Gemma Augustea); 413 (Cancelleriarelief). Zur Deutung der Reliefs und zur Virtus auf dem Cancelleriarelief A s. auch Simon 1960, 136 ff. mit Abb. 4 (Rekonstruktion); Simon 1985, 543 ff. mit weiterer Lit. Vgl. auch das Bronzemedaillon des Philippus I. Arabs: Victoria steht auf dem Wagen und fordert den Kaiser und Philippus II. auf, einzusteigen, Hölscher 1967, 88. 92 f. Taf. 8, 12.

[56] Andreae 2000, Abb. 413 (Cancelleriarelief A); 420 (Titusbogen); 446 (Großer Traianischer Schlachtfries); Laubscher 1975, 81 f. mit Anm. 419; S. 137.

(FR 24) und den Biga-Pferden der Schlachtplatten (FR 8/9) unterstreichen die in die Luft gestreckten Vorderbeine die energische Bewegung des Angaloppierens. Keine Apotheose und keine *profectio* im römischen Sinn sind hier gezeigt, sondern der Aufbruch des immer siegreichen Kaisers zu neuen Herausforderungen – in Begleitung der siegverheißenden Victoria/Nike – als Neos Helios, dem der Sonnengott sein Gespann zur Verfügung stellt, womit der Imperator den Göttern gleichsetzt wird[57]. H. Engemann hat auf ein Medaillon des Antoninus Pius (153/54 n. Chr.) hingewiesen, dessen Revers Sol in der Quadriga aufsteigend zeigt; unter den Pferden lagert Tellus, darüber ist Phosphoros zu sehen[58].

Das Pendant zu dieser Platte müsste eine vierte Platte sein (s. u.), die in diesem Zusammenhang ebenfalls einen Kaiser und nicht die Kaiserin gezeigt haben mag[59]. Unter dem Pferdegespann der Apotheose-Platte lagert eine – im Verhältnis zu der Thalassa auf der Artemis-Selene-Platte (FR 24) – kleinere und zartere weibliche Figur, die vermutlich Gaia/Tellus verkörpert, deren Fruchtbarkeit durch das Knäblein, den Früchtekranz in ihrer Rechten, den Rinderkopf und das Füllhorn symbolisiert ist[60].

22 Partherdenkmal, Apotheose-Platte FR 22. Virtus. Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 867

Mit großer Wahrscheinlichkeit hat daher die Artemis-Selene-Platte (FR 24, Abb. 23) nicht mit der Apotheose-Platte (FR 22), sondern mit der Apollon-Helios-Platte (FR 23) eine Einheit gebildet[61]; die beiden Platten sind u. a. auch durch die beiden Wagenlenkerfiguren – Hesperos, den Abendstern, in Verbindung mit Artemis-Selene und Phosphoros, dem Morgenstern, in Verbindung mit Apollon-Helios, – aufeinander bezogen. Die Deutung der Figur auf der Artemis-Selene-Platte, die mit einem Ruder im Arm

[57] Zu Nike und Kaiser s. Karwiese 1999, 70 ff. Die Göttin verleiht dem Kaiser *maiestas* und handelt im Auftrag der Götter. Insofern ist diese Darstellung als 'Apotheose' zu Lebzeiten zu deuten; vgl. auch Meyer 2006, 129 ff. bes. 134 ff. Heberdey 1904, 56: »Man wird kaum zweifeln können, daß hier mit bewußter Absicht an Stelle des allschauenden Gottes der weltbeherrschende Kaiser gesetzt ist.« Eine Konsekrationsprägung für Diva Faustina (141–161 n. Chr.) zeigt Faustina in der Quadriga des Sol, der den Wagen lenkt: Strack 1937, 92 Taf. 6, 425. Als Wagenlenkerin fungiert Nike/Victoria auf einem Sesterz der Jahre 140/44 n. Chr., Revers: Strack 1937, 56 Taf. 11, 906.

[58] s. o. Anm. 48; Engemann 1999, 637 Abb. 2.

[59] Schon vermutet von Oberleitner 1995, 60 f. W. Oberleitner hat ein Fragment im Depot des Ephesosmuseums in Wien einer vierten Platte zugeordnet. Möglich wäre die Darstellung des 'Adoptivvaters' Hadrian, der vielleicht in einem Gespann zu den Göttern aufsteigt – diese Vermutung ist natürlich nach dem heutigen Fundbestand nur spekulativ. Denkbar wäre aber durchaus die Darstellung einer Apotheose des Hadrian in dem Wagenfahrtschema, denn Antoninus Pius setzte gegen den Willen des Senats die Konsekration seines Vorgängers durch, weshalb ihm der Beiname 'Pius' verliehen wurde, vgl. SHA Hadr. 27, 2–4; vgl. auch SHA Pius 2, 3–8; Christ 1995, 329.

[60] Oberleitner 1995, 56 vermutet in ihr Italia. Die Personifikation der Tellus schließt ja im weitesten Sinne auch die personifizierte Italia mit ein.

[61] Diese Vermutung ergibt sich schon aus der unterschiedlichen Größe der Figuren dieser Platten, die kleiner gearbeitet sind als die der Apotheose-Platte. M. Meyer verweist auf die Verbindung des Kaisers Antoninus Pius zu Apollon-Helios und sieht in Artemis einen starken Bezug zu Ephesos – vgl. Meyer 2006, 133 ff. s. auch Liverani 1999, 641 ff.; Simon 1984, 831 f. Nr. 280 s. v. Artemis/Diana, mit einem Hinweis auf den Fries des Großen Altars von Pergamon, wo Selene im langen, wallenden Gewand (!) auf den Wagen des Helios folgt. Zum Orakel des Apollon: Knibbe 1991, 14 f. Zur Anordnung der Platten an einem Bauwerk vgl. Thür 2006, 153 ff. und demnächst in Oberleitner a. Zur Apollon-Helios-Platte s. Oberleitner 1995, 39 ff.

23 Partherdenkmal, Artemis-Selene-Platte FR 24. Artemis-Selene. Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 862

auf einem Seetier oder Meerespanther lagert, als Thalassa ist unumstritten. Die stehende Figur am rechten Plattenrand wird allgemein als Nyx bezeichnet. Dass keine Abwärtsbewegung der Hirschkühe und des Gespanns selbst gezeigt ist, hängt einerseits mit der lagernden Figur unter den Tieren zusammen, andererseits damit, dass Artemis zwar – als Pendant zu ihrem Bruder Apollon als Helios – als Selene, nicht aber in ihrer Funktion als untergehendes Gestirn dargestellt ist. Die Benennung der Stehenden als Nyx liegt zum einen in ihrem Kontext mit Artemis-Selene, zum anderen in der Ikonographie mit dem sich hinter ihrem Kopf aufbauschenden Mantel begründet[62]. Die wagenbesteigende Artemis (Abb. 23) ähnelt in ihrer Haltung dem Gepanzerten der Platte FR 22, führt jedoch eine wesentlich energischere Bewegung aus, die nicht zuletzt durch den etwas nach vorn geneigten Oberkörper zum Ausdruck kommt. Der zögerliche Moment in der Bewegung der Panzerfigur hat vermutlich auch eine interpretatorische Konsequenz: Der Kaiser erwartet das Geleit und damit die Zustimmung der Götter, die seinen Herrschaftsanspruch legitimieren und ihn auf dem ‘neuen’ Weg unterstützend begleiten[63].

Bedauerlicherweise lässt das erhaltene Relief der Apollon-Helios-Platte keinerlei Schlüsse auf die Gestalten unter und vor dem Greifengespann zu. Zu erwarten ist mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit eine ähnliche Komposition wie bei der Artemis-Selene-Platte[64]. Der Wagenlenker könnte ein Windgott sein; vorgeschlagen wurde Zephyros oder – passender – Euros, aber auch Phosphoros wäre denkbar[65]. Die unter dem Gespann lagernde Figur könnte als Pendant zu Thalassa Gaia sein, Okeanos aber wäre wahrscheinlicher, da Gaia/Tellus schon auf der Apotheose-Platte dargestellt ist.

Sofern die Komposition, d. h. die Anordnung der Figuren der Apollon-Helios-Platte und der Artemis-Selene-Platte, ursprünglich gleich gewesen ist, kämen für die Figur vor dem (Greifen-)Gespann der ersten Platte Eos oder auch Hemera in Frage[66]. W. Oberleitner hat bei der Apollon-Helios-Platte bereits die Unstimmigkeiten in der Darstellung des Gewandes von Apollon festgestellt[67]: Am rechten Arm sind die Falten des Ärmelchitons sichtbar; der gegürtete Peplos darüber und der Mantelumhang bilden im Brust- und Schulterbereich eine Einheit, d. h., die Stelle, an der der Stoff des Mantels mit einer Rundfibel befestigt ist, geht in die Gewandfalten des Peplos über[68]. Aufgrund der Kleidung vermutet W. Oberleitner, dass es sich um die Darstellung des Apollon Kitharodos handelt, und ergänzt, allerdings mit einer gewissen Unsicherheit, eine

[62] Gury 1994, 706 ff. bes. 710 ff. Nr. 53b. 56. 61 Taf. 527. 528.

[63] Karwiese 1999, 72.

[64] Oberleitner 1995, 56 sieht die Apotheose-Platte als Pendant zur Apollon-Helios-Platte.

[65] Oberleitner 1995, 56. Die geöffneten Lippen der Wagenlenkerfigur lassen sich allerdings kaum mit aufgeblasenen Backen vereinbaren. Zu Darstellungen von Windgottheiten s. Meyer 2006, 131; S. 134 ff. zur Deutung der Platten und Figuren.

[66] Zu möglichen Deutungen s. Oberleitner 1995, 56; Meyer 2006, 131.

[67] Oberleitner 1995, 45.

[68] Zur Kleidung des Apollon-Helios vgl. Matern 2002, 78 ff. 224 Kat. Q 110 Abb. 19; zu vergleichen sind ein Relief aus Aphrodisias, ebenda 79 Anm. 483 und der Fries vom Theater in Perge, ebenda Kat. Q 97 Abb. 15; Flashar 1992, 42 f. 59 f.

Kithara im linken Arm des Gottes[69]. Die Ergänzung des verlorenen Attributs als Fackel wäre ebenfalls möglich; sie ist bei Darstellungen des Gottes in Kleinasien häufig zu finden[70]. Apollon zieht nackt mit Bogen und Köcher auf einem Greifengespann in den Kampf gegen die Giganten[71], beispielsweise auf einem Relief in Hierapolis[72] und (vermutlich) auf einem Fries in Aphrodisias[73]. Das Relief in Hierapolis zeigt außerdem eine Nike mit einem Palmzweig in ihrer Linken als Wagenlenkerin auf den Greifen stehend. Sie verkündet die Sieghaftigkeit Apollons (und der anderen Götter). In der Apotheose-Platte des Partherdenkmals nimmt die Nike die Sieghaftigkeit des Kaisers vorweg. Apollon-Helios und das Greifengespann könnten einen Hinweis auf ebendiese Sieghaftigkeit des Kaisers bzw. der Kaiser und der Römer im Kampf gegen die Feinde bilden[74].

Victoria/Nike fungiert auf der Apotheose-Platte (Abb. 21) zwar als Wagenlenkerin, stellt aber auch die Verbindung zum Kaiser her und ist damit Mittlerin zwischen Irdischem und Himmlischem. Sie verleiht dem Kaiser die *maiestas*, geleitet und stellt ihn auf eine höhere Ebene[75]. Auch die Figur der Virtus als Führerin des Gespanns (Abb. 22) in der Apotheose-Platte hat keine Entsprechung auf der Artemis-Selene-Platte: Virtus hat mit ihren Füßen Bodenkontakt und zieht gleichsam die Zügel des Gespanns nach unten – schon aus diesen Gründen kann es sich nicht um eine Auffahrt handeln.

24 Partherdenkmal, Aphrodite-Platte FR 30. Aphrodite. Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 1658

Die Götterreihe

Die Reliefs mit Götterdarstellungen (FR 25–31, Abb. 24) folgen vermutlich einem Drei- bzw. Vierfigurenschema. Erhalten sind die Platte mit Poseidon und Amphitrite (FR 29), diejenige mit Aphrodite und anderen weiblichen Gottheiten sowie einem Wassergott (FR 30, Abb. 24), eine Platte mit Demeter (FR 26), Fragmente einer Nike (FR 28) und einer Athena (FR 27) sowie Bruchstücke, die mit ziemlicher Sicherheit zu einer Darstellung des Dionysos (FR 31) gehören[76]. Der insgesamt fragmentarische Erhaltungszustand der Götterserie erschwert eine Deutung und Rekonstruktion, welche Gottheiten noch fehlen, kann aber mit großer Wahrscheinlichkeit angenommen werden[77]. Vergleichbare Darstellungen finden sich in der Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. bei den Götterreliefs der Agora in Smyrna, von denen die Platten mit Demeter, Poseidon,

[69] Oberleitner 1995, 55. Obwohl die Bruchfläche sehr schmal ist, schließt W. Oberleitner eine Fackel aus.

[70] Vgl. Matern 2002, 78 ff.

[71] Für den Hinweis danke ich R. R. R. Smith.

[72] D'Andria 1985, 41–45 Nr. Ap IIc Taf. 13, 3; 15, 1, vermerkt die Vorbildwirkung der pergamenischen Gigantomachie, ebenda 45. Vgl. dazu Kleiner 1949, 5 ff. Vor dem Gespann taucht Gaia auf und streckt Apollon den rechten Arm entgegen.

[73] Erim 1981, 60 Abb. 30 (die Figur des Apollon ist nicht erhalten). K. T. Erim datiert die im Bereich des Agora Gate in Aphrodisias gefundenen Reliefs mit der Darstellung einer Gigantomachie in das 2. Jh. n. Chr.: Erim 1981, 61; Smith 1992, 377; Oberleitner 1995, 54 mit Abb. 20; Linant de Bellefonds 1996, 174–186; s. auch Kleiner 1949, 24–30 Abb. 14. 16. 17.

[74] Auf dem konstantinischen Tondo des Konstantinbogens in Rom steigt Apollon-Helios in einem langen, gegürteten Chiton und einem Mantel als Sol Invictus in seinem Viergespann in die Lüfte; über den Pferden schwebt Phosphoros, unter dem Gespann lagert Okeanos; vgl. dazu L'Orange – v. Gerkan 1935, 86 ff. bes. 102 ff. Abb. 7. 8. – E. Simon betont die orientalische Tradition der Verbindung des Sonnengottes mit dem Greifengespann: Simon 1962, 765. Zum Greifen als Symbol für die Apotheose, ebenda 766.

[75] Karwiese 1999, 61 ff. bes. 70 ff.

[76] Oberleitner 1978, 75 f. 77. 89; Oberleitner 1999, 630.

[77] Vgl. Oberleitner 1978, 76; Oberleitner 1999, 629 f.; Liverani 1999, 640 f.

Artemis und vermutungsweise Aphrodite erhalten sind[78]. Zum Bildschmuck des Hadrianstempels in Kyzikos, zu dem es nur noch schriftliche Überlieferungen gibt, gehörte ebenfalls ein Fries mit Darstellungen von Göttern[79].

Opferzeremonie/Adoptionsserie (FR 1–6, Abb. 25–32)

25 Partherdenkmal, Kaiserplatte FR 3. Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 864

Die Darstellung auf der Kaiserplatte (FR 3, Abb. 25) zeigt fünf Personen: vier frontal stehende Togati, die an einem Opfer teilnehmen, und einen Jüngling, dessen Kopf am rechten Plattenrand hinter der linken Schulter der Figur neben ihm hervorblickt. Unumstritten ist die Benennung der Togati: Es sind Hadrian rechts und Antoninus Pius links (Abb. 27. 28) – beide *capite velato* –, links außerdem Marc Aurel und in der Mitte der kleine Lucius Verus zwischen den Kaisern – die vier bedeutenden Staatsmänner des 2. Jahrhunderts n. Chr.[80]. Die gemeinsame Darstellung dieser vier Personen ergibt einen eindeutigen *terminus post quem*, denn nur die Ereignisse der ersten Hälfte des Jahres 138 n. Chr. – die letzten Lebensmonate des Kaisers Hadrian – ermöglichen eine solche Konstellation. Die Darstellung ist auf das Engste mit der Politik dieses Jahres verbunden, weshalb eine Deutung ohne Einbeziehung des historischen Geschehens dieser Zeitspanne nicht möglich ist. Die Interpretation der Szene als Opferzeremonie anlässlich der Adoption bzw. Nachfolgeregelung des Jahres 138 n. Chr. gilt als gesichert und wird durch die beiden jugendlichen Figuren des Marc Aurel und des Lucius Verus zusätzlich bestätigt[81]. Im Jahr 138 n. Chr. stand Marc Aurel im 18. Lebensjahr; Lucius Verus war acht Jahre alt[82].

Die langfristige Planung Hadrians zur Sicherung der Nachfolge seiner Herrschaft durch Adoption verwundert nicht, war er doch selbst kinderlos geblieben. Sein designierter Nachfolger, Lucius Aelius Caesar (Aelius Verus), den Hadrian im Jahr 136 »zum allgemeinen Missvergnügen«[83] adoptiert hatte, verstarb kurz vor dem 1. Januar 138 n. Chr., dem Tag seiner Antrittsrede im Senat[84]. Hadrian handelte rasch und er-

[78] Naumann – Kantar 1950, 69 ff. Taf. 29–33. Vermutlich sind noch Zeus, Hera und andere Gottheiten an dem Fries dargestellt gewesen.

[79] Price 1984, 251 f.; Schulz – Winter 1990, 42 ff. Vgl. auch Winter 1996, 90: (Neokorie)-Tempel für Hadrian, Tab. 351 Nr. 96a.

[80] Vgl. auch die Untersuchungen von Liverani 1996/97, 153 ff.; Liverani 1999, 639 ff.; Fuchs 2002/03, 9 ff.; Landskron 2006, 102 ff.

[81] Zum juristischen Begriff der Adoption s. Deißmann-Merten 1996, 122 ff.; Liverani 1996/97, 155 ff.; s. auch Oberleitner 2006, 17 ff. und Taeuber 2006, 25 f. mit Anm. 4.

[82] Zu den Bildnissen der Kaiser und Prinzen s. Fittschen 2006, 71 ff.

[83] SHA Hadr. 23, 11: *adoptavit ergo Ceionium Commodum Verum invitis omnibus eumque A‹e›lium Verum Caesarem appellavit.* Nach der Adoption wurde noch im Jahr 137 ein Bronzemedaillon ausgegeben, dessen Avers ein Porträt des Aelius und dessen Revers die Togati Hadrian und Aelius Verus mit Concordia zeigen.

[84] Ausführlich zu den weitläufigen Familien- und Verwandtschaftsverhältnissen der beiden Kaiser: Chausson 2006, 44 ff. Die unmittelbare Verwandtschaft bezog Hadrian nicht in die Diskussion um seine Nachfolge ein. Zur Begründung für die Ermordung des Servianus (des nach Überlieferung von Hadrian sehr geschätzten Schwagers, so Cass. Dio 69, 17, 1–3) und des Pedanius

öffnete dem Senat bereits am 24. Januar den Namen seines neuen Nachfolgers, Titus Aelius Aurelius Antoninus Caesar (Antoninus Pius), den er am 25. Februar adoptierte[85]. Der damals 51-jährige Antoninus, ein ebenso wohlhabender wie besonnener Mann, wurde bald danach zum Imperator ernannt und erhielt die *tribunicia potestas*. Das hohe Alter des Antoninus veranlasste Hadrian jedoch, auch über die weitere Nachfolge nachzudenken, da beide Söhne des Antoninus im Jahre 138 n. Chr. nicht mehr am Leben waren und die Vererbung der Herrschaft somit nicht möglich war[86]. Am 26. April desselben Jahres adoptierte Antoninus den 17-jährigen Neffen seiner Gattin Faustina maior, Marcus Annius Verus (Marcus Aurelius), mit dem ihn bis zu seinem Tod ein enges und väterlich-freundschaftliches Verhältnis verband[87]. Gleichzeitig hielt Hadrian seinen designierten Nachfolger dazu an, den Sohn des verstorbenen Aelius Verus, Lucius Ceionius Commodus (Lucius Verus), zu adoptieren, mit dem überlieferten Ausspruch, »der Staat soll wenigstens etwas von Verus haben«[88].

26 Partherdenkmal, Kaiserplatte FR 3. Kopf des Hadrian. Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 864

27 Partherdenkmal, Kaiserplatte FR 3. Lucius Verus. Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 864

Welchen der beiden Jünglinge – abgesehen von dem Verwandtschaftsverhältnis zu Marcus – Antoninus Pius als seinen Nachfolger favorisierte, zeigt die sofortige Lösung der Verlobung seiner Tochter Faustina minor mit Lucius nach dem Tod Hadrians. Er gab sie Marcus zur Frau. Die Loyalität dem Adoptivbruder gegenüber bezeugte Marcus Aurelius wiederum durch die Verlobung seiner eigenen Tochter Lucilla mit Lucius und dessen Aufnahme als Augustus und dessen gleichrangige Beteiligung an der Regentschaft nach dem Tod des Antoninus Pius[89].

Fuscus vgl. Cass. Dio 69, 2, 6; 69, 17, 1. Vgl. SHA Hadr. 23, 3: *factusque de successore sollicitus primum de Serviano cogitavit, quem postea, ut diximus, mori coegit. Fuscum, quod imperium praesagiis et ostentis agitatus speraret, in summa destinatione habuit.*

85 Vgl. dazu Liverani 1996/97, 155 ff.; s. Taeuber 2006, 25 f. mit Anm. 4; Fuchs 2006, 89 f.

86 Vgl. Fittschen 1999, 1 ff. mit Anm. 5–7.

87 Vgl. dazu Cass. Dio 69, 21, 2: »Und obwohl der Herrscher darauf sah, daß Antoninus die beiden jungen Männer adoptierte, gab er doch dem Verus [M. Aurel] den Vorzug, und zwar wegen der Verwandtschaft mit ihm und wegen seines Alters und weil er schon Beweise ausnehmender Charakterfestigkeit lieferte.« (Übersetzung O. Veh); s. ferner Chausson 2006, 44 f.

88 SHA Aelius 7, 2: … *habeat res publica quodcumque de Vero.*

89 Cass. Dio 71, 1 ff. Cassius Dio führt als Begründung für diesen Schritt die »zarte Gesundheit« des Marc Aurel und dessen Vorliebe für Literatur an und beschreibt Lucius Verus hingegen als kräftigen jungen Mann, der »mehr für kriegerische Unternehmungen geschaffen« war (Übersetzung O. Veh), Cass. Dio 71, 1, 2. Zu Lebzeiten enthielt Antoninus Pius dem Lucius Verus den Caesarentitel vor.

Die Kaiserplatte des Partherdenkmals zeigt also die Situation des Jahres 138 n. Chr., genauer ein Opfer an Iupiter anlässlich der geglückten Nachfolgeregelung[90]. Die Darstellung der beiden Hauptakteure, Hadrian und Antoninus Pius, *capite velato* weist sie als Initiatoren und Durchführende der Opferzeremonie aus[91].

Die Komposition der Figurenplatte rückt die beiden Kaiser in den Mittelpunkt, zeichnen sie doch verantwortlich für die Stabilisierung der Dynastie über zwei Generationen, also für die zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. Betont wird die herausragende Rolle der beiden durch das Szepter, das sich zwischen den Figuren, jedoch hinter deren Armen, am Reliefgrund befindet. Keine der Personen umfasst das Szepter (Abb. 25. 26), womit die Gleichwertigkeit der beiden Kaiser in diesem Zusammenhang noch unterstrichen wird[92]. Völlig anders präsentiert sich hingegen der Knabe zwischen den beiden Kaisern: Der achtjährige Lucius Verus steht keineswegs im Mittelpunkt dieser Szene. Zwar legt Antoninus Pius väterlich die Hand auf die Schulter des Knaben, dieser wird aber wieder von der vorgestreckten Hand des Hadrian ‘verdrängt’ (Abb. 26); die Geste verstärkt sich, ergänzt man die fehlenden Finger der Hand[93].

Die Stellung des Lucius, eingezwängt zwischen den Adoptivvätern, verwundert jedenfalls, wenn man davon ausgeht, dass die Themen der Reliefplatten des Partherdenkmals auf ihn (und Marc Aurel) fokussiert sind[94]. Es kann nicht dem Ungeschick des entwerfenden Künstlers zugeschrieben werden, die angebliche Hauptperson dieser wichtigen Platte, Lucius Verus, auf diese Art dargestellt zu haben. Aus der Anordnung der Personen könnte vielmehr eine feine hierarchische Nuancierung herausgelesen werden, die den Knaben als den jüngsten und letzten in der Nachfolgeregelung kennzeichnet[95]. Es gibt keine vergleichbaren Denkmäler, die ein so wichtiges Ereignis wie die Nachfolgeregelung durch Adoption mehr als dreißig Jahre danach, also retrospektiv, in dieser Form darstellen. Für die von einigen Forschern vermutete Hauptperson des Monuments, Lucius Verus, hätte sicherlich eine zeitbezogene bildliche Umsetzung der Nachfolgeregelung bzw. des Themas ‘Adoption’ gefunden werden können. Auch ist das Porträt des Jungen nicht mit anderen Knabenbildnissen des Lucius Verus zu vergleichen, da diese frühestens 138 n. Chr. entstanden sind[96].

Marc Aurel, die Figur am linken Plattenrand, steht, wie der Knabe, in der zweiten Reihe, da er teilweise von Antoninus Pius verdeckt wird. Sein Porträt entspricht dem ersten Bildnistypus, der in den Jahren 138/39, also bald nach der Adoption, aufkam[97]. Marcus verband mit Hadrian über viele Jahre ein enges freundschaftliches Verhältnis. Hadrian förderte den Knaben, sodass die Annahme naheliegt, er könnte seinen Großneffen Marcus schon auf eine mögliche Thronfolge vorbereitet haben[98]. Dieser war jedoch im Jahre 136 noch zu jung, als dass er eine solche Aufgabe übernehmen hätte können, weswegen sich Hadrian für eine Adoption

---

[90] Zu der Darstellung des Stieropfers s. Oberleitner 1999a, 113 ff.

[91] Das verhüllte Haupt hat nichts mit einem Hinweis auf eine posthume Darstellung dieser Personen als *divi* zu tun: Oberleitner 1978, 78; zum bedeckten Haupt während eines Opfers vgl. Rüpke 2001, 97: Diese Form des verhüllten Hauptes entspricht dem *ritus patrius,* dem römischen Ritus bei der Opferzeremonie, und dient u. a. dazu, den Opfernden bei der Durchführung der Zeremonie vor Ablenkungen zu schützen und den günstigen Verlauf der Handlung nicht zu stören. s. auch Liverani 1996/97, 159. Vgl. Scott Ryberg 1955, 133 f. Taf. 47a. b. Die Autorin vermutet ein Opfer an den *divus Hadrianus,* ebenda 134: »The sacrifice can only record a *nuncupatio votorum* for the new reign-vows which would be paid ten years later by the *decennalia;* for Hadrian’s presence in the altar group precludes the possibility that the offering is to be made for the new divus.«

[92] Die Beobachtung P. Liveranis zum Szepter ergibt sich aus einem täuschenden Blickwinkel des Betrachters vor den im ‘Parthersaal’ des Ephesosmuseums in Wien aufgestellten Reliefplatten: Liverani 1996/97, 159. Auch v. Lorentz 1933, 310 mit Anm. 1 glaubt, das Szepter lehne in der Armbeuge des Antoninus Pius, beruft sich auf R. v. Schneider und deutet es wie folgt: »… denn das Szepter ist im 2. Jahrhundert n. Chr. niemals kaiserliches Attribut. … So kann man vielleicht annehmen, daß das Szepter hier auf sein [Antoninus Pius] zukünftiges Amt hinweisen soll.« Zum Szepter vgl. Alföldi 1970, 228–235; das Szepter war Teil des kaiserlichen Friedenkleides, ebenda 230.

[93] Anders Oberleitner 1978, 78. W. Oberleitner sieht den Knaben im Mittelpunkt der Szene.

[94] So Oberleitner 1978, 66; Oberleitner 1999, 623; Fuchs 2002/03, 16 f.

[95] Vgl. den Passus in der Historia Augusta: SHA Ael. 7, 3: … *quod quidem contrarium his, quae de adoptionis paenitentia per auctores plurimos intimata sunt, cum Verus posterior nihil dignum praeter clementiam in moribus habuerit, quod imperatoriae familiae lumen adfer[r]et.* Dieser Überlieferung zufolge, bereute Hadrian die Einbindung des Lucius Verus in die Nachfolgeregelung.

[96] Zu den Knabenporträts s. Fittschen 1999, 32 ff., zu dem Kopf auf der Kaiserplatte s. ebenda 37 Taf. 60 f. und bes. Fittschen 2006, 71. 75.

[97] Fittschen 1999, 13 ff. Kat. A 29 Taf. 21e zählt dieses Porträt zu den Knabenbildnissen Marc Aurels nach dem Typus Capitol. Die Entstehung des ersten Knabenbildnisses vermutet K. Fittschen vor dem Jahr 138 n. Chr.: Fittschen 1999, 20 f.; s. auch Fittschen 2006, 71.

[98] s. dazu Rosen 2001, 146 f. Zum Charakter des M. Aurel vgl. SHA Aur. 2, 1 ff.; s. u. Anm. 102.

des Aelius Verus entschied; Marcus wurde dafür mit der Tochter des Aelius Verus, Ceionia Fabia, verlobt[99]. Auch dieser Schritt beweist, dass Hadrians Großneffe in die Überlegungen bezüglich einer Nachfolge immer einbezogen war[100]. Darüber hinaus nahm Antoninus Pius nach seinem Regierungsantritt Marc Aurel nicht nur mit in seinen Palast, er gab ihm auch seine Tochter Faustina minor zur Frau (s. o.)[101].

28 Partherdenkmal, Kaiserplatte FR 3. Hadrian und Antinoos (?). Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 864

29 Partherdenkmal, Kaiserplatte FR 3. Antinoos (?). Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 864

Man begibt sich auf spekulatives Terrain, möchte man die Adoption des Lucius Verus, der ja mit Marcus verschwägert werden sollte, als Akt der Rücksichtnahme und Höflichkeit dem verstorbenen designierten Thronfolger gegenüber deuten, jedoch stellte sich bereits in der Kindheit der unterschiedliche Charakter der beiden Knaben heraus[102]. Marcus erwies sich schon in frühen Jahren begabter und besonnener als der kleine Lucius.

Wie gezeigt wurde, könnte man also die Bedeutung der Anordnung dieser vier Figuren auf der Platte des Partherdenkmals vor dem historischen Hintergrund der Adoption als zeitgeschichtliche Dokumentation betrachten und nicht retrospektiv, dreißig Jahre nach dem Ereignis. Die beiden Kaiser, Hadrian und Antoninus Pius, stehen als Adoptivväter und Garanten für die Fortsetzung der Herrschaft in der Mitte der Platte und wahrscheinlich auch des gesamten Reliefprogramms. Sie sind auch die Hauptpersonen der Ereignisse des Jahres 138, die bald danach hier zur Darstellung gekommen sind.

Der Kopf hinter der linken Schulter Hadrians (Abb. 25. 28. 29) ist unterschiedlich gedeutet worden: einerseits als Genius des verstorbenen ursprünglichen Nachfolgers Aelius Verus[103], andererseits als Antinoos bzw. Genius des verstorbenen Antinoos[104] oder auch als (Todes-)Genius des Hadrian, der in diesem Kontext als

[99] SHA Aur. 4, 5; 6, 2; vgl. Chausson 2006, 48.

[100] Anders: Barnes 1967, 77 ff.

[101] Rosen 2001, 148. Die Annahme, Antoninus Pius hätte Marc Aurel favorisiert, findet in zahlreichen Münzprägungen aus den frühen Vierzigerjahren Unterstützung, die das Porträt seines Neffen zeigen und diesen als Caesar bezeichnen: Kent – Overbeck – Stylow 1973, 36 f. Taf. 79 Nr. 313. 315; Taf. 80 Nr. 311. 317.

[102] Cass. Dio 69, 21, 2 (s. o. Anm. 74); 71, 1 ff.; SHA Aur. 2, 1: *Fuit a prima infantia gravis.* Vgl. auch SHA Aur. 2, 6; 4, 1 ff.; 16, 6: *… nam et Hadrianus hunc eundem successorem paraverat, nisi ei aetas puerilis obstitisset.* SHA Verus 1, 3–5: *Igitur Lucius Ceionius Aelius Commodus Verus Antoninus, …, neque inter bonos neque inter malos principes ponitur. quem constat non inho[no]rruisse vitiis, non abundasse virtutibus, vixisse deinde non in suo libero principatu, sed sub Marco in simili ac pari[s] maietatis imperio, a cuius secta lascivia morum et vitae licentoris nimietate dissensit. erat enim morum simplicum et qui adumbrare nihil posset.* Von Wesen und Charakter stand Marcus den beiden Kaisern sehr nahe, jedoch war dem 'Philosophen' nach einer fast zwei Generationen andauernden, meist ruhigen Zeit keine friedliche Regierungsperiode vergönnt.

[103] Oberleitner 1978, 78; Oberleitner 1999, 623; Zweifel äußert auch Liverani 1996/97, 155. 159.

[104] So erstmals Th. Lorenz in einem Gespräch. Eine inzwischen publizierte Gemme aus Carnuntum (in Privatbesitz) zeigt einen Adler mit geöffneten Schwingen, dahinter einander gegenüber rechts einen jungen Mann mit offenbar nackenlangem Haar, links oben den Kopf eines anderen Mannes: Fitz 2005, 151 mit Abb. vermutet eine Apotheose des Antinoos im Beisein des Hadrian, ebenda 154. Der Autor weist auf ähnliche Darstellungen der Apotheose der Sabina, des Hadrian und der Faustina maior auf Münzbildern, geht aber von einem urprünglich großformatigen Vorbild für diese Fibel aus. Letztlich erwähnt G. Fitz einen (nach einer

Hinweis auf die Errichtung des Denkmals nach dem Tod des Kaisers verstanden werden könnte[105]. Weniger wahrscheinlich scheint die Identifizierung der Figur als Genius Populi Romani. In ihr Honos zu sehen, wäre allerdings auch möglich, da diese – immer idealisiert und mit lockigen Haar dargestellte – Personifikation stets eng mit dem Kaiser verbunden ist[106]. Wenig wahrscheinlich scheint der Vorschlag von M. Fuchs, die Figur als Pedanius Fuscus zu deuten, der auf Befehl Hadrians mit seinem Großvater ermordet wurde. Seine Präsenz auf diesem Denkmal wäre vermutlich eine nicht erwünschte Erinnerung an dieses Ereignis, zumal auch in den Schriftquellen das Verhältnis zwischen Hadrian und seinem Schwager bzw. Großneffen als gespannt beschrieben wird[107].

Einige Details an den Reliefs des Partherdenkmals unterscheiden sich von stadtrömischen Bildprogrammen (z. B. Personifikationsserie [FR 14–21], Opferplatte [FR 4], Reliefs mit Wagenfahrt [FR 22–24]), sodass es naheliegend ist, die Figur hinter Hadrian nicht mit strenger 'römischer' Auffassung zu betrachten. Der Bithynier Antinoos war dem Kaiser sehr eng verbunden, und es ist durchaus denkbar, dass dieser Kopf – der Körper ist nicht gearbeitet, nur ein verkürzter Schulteransatz ist zu sehen – Hadrians Begleiter verkörpert. Das Bildnis mit den ungeordneten Locken ist idealisiert, doch sollte man ein getreues Porträt des Antinoos vermutlich nicht erwarten. Auf stadtrömischen Staatsreliefs wird man Antinoos neben Hadrian freilich nicht finden, wohl aber auf Denkmälern, die einen sehr persönlichen Charakter aufweisen, wie es A. Schmidt-Colinet beispielsweise für einen baulichen Kontext der hadrianischen Tondi am Konstantinsbogen in Rom vermutet[108].

Auf den anderen Figurenplatten, die der Adoptionsserie zugeordnet werden, sind Teilnehmer der Opferzeremonie dargestellt (z. B. Vierfigurenplatte [FR 1], Siebenfigurenplatte [FR2])[109]. Im Vergleich mit anderen Opferdarstellungen zeigt sich, dass hier Vertreter des Magistrats und der Priesterkollegien fehlen, sich die Darstellung dieser Serie daher nicht ausschließlich an stadtrömischen Vorbildern orientiert. Mit einer solchen Szene vergleichbare Denkmäler sind auf kleinasiatischem Boden bislang nicht bekannt geworden, woraus zu schließen ist, dass im Osten des Reiches andere ikonographische Mittel angewandt wurden[110]. Außerdem entspricht die Kleidung der *victimarii* (Abb. 30. 31) nicht der für Opferdiener üblichen Tracht. Sowohl auf griechischen als auch auf römischen Denkmälern tragen diese den *limus*, den kurzen oder auch wadenlangen, teilweise fransenbesetzten Schurz[111]. Hier sind die beiden Opferdiener aber mit einer kurzen, gegürteten Exomis (rechte Figur [Abb. 31]) und einem ungegürteten, exomisartigen Umhang, der den linken Unterarm bedeckt (linke Figur [Abb. 30]), bekleidet. Auf einer heute verschollenen Rundbasis aus Termessos mit der

---

Inschrift) vermuteten Tempel auf dem Pfaffenberg für Antinoos, den L. Aelius Caesar während seines Aufenthalts in Carnuntum errichten ließ. Zum Aufenthalt des Lucius Aelius Caesar in Pannonien bzw. in Carnuntum vgl. Piso 1993/94, 197 ff. Der designierte Nachfolger Hadrians reorganisierte mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit den Kaiserkult in Carnuntum und förderte vermutlich auch den Kult für Antinoos. Vor diesem Hintergrund ist eine Deutung der Figur hinter Hadrians Schulter auf der Kaiserplatte des Partherdenkmals als Antinoos sehr wohl möglich (vgl. den Aufenthalt Hadrians mit dem Jüngling in Ephesos 129 n. Chr.). Viele Denkmäler und Statuen entstanden – auch in Ephesos – nach dem Tod des Antinoos, vgl. Meyer 1991, 194 ff. 243 ff. und passim. Die Vergöttlichung des in Kleinasien geborenen Antinoos forcierte der *graeculus* Hadrian (SHA Hadr. 1, 5) im griechischen Osten, weil er damit in Rom sicherlich auf großen Widerstand gestoßen wäre: vgl. SHA Hadr. 14, 7. Das gilt vermutlich auch für eine Darstellung des Antinoos neben Hadrian auf einem Staatsdenkmal in Rom. Allerdings lassen die Figuren auf den hadrianischen Tondi des Konstantinsbogens die oben dargelegte Vermutung wiederum zu (s. Anm. 108).

[105] Eine Inschrift aus Aesernia bezieht sich auf den Genius des vergöttlichten Caesar, und die Inschrift einer anderen Darstellung belegt den Todesgenius eines Jünglings. Der Genius des Lebenden verliert seine Wirkungskraft mit dem Tod der Person und wird somit zum Genius des Toten: Kunckel 1974, 44 f. Taf. 42, 2. 3, weitere Beispiele ebenda Taf. 61, 4: eine Statuette des Lucius Iulius Magnus, der im Alter von 15 Jahren verstarb, befindet sich in London, British Museum.

[106] Hannestad 1986, 204. Zu Honos vgl. Fittschen 2006, 78 Abb. 5. 6. 8; anders Fuchs 2006, 98.

[107] SHA Hadr. 23, 2 f. (s. Anm. 84).

[108] Schmidt-Colinet 1996, 261 ff.

[109] Die bekränzten Mädchen im Hintergrund der Siebenfigurenplatte beispielsweise gehören zu den Priesterinnen; die drei Figuren in der vorderen Reliefreihe sind als Teilnehmer an dem Opfer hingegen nicht näher zu bezeichnen. Dazu s. Oberleitner 1978, 78 Nr. 60 Abb. 57; Oberleitner 1999, 623 f. Aus stilistischen (sic!) Gründen (s. u.) scheint mir ein Vergleich der Siebenfigurenplatte mit den Attikareliefs des Severus-Bogens in Leptis Magna, der auch als Kriterium für eine Spätdatierung herangezogen wurde, problematisch. Zu anderen dargstellten Personen vgl. die Vermutungen von F. Chausson: Chausson 2006, 55.

[110] Dazu vgl. Smith 1998, 56–93 bes. 87 ff.

[111] Fless 1995, 70 ff. bes. 75 f. mit Abb.; Oberleitner 1999a, 113 ff. 123 f. mit Abb. 11 (Rekonstruktion).

30 Partherdenkmal, Opferplatte FR 4. Linker *victimarius*. Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 859

31 Partherdenkmal, Opferplatte FR 4. Rechter *victimarius*. Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 859

Darstellung eines Suovetaurilienopfers für Zeus Solymeus trägt der Opferdiener mit dem Buckelrind ein exomisartiges, gegürtetes Gewand (bzw. eine gegürtete Tunika, die den linken Oberarm bedeckt, die rechte Schulter aber frei lässt), der andere Opferdiener, der den Widder führt, ist mit einer gegürteten Tunika bekleidet[112]. Weitere Beispiele für eine solche Kleidung der Opferdiener finden sich nur selten[113], so auf einem Medaillon für Marcus Aurelius Caesar aus dem Jahr 148 n. Chr., dessen Revers ein Opfer anlässlich der Dezennalienfeier des Antoninus Pius zeigt[114]: Der Opferdiener trägt eine der Exomis ähnliche Tunika und führt eine Sau an den Altar.

Die Figuren im Hintergrund – links außen der *minister*, in der Mitte der *tibicen* und rechts der alle anderen Figuren überragende *tubicen* – sind feste Bestandteile des Personals bei Opferdarstellungen römischer Zeit[115]. Wie oben dargelegt, zeigt sich an der Opferplatte deutlich – z. B. anhand der *victimarii* – die auch an

[112] Lanckoroński 1892, 48 f. Abb. 7. 8. Von dieser Basis existiert ein Gipsabguss (Inv. 1159) in der Archäologischen Sammlung des Instituts für Klassische Archäologie der Universität Wien, den Anton Graf Lanckoroński im Jahre 1960 der Abgusssammlung geschenkt hat.

[113] Fless 1995, 77 f. mit Beispielen.

[114] Kent – Overbeck – Stylow 1973, 117 Nr. 314 Taf. 12: Der Kaiser ist im Panzer und *capite velato* dargestellt.

[115] Fless 1995, 79 ff. 89 f. Zu *ministri* in Tunika und Toga ebenda 37 ff., zu *victimarii* in Tunika oder Toga ebenda 77 f.

32 Partherdenkmal, Sabina-Platte FR 5. Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 1660 (Kopf), I 1674 (Körperfragment)

33 Bildnisbüste der Sabina. Um 128 n. Chr. Ostia, Museum, Inv. 1242 und 1963

vielen anderen Platten des Denkmals (z. B. Schlachtreliefs, Reliefs mit Wagenfahrt, s. o.) zu beobachtende ikonographische Loslösung von in der römischen Kunst geläufigen Darstellungsformen[116].

Als Mitglieder des Kaiserhauses sind die Kaiserinnen Sabina (Abb. 32) und Faustina maior in die Komposition der Opferszene einbezogen. Die Darstellung der Kaiserin Sabina erfolgte postum, da sie 136 n. Chr. verstorben war. Ihr Bildnis, dessen Typus dem Haupttypus der Sabina-Porträts entspricht, trägt, im Vergleich zu anderen Porträts, zweifelsohne idealisierte Züge[117]. Die weiche Form des Inkarnats korrespondiert nicht mit den eher harten Gesichtsstrukturen anderer Darstellungen der Kaiserin, die so charakteristisch für ihre Bildnisse sind[118]. Das Diadem in ihrem Haar ist unverziert, an den sich verschmälernden Seiten sind in schwachem Relief die scharnierartigen Teile zur Befestigung zu erkennen; es handelt sich daher um ein Spangendiadem[119]. Die Form des Diadems ist hoch, oben und unten von einem wulstigen Rand begrenzt, und verschmälert sich an den Enden nur geringfügig. Eine mit diesem Diadem vergleichbare Form ist z. B. an einer Bildnisbüste der Sabina in Ostia zu finden (Abb. 33)[120].

Die Gestaltung des Mantels erinnert an die Drapierung der Himatia von zwei Statuen aus Ephesos, die in traianische und hadrianische Zeit datiert werden[121]. Allerdings ist bei der Figur der Sabina (Abb. 32) der Mantel unterhalb der Brust so stark gestrafft, dass der Wulst wie ein Balteus zum Knoten unter der linken Achsel führt und durch tiefe Faltengrate sehr massig wirkt. Die Drapierung hängt offensichtlich mit der Haltung des rechten Armes zusammen: Er ist, vom Mantel verhüllt, vom Körper weg gehalten und nach oben angewinkelt. Durch diese Haltung bildet der Arm mit dem Mantelstoff einen kantigen Reliefteil, wodurch fälschlicherweise die Vermutung enstand, Sabina könnte ein Kästchen oder ein kästchenförmiges Attribut unter dem Mantel halten[122]. Vielmehr wird diese Form aber mit der Darstellung eines Attributs wie einer (kurzen oder langen) Fackel in Verbindung zu bringen sein, die sie mit der Hand umfasste. Einige weibliche Statuen, beispielsweise eine Statue der Sabina im Cerestypus aus Ostia (Abb. 34), geben eine gute Vorstellung

[116] Hannestad 1986, 203. Außerdem hebt er die Rasse des Opfertieres (»humped zebu ox«) hervor, die in Kleinasien häufig vorkommt, ebenda mit Anm. 224.

[117] Vgl. Fittschen 2006, 75. 78 Abb. 18. 19; s. auch Oberleitner 1979, 104 f. Taf. 46.

[118] s. Fittschen – Zanker III, 10 ff. Kat. 10 Taf. 12; S. 12 f. Kat. 12 Taf. 14. 15; İnan 1979, 102 ff. Taf. 45.

[119] Vgl. auch andere Bildnisse der Kaiserin, z. B. ein Porträt der Sabina aus den Trierer Thermen (Landesmuseum Trier): Lavagne 2005, 41 ff. Abb. 15 oder ein Bildnis der Kaiserin in Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 1489: Johansen 1995, 118 f. Nr. 44 (Datierung 128 n. Chr.); s. auch Alexandridis 2004, 179 ff. Kat. 168 ff.

[120] Alexandridis 2004, 181 Kat. 173 Taf. 36, 3. Zum Stirndiadem der Sabina s. Alföldi 1970, 241 f.: Die Kaiserin trug diese Kopfbinde zu Lebzeiten und als *diva*.

[121] Filges 1997, 44 ff. Nr. 62. 64. 65 mit Abb.

[122] Oberleitner 1979, 104; Oberleitner 1978, 80. Diese fälschliche Deutung wurde kürzlich auch von Alexandridis 2004, 101 f. 185 Kat. 184 Taf. 37, 2 übernommen: »kästchenförmiges Attribut (?)«. Die Autorin weist die Figur der Sabina vom Partherdenkmal keinem Göttinnentypus zu, sondern reiht sie unter die Darstellungen der kaiserlichen Familie.

von der möglichen Armhaltung der Kaiserin[123]. Es ist naheliegend, die Figur der Sabina nach der Ikonographie einer Göttin zu rekonstruieren, da auch Faustina maior mit Peplos und Füllhorn als Abundantia (oder Concordia) dargestellt ist[124]. Andere Statuen und Bildnisse der Faustina maior mit den Attributen einer Gottheit zeigen diese und andere Kaiserinnen allerdings überwiegend in Chiton und Mantel[125]. Ob das Denkmal noch zu Lebzeiten der Kaiserin geplant und ausgeführt worden ist oder erst nach ihrem Tod im Jahre 141 n. Chr., lässt sich kaum mit Sicherheit sagen und auch nicht anhand der Ikonographie präzisieren, da weder das Füllhorn in ihrer Linken noch der Peplos oder die *velificatio capitis* auf eine Divinisierung Faustinas hinweisen. In jedem Fall beweist der Vergleich mit der Prozession auf der Ara Pacis, die den bald nach der Weihung des Altars verstorbenen Agrippa – wie Augustus *capite velato* – unter den noch lebenden Mitgliedern des Kaiserhauses zeigt (s. u.), dass zum einen geplante Konzepte während der Ausführung nicht mehr geändert wurden, und dass zum anderen bereits verstorbene Mitglieder des Kaiserhauses unter noch Lebenden zur Darstellung gebracht wurden (vgl. auch die Kaiserplatte mit der postumen Darstellung des Hadrian).

Über die mädchenhafte Gestalt links neben Faustina maior kann man derzeit nur spekulieren, da der Kopf dieser Figur nicht erhalten ist. Geht man davon aus, dass das Denkmal bald nach der Adoption geplant und erbaut wurde, wäre eine Deutung als Faustina minor neben ihrer Mutter Faustina maior sehr wahrscheinlich[126].

Vermutlich hat man also bei der Komposition der Figurenreliefs die bereits verstorbenen Mitglieder des Kaiserhauses nicht durch eine gesonderte Anordnung hervorgehoben, sondern sie gemeinsam mit den noch lebenden Angehörigen dargestellt. Wie es scheint, war der Zeitpunkt der *constitutio* ausschlaggebend, während die laufenden Ereignisse zur Zeit der Ausführung der Reliefs nicht berücksichtigt, das Bildprogramm nicht 'aktualisiert' wurde[127].

34 Statue der Sabina im Ceres-Typus, hadrianisch. Ostia, Museum, Inv. 25

[123] Kruse 1975, 3 ff. 233 f. Nr. A 2 Taf. 3 (traianisch, aus Aphrodisias); 235 f. Nr. A 9 Taf. 4 (hadrianisch-frühantoninisch, aus Cherchel); 239 f. Nr. A 12 Taf. 5 (aus Ostia); 242 f. Nr. A 16 Taf. 6 (Faustina maior, in Paris, Musée du Louvre Inv. 1139). Zweifel an der Zusammengehörigkeit von Kopf und Körperfragment der Sabina (FR 5, Abb. 32) erheben wegen eines überlängten Halses Chausson 2006, 78 und Fittschen 2006, 34 mit Anm. 9.

[124] Mikocki 1995, 90 ff. 193 ff. Kat. 294–310.

[125] Die Tracht ist offenbar ohne Bedeutung: Mikocki 1995, z. B. Taf. 7, 347–349; Taf. 11, 53. 147; 13, 354. 373. Einen Peplos tragen die Sitzstatue der Livia als Ceres aus Leptis Magna (Mikocki 1995, 21. 156 f. Taf. 16, 39) und die Statue der Livia als Fortuna-Ceres in Paris, Musée du Louvre (Mikocki 1995, 22. 159 Taf. 11, 51). Zum Typus der Faustina maior mit Füllhorn und Patera vgl. Alexandridis 2004, 88 ff. 189 f. Kat. 194 Taf. 41, 3 (Statue in Rom, Museo Capitolino, Atrio 8 Inv. 48); 192 Kat. 198 Taf. 41, 4 (Partherdenkmal, Ephesosmuseum Wien, Inv. I 1656a). Einen Peplos trägt die Statue mit einem Bildnis der Sabina im Ceres-Typus aus Tunis, Kruse 1975, Kat. D 49 Taf. 54: Die Skulptur gehört zu einer Statuengruppe, die in einem Gebäude auf dem Forum von Bulla Regia aufgestellt war, und befindet sich heute im Musée du Bardo, Tunis (Datierung um 128 n. Chr.).

[126] Die Faustina- und Sabina-Platten könnten zu beiden Seiten der Kaiserplatte angeordnet gewesen sein; demzufolge waren wohl Sabina und Faustina näher bei ihren Ehemännern dargestellt, und zwar Sabina rechts von Hadrian und Faustina maior (und minor) links von Marcus (vgl. auch die Anordnung der Paare auf dem Fries der Ara Pacis: Zanker 1990, Abb. 100b. 124). Zur Rekonstruktion der Reliefplatten demnächst Oberleitner a.

[127] Vermutlich war auch Hadrian zur Zeit der Planung des Denkmals nicht mehr am Leben. Vgl. die Prozession der Mitglieder des Kaiserhauses auf der Ara Pacis Augustae in Rom: Der Tod des Agrippa im Jahre 12 v. Chr., also ein Jahr nach der Weihung des Bauwerks, hatte keine Änderung in der Anordnung der Figuren zur Folge, obwohl der Altar erst drei Jahre später eingeweiht wurde: Vgl. Settis 1988, 418 f. – Die Reliefs des Sebasteions in Aphrodisias stehen auf einer anderen semantischen Ebene und zeigen nicht nur die bereits verstorbenen Kaiser idealisiert: Smith 1987, 88 ff. bes. 98 ff.; 137 f. z. B. Nr. 1 Taf. 4; Nr. 2 Taf. 6; Nr. 5 Taf. 12; Nr. 7 Taf. 16; Nr. 8 Taf. 18; Smith 1990, 89 ff.

Der sogenannte Lucius-Verus-Kopf

Über das Kopffragment eines bärtigen Mannes (FR 28, Abb. 35. 36) wurde in der Forschung schon intensiv diskutiert. Für W. Oberleitner handelt es sich um ein Porträt des Lucius Verus, der als *divus* unter den Göttern weilt (das Fragment wäre demnach – entsprechend der heutigen Anordnung der Reliefplatten im Ephesosmuseum in Wien – den Götterreliefs zuzuordnen). Oberleitner nahm an, dass ein an der linken Seite des Hinterkopfes und des Nackens sichtbares *velum* das Haupt des Mannes verhüllte, wodurch er als *divus* gekennzeichnet wäre[128]. Wie oben dargelegt, weist ein verhülltes Haupt jedoch nicht darauf hin, dass es sich um eine divinisierte Person handelt, sondern es gehört zu einer opfernden Figur. Zudem ist bei dem Kopf des bärtigen Mannes kein *velum* zu erkennen, denn ein solches müsste mindestens die hintere Kalotte bedecken (vgl. Kaiserplatte [FR 3, Abb. 25]), was aber nicht der Fall ist. Es kann auch nicht bewiesen werden, dass dieses Fragment unter die Götterfiguren zu reihen ist: Der porträthafte Charakter des Kopfes könnte durchaus auch für eine Zugehörigkeit zur Adoptionsserie sprechen[129].

Darüber hinaus gibt es wenig Gemeinsamkeiten mit bekannten Porträts des Lucius Verus: Weder die Gestaltung der Stirnhaare noch die Lockenpartie an der linken Schläfe weisen Ähnlichkeit mit Porträts des Lucius Verus auf, ebenso wenig die engstehenden Augen und die abfallenden Brauen[130]. Für die Zuweisung des Kopfes galt der tiefe Haaransatz über der Stirn als Hauptargument, der aber bei Bildnissen des Lucius Verus nahezu waagerecht und sehr dicht ist. Jedoch konstatierte auch W. Oberleitner im Vergleich mit Porträts des Lucius Verus Unstimmigkeiten der Locken und vor allem der Augenpartie und des Bartansatzes[131]. Ebenso problematisch ist ein Vergleich des Fragments mit Porträts des Aelius Verus[132].

Bemerkungen zum Bildprogramm des Monuments

Römische Staatsdenkmäler sind Vermittler von Botschaften der Staatsführung an das Volk und somit auch ein Rechenschaftsbericht der Regierung mit stark propagandistischem Charakter[133]. Diese Bilder übernahmen sozusagen eine ‘mediale’ Funktion. Die Ara Pacis Augustae gehört im Rahmen des augusteischen Baukonzeptes auf dem Marsfeld zu einem der frühen Staatsdenkmäler der römischen Kunst, die das Regierungsprogramm und die Ideologie der frühen Prinzipatszeit für die Bürger veranschaulichen[134]. Im Mittelpunkt stehen der Kaiser mit seiner Familie (*gens Iulia*), hohe Regierungsbeamte und die mythische Geschichte Roms.

Einige Jahre nach der Errichtung der Ara Pacis entstand auf kleinasiatischem Boden das Kenotaph für den in Limyra verstorbenen Gaius Caesar. Anhand der erhaltenen Reliefplatten und Fragmente lässt sich ein Bildprogramm rekonstruieren, das die wichtigsten Ereignisse und Etappen des kurzen Lebens des Augustus-Enkels präsentiert[135] – die Reliefs sind also gänzlich auf Gaius Caesar und seine Laufbahn fokussiert. Das Kaiserhaus zeichnete als Auftraggeber für dieses Friesprogramm, dessen Vorbilder auf stadtrömischen Denkmälern zu finden sind, verantwortlich[136].

---

[128] Oberleitner 1978, 87 f. Abb. 67; Oberleitner 1979a, 109 f. Taf. 52, 1–3.

[129] Vgl. Fittschen 2006, 75. 78. 83.

[130] Vgl. Fittschen 1999, 72 ff. Taf. 115–121; Evers 1994, 62 mit Anm. 37: »Le fragment de tête publié […] comme Lucius Verus n’a aucune chance de le répresenter.« Die Autorin bezieht diese Aussage vor allem auf das überwiegende Fehlen der Iris-/Pupillenbohrungen bzw. Ritzungen, welche bei einer Datierung nach 169 n. Chr. kaum mehr möglich gewesen wären. Dazu ausführlich Fittschen 2006, 81 f.

[131] Oberleitner 1979, 109. Haaransatz und Frisur dieses Kopfes sind allerdings nicht so typisch für andere Lucius-Verus-Porträts, wie der Autor betont.

[132] In Erwägung gezogen von Fuchs 2002/03,18 f. Zu Bildnissen des Aelius Verus s. Hannestad 1974, 67 ff.; Fittschen 1999, 72–74, vgl. auch Fittschen 2006, 78 ff.; Fuchs 2006, 91 ff.

[133] Trotz aller Vorbehalte ist das Wort ‘Propaganda’ im Sinne einer werbestrategischen Botschaft für diesen Sachverhalt treffend.

[134] Zanker 1990, 18 ff. 171 ff. Zu dieser Thematik vgl. Hölscher 1984, bes. 33 ff.; Hölscher 1987, passim und bes. 74 f.; Hölscher 1988, 351 ff.; Hölscher 2002, 127 ff. Zu der ‘medialen’ Aufgabe der Münzen s. Weiser 2002, 145 ff. Zum Bildprogramm des Augustusforums in Rom vgl. Spannagel 1999, passim.

[135] Borchhardt 2002, 47 ff. 91 ff.

[136] Borchhardt 2002, 85.

35 Partherdenkmal, sog. Lucius-Verus-Kopf. Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 1673

36 Partherdenkmal, sog. Lucius-Verus-Kopf. Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 1673

In einem völlig anderen Baukontext stehen die Reliefplatten des Sebasteions in Aphrodisias aus der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts n. Chr., die vor allem das iulisch-claudische Kaiserhaus ehren[137]. Dementsprechend erfolgte daher die Auswahl der einzigartigen und eigenwilligen Bildthemen, die von solchen auf stadtrömischen Staatsreliefs abweichen. Die Reliefs sind charakteristisch für spontane, 'ungezwungene' und fern römischer Vorbilder konzipierte Bildthemen.

Das Partherdenkmal stellt, wie oben gesagt, nach dem jetzigen Forschungsstand und der heutigen Fundlage fünf Themenkreise dar: 1. Ein Opfer, das im Zusammenhang mit der Herrschaftsregelung des Jahres 138 n. Chr. steht; 2. Eine Schlachtszene allgemeinen Charakters als Sinnbild für die *virtus* des Kaisers und des römischen Heeres; 3. Weibliche Personifikationen als Zeichen der Größe des Reiches und dessen ethnischer und kultureller Vielfalt; 4. Die drei (oder vier) Platten mit Wagenfahrt, die sowohl die herrschaftliche Legitimation der Kaiser als auch deren Verbundenheit mit der Stadt Ephesos repräsentieren; 5. Die Götter, unter deren Schutz die Imperatoren und das gesamte Kaiserhaus stehen. Das Denkmal erfasst also die unterschiedlichen Stadien von hart geführten Eroberungskämpfen, die einer Erweiterung des Herrschaftsgebietes vorausgehen, bis zur Einrichtung eines neuen römischen Verwaltungsgebietes, ferner die politischen Leitlinien des Kaisers (s. o.) und die Herrschaftslegitimation, die den Kaiser als Kosmokrator und Neos Helios der Götterwelt näher bringt, sowie dessen *pietas erga deos*. Zudem manifestiert sich in den Bildern und in der Zusammenstellung des gesamten Bildprogramms eine eigenwillige Planung, die wesentlich stärker der kleinasiatischen Örtlichkeit als der Stadt Rom verpflichtet ist. Darüber hinaus liegen z. T. Bildthemen mit 'neuer' ikonographischer Auffassung vor, beispielsweise in der Schlachtserie, der Personifikationsserie und in den Platten mit Wagenfahrt.

Ein Denkmal *in memoriam* Lucius Verus (und Marc Aurel) sollte wichtige Stationen aus dem Leben des Kaisers bzw. der Kaiser zeigen. Die Adoption und der Partherkrieg wurden zu Recht als die bedeutendsten Ereignisse im Leben des Lucius Verus interpretiert. Wie dargelegt, ist die Deutung der Schlacht als Ereignis des Partherkrieges jedoch umstritten, und die Personifikationen, die Götter und auch die Reliefs mit Wagenfahrt weisen keinen direkten Bezug zu Lucius Verus und Marc Aurel auf. Für ein Siegesdenkmal ist die Auswahl der Bildthemen des sog. Partherdenkmals aber ungewöhnlich, da der spezifische Bezug zu einer konkreten militärischen Operation fehlt, der bei Triumph- und Siegesdenkmälern immer bewusst betont wurde.

So sind die Bildthemen des Traiansbogens in Benevent ganz und gar auf den Kaiser, seine Regierungstätigkeit und die Administration, seine *pietas erga deos* und seine Herrschaftslegitimation durch den obersten Gott Iupiter bezogen und weisen in dem kleinen Triumphfries auch auf die Eroberungspolitik Traians hin, die auf diesem Bogen aber – im Gegensatz zu den anderen stadtrömischen Denkmälern des Kaisers – nicht im Vordergrund steht[138]. Außerhalb Italiens nimmt beispielsweise das Bildprogramm des Marc-Aurel-Bogens in Tripolis/Oea und des Septimius-Severus-Bogens in Leptis Magna direkt auf die militärischen Unternehmungen gegen die Parther Bezug[139].

Tugenden und Werte bildeten die Grundlage für politische Ideen und die Ideologie der römischen Kaiser; sie werden in besonderem Maße auch an den Reliefs des Traiansbogens in Benevent sowie an den aurelia-

[137] Smith 1987, 88 ff.; Smith 1988, 50 ff.; Smith 1990, 89 ff.
[138] Hölscher 2002, 142 ff.
[139] Aurigemma 1969, passim (Tripolis/Oea); Strocka 1972, 147 ff. (Leptis Magna).

37 Partherdenkmal, weiblicher Kopf mit Mauerkrone. Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 1677

nischen Reliefs veranschaulicht. Im Vordergrund stehen neben der *virtus* des Kaisers, seiner *pietas erga deos* auch die *providentia Augusti* für das Volk, und zwar *domi bellique*[140], sowie der Universalitätsgedanke eines *orbis terrarum pacatus*, der durch die Personifikationen ausgedrückt wird. All diese Leitbegriffe und Regierungs- bzw. Herrschaftskonzepte sind nur unter der Voraussetzung einer stabilen Staatsführung umsetzbar, und dazu gehört, neben einem funktionierenden Verwaltungsapparat im gesamten Imperium, auch die Stärke des römischen Heeres und damit die militärische Macht des Römischen Reiches. Diese war besonders in Zeiten eines Krieges gefordert, aber auch während des Friedens zur Stabilisierung der eroberten Gebiete und zur Bekämpfung aufständischer Volksgruppen an den Grenzen des Reiches unabdingbar, denn ein Staat mit einem schwachen Militär ist unsicher und angreifbar[141].

Genau diese Ideologie kommt auch in dem Bildprogramm des Partherdenkmals zum Ausdruck. Die Schlacht steht für die Leistung und Einsatzbereitschaft des Heeres, und es ist dabei nicht von Bedeutung, wie viele Feldherrn in welcher Rüstung kämpfen und gegen welche Barbaren sie antreten. Vielmehr soll darauf hingewiesen werden, dass ein militärischer Einsatz für die Römer immer erfolgreich ist oder sein muss. Die Gegner der Römer können an vielen Orten sein, im Norden des Reiches und im Osten, weswegen auch die Ikonographie der Barbaren durchmischt ist[142].

Bei dem Versuch, die Aussage des Bildprogramms mit politischen Ideen eines Kaisers in Einklang zu bringen, bietet sich die Regierung der Kaiser Hadrian und Antoninus Pius geradezu an: Beide Herrscher haben keinen Eroberungskrieg geführt, wie etwa Traian, und keine großen militärischen Unternehmung zur Verteidigung der Grenzgebiete unternommen, wie später Marc Aurel und Lucius Verus. Somit kann die *virtus* und die Bedeutung des Heeres nur durch eine unbestimmte Schlachtdarstellung deutlich gemacht werden. Das Konzept des Friedens in dem Regierungsprogramm dieser Kaiser kommt durch die Personifikationen zum Ausdruck, und die Lesung der Opferdarstellungen bzw. der Adoptionsreihe fügt sich problemlos in die Geschehnisse des geschichtsträchtigen Jahres 138 n. Chr. ein.

Stilistische Merkmale

Anhand der verschiedenen Stilelemente an den Reliefs des Partherdenkmals kann man mehrere Künstlerhände unterscheiden, die besonders am Schlachtfries deutlich zu erkennen sind (s. o.)[143]. An den Figuren der Schlachtserie sind einzelne Köpfe durch den Einsatz des Bohrers im Haar und durch kantige Gesichtsstrukturen (Abb. 1. 4–6. 11. 13) unter den sonst eher glatten, teilweise wuchtigen, aber nicht sehr ausdrucksstarken Gesichtern und Köpfen hervorgehoben (Abb. 1. 12). Die Bearbeitung der Kleidung aller Figuren ist kaum durch tiefe Falten plastisch gestaltet, vielmehr bleibt die Struktur des Stoffes flach; selten wurde der Bohrer

[140] Vgl. Liverani 1996/97, 172.

[141] Hadrian und Antoninus Pius führten zwar keine Eroberungskriege, mussten aber immer wieder kleinere militärische Operationen, auch an den Ostgrenzen des Reiches, durchführen; vgl. dazu Halfmann 1986, 40 f. 44. 47; Christ 1995, 326 ff. 330 f.; Temporini-Gräfin Vitzthum 2001, 142 und jüngst Chausson 2006, 58 ff. Zum militärischen Aspekt der Regierungszeit des Hadrian s. Cass. Dio 69, 9, 2; bes. 69, 9, 4 f.; SHA Hadr. 5, 1–3;10, 1–8; 11, 1–2; 12, 6–8; 21, 8. 9 und des Antoninus Pius s. SHA Pius 5, 4–5; 9, 6. 9 und Cass. Dio 70.

[142] Ganz anders konzipiert ist beispielsweise die Darstellung der Dakerkriege auf der Traianssäule in Rom: vgl. Hölscher 1991, 261 ff.; Hölscher 1999, 281 ff. und der Markomannenkämpfe auf der Marc-Aurel-Säule: Pirson 1996, 139 ff.

[143] Zum Stil s. Oberleitner 1978, 92 f.; Oberleitner 1999, 631 unterscheidet einen höfischen Repräsentationsstil, der sich durch eine ruhige, oft starre Haltung der Figuren äußert (Adoptionsserie, Personifikationen und teilweise Götterreliefs), und einen bewegten Stil der Schlachtserie auf mehreren Reliefebenen mit starken Figurenüberschneidungen (vgl. auch Reliefs mit Wagenfahrt). s. auch Hannestad 1986, 203. Ausführlich demnächst Oberleitner a.

für tiefe Falten eingesetzt[144]. Ähnliche Beobachtungen sind auch an den Figuren der Adoptionsserie zu machen, wobei ich auf die Kaiserplatte hinweisen möchte. Die Togafalten (Abb. 25) sind weich geformt und weisen nur ganz flache Kerbungen auf; selbst die Kanäle der Sinusfalten sind wenig tief. Diese Beobachtungen gelten zum Großteil auch für alle anderen Figuren des Denkmals. Besonders deutlich wird dieser weiche Faltenstil ferner bei den Personifikationen (Abb. 18) und bei der Aphrodite-Platte (Abb. 24)[145] – dort sind die Steilfalten des Peplos der rechten Figur vollkommen flach gearbeitet. Dagegen wirken die Steilfalten der Demeter-Platte grob und steif, die bogenförmigen Falten des Apoptygma wiederum haben hohe Grate und wirken aufgesetzt[146]. Sehr verhalten, aber schwungvoll ist die Ausarbeitung der Gewandfalten der Figuren auf der Artemis-Selene-Platte (Abb. 23). Im Gegensatz zu den beschriebenen Stilelementen steht die Bearbeitung der Figuren auf der Apollon-Helios-Platte: Die Gewandfalten sind hier zwar im Bereich der Beine flach gestaltet, über der Brust und am Mantel sind sie jedoch etwas tiefer und an der Chlamys des Wagenlenkers sehr grob und mit tiefen, breiten Faltenkanälen gearbeitet. Auffallend ist auch der starke Einsatz des Bohrers im Haar der beiden Figuren[147]. Die Struktur der Haarmasse erfolgte an den Figuren dieser Platte ausschließlich durch Bohrung. Weniger schematisch gestaltet ist das Haar des Wassergottes auf der Ährenkorbplatte (FR 18, Abb. 38), welcher immer wieder mit dem linken Barbaren auf der Biga-Platte (Abb. 6) verglichen wird: Der Bohrer kam stark zum Einsatz, das Barthaar ist sehr strähnig gestaltet[148]. Vergleichbar mit dem Barbarenkopf sind außerdem das zerfurchte Gesicht mit den hervortretenden Backenknochen, die starke Betonung der Pupillen und die Zahnreihen, die im geöffneten Mund zu erkennen sind. Der Kopf der ‘Vexillaria’ (Abb. 18) weist nur im Haarteil über der Stirn tiefe und kurze Bohrungen auf, das übrige Haar ist kaum strukturiert. Diese Bearbeitung kann gut mit dem Kopf der Tyche aus Amisos und einem Bildnis des Antinoos in Tarragona, bei dem die groß gebohrte Haarmasse über der Stirn mit dem schematischen Haar des Hinterkopfes kontrastiert (vgl. auch Abb. 24. 35–37), verglichen werden, die beide in hadrianische Zeit datiert werden[149].

---

[144] So z. B. stellenweise auf der Apollon-Helios-Platte, der Artemis-Selene-Platte und der Poseidon-Platte. Zur Bohrung vgl. Eichner 1981, 104 ff. (sehr allgemein) und bes. Pfanner 1988, 670 ff.; zum Einsatz des Bohrers als Zeichen des künstlerischen Individualstils ebenda 672 f. mit Abb. 12a. b (Cancelleriarelief); zum Bohrer als Datierungsindiz ebenda 675 f.; s. auch Fittschen 2006, 75. 83 und vgl. Oberleitner 2006, 13 f.

[145] Eichler 1971, 120 Abb. 18.

[146] Eichler 1971, 121 f. Abb. 20.

[147] Zum Stil der Figuren auf der Apollon-Helios-Platte s. Oberleitner 1995, 59.

[148] Bohrungen im Haar sind in Kleinasien kein Kriterium für eine Datierung in spätantoninische Zeit, da sie schon in der 1. Hälfte des 2. Jhs. vorkommen und auch an Porträts des Marc Aurel, 1. Bildnistypus (nach der Adoption), aus Kleinasien zu sehen sind. Vgl. Fittschen 1999, 18; Fittschen 2006, 75. 78. 83. Vgl. auch den letzten Bildnistypus der Sabina-Porträts, z. B. ein Bildnis in Berlin (SMPK Berlin, Charlottenburg Inv. 1973.3): İnan 1979, 102 ff. Taf. 45, 1–4, datiert zwischen 135 und 147 n. Chr. Der Kopf des ephesischen Wassergottes unterscheidet sich aber deutlich von dem Flussgott aus dem Vediusgymnasium im Archäologischen Museum in Izmir, datiert in spätantoninische Zeit: Die starken Bohrungen im Haar des ephesischen Wassergottes weisen darauf hin, dass dieser später entstanden ist als der Kopf des Wassergottes der Ährenkorbplatte, s. Aurenhammer 1990, 105 f. Nr. 86 Taf. 61a. b, vgl. auch den spätantoninischen Flussgott aus dem ephesischen Vediusgymnasium in Istanbul, ebenda 106 f. Nr. 87 Taf. 62a.

[149] Summerer – Atasoy 2002, 247 ff. Meyer 1991, 80 f. Kat. I 59 Taf. 68. Vgl. auch die Bohrung im Haar an dem Reliefkopf eines jüngeren Mannes aus Kleinasien in Malibu: Frel 1989, 76 f. Nr. 60 mit Abb. Das Fragment ist aus weißkörnigem thasischem Marmor gefertigt (Inv. 76.AA.73), gehörte vermutlich zu einem Staatsdenkmal und datiert in die 40er Jahre des 2. Jhs. n. Chr. Ähnlich auch die Haargestaltung folgender weiblicher Bildnisse: Fleischer 1979, 174 f. Kat. 132 Taf. 108, 1. 2 (Efes Müzesi, Selçuk, hadrianisch); İnan 1979, 248 Kat. 225 Taf. 159, 1. 2 (Plancia Magna aus Perge, Archäologisches Museum, Antalya, hadrianisch). Kurze und tiefe abgerundete Bohrungen im Haar, ähnlich der Haargestaltung der ephesischen Vexillaria, weisen folgende Porträts auf: İnan 1979, 102 ff. Kat. 51 Taf. 45, 1–4 (Sabina, SMPK Berlin, Charlottenburg Inv. 1973. 3); Alföldi-Rosenbaum 1979, 175 f. Kat. 134 Taf. 109, 1–4 (Kopffragment einer Frau aus Ephesos, KHM, Wien, mittelantoninisch) und z. B. Fittschen 1999, 13 ff. Kat. A 1 Taf. 1,a–d (Marc Aurel, SMPK Berlin, Antikensammlung), Kat. A 2 Taf. 2,a–d (Marc Aurel, Farnborough Hall) sowie Kat. A 4 Taf. 4,a–d (Marc Aurel, Holkham Hall), um nur einige Beispiele von Repliken des Knabenbildnisses des Marc Aurel (Typus Capitol) zu nennen. K. Fittschen nimmt eine Entstehungszeit dieser Repliken vor 140 n. Chr. an: Fittschen 1999, 20 f. Die hier angeführten Beispiele beweisen die starke und unterschiedliche Anwendung des Bohrers für die Haargestaltung von Porträts der 1. Hälfte des 2. Jhs. n. Chr. Der sog. Androklos, die Statue eines Jägers aus dem ephesischen Vediusgymnasium im Museum von Izmir, weist in den Locken starke Bohrungen auf und hat außerdem gebohrte Pupillen. Die Statue wird in antoninische Zeit zu datieren sein, in jedem Fall früher als die ebendort gefundenen Flussgötter, vgl. Aurenhammer 1990, 126 ff. Kat. 105 Taf. 74a. b, sie gehört wahrscheinlich zu der ersten Ausstattungsphase 146/47 n. Chr., ebenda 128. Viel später als die Reliefs des Partherdenkmals sind auch zwei Porträts der Lucilla zu datieren: İnan – Rosenbaum 1966, Kat. 53 Taf. 34, 1. 2; Kat. 54 Taf. 34, 3. 4.

38 Partherdenkmal, Wassergott der Ährenkorbplatte FR 18. Wien, KHM. Ephesosmuseum, Inv. I 860

Sind diese stilistischen Merkmale nun ein generelles Kriterium für eine Spätdatierung, oder resultieren sie aus der Handschrift eines einzelnen Künstlers, der an einigen wenigen Figuren diese Struktur der harten Gesichtszüge herausgearbeitet hat?

Für eine exakte Datierung lässt sich die Form der Toga der vier Figuren auf der Kaiserplatte nicht heranziehen. Der tiefe *sinus* und der U-förmige *umbo* sind in hadrianischer Zeit ebenso vertreten wie in frühantoninischer Zeit[150]. Hier können jedoch stilistische Beobachtungen weiterhelfen: Die weiche Gestaltung der Falten und der weitgehende Verzicht auf eine stoffreiche Drapierung der Toga durch tiefe Bohrung der Faltenkanäle weisen jedenfalls mehr in die späthadrianisch-frühantoninische Zeit als in die Zeit des antoninischen Stilwandels[151]. Im Vergleich mit Gewandstatuen der ersten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. zeigen sich auch in der Gestaltung des Gewandes vieler Figuren des Partherdenkmals deutlich die weiche, für hadrianische Zeit charakteristische Bearbeitung des Stoffes und die flachen Falten[152].

Ohne mich in diesem Rahmen weiter in stilistische Analysen vertiefen zu wollen, möchte ich betonen, dass die Reliefs vor dem antoninischen Stilwandel entstanden sein müssen[153]. Die Figuren der Reliefplatten des Partherdenkmals lassen sich besser mit Denkmälern späthadrianischer oder frühantoninischer Zeit verbinden als mit solchen, die nach den Jahren 169/70 n. Chr. entstanden sind. Die Zeit des Umbruchs ab den späten Sechzigerjahren schlägt sich auch im Stil der Denkmäler nieder, die nun wesentlich bewegter und unruhiger gearbeitet sind, stärker auf Licht-Schatten-Effekte abzielen und einen massiven Einsatz des Bohrers an allen Teilen der Figuren aufweisen. Die Arbeit des Bohrers wird besonders an den Augen deutlich, da Iris und Pupillen in dieser Zeit (zweite Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr.) immer angegeben und fast ausschließlich geritzt oder gebohrt sind[154]. Sehr deutlich ist die unterschiedliche Bearbeitung der Figuren an ihren Köpfen ersichtlich. Nur vereinzelt sind hier Iris und Pupille angegeben (Abb. 1: *tubicen* und stehender Barbar rechts; Abb. 18. 32. 38)[155], bei den meisten Köpfen – vor allem bei den Figuren der Kaiserplatte (Abb. 25–29) und bei vielen anderen Figuren (Abb. 1. 4. 5. 7. 8. 11–15. 29–32. 35–37) – wurde darauf völlig verzichtet. Ähnlich verhält es sich bei der Gestaltung der Haarstruktur: Abgesehen vom Wassergott der Ährenkorbplatte und dem Barbaren der Biga-Platte (Abb. 6. 38), die wild zerzaustes, strähniges Haar haben, sind die Haare z. T. mit tiefen, langen Bohrkanälen schematisch strukturiert, wie beispielsweise bei dem Barbaren der Platte FR 7 (Abb. 1), der Aphrodite (Abb. 24), dem *victimarius* (Abb. 30) und dem weiblichen Kopf mit Mauerkrone (Abb. 37)[156], oder sind mit kurzen, abgerundeten Bohrungen aufgelockert (Abb. 11–13. 18. 30. 31. 35. 36). An den Köpfen der Kaiserplatte und der Kaiserinnen Sabina (FR 5 Abb. 32) und Faustina (FR 6) hat man das Haar sehr flach gestaltet und weitgehend auf den Bohrer verzichtet (vgl. auch die weiblichen Köpfe der Siebenfigurenplatte FR 2)[157]. Das Nebeneinander dieser stilistischen Formen widerspricht

[150] Goette 1990, 49 ff.

[151] Nach Rodenwaldt 1935, 3 ff. 23 ff. erfolgte der Stilwandel in der Zeit zwischen 170 und 190 n. Chr.

[152] Zu stilistischen Merkmalen der Statuen hadrianischer und antoninischer Zeit s. Kruse 1975, 142 ff. 153 ff.; Atalay 1989, 73 f. Abb. 22. 24; S. 98 Abb. 77; S. 99 Abb. 80; Schneider 1999, 28 ff.

[153] Rodenwaldt 1935, 23 ff.; G. Rodenwaldt vermeint, den spätantoninischen Stil in den Reliefs des Partherdenkmals zu »spüren«, ebenda 25 Anm. 4; Jung 1984, 59.

[154] Vgl. Fittschen 1999, 18; Fittschen 2006, 75. 78. 83.

[155] Weiters an dem Wassergott der Roma-Platte (FR 17) und der Ährenkorbplatte (FR 18) sowie am Seeungeheuer der Artemis-Selene-Platte (FR 24).

[156] Oberleitner 1985, 260 ff. Taf. 34. 67. Der Kopf wird von Oberleitner nun der Personifikationsserie zugeordnet: demnächst Oberleitner a; vgl. auch Landskron 2006, 119 mit Anm. 93.

[157] Eichler 1971, 117 f. Abb. 15; Oberleitner 1978, 78 Kat. 60 Abb. 57 (S. 77). Zu den Bildnissen der Sabina vgl. jüngst: Alexandridis 2004, 179 ff. Kat. 168 ff.; Lavagne 2005, 31 ff.

aufgrund der Uneinheitlichkeit einer späten Datierung, da in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts n. Chr. einerseits Iris und Pupillen durch Ritzung oder lunulaförmige Bohrung angegeben sind und andererseits der Bohrer durchweg stark und konsequent im Haar eingesetzt worden ist[158].

Historische Voraussetzungen

Die Diskussion um den Anlass für die Errichtung des Partherdenkmals wurde erst wieder durch die Zweifel, die in der jüngeren Forschung an einer Deutung des Monuments als Siegesdenkmal für Lucius Verus aufkamen, neu angeregt. Lange Zeit war eine Entstehung des Denkmals nach dem Tod des Lucius Verus im Jahre 169 n. Chr. nahezu widerspruchslos vertreten worden[159]. Die Gegner dieser Datierung verweisen besonders auf die Kaiserplatte und interpretieren das Denkmal als Monument anlässlich der Nachfolgeregelung des Jahres 138 n. Chr.; der Zeitraum der Errichtung wird demnach bald nach dem Herrschaftsantritt des Antoninus Pius angenommen[160]. Meine Argumentation für diese frühere Datierung habe ich hier und an anderen Stellen bereits dargelegt. Nun möchte ich die Verbindung und Beziehung des Kaisers bzw. der Kaiser zur Stadt Ephesos zusammenfassen und der Frage nachgehen, warum die Errichtung eines solchen Bauwerks gerade in Ephesos veranlasst und finanziert wurde[161].

Hadrian besuchte Ephesos am 29. August 124 n. Chr.; es war sein erster Aufenthalt in der kleinasiatischen Stadt[162]. Im Jahre 129 reiste der Kaiser zum zweiten Mal nach Ephesos, diesmal in Begleitung von Antinoos. Ephesische Inschriften und Münzen belegen seit diesem Besuch die Verehrung des Kaisers als Zeus Olympios[163]. Hadrian gab dem Ansuchen der Stadt um den Titel *dis neokoros* während seines zweiten Aufenthalts vor Ort offenbar noch nicht statt: Da erst eine Inschrift aus den Jahren 132/33 diesen Titel für Ephesos belegt, geht man im Allgemeinen von der Einrichtung des Kaiserkults ab dem Jahr 130 n. Chr. aus[164]. Ebenso unumstritten ist die Gleichsetzung des von Pausanias beschriebenen Olympieions mit einer gewaltigen Anlage nordwestlich der Hafenthermen auf bis dahin versumpftem Gebiet, das für das neue Bauwerk aufgeschüttet und trockengelegt wurde[165]. Der Baubeginn für diesen Tempel dürfte bald nach 130 n. Chr. anzusetzen sein. Darüber hinaus wurden anlässlich der zweiten Neokorie Spiele eingerichtet, die im Fünfjahresrhythmus stattfanden. Die Ephesier ehrten auch Hadrians (Jagd-)Begleiter Antinoos, indem sie Münzen prägten, deren Revers die Figur des Gründerheros Androklos als Eberjäger zierte. Interessanterweise erfuhr der 'alte' mythische Heros durch den Jüngling Antinoos eine Wiederbelebung[166].

---

158 Verdeutlicht wird dies anhand folgender Beispiele: die Gestaltung von Gesicht (Augen) und Haar bei einem in hadrianische Zeit datierten weiblichen Porträtkopf (Sabina?) aus Aphrodisias (Erim 1979, 100 f. Kat. 49 Taf. 43, 1—4), einem ebenfalls hadrianischen weiblichen Kopf (Sabina) aus Ephesos (Fleischer 1979, 174 f. Kat. 132 Taf. 108, 1. 2). Stilistisch völlig anders hingegen sind z. B. der Kolossalkopf der Faustina minor (oder Lucilla) aus Aphrodisias (Erim 1979, 111 f. Kat. 61 Taf. 53, 2) und der Kopf einer Isispriesterin aus Laodikeia, der an das Ende des 2. Jhs. n. Chr. datiert wird (Alföldi-Rosenbaum 1979, 244 f. Kat. 222 Taf. 156). Zu den Bohrungen im Haar vgl. auch die Untersuchungen von W. Oberleitner: Oberleitner 2006, 13.

159 Eichler 1940, 488 ff.; Eichler 1971, 104. 131; Oberleitner 1978, 66 ff.; Oberleitner 1995, 49 ff.; Oberleitner 1999, 619 ff. Anders Vermeule 1968, 96 f., dazu Eichler 1971, 104 Anm. 13; Jobst 1985, 79 ff.; Ganschow 1986, 211; Knibbe 1991, 10; Nollé 2003, 459 ff. Erst die Untersuchungen von P. Liverani entfachten eine anregende Diskussion der Datierung und rückten das Denkmal wieder in das Blickfeld der Forschung: Liverani 1995, 219 ff.; Liverani 1996/97, 153 ff.; Liverani 1999, 639 ff.

160 Vermeule 1968, 96 f.; Liverani 1995, 239 f. 242; Liverani 1996/97, 155. 172; Liverani 1999, 645; Landskron 2001, 129; Landskron 2003, 128; Landskron 2006, 122 ff.; Landskron a. Auch Barnes 1967, 77 f. mit Anm. 84 zweifelt die Spätdatierung an.

161 Dazu s. auch Chausson 2006, 61 f.; Taeuber 2006, 28 f.

162 Halfmann 1986, 191 ff.

163 Vgl. Karwiese 1995, 102.

164 IvE 278; Karwiese 1995, 103; Halfmann 2001, 74 mit Anm. 243. Offenbar entscheidenden Einfluss bezüglich der Verleihung der Neokorie übte Ti. Claudius Piso Diophantus aus: Knibbe 1995, 100 ff.; Engelmann 1993, 279 ff.

165 Die Argumentation St. Karwieses ist überzeugend: Karwiese 1995, 103; vgl. auch Hueber 1997, 85 ff.; Hueber 1997a, 259 ff. Zur Zerstörung der Kaiserkultanlage bzw. des Olympieions ebenda 261 f. Vgl. auch Jones 1993, 149 ff. Dazu s. auch Engelmann 1996a, 132 f.

166 s. dazu das sog. Heroon des Androklos an der Kuretenstraße: Thür 1995, 63 ff. Unter diesem Aspekt gewinnt die Deutung der Figur links von Hadrian auf der Kaiserplatte (FR 3) als Antinoos durchaus an Gestalt.

Die Aufenthalte des Kaisers in der Stadt lösten keine übermäßig rege Bautätigkeit aus. Hadrian ließ Pergamon und Smyrna weitaus mehr Zuwendung und finanzielle Unterstützung angedeihen als Ephesos[167]. Das Verhältnis zwischen Hadrian und der Stadt Ephesos blieb trotz der Gewährung der zweiten Neokorie offenbar gespannt. Um einen Tempel für den Kaiserkult errichten zu können, wandten sich die Städte und Provinziallandtage jeweils an den Kaiser und baten um seine Zustimmung. Ein gutes Verhältnis der Städte bzw. angesehener Bürger einer Stadt zum Kaiser konnte dabei eine große Rolle spielen[168]. Während seiner Reisen leitete Hadrian in anderen Städten Kleinasiens eine umfangreiche Bautätigkeit ein[169]. Diese Förderung des Bauwesens wirkte sich nicht nur auf die Wirtschaft, sondern auch auf die Integration der Bevölkerung in den Provinzen positiv aus. Durch den überall in Kleinasien einsetzenden regen Bauboom waren plötzlich viele Künstler und Handwerker gefragt, die sich aus allen Teilen des Imperiums einfanden[170]. Die Beteiligung des Kaisers an der Planung einzelner Bauwerke ist umstritten. Es ist aber anzunehmen, dass die Programmatik jeweils auf den Kaiser und seine Berater zurückging, Entwürfe also von den ausführenden Künstlern nur mit kaiserlicher Zustimmung umgesetzt werden konnten[171]. Beamte der Stadt mussten sich somit an bestimmte bauliche Vorgaben, auch Bauvorschriften halten.

Umso erfreulicher sollte sich für die Stadt die Nachfolgeregelung Hadrians erweisen, weswegen man auch von einer Ehrung des Initiators Hadrian in dem Bildprogramm des Denkmals ausgehen können wird: Erst unter Antoninus Pius erfuhr Ephesos einen spürbaren wirtschaftlichen Aufschwung durch eine stark einsetzende Bautätigkeit. Die Ephesier dankten dem Kaiser diese Entwicklung bereits ab dem Jahre 138 n. Chr. mit der Einführung von Geburtstagsfeiern. Gleichzeitig würdigten sie auch die großen Wohltaten, die Antoninus Pius während seiner Statthalterschaft in Kleinasien in den Jahren 135/36 der Stadt Ephesos erwiesen hatte[172]. Besonders die Familie der Vedier, die seit traianischer Zeit in Ephesos nachzuweisen ist[173], stand in enger Verbindung zum Kaiser, woraus sich auch ihr verstärkt einsetzendes finanzielles Engagement für die Bautätigkeit in der Stadt erklärt[174]. Dieses gute Verhältnis zwischen dem Kaiser Antoninus Pius und der Stadt Ephesos, mit dem – wie erwähnt – auch viele Ehrungen einhergingen, könnte die Errichtung des sog. Partherdenkmals anlässlich des Regierungsantritts des Kaisers ermöglicht haben[175]. Eine Entstehung des Monuments nach dem Tode Hadrians wäre also durchaus denkbar[176].

---

[167] Der Stadt Smyrna gewährte Hadrian schon früher die zweite Neokorie. Zur Rivalität zwischen diesen Städten s. Halfmann, 2001, 74 f.

[168] Nach dem zweiten Kaiserbesuch 129 n. Chr. tritt der Asiarch C. Claudius Verulanus Marcelus als Finanzier der sog. Verulanushallen im Hafengymnasium auf: IvE 430; Halfmann 2001, 4. 74.

[169] Einerseits wurde die *liberalitas* des Kaisers durch die Zerstörung zahlreicher Bauwerke in vielen kleinasiatischen Städten nach einem Erdbeben ausgelöst, andererseits war die Errichtung öffentlicher Bauten für die Verbesserung der Infrastruktur eine Notwendigkeit. Vgl. dazu Winter 1996, 94 ff. Der Autor weist auf ein Erdbeben in Ephesos in den Jahren 151/52, ebenda 102 mit Anm. 870. Vgl. SHA Pius 9, 1; Cass. Dio 70, 4, 1. Dieses Erdbeben wurde bislang in der archäologischen Befundung nicht konstatiert, vgl. Ladstätter 2002, 23 ff.

[170] Hannestad 1986, 201 ff. Winter 1996, 196 ff. betont den Aufschwung im Bauwesen besonders in hadrianischer und antoninischer Zeit und den damit verbundenen erhöhten Bedarf an (mobilen) Bauhütten sowie an einheimischen und fremden Handwerkern und Künstlern. Zur Stellung der Handwerker in der Antike s. Burford 1972, 149 ff.; Weiler 1997, 149 ff.

[171] Der spätantike Schriftsteller Prokop überliefert ein umfangreiches Werk über projektierte Bauvorhaben des Kaisers Justinian. Staatlich finanzierte Gebäude mussten in der Inschrift den Namen des Kaisers führen: s. auch Winter 1996, 74 ff. 149 ff. 202 ff.; Halfmann 2001, 96 ff.

[172] z. B. IvE 21; Knibbe – İplikçioğlu 1981/82, 142 Nr. 149; vgl. Halfmann 2001, 94 f.

[173] Die Vedier entstammen einer wohlhabenden Familie aus Italien. Vier Vedier sind bekannt: Da alle den Namen P. Vedius Antoninus trugen, unterscheidet man heute den Adoptivvater, den Adoptivsohn, den Bauherrn und den Erblasser, der sein Vermögen dem Kult der Artemis vermachte, vgl. Karwiese 1995, 105 ff.

[174] Halfmann 2001, 95. So auch Chausson 2006, 56 ff.; s. auch Taeuber 2006, 28 f.

[175] Zur Bautätigkeit der Vedier-Familie s. Karwiese 1995, 105 ff.; Winter 1996, 210. Zur Kaiserplatte vgl. v. Lorentz 1933, 309: »Dass sich eine solche Darstellung gerade in Ephesos fand, ist bei der Beliebtheit des Antoninus Pius in dieser Gegend nach seinem Proconsulat in Asien nicht verwunderlich.«

[176] Zu dieser Zeit wurden auch mehrere Bildnisgalerien eingerichtet, die Mitglieder des Kaiserhauses zeigten. Für Ephesos sind mehrere solcher Galerien belegt: Fittschen 1999, 129 ff. Die Inschriften der Statuen vom Nymphäum des Herodes Atticus in Olympia nennen Antoninus Pius als αὐτοκράτορ und Hadrian als θέος. Die Entstehung der Skulpturen wird um die Mitte des 2. Jhs. n. Chr. angenommen. Hadrian und Sabina sind als *divi* in das Bildprogramm integriert. Ebenso sind die designierten Nachfolger Marc Aurel und Lucius Verus dargestellt. Die vorausschauende und Kontinuität verheißende Adoptionspolitik des Hadrian wird in diesem Statuenprogramm zum Ausdruck gebracht: s. Bol 1984, bes. 88 ff. 98 ff.

Es ist möglich, wenngleich im Hinblick auf das Partherdenkmal nicht nachweisbar, dass die von H. Halfmann ausführlich dokumentierte Rivalität zwischen den Städten Ephesos, Pergamon und Smyrna die Entstehung eines solchen Bauwerks begünstigte. Mit ihm konnte das gute Verhältnis zu Antoninus Pius sichtbar gemacht werden, und es konnte eventuellen Bauvorhaben in anderen Städten aus Anlass des Herrscherwechsels vorgegriffen werden. Ephesos erlebte unter Antoninus Pius eine Hochblüte; während seiner Regierungszeit erhielt wahrscheinlich der erste Neokorietempel, der Tempel des Domitian beim Staatsmarkt, einen neuen Altar mit Waffenreliefs. Darüber hinaus finanzierte Antoninus Pius – wie in vielen anderen Städten Kleinasiens auch – nach den Erdbeben der Jahre 151/52 n. Chr. zahlreiche Restaurierungs- und Wiederaufbauarbeiten[177].

In kurzer Form möchte ich noch auf die zweite in der Forschung vertretene Deutung und Datierung des Denkmals eingehen und die Beziehung des Lucius Verus zur Stadt Ephesos beschreiben.

Lucius Verus landete auf dem Weg von Athen zum Partherkrieg in Ephesos; von dort zog er weiter nach Antiocheia, dem Hauptquartier während des Krieges. Ein weiteres Mal besuchte er Ephesos, als er 163 n. Chr. seine Frau Lucilla hier abholte. Die Heirat der beiden muss, wie St. Karwiese überzeugend dargelegt hat, bereits zuvor, also nicht in Ephesos, stattgefunden haben, da Lucilla 163 n. Chr. bereits Mutter war[178]. Während Lucius Verus den Großteil des Partherkrieges im Hauptquartier in Antiocheia verbrachte, war der Erfolg der meisten Kämpfe das Verdienst der Feldherren Avidius Cassius, Statius Priscus und Martius Verus[179]. Avidius Cassius gelang 165 n. Chr. die Eroberung großer Teile Mesopotamiens, wobei er die wichtigsten Städte der Parther am unteren Verlauf von Euphrat und Tigris erobern konnte: Seleukeia und Ktesiphon – den parthischen Königssitz.

Das Ziel der Orientmission Marc Aurels war die dauerhafte Festigung der Gebiete an der Ostgrenze, nämlich Armeniens und Syriens, zudem wurde im Norden des Zweistromlandes der 'Pufferstaat' Osrhoene eingerichtet[180]. Ein wichtiges Ziel der Orientpolitik und der Eroberungen im Partherreich war bereits für Traian die Kontrolle des Handels auf der Seidenstraße, die zumindest auf parthischem Territorium auch in parthischer Hand lag. Man geht in der wirtschaftsgeschichtlichen Forschung freilich davon aus, dass die Parther auch eine transkommerzielle Funktion innehatten. Die Bedeutung des Partherreiches als Transitland trat mit dem Aufschwung der Handelsroute durch Syrien in den Hintergrund. Sowohl die Kontrolle über den Landweg nach Syrien als auch über den Schiffsweg über den Euphrat lagen daher stets im Interesse der Römer[181].

Abermals in Ephesos weilte Lucius Verus mit den Truppen nach der unvorhergesehenen Beendigung des Partherkrieges. Der Abbruch des Krieges war unumgänglich, da im Herbst 165 n. Chr. eine Seuche, vermutlich die Pest, in Seleukeia ausgebrochen war. Damianus, der in die Familie der Vedier eingeheiratet hatte, übernahm die Kosten für die Verpflegung der aus dem Partherkrieg heimkehrenden Truppen, die in Ephesos auf ihre Einschiffung nach Italien warteten[182]. Dies war für die Stadt zwar wirtschaftlich erfreulich, sonst jedoch wohl ein nahezu unerträglicher Zustand, da sich die Anwesenheit auf dreizehn Monate erstreckte. Selbst wenn man davon ausgeht, dass die Truppen außerhalb des Stadtgebiets untergebracht waren, gab es nicht nur reichlich Umsätze in der Stadt, sondern auch alle Nachteile, die eine derartige Schar an Soldaten mit sich brachte. Darüber hinaus schleppten die Truppen die Pest aus dem parthischen Gebiet nach Ephesos ein. Der Hauch des Todes zog sich über ganz Kleinasien, und wohl zu Recht bezeichnet der Historiker K.

---

[177] Winter 1996, 102. 355 (Tab. Nr. 122d); Ladstätter 2002, 23 ff. Für Schäden nach diesem Beben gibt es in Ephesos kaum archäologisch verwertete Evidenz. Allerdings könnte gerade diese Naturkatastrophe am Anfang der Fünfzigerjahre sich auch auf das Partherdenkmal – wo auch immer es zu lokalisieren ist – ausgewirkt haben. Diese Vermutung bleibt nach dem derzeitigen Erkenntnisstand aber hypothetisch.

[178] Karwiese 1990, 171 ff. 175.

[179] Vgl. Strobel 1994, 1320. Zum Kriegsbericht M. Cornelius Frontos, ebenda 1331 (Fronto, Ad Verum 1, 2, 3). K. Strobel weist wiederholt auf die Überstilisierung des Partherkrieges in Frontos Schriften hin: Strobel 1994, 1324 ff. bes. 1333 f.

[180] Zum Verlauf des Krieges s. Christ 1995, 334 ff.

[181] Zum Handel s. die Beiträge in: Seipel 1996; Landskron 2005, 34 ff. mit Lit.

[182] Karwiese 1995, 108 ff. Der Autor konstatiert keine auffallenden Ehrungen für Lucius Verus in Ephesos, ebenda 109, und betont das Fehlen spezieller Münzemissionen des 'Parthersiegers' Lucius Verus zu Lebzeiten, ein Umstand, der angesichts der Errichtung eines solchen Denkmals postum verwundert: Karwiese 1990, 172 f.; Strobel 1994, 1327.

Christ diese Seuche als die größte Katastrophe der Antike[183]. Bis nach Italien und Rom wurde sie verschleppt, und noch Jahre danach starben Menschen an den Folgen der Seuche, deren Auswirkungen sich bis in das Jahr 189 n. Chr. verfolgen lassen.

Es ist unwahrscheinlich, dass Ephesos nach einer derartigen Erfahrung ein Siegesdenkmal oder Ehrendenkmal errichten ließ. Die Münzprägungen aus Anlass des Sieges gegen die Parther sind nichts Ungewöhnliches, sie können nicht als Beweis für eine Planung oder Errichtung eines solchen Monuments angesehen werden. Die Kaiser feierten zwar im Jahre 166 n. Chr. einen Triumph, allerdings weit entfernt von den betroffenen Gebieten[184].

Unter Marc Aurel waren Renovierungs- und Wiederaufbauarbeiten nach einem weiteren Erdbeben im Jahre 176 n. Chr. auch in Ephesos notwendig. Es ist nicht auszuschließen, dass das Partherdenkmal ebenfalls beschädigt worden war[185].

Zur Datierung

Wie bereits ausgeführt, ergibt die Kaiserplatte (Abb. 25) einen *terminus post quem*: Die Nachfolgeregelung und *providentia* Hadrians im Sinne des Staates waren der Anlass für die Errichtung des Denkmals. Es wurde gerade in der Stadt Ephesos, die dem Nachfolger freundschaftlich verbunden war und den Kaiserkult für Hadrian pflegte, zu Ehren der Adoptivkaiser und besonders für Antoninus Pius erbaut[186]. Als Aufstellungsort für das Denkmal wurden der Stufenbau am Bibliotheksplatz[187], die Anlage des Olympieions[188], das Hafengebiet und neuerdings der Bereich um das Artemision vorgeschlagen[189].

Der thematische Bezug des Bildprogramms, das den Universalitätsgedanken beinhaltet, ist auf Antoninus Pius fokussiert, den neuen Machthaber und Herrscher über den *orbis terrarum*, der sich aber dennoch in vielen Details auf die Politik seines Vorgängers Hadrian bezieht und ihn auf diese Weise ehrt. Das Denkmal, vermutlich noch zu Lebzeiten Hadrians geplant, dokumentiert auch die weitsichtige Herrschaftsregelung Hadrians, die sich tatsächlich als bestimmend für das 2. Jahrhundert n. Chr. erwies, wird in den ersten Regierungsjahren des Antoninus Pius entstanden sein; die Einweihung fand vielleicht anlässlich der Säkularfeiern des Jahres 147 n. Chr. statt, die ein neues Zeitalter verhießen[190]. Wie viele Jahre die Errichtung dieses Monuments für die Antoninen in Anspruch genommen hat, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit feststellen.

[183] Christ 1995, 334 ff. K. Christ betont, dass der Partherkrieg wegen des Ausbruchs der Seuche nicht zu Ende geführt werden konnte. Daher brachte der Krieg zwar Erfolge, aber keinen Sieg für die Römer. Trotzdem feierten die Kaiser einen Triumph in Rom. Abergläubische sahen in der Seuche die Rache für die geplünderten parthischen Königsgräber. Eine Inschrift belegt die Ausbreitung der Seuche auch in Ephesos: Knibbe – Engelmann – İplikçioğlu 1993, 130 ff. Nr. 25: »… sie [Artemis], welche die Schmerzen vertreiben und der Seuche menschenverderbende Giftzauber auflösen wird …«; vgl. auch Knibbe 1991, 14 f.

[184] Hätte die Pest nicht gewütet, dann hätten die Expansionsbestrebungen der beiden Kaiser die Truppen vielleicht noch weiter in den Orient geführt: Chinesische Quellen berichten von einer römischen Gesandtschaft von Kaufleuten am Hof des Kaisers Huanti im Jahre 166 n. Chr., Christ 1995, 336.

[185] Winter 1996, 356 Nr. 125 führt das von Aur. Vic. 16, 12 überlieferte Beben an. Zur Bautechnik s. Thür 2006, 143 ff.

[186] Vergleichbare Denkmäler des 2. Jhs. n. Chr. sind auf kleinasiatischem Boden nicht erhalten. Die oben angesprochenen ikonographischen Darstellungsformen, die aus einem griechisch-östlichen Verständnis der Aufgabenstellung resultieren, sind auch am Sebasteion in Aphrodisias zu beobachten: Smith 1990, 89 ff.

[187] Jüngst dazu Jobst 2005, 173 ff. mit Anm. 19 und 20.

[188] Zur möglichen Verbindung zwischen Hadrianstempel und Olympieion: Hueber 1997, 86 ff., zum Partherdenkmal: ebenda 90 f.; Hueber 1997a, 259 f. Zur Zerstörung des Olympieions und der Fundamente Hueber 1997a, 261, zum Partherdenkmal ebenda 262 f.; Scherrer 1999, 137 ff.

[189] So Bammer 2004, 15 ff. Neueste Erkenntnisse zur Standortbestimmung und zu dem Gebiet um das Atrium Thermarum legt Thür 2006, 156 vor. Mögliche Bauformen für das Partherdenkmal werden von H. Thür und A. Pyzskowski-Wyzykowski in der Gesamtpublikation, Oberleitner a, diskutiert.

[190] Vgl. einen Sesterz des Antoninus Pius, der aufgrund der Darstellung des Kaisers als Phoenix auf dem Revers von A. Alföldi mit der Säkularfeier im Jahr 147 n. Chr. in Verbindung gebracht wurde, dazu s. Bergmann 1998, 243 f. mit Anm. 1477 Taf. 45, 3.

Abgekürzt zitierte Literatur

Alexandridis 2004	A. Alexandridis, Die Frauen des römischen Kaiserhauses. Eine Untersuchung ihrer bildlichen Darstellung von Livia bis Iulia Domna (2004).
Alföldi 1970	A. Alföldi, Die monarchische Repräsentation im römischen Kaiserreiche (1970).
Alföldi-Rosenbaum 1979	E. Alföldi-Rosenbaum, Kopffragment einer Frau; Statue einer Isis-Priesterin, in: İnan – Alföldi-Rosenbaum 1979, 175 f. Kat. 134 Taf. 109; 244 f. Kat. 222 Taf. 156.
Andreae 1956	B. Andreae, Motivgeschichtliche Untersuchungen zu den römischen Schlachtsarkophagen (1956).
Andreae 2000	B. Andreae, Die römische Kunst (2000).
Atalay 1989	E. Atalay, Weibliche Gewandstatuen des 2. Jahrhunderts n. Chr. aus ephesischen Werkstätten, DenkschrWien 206 (1989).
Aurenhammer 1990	M. Aurenhammer, Die Skulpturen von Ephesos. Idealplastik I, FiE X 1 (1990).
Aurigemma 1969	S. Aurigemma, L'arco di quadrifronte di Marco Aurelio e di Lucio Vero in Tripoli (1969).
Bammer 2004	A. Bammer, Zum Standort des Partherdenkmals von Ephesos, Anadolu 26, 2004, 11–18.
Barnes 1967	T. D. Barnes, Hadrian and Lucius Verus, JRS 57, 1967, 65–79.
Bergmann 1998	M. Bergmann, Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit (1998).
Bol 1984	R. Bol, Das Statuenprogramm des Herodes-Atticus-Nymphäums, OF XV (1984).
Borchhardt 2002	J. Borchhardt, Der Fries vom Kenotaph für Caius Caesar in Limyra, Forschungen in Limyra 2 (2002).
Boschung 1999	D. Boschung, Militärische Aspekte im Bild des Kaisers, in: H. v. Hesberg (Hrsg.), Das Militär als Kulturträger in römischer Zeit (1999) 201–211.
Burford 1972	A. Burford, Künstler und Handwerker in Griechenland und Rom (1972).
Chausson 2006	F. Chausson, Antonin le Pieux, Ephèse et les Parthes, in: Seipel 2006, 32–69.
Christ 1995	K. Christ, Geschichte der römischen Kaiserzeit³ (1995).
Clauss 1999	M. Clauss, Kaiser und Gott. Herrscherkult im römischen Reich (1999).
D'Andria 1985	F. D'Andria, Il ciclo di Apollo, in: ders. – T. Ritti, Hierapolis, scavi e ricerche II. Le sculture del Teatro. I rilievi con i cicli di Apollo e Artemide (1985) 15–92.
Dawid 2003	M. Dawid, Die Elfenbeinplastiken aus dem Hanghaus 2 in Ephesos. Räume SR 18 und SR 19, FiE VIII 5 (2003).
Deißmann-Merten 1996	M.-L. Deißmann-Merten in: Der Neue Pauly I (1996) 122–124 s. v. Adoption.
Dentzer-Feydy – Teixidor 1993	J. Dentzer-Feydy – J. Teixidor, Les antiquités de Palmyre au Musée du Louvre (1993).
Devijver 1986	H. Devijver, T. Flavius Mikkalus, Ritteroffizier aus Perinthos, ZPE 64, 1986, 253–256.
Eichler 1940	F. Eichler, Das sogenannte Partherdenkmal von Ephesos, in: Bericht über den 6. Internationalen Kongreß für Archäologie in Berlin 1939 (1940) 488–494.
Eichler 1971	F. Eichler, Zum Partherdenkmal von Ephesos, 2. Beih. ÖJh 49 (1971) 102–136.
Eichner 1981	K. Eichner, Die Produktionsmethoden der stadtrömischen Sarkophagfabrik in der Blütezeit unter Konstantin, JbAC 24, 1981, 85–113.
Engelmann 1993	H. Engelmann, Zum Kaiserkult in Ephesos, ZPE 97, 1993, 279–289.
Engelmann 1996	H. Engelmann, Eine Victoria Caesaris und das Parthermonument (IvE 721), ZPE 113, 1996, 91–93.
Engelmann 1996a	H. Engelmann, Das Grab des Androklos und ein Olympieion (Paus. VII 2, 9), ZPE 112, 1996, 131–134.
Engemann 1982	J. Engemann, Der Greif als Apotheosetier, JbAC 25, 1982, 172–176.
Engemann 1999	J. Engemann, Das 'Apotheosebild' des Partherdenkmals aus Ephesos, in: H. Friesinger – F. Krinzinger (Hrsg.), 100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos. Akten des Symposions Wien 1995, DenkschrWien 260, AForsch 1 (1999) 633–637.
Erim 1979	K. T. Erim, Kolossalkopf Faustinas minor oder Lucillas, in: İnan – Rosenbaum 1979, 111 f. Kat. 61 Taf. 53, 2; 54, 3. 4.
Erim 1981	K. Erim, Aphrodisias, the 1977 Campaign, TürkAD 25, 1981, 55–63.
Evers 1994	C. Evers, Les portraits d'Hadrien. Typologie et ateliers (1994).
Filges 1997	A. Filges, Standbilder jugendlicher Göttinnen. Klassische und frühhellenistische Gewandstatuen mit Brustwulst und ihre kaiserzeitliche Rezeption (1997).
Fittschen 1999	K. Fittschen, Prinzenbildnisse antoninischer Zeit (1999).
Fittschen 2006	K. Fittschen, Die Porträts am sogenannten Parthermonument. Vorbilder und Datierung, in: Seipel 2006, 61–87.
Fitz 2005	G. Fitz, Antinoos auf einer Carnuntiner Scheibenfibel, RÖ 28, 2005, 151–154.
Flashar 1992	M. Flashar, Apollon Kitharodos (1992).
Fleischer 1979	R. Fleischer, Kopf der Sabina (?), in: İnan – Alföldi-Rosenbaum 1979, 174 f. Kat. 132 Taf. 108, 1. 2.
Fless 1995	F. Fless, Opferdiener und Kultmusiker auf stadtrömischen historischen Reliefs (1995).
Frél 1981	J. Frél, Roman Portraits in the Getty Museum (1981).

Fuchs 2002/03	M. Fuchs, Staatsideologie und Herrscherpanegyrik: neue Überlegungen zum Parthermonument von Ephesos, JbKHMWien 4/5, 2003/03, 8–29.
Fuchs 2006	M. Fuchs, Ein unbequemer Verwandter im Kalkül dynastischer Planung: Pedanius Fuscus am Parthermonument?, in: Seipel 2006, 88–101.
Ganschow 1986	Th. Ganschow, Überlegungen zum Parthermonument von Ephesos, AA 1986, 209–221.
Gawlikowski 1987	M. Gawlikowski, Die Skulptur von Palmyra, dargestellt anhand ausgestellter Objekte, in: Palmyra. Geschichte, Kunst und Kultur der syrischen Oasenstadt (Ausstellungskat. Linz 1987) 283 f. 309 f. 313.
Gergel 1994	R. A. Gergel, Costume as Geographic Indicator: Barbarians and Prisoners on Cuirassed Statue Breastplates, in: J. L. Sebesta – L. Bonfante (Hrsg.), The World of Roman Costume (1994) 191–209.
Goette 1988	H. R. Goette, Mulleus – Embas – Calceus. Ikonographische Studien zu römischem Schuhwerk, JdI 103, 1988, 401–464.
Goette 1990	H. R. Goette, Studien zu römischen Togadarstellungen (1990).
Gury 1994	F. Gury in: LIMC VII (1994) 706–715 s. v. Selene.
Halfmann 1986	H. Halfmann, Itinera principum. Geschichte und Typologie der Kaiserreisen im Römischen Reich, Heidelberger althistorische Beiträge 2 (1986).
Halfmann 2001	H. Halfmann, Städtebau und Bauherren im römischen Kleinasien, 43. Beih. IstMitt (2001).
Hannestad 1974	N. Hannestad, The Portraits of Aelius Caesar, AnalRom 7, 1974, 67–100.
Hannestad 1986	N. Hannestad, Roman Art and Imperial Policy (1986).
Heberdey 1904	R. Heberdey, Vorläufiger Bericht über die Ausgrabungen in Ephesos 1902/03, ÖJh 7, 1904, Beibl. 37 ff. 53 ff.
Hölscher 1967	T. Hölscher, Victoria Romana. Archäologische Untersuchungen zur Geschichte und Wesensart der römischen Siegesgöttin von den Anfängen bis zum Ende des 3. Jhs. n. Chr. (1967).
Hölscher 1984	T. Hölscher, Staatsdenkmal und Publikum, Xenia 9 (1984).
Hölscher 1987	T. Hölscher, Römische Bildsprache als semantisches System, Abh. Heidelberg 2 (1987).
Hölscher 1988	T. Hölscher, Historische Reliefs, in: Kaiser Augustus und die verlorene Republik (Ausstellungskat. Berlin 1988) 351–398.
Hölscher 1991	L. E. Baumer – T. Hölscher – L. Winkler, Narrative Systematik und politisches Konzept in den Reliefs der Traianssäule. Drei Fallstudien, JdI 106, 1991, 261–295.
Hölscher 1999	T. Hölscher, Alle Welt für Traian. Beobachtungen zur Darstellung von Fremdvölkern an traianischen Staatsdenkmälern, in: N. Blanc – A. Buisson (Hrsg.), Imago Antiquitatis. Religions et iconographie du monde romain. Mélanges offerts à Robert Turcan (1999) 281–289.
Hölscher 2002	T. Hölscher, Bilder der Macht und Herrschaft, in: A. Nünnerich-Asmus (Hrsg.), Traian. Ein Kaiser der Superlative am Beginn einer Umbruchzeit? (2002) 127–144.
Hueber 1997	F. Hueber, Ephesos. Gebaute Geschichte (1997) 58–62.
Hueber 1997a	F. Hueber, Zur städtebaulichen Entwicklung des hellenistisch-römischen Ephesos, IstMitt 47, 1997, 251–269.
İnan 1979	J. İnan, Kopf der Sabina; Statue der Plancia Magna, in: İnan – Alföldi-Rosenbaum 1979, 102 ff. Kat. 50 Taf. 44; Kat. 51 Taf. 45; 248 f. Kat. 225 Taf. 158, 1–3; 159. 160, 2; 271,4.
İnan – Alföldi-Rosenbaum 1979	J. İnan – E. Alföldi-Rosenbaum, Römische und frühbyzantinische Porträtplastik aus der Türkei. Neue Funde (1979).
İnan – Rosenbaum 1966	J. İnan – E. Rosenbaum, Roman and Early Byzantine Portrait Sculpture in Asia Minor (1966).
IvE	Inschriften griechischer Städte aus Kleinasien 11, 1 (1979) – 17, 4 (1984); Ephesos Ia–VIII 2.
Jobst 1985	W. Jobst, Zur Standortbestimmung und Rekonstruktion des Parthersiegaltares von Ephesos, ÖJh 56, 1985, 79–82.
Jobst 2005	W. Jobst, Parthermonument und Pergamonaltar. Hellenistische und römische Triumphalkunst in Kleinasien, in: Th. Ganschow – M. Steinhart (Hrsg.), Otium. Festschrift V. M. Strocka (2005) 171–179.
Johansen 1995	F. Johansen, Roman Portraits II. Catalogue Ny Carlsberg Glyptotek (1995).
Johnson 1931	F. P. Johnson, Sculpture from 1896–1923, Corinth IX (1931).
Jones 1993	C. P. Jones, The Olympieion and the Hadrianeion at Ephesos, JHS 113, 1993, 149–152.
Jung 1984	H. Jung, Zur Vorgeschichte des spätantoninischen Stilwandels, MarbWPr 1984, 59–103.
Karwiese 1990	St. Karwiese, Keine Kaiserhochzeit in Ephesos, in: B. Otto – F. Ehrl (Hrsg.), Echo. Beiträge zur Archäologie des mediterranen und alpinen Raumes. Festschrift J. B. Trentini, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft 27 (1990) 171–178.
Karwiese 1995	St. Karwiese, Groß ist die Artemis von Ephesos (1995).
Karwiese 1999	St. Karwiese, Artemis Ephesia ‘Sebasteia’: Ein Entzifferungsbeitrag, in: P. Scherrer – H. Taeuber – H. Thür (Hrsg.), Steine und Wege. Festschrift D. Knibbe, SoSchrÖAI 32 (1999) 61–75.
Kent – Overbeck – Stylow 1973	J. P. C. Kent – B. Overbeck – A. U. Stylow, Die römische Münze (1973).
Kleiner 1949	G. Kleiner, Das Nachleben des Pergamenischen Gigantenkampfes, 105. BWPr (1949).

Knibbe 1991	D. Knibbe, Das 'Parthermonument' von Ephesos: (Parthersieg)altar der Artemis (und Kenotaph des L. Verus) an der 'Triodos', BerMatÖAI 1 (1991) 5–18.
Knibbe 1995	D. Knibbe, Die 2. Kaiserneokorie und der Wandel des Erscheinungsbildes der Artemis Ephesia: Die Via Sacra in der Bildersprache ihres Polos?, in: D. Knibbe – H. Thür (Hrsg.), Via Sacra Ephesiaca II, BerMatÖAI 6 (1995) 96–99.
Knibbe – Engelmann – İplikçioğlu 1993	D. Knibbe – H. Engelmann – B. İplikçioğlu, Neue Inschriften aus Ephesos XII, ÖJh 62, 1993, 113–150.
Knibbe – İplikçioğlu 1981/82	D. Knibbe – B. İplikçioğlu, Neue Inschriften aus Ephesos 8, ÖJh 53, 1981/82, 87–150.
Kramer 1994	S. Kramer, Das Grabmonument des T. Flavius Mikkalus aus Perinth, KölnJb 27, 1994, 99–116.
Krierer 1995	K. R. Krierer, Sieg und Niederlage. Untersuchungen physiognomischer und mimischer Phänomene in Kampfdarstellungen der römischen Plastik, WForsch 1 (1995).
Kruse 1975	H.-J. Kruse, Römische weibliche Gewandstatuen des zweiten Jahrhunderts n. Chr. (1975).
Kunckel 1974	H. Kunckel, Der römische Genius, 20. Ergh. RM (1974).
Ladstätter 2002	S. Ladstätter, Die Chronologie des Hanghauses 2, in: F. Krinzinger (Hrsg.), Das Hanghaus 2 von Ephesos. Studien zu Baugeschichte und Chronologie, DenkschrWien 302, AForsch 7 (2002) 23–26.
Lanckorónski 1892	K. Lanckorónski, Städte Pamphyliens uns Pisidiens II (1892).
Landskron 2001	A. Landskron, Ethnikon oder Ethnika auf dem Schlachtfries des 'Partherdenkmals' von Ephesos, in: F. Blakolmer – H. D. Szemethy (Hrsg.), Akten des 8. Österreichischen Archäologentages am Institut für Klassische Archäologie der Universität Wien vom 23.–25. April 1999, WForsch 4 (2001) 121–129.
Landskron 2002	A. Landskron, Zur Vexillaria auf dem sog. Partherdenkmal von Ephesos, Forum Archaeologiae 22/III/2002 (http://farch.net).
Landskron 2003	A. Landskron, Ethnische Personifikationen in der Bildpropaganda der römischen Kaiserzeit, in: B. Asamer – W. Wohlmayr (Hrsg.), Akten des 9. Österreichischen Archäologentages am Institut für Klassische Archäologie der Paris-Lodron-Universität Salzburg, 6.–8. Dezember 2001 (2003) 123–128.
Landskron 2005	A. Landskron, Parther und Sasaniden. Das Bild der Orientalen in der römischen Kaiserzeit, WForsch 8 (2005).
Landskron 2006	A. Landskron, Antike Bildsprache und das Partherdenkmal, in: G. Koiner u. a. (Hrsg.), Akten des 10. Österreichischen Archäologentages in Graz 7.–9. November 2003 (2006) 107–112.
Landskron 2006a	A. Landskron, Repräsentantinnen des *orbis Romanus.* Personifikationen und Bildpropaganda am 'Partherdenkmal' von Ephesos, in: Seipel 2006, 102–127.
Landskron a	A. Landskron, Personifikationen und Katalog der Figurenreliefs, in: Oberleitner a.
La Rocca 2002	E. La Rocca, Der augusteische Klassizismus, in: Die griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit (Ausstellungskat. Berlin 2002) 627–655.
Laubscher 1975	H. P. Laubscher, Der Reliefschmuck des Galeriusbogens in Thessaloniki, AF 1 (1975).
Lavagne 2005	H. Lavagne, Un portrait de l'impératrice Sabine provenant de la Collection de Peiresc, retrouvé à Lyon, MonPiot 84, 2005, 31–63.
Linant de Bellefonds 1996	P. Linant de Bellefonds, The mythological reliefs from the Agora Gate, in: Roueché – Smith 1996, 174–186
Liverani 1995	P. Liverani, 'Nationes'e 'civitates'nella propaganda imperiale, RM 102, 1995, 219–249.
Liverani 1996/97	P. Liverani, Il monumento Antonino di Efeso, RIA 19/20, 1996/97, 153–174.
Liverani 1999	P. Liverani, Il cosidetto monumento partico di Lucio Vero. Problemi di interpretazione e di cronologia, in: H. Friesinger – F. Krinzinger (Hrsg.), 100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos. Akten des Symposions Wien 1995, DenkschrWien 260, AForsch 1 (1999) 639–645.
Loeschke 1971	W. Loeschke, Griff ans Handgelenk, in: RBK II (1971) 940–944.
L'Orange – v. Gerkan 1935	H. P. L'Orange – A. v. Gerkan, Sol Invictus Imperator. Ein Beitrag zur Apotheose, Symbolae Osloenses 14, 1935, 86–114.
Malissard 1976	A. Malissard, Les Barbares sur la Colonne Trajane, DossAParis 17, 1976, 66–77.
Matern 2002	P. Matern, Helios und Sol. Kulte und Ikonographie des griechischen und römischen Sonnengottes (2002).
Meyer 1991	H. Meyer, Antinoos. Die archäologischen Denkmäler unter Einbeziehung des numismatischen und epigraphischen Materials sowie der literarischen Nachrichten (1991).
Meyer 2006	M. Meyer, Der Kaiser, Apollon-Helios und die Stadt. Zur Interpretation der Reliefs mit Wagenfahrt, in: Seipel 2006, 128–141.
Mikocki 1995	T. Mikocki, Sub specie deae. Les impératrices et princesses romaines assimilées à des déesses. Ètude iconologique, 14. Suppl. RdA (1995).
Naumann – Kantar 1950	R. Naumann – S. Kantar, Die Agora von Smyrna, in: Kleinasien und Byzanz. Gesammelte Aufsätze zur Altertumskunde und Kunstgeschichte, IstForsch 17, 1950, 69–114.
Nista 1999	L. Nista, La propaganda imperiale nell'arte ufficiale adrianea e antonina, in: Sapelli 1999, 107–115.

Nollé 2003 J. Nollé, Ein ephesischer Kult der ‘Victoria Romanorum’ und das sog. Parthermonument, Chiron 33, 2003, 459–484.

Oberleitner 1978 W. Oberleitner – K. Gschwantler – A. Bernhard-Walcher – A. Bammer, Funde aus Ephesos und Samothrake. Kataloge der Antikensammlungen II (1978) 66–94.

Oberleitner 1979 W. Oberleitner, Reliefkopf und Oberkörper der Sabina (?), in: İnan – Alföldi-Rosenbaum 1979, 104–105.

Oberleitner 1979a W. Oberleitner, Fragment eines Reliefkopfes des Lucius Verus, in: İnan – Alföldi-Rosenbaum 1979, 109–110.

Oberleitner 1985 W. Oberleitner, Drei unbekannte Köpfe des Partherdenkmals, in: Pro Arte Antiqua. Festschrift H. Kenner II (1985) 258–267.

Oberleitner 1995 W. Oberleitner, Die Apollon-Heliosplatte des Partherdenkmals – ein Neufund, ÖJh 64, 1995, 39–61.

Oberleitner 1999 W. Oberleitner, Das Partherdenkmal von Ephesos, in: H. Friesinger – F. Krinzinger (Hrsg.), 100 Jahre Österreichische Forschungen in Ephesos. Akten des Symposions Wien 1995, DenkschrWien 260, AForsch 1(1999) 619–631.

Oberleitner 1999a W. Oberleitner, Zum Partherdekmal von Ephesos: Rekonstruktionsversuch des Stieropfers, in: P. Scherrer – H. Taeuber – H. Thür (Hrsg.), Steine und Wege. Festschrift D. Knibbe, SoSchrÖAI 32 (1999) 113–124.

Oberleitner 2006 W. Oberleitner, Zum Partherdenkmal. Drei Problemkreise, in: Seipel 2006, 12–23.

Oberleitner a W. Oberleitner und Mitarbeiterinnen, Das Partherdenkmal von Ephesos (in Druck [2007]).

Pfanner 1983 M. Pfanner, Der Titusbogen (1983).

Pfanner 1988 M. Pfanner, Vom laufenden Bohrer zum bohrlosen Stil. Überlegungen zur Bohrtechnik in der Antike, AA 1988, 667–676.

Pinkerneil 1983 J. Pinkerneil, Studien zu den trajanischen Dakerdarstellungen (1983).

Piso 1993/94 I. Piso, Zur Tätigkeit des L. Aelius Caesar in Pannonien, CarnuntumJb 1993/94, 197–202.

Pirson 1996 F. Pirson, Stile and message on the Column of Marcus Aurelius, BSR 64, 1996, 139–179.

Price 1984 S. R. F. Price, Rituals and Power. The Roman Imperial Cult in Asia Minor (1984).

Rodenwaldt 1935 G. Rodenwaldt, Über den Stilwandel in der antoninischen Kunst, Abhandlungen der Preußischen Akademie der Wissenschaften. Philologisch-historische Klasse 3 (1935).

Rosen 2001 K. Rosen, Marc Aurel und Lucius Verus, in: M. Clauss (Hrsg.), Die römischen Kaiser. 55 historische Portraits von Caesar bis Iustinian² (2001) 145–158.

Roueché – Erim 1990 C. Roueché – K. T. Erim (Hrsg.), Aphrodisias Papers. Recent work on architecture and sculpture, 1. Suppl. JRA (1990).

Roueché – Smith 1996 C. Roueché – R. R. R. Smith (Hrsg.), Aphrodisias Papers 3. The setting and quarries, mythological and other sculptural decoration, architectural development, Portico of Tiberius, and Tetrapylon, 20. Suppl. JRA (1996).

Rüpke 2001 J. Rüpke, Die Religion der Römer. Eine Einführung (2001).

Sapelli 1999 M. Sapelli (Hrsg.), Provinciae fideles. Il fregio del tempio di Adriano in Campo Marzio (1999).

Sarkosh Curtis 1998 V. Sarkosh Curtis, The Parthian Costume and Headdress, in: J. Wiesehöfer (Hrsg.), Das Partherreich und seine Zeugnisse. Beiträge des internationalen Colloquiums, Eutin, 27.–30. Juni 1996 (1998) 61–73.

Schäfer 1986 Th. Schäfer, Römische Schlachtenbilder, MM 27, 1986, 345–364.

Scherrer 1999 P. Scherrer, Am Olympieon vorbei …? Pausanias’ Wegbeschreibung in Ephesos und der hadrianische Neokorietempel, in: P. Scherrer – H. Taeuber – H. Thür (Hrsg.), Steine und Wege. Festschrift D. Knibbe, SoSchrÖAI 32 (1999) 137–144.

Schmidt-Colinet 1996 A. Schmidt-Colinet, Zur Ikonographie der hadrianischen Tondi am Konstantinsbogen, in: F. Blakolmer u. a. (Hrsg.), Fremde Zeiten. Festschrift J. Borchhardt II (1996) 261–273.

Schneider 1999 C. Schneider, Die Musengruppe von Milet, Milesische Forschungen 1 (1999).

Schneider 1986 R. M. Schneider, Bunte Barbaren. Orientalenstatuen aus farbigem Marmor in der römischen Repräsentationskunst (1986).

Schneider 1990 R. M. Schneider, Kolossale Dakerstatuen aus grünem Prophyr, RM 97, 1990, 235–260.

Schneider 1998 R. M. Schneider, Die Faszination des Feindes. Bilder der Parther und des Orients in Rom, in: J. Wiesehöfer (Hrsg.), Das Partherreich und seine Zeugnisse. Beiträge des internationalen Colloquiums, Eutin, 27.–30. Juni 1996 (1998) 95–146.

Schulten 1979 P. N. Schulten, Die Typologie der römischen Konsekrationsprägungen (1979).

Schulz – Winter 1990 A. Schulz – E. Winter, Historisch-archäologische Untersuchungen zum Hadrianstempel in Kyzikos, Asia Minor Studien 1 (1990).

Scott-Ryberg 1955 I. Scott-Ryberg, Rites of the State Religion in Roman Art, MemAmAc 22 (1955).

Seipel 1996 W. Seipel (Hrsg.), Weihrauch und Seide. Alte Kulturen an der Seidenstraße (Ausstellungskat. Wien 1996).

Seipel 2006 W. Seipel (Hrsg.), Das Partherdenkmal von Ephesos. Akten des Kolloquiums Wien, 27.–28. April 2003, Schriften des Kunsthistorischen Museums 10 (2006).

Settis 1988	S. Settis, Die Ara Pacis, in: Kaiser Augustus und die verlorene Republik (Ausstellungskat. Berlin 1988) 400–426.
Simon 1960	E. Simon, Zu den flavischen Reliefs von Cancelleria, JdI 75, 1960, 134–156.
Simon 1962	E. Simon, Zur Bedeutung des Greifen in der Kunst der Kaiserzeit, Latomus 21, 1962, 749–780.
Simon 1984	E. Simon in: LIMC II (1984) 792–855 s. v. Artemis/Diana.
Simon 1985	E. Simon, Virtus und Pietas. Zu den Friesen A und B von der Cancelleria, JdI 100, 1985, 543–555.
Smith 1987	R. R. R. Smith, The Imperial reliefs from the Sebasteion at Aphrodisias, JRS 77, 1987, 88–138.
Smith 1988	R. R. R. Smith, Simulacra gentium: The *ethne* from the Sebasteion at Aphrodisias, JRS 78, 1988, 50–77.
Smith 1990	R. R. R. Smith, Myth and allegory in the Sebasteion, in: Roueché – Erim 1990, 89–100.
Smith 1992	R. R. R. Smith, Aphrodisias 1991, in: XIV. Kazı Sonuçları Toplantısı II (1992) 373–383.
Smith 1998	R. R. R. Smith, Cultural Choice and Political Identity in Honorific Portrait Statues in the Greek East in the Second Century A. D., JRS 88, 1998, 56–93.
Smith – Erim 1991	R. R. R. Smith – K. T. Erim (Hrsg.), Aphrodisias Papers 2. The Theatre, a sculptor's workshop, philosophers, and coin types, 2. Suppl. JRA (1991).
Spannagel 1999	M. Spannagel, Exemplaria Principis. Untersuchungen zur Entstehung und Ausstattung des Augustusforums (1999).
Stähler 1987	K. Stähler, Lucius Verus Parthicus Medicus. Zum Partherschlachtfries aus Ephesos, Boreas 10, 1987, 107–116.
Strack 1933	P. L. Strack, Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des 2. Jahrhunderts II. Die Reichsprägung zur Zeit des Hadrian (1933).
Strack 1937	P. L. Strack, Untersuchungen zur römischen Reichsprägung des 2. Jahrhunderts III. Die Reichsprägung zur Zeit des Antoninus Pius (1937).
Strobel 1994	K. Strobel, Zeitgeschichte unter den Antoninen: Die Historiker des Partherkrieges des Lucius Verus, in: ANRW II 34, 2 (1994) 1315–1360.
Strocka 1972	V. M. Strocka, Beobachtungen an den Attikareliefs des severischen Quadrifrons von Leptis Magna, AntAfr 6, 1972, 147–172.
Strong 1915	A. Strong, Apotheosis and Afterlife (1915).
Summerer – Atasoy 2002	L. Summerer – S. Atasoy, Die Tyche von Amisos, AA 2002, 247–258.
Taeuber 2006	H. Taeuber, Das Parthermonument – historische Grundlagen, in: Seipel 2006, 24–31.
Temporini-Gräfin Vitzthum 2001	H. Temporini-Gräfin Vitzthum, Antoninus Pius, in: M. Clauss (Hrsg.), Die römischen Kaiser. 55 historische Portraits von Caesar bis Iustinian² (2001) 137–144.
Toynbee 1967	J. M. C. Toynbee, The Hadrianic School. A Chapter in the History of Greek Art (1967).
Thür 1995	H. Thür, Der ephesische Ktistes Androklos und (s)ein Heroon am Embolos, ÖJh 64, 1995, 63–103.
Thür 2006	H. Thür, Das Partherdenkmal in Ephesos. Aspekte der Bauforschung, in: Seipel 2006, 142–157.
Vermeule 1968	C. C. Vermeule, Roman Imperial Art in Greece and Asia Minor (1968).
v. Lorentz 1933	F. v. Lorentz, Ein Bildnis des Antoninus Pius?, RM 48, 1933, 308–310.
Waurick 1983	G. Waurick, Untersuchungen zur historisierenden Rüstung in der römischen Kunst, JbRGZM 30, 1983, 265–301.
Weiler 1997	I. Weiler, Künstler-Handwerker im Altertum. Randseiter der antiken Gesellschaft?, in: G. Erath – M. Lehner – G. Schwarz (Hrsg.), Komos. Festschrift Th. Lorenz (1997) 149–154.
Weiser 2002	W. Weiser, Kaiserliche Publizistik in Kleinformat. Die Münzen der Epoche des Kaisers Traian, in: A. Nünnerich-Asmus (Hrsg.), Traian. Ein Kaiser der Superlative am Beginn einer Umbruchzeit? (2002) 145–162.
Winter 1996	E. Winter, Staatliche Baupolitik und Baufürsorge in den römischen Provinzen des kaiserzeitlichen Kleinasien, Asia Minor Studien 20 (1996).
Yaylalı 1976	A. Yaylalı, Der Fries des Artemisions von Magnesia am Mäander, 15. Beih. IstMitt (1976).
Zanker 1990	P. Zanker, Augustus und die Macht der Bilder² (1990).

Mag. Dr. Alice Landskron
% Institut für Klassische Archäologie, Universität Wien, Franz Klein-Gasse 1, A-1190 Wien
E-Mail: alice.landskron@univie.ac.at

Abbildungsnachweis: Abb. 1–9. 11–15. 18. 20–32. 35–38: Photo G. Landskron; Abb. 10: nach Kramer 1994, 101 Abb. 3; Abb. 16: DAI Rom, Neg.-Nr. 65.1396; Abb. 17: nach Schäfer 1986, Taf. 61; Abb. 19: © Soprintendenza Archeologica di Roma, Photo A. Landskron; Abb. 33: nach Alexandridis 2004, Taf. 36, 3; Abb. 34: nach La Rocca 2002, 643 Kat. 499.