

HERCULES VICTOR



Cum privilegio  
Ca. M.

ri formi rege Lusitania,  
malis qua Hesperii sub cardine

Statua antiqua Romae in palatio Cardinalis Farnesij  
opus posthumum Stanetti, iam primum divulgata. An. M. DC. XVII

Servat horti aurei Cygni draco, sicut  
Fisau, quiesci terrore orbis Hercules.



# DER HERCULES FARNESE

ROLF MICHAEL SCHNEIDER

Sie haben richtig gelesen: Ich möchte Ihnen den römischen Hercules, nicht den griechischen Herakles Farnese vorstellen, wie der über 3 m hohe Marmorkoloß aus Rom gewöhnlich heißt (Abb. 1, 3, 4, 6). Das bedarf einer Erklärung, scheint es sich doch bei dem Hercules Farnese «nur» um das römische Abbild einer Statue des berühmten Bildhauers Lysipp zu handeln, das aus der Zeit Alexanders des Großen stammt (um 330 v. Chr.). Entsprechend hat sich auch das Interesse der Forschung bisher fast ausschließlich auf das Meisterwerk des Lysipp konzentriert. Indes, die Skulptur des Lysipp ist verloren. Sie schimmert zwar aus der Überlieferung ihrer über 90 erhaltenen Wiederholungen schemenhaft hervor, bleibt in ihrer konkreten Ausformung aber so unscharf, daß wir uns ihre Meisterschaft nicht mehr nahsichtig genug erschließen können. Ich werde deswegen die erhaltene römische Statue besprechen – und das römische Ambiente, in dem sie wahrgenommen wurde. Dabei geht es mir nicht um ein nach neuzeitlichen Maßstäben verabsolutiertes Meisterwerk, sondern um die konkrete Meisterschaft eines antiken Standbilds, die sich beim Hercules Farnese auf verschiedenen Ebenen artikuliert: in seinem konkreten Entwurf, seiner handwerklichen Vortrefflichkeit und seiner kontextuellen Inszenierung. In diesem Sinne vermag uns der römische Hercules Farnese mit seinen verschiedenen Meisterschaften immer wieder neu zu überraschen – angefangen von seiner Faszination als unvergleichliche Musterfigur eines kolossalen Muskelmanns bis hin zu seinen Qualitäten, die sich uns erst durch die Beschäftigung mit der neuzeitlichen Rezeption, durch genaues Hinsehen und durch die Rekonstruktion des antiken Wahrnehmungskontexts in Rom erschließen. Aus dieser Vielschichtigkeit der Aspekte ergeben sich Konsequenzen für mein weiteres Vorgehen. Ich habe drei Perspektiven gewählt, um die verschiedenen Ebenen der Meisterschaft des Hercules Farnese ausleuchten zu können, nicht nur in ihrer Unterschiedlichkeit, sondern auch in ihrem Zusammenspiel.

Beginnen möchte ich mit einigen Schlaglichtern auf die Auffindungs- und Rezeptionsgeschichte der Figur, um wichtige Prämissen unserer Beschäftigung mit dem Hercules Farnese zu bestimmen. Danach werde ich mich mit der Figur selbst und ihrer Stellung innerhalb der antiken Ikonographie auseinandersetzen. Zum Schluß möchte ich untersuchen, wie der Hercules Farnese in seinem ursprünglichen Aufstellungskontext wahrgenommen und bewertet worden ist. Unter dieser Perspektive möchte ich zugleich die originäre Leistung und spezifische Meisterschaft des Hercules Farnese als römisches Bildwerk neu ausloten. Ich betone das deswegen, weil wir auch heute noch gerne der Sogwirkung klassischer bzw. klassizistischer Bildnormen erliegen, d.h. die «Originale» der griechischen Bildhauer grundsätzlich höher bewerten als ihre «Kopien», die immer wieder als Zeugnis eines vermeintlich reproduzierenden Charakters der römischen Kultur gelten. Eine derart vereinfachende Einschätzung der römischen Kultur und ihrer Bildwerke ist aber, schlicht gesprochen, falsch.

Einige wichtige Fakten zum Hercules Farnese schicke ich voran. Die Figur ist zusammen mit der Basis aus einem Block feinkörnigen weißen Marmors unbestimmter Provenienz geschlagen. Die Höhe der Figur mißt ohne Basis 2,92 m, mit dieser 3,17 m. Der Hercules Farnese besitzt also annähernd doppelte Lebensgröße. Seit Juli 1787 befindet sich die Statue in Neapel, wo sie heute im Museo Archeologico Nazionale steht. Stilistisch läßt sich die Statue in die ersten Jahrzehnte des 3. Jahrhunderts n. Chr. einordnen.

## DIE NEUZEITLICHE ANEIGNUNG DES KOLOSSES

Der Hercules Farnese wurde zusammen mit einer zweiten, etwa gleichgroßen Herculesstatue und anderen antiken Skulpturen 1545 oder 1546 in den 216 n. Chr. eingeweihten Caracallathermen in Rom gefunden. Wahrscheinlich sind beide Kolossalstatuen für diesen Bau angefertigt worden. Der Kopf und die Unterschenkel des Hercules Farnese waren offenbar bereits früher aus den Caracallathermen verschleppt worden, da für sie andere Fundorte in Rom überliefert sind – und zwar ohne antiken Kontext. Auf die genauen Fundumstände und die mitgefundene Pendantfigur komme ich später zurück.

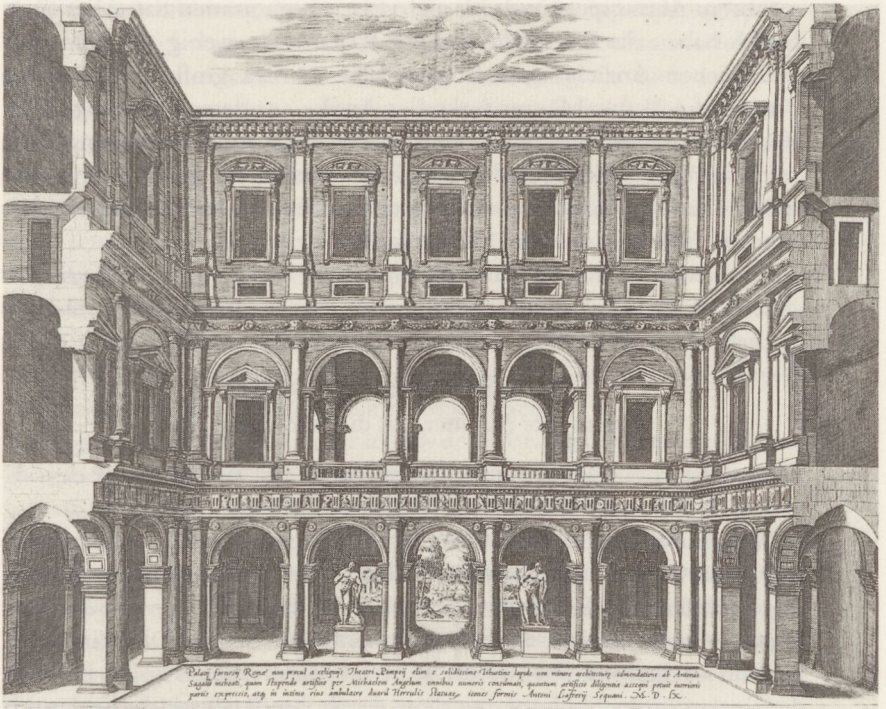
Die Grabungskampagne von 1545/46 hatte Alessandro Farnese als Papst Paul III. durchführen lassen. Die bald darauf erfolgte Aufstellung



dieser Funde im neuerbauten Palazzo Farnese läutete eine neue Epoche der römischen Sammlungsgeschichte ein: die Konkurrenz alter römischer Adelsgeschlechter mit antiken Skulpturen. Einer der wichtigsten Schauplätze dafür war der Palazzo Farnese, einer der Hauptakteure die kolossale Herculesfigur. Diese wurde zwischen 1554 und 1560 zusammen mit ihrer Pendantfigur an hervorgehobener Stelle im Palazzo Farnese plaziert: in den Arkaden des Innenhofes, genau gegenüber dem Hauptportal, wie es ein auf 1560 datierter Stich von Antonio Lafreri zeigt (Abb. 2). An der besonderen Wertschätzung der beiden Kolossalstatuen läßt der Stich keinen Zweifel. Nur sie sind ausgewählt, um auf die neue Sammlung antiker Skulpturen im Besitz der Farnese zu verweisen, und nur bei ihnen eröffnen sich Durchblicke auf die hinter dem Palazzo liegende Landschaft am Tiber.

Neben so hochgeschätzten Skulpturen wie dem Laokoon und dem Torso von Belvedere avancierte der Hercules Farnese rasch zu einer der

ABB. 2 Rom, Innenhof des Palazzo Farnese, Stich von Antonio Lafreri (1560)





berühmtesten Statuen der Antike. Ihr glanzvoller Ruhm wurde auch durch ihre nicht unbeträchtlichen Ergänzungen gemehrt. Diese hat Guglielmo della Porta, einer der angesehensten zeitgenössischen Bildhauer Roms, im Auftrag der Farnese zwischen 1546 und 1550 ausgeführt. Zu den bis heute nicht präzise beschriebenen Ergänzungen gehören: Partien in den Haaren, dem Bart und am Kopf (besonders Augen, Nase und Mund); ein schmaler Streifen zwischen linker Schulter und Oberarm; der linke Unterarm und Teile der rechten Hand; Ausflickungen im Rumpf (vorne und hinten), in den Unterschenkeln und Füßen sowie dem Löwenfell und der Keule. Von dieser ist zudem der sichtbare Teil unterhalb des linken Zeigefingers komplett ergänzt (von der Bruchlinie bis zum Felsen). Auch die aus einem Block mit der Figur herausgeschlagene Basis ist in der Neuzeit stark überarbeitet worden, was sich schon aus ihren zu knappen Maßen ergibt. Michelangelo pries die «grazie» der von Guglielmo della Porta ergänzten Unterschenkel so sehr, daß sie nach der Auffindung der antiken Originale im Jahr 1560 nicht mehr ausgetauscht wurden. Auf die Rückgabe seiner originalen Unterschenkel mußte der Marmorkoloß über 200 Jahre warten. Erst Carlo Albacini hat sie ihm wieder angepaßt, und zwar im Zuge einer Neurestauration der Statue, die der Bildhauer vor ihrem Abtransport nach Neapel 1787 vorgenommen hat. Aber auch danach haben die Unterschenkel der Renaissance wenig von ihrer ursprünglichen Anziehungskraft eingebüßt. In der großen Ausstellung «Unter dem Vesuv. Meisterwerke der Antike aus dem Archäologischen Nationalmuseum Neapel», die 1995 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland gezeigt worden ist, waren es amüsanterweise die von Guglielmo della Porta ergänzten Unterschenkel, die den Hercules Farnese als antikes Meisterwerk vertraten.

Ein weiterer Grund für die Hochpreisung des Hercules Farnese war seine Adeligung durch die Künstlersignatur, ungewöhnlich fein herausgemeißelt und unübersehbar vorne auf den Felsen gesetzt:

ΓΛΥΚΩΝ ΑΘΗΝΕΙΟΣ ΕΠΟΙΕΙ

Glykon, der Athener, hat die Statue gemacht.

Entsprechend galt der Hercules Farnese lange Zeit als Glanzwerk des ansonsten unbekanntesten Bildhauers Glykon aus Athen.

Gerade die Qualität und Quantität der Stiche verraten, wie stark die Statue des Glykon ihre Betrachter in der Neuzeit gefesselt hat – und wie ungewöhnlich die Bilder waren, die der Hercules Farnese seit der Renaissance immer wieder von sich zu provozieren verstand. Die Wirkungskraft dieser Skulptur war enorm. So ist der Marmorkoloß wahrscheinlich die einzige antike Skulptur, die allein durch ihre Rückansicht begeistern



konnte. Die berühmteste hat der Niederländer Hendrick Goltzius unmittelbar nach seiner Romreise wohl im Jahr 1592 gestochen (Abb. 1). Es ist ein geradezu malerisch wirkender Rückenakt. Goltzius betont in seiner stark von unten her entwickelten Ansicht besonders die Kolossalität und Muskulösität der Statue. Sie strebt förmlich in den wild bewegten Wolkenhimmel, der sich auch noch genau über ihr in unendliche Weiten öffnet. Die Köpfe zweier kleiner zeitgenössischer Betrachter am rechten Bildrand unterstreichen die übermenschliche Größe der Skulptur.

Eine bis heute entscheidende Entdeckung zur antiken Entstehungsgeschichte des Hercules Farnese gelang dem italienischen Archäologen Enrico Quirinio Visconti. Er führte 1790 das statuarische Schema des Hercules Farnese auf den spätklassischen Bildhauer Lysipp zurück. Ausschlaggebend war für Visconti offenbar die Inschrift der kolossalen Wiederholung des Hercules Farnese im Palazzo Pitti in Florenz, die 1574 am südöstlichen Abhang des Palatin in Rom gefunden wurde. An der Felsvorderseite dieser Statue steht die Inschrift:

ΛΥΣΙΠΠΟΥ ΕΡΓΟΝ

Werk des Lysipp.

Die Zurückführung des Hercules Farnese auf Lysipp fand breite Zustimmung. Da jedoch die über 90 bekannten Wiederholungen des Hercules Farnese untereinander sowohl größenmäßig als auch motivisch stark variieren, herrschte in der Forschung lange Zeit Uneinigkeit darüber, wie getreu unser Marmorkoloß die verlorene Statue des Lysipp wiederholt. Diese Unsicherheit änderte sich erst mit der 1985 publizierte Dissertation über den Herakles Farnese von Diethelm Krull. Er hält den Hercules Farnese vor allen anderen Wiederholungen für die beste Replik. Krull begründet sein Urteil damit, daß nur diese Statue für verschiedene Probleme der Komposition die jeweils komplizierteste Lösung bietet. Seither gilt die Farnese-Statue nahezu unisono als besonders getreue Kopie der verlorenen Statue des Lysipp. Wie wir noch sehen werden, ist diese Einschätzung jedoch zu relativieren.

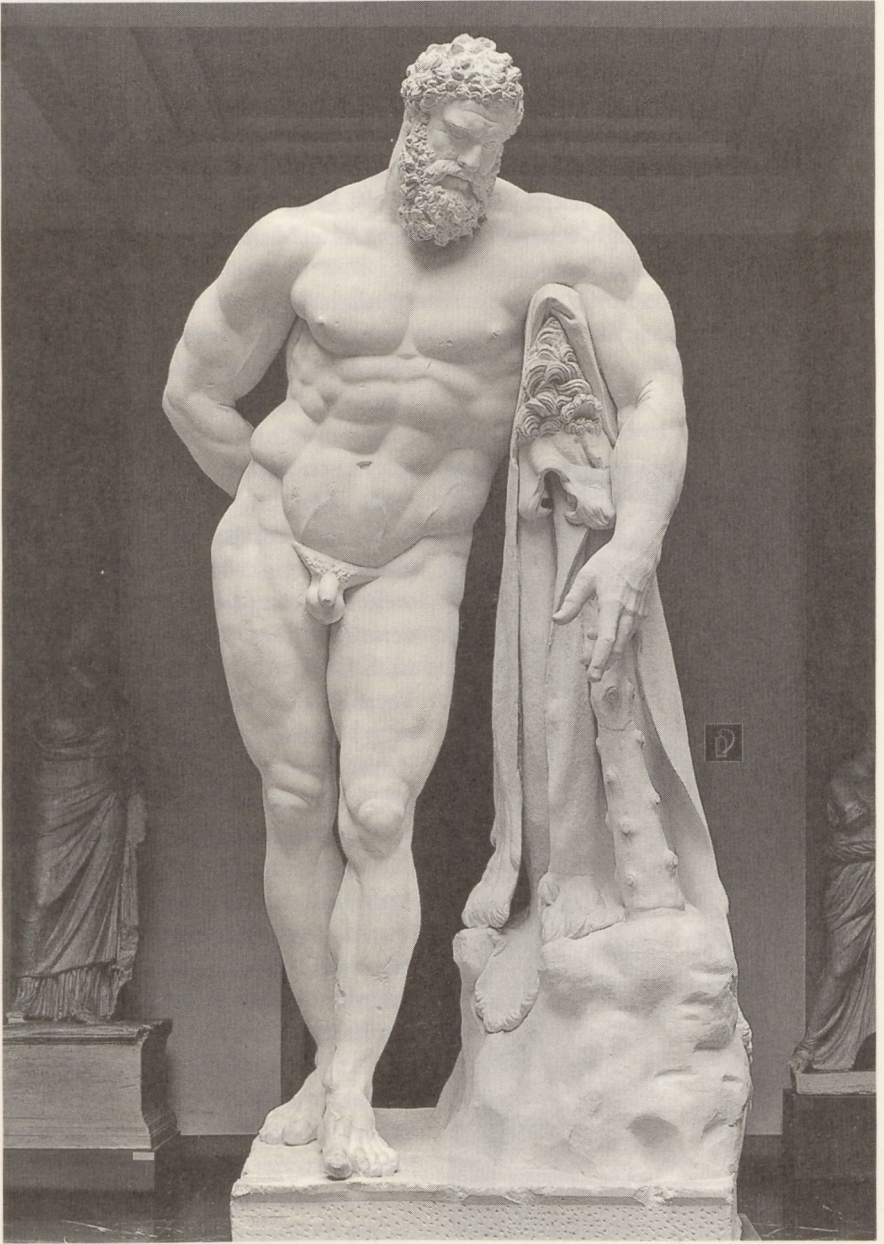
Zwei Beobachtungen möchte ich aus dem Vorangegangenen festhalten. Zum einen: Jede Auseinandersetzung mit dem Hercules Farnese gründet sich auf eine lange Geschichte neuzeitlicher Wahrnehmungs- und Bewertungsmodelle, über die der Marmorkoloß seit seiner Auffindung für die jeweiligen Zeitgenossen, und damit letztlich auch für uns verfügbar gemacht worden ist. Zum anderen: Der Hercules Farnese hat aufgrund seines kolossalen Formats und seiner exzeptionellen Formensprache immer wieder zu ungewöhnlichen Formen der Auseinandersetzung mit ihm geführt. Darin klingt bereits eine erste seiner vielen Meisterschaften an.



Zur Einstimmung auf das, was ich an der Figur entwickeln und weiterführen möchte, schicke ich eine der intelligentesten Analysen des Hercules Farnese in der Neuzeit voraus. Sie erschien 1776 in der 2. Auflage der «Geschichte der Kunst des Alterthums» von Johann Joachim Winckelmann (S. 744–45): «Denn in dieser Statue ist derselbe zwar ruhend, aber mitten in seinen Arbeiten vorgestellt, und mit aufgeschwollenen Adern und mit angestrengeten Muskeln, die über die gewöhnlichen Maaße elastisch erhöht sind, so daß wir ihn hier gleichsam erhizet und athemlos ruhen sehen, nach dem mühsamen Zuge zu den hesperischen Gärten, deren Äpfel er in der Hand hält. Glycon hat sich hier ... wie ein Dichter gezeigt, indem er sich über die gewöhnlichen Formen der Menschheit erhoben hat in den Muskeln, die wie gedrungene Hügel liegen: denn hier ist dessen Absicht gewesen, die schnelle Springkraft ihrer Fibern auszudrücken, und dieselbe nach Art eines Bogens in die Enge zu spannen. Mit solcher gründlichen Überlegung will dieser Herkules betrachtet werden, damit man nicht den poetischen Geist des Künstlers für Schwulst, und die idealische Stärke für übertriebene Kekheit nehme: denn demjenigen, der solch ein Werk zu verfertigen im Stande gewesen, kann man die von mir angegebene Absicht mit Sicherheit zutrauen.»

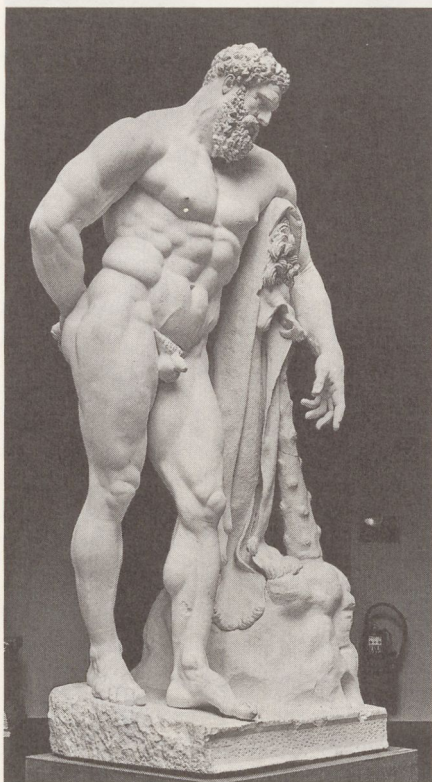
Die Figur ist bis auf den kraftbetont zur Seite geneigten Kopf frontal angelegt (Abb. 3). Sie kann nicht von allein stehen, da ihr Schwerpunkt außerhalb der Standfläche nach links hin verlagert ist. Diese enorme Verlagerung des Gewichts fängt der Bildhauer wie bei einer lebenden Figur auf. Während er ihr links eine Art Achselstützkrücke untergeschoben hat – offenbar die Keule, die oben von dem Fell eines Löwen verhängt ist, läßt er rechts das Standbein schräg zur Seite hin ausbrechen, um so den Schubkräften des Körpers entgegenzuwirken. Der durch diese Gewichtsverschiebung vorbestimmte Aufbau der Figur ist ungemein raffiniert. Der linke Fuß ist so knapp vor den zurückgesetzten rechten gestellt, daß die Unterschenkel in der Knöchelzone optisch beinahe ganz zusammenlaufen. Diese extreme Reduktion der Standfläche ist durch die leicht nach außen gedrehten Fußspitzen dynamisch akzentuiert. Das Standgewicht der Figur lastet fast ganz auf dem zurückgesetzten rechten Fuß. Er steht mit voller Sohle auf der Basis auf. Der vorgestellte linke Fuß ist dagegen nur wenig belastbar. Aufgrund des weit hochgebogenen Fußgewölbes berührt er die Basis allein mit seiner linken Kante (Abb. 4). Der Stand der Füße und die Gewichtsverlagerung haben Folgen auch für die Haltung des linken Beins: es zieht in deutlicher Schräge nach oben. Die





nach vorne hin abfallende Basis und die dadurch betont in die Tiefe gestaffelten Beine verleihen dem Stand der Figur eine eigentümliche Labilität. Auf den in schlanker V-Form nach oben strebenden Beinen ruht der nach links geneigte Körper. Folgerichtig ist er an der linken Flanke gestreckt, an der rechten hingegen gestaucht. Der Körper wird zur linken Schulter hin immer massiger. Diese Massigkeit ist weiter gesteigert durch den linken Arm, der nach Ausweis besser erhaltener Wiederholungen passiv vor der Keule nach unten hing – gelegentlich mit zu ihr hingekrümmten Fingern. Im Gegensatz dazu ist der rechte Unterarm aktiv hinter den Rücken gelegt (Abb. 1). Seine Hand hält drei Äpfel der Hesperiden, die goldenen Früchte der Unsterblichkeit, die der Held sich durch seine letzte Tat errang.

ABB. 4 Hercules Farnese, München  
Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke



In diesem genau durchkalkulierten Aufbau manifestiert sich ein geradezu genialer Kunstgriff der Komposition. Unten rechts ist die Figur eng zusammengeschürzt und wirkt hier spielerisch leicht, während sie sich nach oben hin stark ausweitet, um links, zur Achselstützkrücke hin, ihre größte Massigkeit zu erreichen. Zwei weitere kompositorische Finessen verstärken diese Massenverschiebung nach links. Auf der linken Seite die Vornahme des kraftvoll in diese Richtung gedrehten und abgesenkten Kopfs, des nach unten hängenden Arms und des vorgestellten Beins; auf der rechten Seite hingegen die Rücknahme des hinter die Figur geführten Arms und des zurückgesetzten Beins. Durch diese Dynamik in der Komposition sind zwei gegensätzliche Verhaltensmomente wirkungsmächtig inszeniert. Während der Oberkörper in betonter Passivität schwer auf der Achselstützkrücke lastet, sind die Beine in spielerischer Leichtigkeit hintereinander gestaffelt.

Abgesehen von gezielten kontrapunktischen Divergenzen konvergiert die



anatomische Ausformung der Muskeln mit dem komplexen Aufbau der Figur. Die von mir bereits in der Kompositionsgestaltung beobachtete Dynamik der Figur wird dadurch an der Oberfläche weiter verschärft. Ich möchte hier mit zwei Detailbeobachtungen beginnen. Zum einen ist die Inaktivitätshaltung des linken Beins durch die über dem rechten Bein pointiert eingezogene Glutaeushöhle sowie die entspannten Gesäßmuskeln des *Glutaeus medius* und *Glutaeus minimus* anatomisch korrekt betont. Zum anderen ist der auf der linken Schulter hochgeschobene Trapeziusmuskel durch das Motiv der Achselstützkrücke bedingt.

Aber auch das gesamte Muskelbild des Körpers ist ausgesprochen überlegt durchgestaltet. Die Anatomie der Körperoberfläche basiert auf einem komplexen Zusammenspiel von verschiedenen Faktoren im Bild, besonders von der realen Muskelanspannung sowie der überall spürbaren Tendenz zu nahsichtiger Überzeichnung und deutlicher Leibesfülle. Blicken wir auf krafttrainierte Muskelbilder heutiger Athleten und Bodybuilder, so ist evident, daß die Durchmodellierung des *Hercules Farnese* detaillierte Kenntnisse über das Erscheinungsbild und die medizinische Anatomie krafttrainierter Muskeln voraussetzt. Dabei ist die außerordentliche Muskelanspannung, die den ganzen Körper betrifft, das Ergebnis einer außergewöhnlichen Willensleistung. So läßt sich etwa die isometrische Anspannung der beiden gegenläufigen Muskelstränge an der Innenseite des linken Oberschenkels in der Realität überhaupt nur bei einem unbelasteten ‹Spielbein› erreichen. Bei einem real belasteten ‹Standbein› wäre sie bewegungsfunktional hingegen nicht durchführbar. Selbst so ungewöhnliche Details wie die scharfen Quetschfalten in der linken Ellbeuge sollen, trotz der nur leichten Einwinkelung, auf die enorme Anspannung der Muskeln verweisen. Indes: Alle Muskeln sind in einer derartigen Wucht und Zuspitzung angespannt, wie wir es selbst bei extremen Fällen der anatomischen Realität so kaum kennen. Dazu gehören vor allem die mächtigen Buckel der Sägemuskeln, die sich an der gestauchten linken Flanke genauso aufwölben wie an der gestreckten rechten. Zugleich ist, in betontem Gegensatz zu der angespannten Muskellandschaft, in den Körper immer wieder eine auffällige Fülligkeit hineinmodelliert, so etwa im Bereich des Bauches, der Hüftwülste und der Brüste, aber auch bei dem effeminierten Polster zwischen dem rechten Oberarm und Brustsegment. Wichtig ist schließlich der kolossale Maßstab. Er führt zu einer weiteren Verfremdung, aber auch Akzentuierung der physischen Präsenz und haptischen Wirkung des außergewöhnlichen Körperbilds.

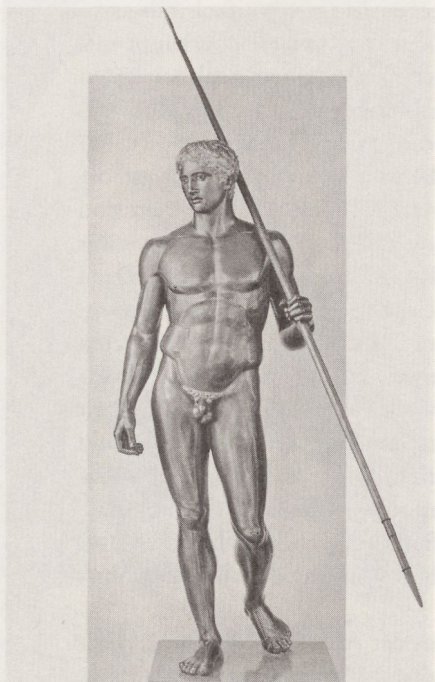
Die komplexe Auseinandersetzung mit der Anatomie des Helden hat weitreichende Folgen für eine grundsätzliche Neubewertung der Figur.

Diejenigen, die unsere Diskussion von Meisterschaft besonders betreffen, möchte ich kurz nennen. Zunächst ist deutlich geworden, daß die Figur des Hercules Farnese ohne genaue Kenntnis der menschlichen Anatomie nicht hätte entstehen können. Aus so divergenten anatomischen Formen wie krafttrainierten Muskeln, willentlicher Anspannung und betonter Leibesfülle ist ein Körperbild entstanden, das an suggestiver Zuspitzung und Vereinnahmung seinesgleichen sucht. Das setzt nicht zuletzt eine intensive Kommunikation zwischen Bildhauern, Athleten, Trainern und Medizinern voraus. Die Meisterschaft im kompositorischen Entwurf und seiner anatomischen Ausformulierung ist also nicht allein auf den Bildhauer beschränkt, sondern auch das Ergebnis ausgreifender wissenschaftlicher und gesellschaftlicher Diskurse. Inwieweit diese Prämissen bereits den Entwurf des Lysipp betroffen haben, gilt es gleich noch zu klären.

Aufbau und Oberflächengestaltung des Hercules Farnese formulieren zugleich eine klare Gegenposition zu der klassischen Musterfigur des männlichen Körpers schlechthin: dem berühmten Speerträger des Poly-

klet, der auf eine Bronze aus der Zeit um 440 v. Chr. zurückgeht (Abb. 5). Der jugendliche Speerträger tritt selbständig auf in einem funktional wie proportional genau ausbalancierten Verhältnis von be- und entlasteten Körperteilen. Sein Stand ist breit, sein Körper straff durchtrainiert. In der linken hält er sein namengebendes Attribut, einen langen Speer. Ganz anders der Hercules Farnese. Er steht nicht selbständig, sondern bedarf einer Stütze, die einen Teil seines Körpergewichts trägt. Seine Muskeln reagieren auf die Gewichtsverschiebung nur bedingt. Im Vordergrund der Figur steht das Bild eines durch extremes Krafttraining, übermenschliche Muskelanspannung und betonte Leibesfülle gezeichneten Körpers. Der extrem enge Stand mit den V-förmig aufstrebenden Beinen ist in der Ikonographie rundplastischer männlicher Leitbilder unüblich. Diese Beinstellung bezeichnet vor allem ek-

ABB. 5 Idealkonstruktion des Speerträgers, München, Hauptgebäude der Universität





statisch tänzelnde Figuren der dionysischen Rauschwelt und begehrenswert schöne Frauen im Umkreis der Aphrodite. Im Gegensatz zum Speerträger sind die Beine des Hercules Farnese in ihrer primär statischen Funktion also weitgehend negiert: nicht nur durch ihren engen labilen Stand, ihre Tiefenstaffelung und der V-förmigen Außenkontur, sondern auch durch ihre habituelle Nähe zur Welt der Aphrodite und der Satyrn.

Von Bedeutung ist ferner, daß die konkrete Form der Stütze in der Komposition bewußt verschleiert ist. Bisher glaubt die Forschung, daß der Hercules Farnese sich auf seine Keule stützt. Das ist jedoch unmöglich, da sich diese hinter der linken Hand deutlich nach außen biegt und für das Gewicht der Figur außerdem zu schwächlich ist. Das Volumen der antiken Keule beträgt nur etwa die Hälfte des linken Arms (Abb. 6). Auf das herabfallende Löwenfell, das die eigentliche Stütze vollständig verdeckt, kann sich der Held realiter ebenfalls nicht stützen. Genauso unbefriedigend ist die Annahme einer entsprechend hohen und ausgedünnten Felsnadel als Stützelement unter dem Löwenfell. Sobald der Betrachter also konkret zu fragen beginnt, worauf die Figur sich eigentlich stützt, zwingt diese ihn, die Antwort jenseits der Ebene gegenständlicher Erklärungen zu suchen. Eine Antwort darauf drängt sich geradezu auf. Erst der so raffiniert im Bild artikulierte Widerspruch zwischen der völligen Entmaterialisierung der Stütze und der ihrer notwendig bedürftigen Herculesfigur formuliert eine auch kunsttheoretisch zugespitzte Gegenposition zum klassischen Speerträger (Abb. 5). Ist dieser in rationaler Funktionalität den Regeln der Schwerkraft unterworfen, so hat sich der Hercules Farnese ebenso meisterhaft davon befreit: indem er gezielt mit dem Bild der sich aufstützenden Kolossalfigur spielt, eine konkrete Identifizierung ihrer Stütze jedoch nicht erlaubt. Wie konsequent und komplex dieses Spiel ausgereizt worden ist, markieren zudem zwei wichtige Kompositionsachsen. Gemeint sind die optisch und semantisch, nicht aber funktional sich stützenden Schrägen von Körper und Keule. So hängt auch hier wieder die oberflächliche Präsenz des Muskelkörpers an einem formalen Gerüst, das den zeichenhaften Charakter der Komposition betont.

Diese Lösung der Ausgestaltung der Stütze war noch aus einem anderen Grund vorteilhaft. Der Marmorkoloß lastet auch realiter so schwer nach links, daß er eine besonders stabile Stütze braucht. Um diese in der Komposition nicht zu klobig anlegen zu müssen, bot sich das Löwenfell mit dem weit aufgerissenen Rachen als visueller Kunstgriff geradezu an. Nur das untektionische Fell kann sich nach unten hin kegelförmig verbreitern und gleichzeitig den materiellen Charakter der Stütze auf ein Minimum reduzieren. Dabei erlaubt, ja erschließt der Statuenentwurf dem Betrachter zugleich die bestätigende Gegenprobe. In der Rückan-

sicht zeigt uns der Bildhauer nämlich, wie massiv eine weitgehend unverkleidete Stütze sich in der Komposition vordrängt (Abb. 1).

In noch einem anderen wichtigen Punkt formuliert der Hercules Farnese

ABB. 6 Hercules Farnese, München, Museum für Abgüsse Klassischer Bildwerke



eine pointierte Gegenposition zum polykletischen Speerträger (Abb. 5). Während der Speerträger mit der aktiven Hand sein namengebendes Attribut, den Speer, in der Vorderansicht darbietet, hat der Hercules Farnese die aktive Hand hinter seinem Rücken versteckt. Für den aufmerksamen Betrachter war das ein klares Signal. Diese Hand muß den Clou, den eigentlichen Schlüssel für das Verständnis der Figur halten. Was sie konkret hält, kann der Betrachter aus dem Attribut an ihrer linken Seite unschwer erraten. Es handelt sich um das auffällig inszenierte Löwenfell, die allbekannte Trophäe der ersten Tat des Helden. Und so ist es nur konsequent, daß der Held in der Hand hinter dem Rücken den Lohn seiner letzten Tat hält: die goldenen Äpfel der Hesperiden und damit buchstäblich die Früchte für sein tatbestimmtes Leben (Abb. 1). Denn erst nach dieser, seiner letzten Tat war ihm der Ruhm der Unsterblichkeit und die Aufnahme unter die Götter im Olymp gewiß. Das hat zugleich unmittelbare Folgen für die Wahrnehmung der Figur. Im Gegensatz zum Speerträger sind in der Komposition des Hercules Farnese zwei Hauptansichten verankert, die Vorderseite und die Rückseite.

Halten wir jetzt für einen Augenblick inne und rekapitulieren, wie sich die verschiedenen Meisterschaften in der Anlage und Ausführung



des Hercules Farnese zueinander verhalten, so ergibt sich ein ebenso vielschichtiges wie faszinierendes Bild. Grundlage der Komposition sind gezielt gegeneinander ausgespielte Kontraste, die sich in ihrer anthropologischen Dynamik wechselseitig steigern. In diesem Sinne spielen vor allem zwei gegensätzliche Verhaltens- und Ausdrucksmuster zusammen: einerseits körperliche Entspannung durch die betonte Ruhehaltung des sich Aufstützens in der Komposition – zusätzlich pointiert durch die punktuell eingezeichnete Leibesfülle, andererseits physische Anspannung durch das anatomisch extrem ausdifferenzierte Muskelbild an der Oberfläche. Oder anders formuliert: der nach seinen Ruhmestaten erschöpfte, sich schwer aufstützende Heros und der angespannte, jederzeit zu neuen Heldentaten bereite Kraftmensch. Das komplementäre Verhältnis dieser Verhaltensmuster spitzen die Attribute des Hercules noch einmal zeichenhaft zu. In der Vorderansicht sind es die unfehlbare Keule und das schützende Löwenfell, in der Hinterhand die Unsterblichkeit verheißenden Äpfel der Hesperiden, die der Held als einziges Attribut tatsächlich festhält.

Für die von mir gewählte römische Perspektive ist es letztlich von nachgeordneter Bedeutung, was der athenische Bildhauer Glykon hier von dem sikyonischen Bildhauer Lysipp übernommen – und welche Entwurfsideen er selbst zu seiner Statue beigesteuert hat. Allein schon die Leistung des Glykon, aus einem Block von mehr als 13 Kubikmeter Marmor und über 36 Tonnen Gewicht eine Kolossalstatue von so exzeptioneller Qualität und Komplexität zu erschaffen, spricht für sich selbst. Ein Blick auf die Größenverhältnisse der über 90 statuarischen Wiederholungen erweist zudem, wie lebendig die Auseinandersetzung mit dem Statuenschema des Hercules Farnese in der Antike gewesen ist; die Höhe der Skulpturen reicht von 5 cm bis auf knapp 3 m. Diethelm Krull hat die kolossalen Wiederholungen in Neapel, Florenz und Athen (Krull Nr. 1–3) als besonders getreue Repliken der Statue des Lysipp eingeschätzt. Diese drei Figuren schwanken allein in der Höhe jedoch um immerhin 42 cm. Auch ihre von Krull publizierten Binnenmaße lassen teilweise starke unproportionale Abweichungen erkennen. Eine solche Überlieferung aber ist zu divergent, um daraus «annähernd Maßgleichheit» zwischen dem Hercules Farnese und der verlorenen Statue des Lysipp zu postulieren, wie Krull es tut. Sicher scheint nur, daß die Statue des Lysipp wohl etwa zwischen 2,5 m und 3 m groß gewesen sein dürfte. Aber auch in der Ausformulierung der Komposition und der Körperbilder gibt es gravierende Unterschiede, die sich auf allen Stufen der statuarischen Überlieferung verfolgen lassen. Nimmt man die qualitative und kulturelle Eigenleistung der teilweise sehr anspruchsvollen römischen Wieder-





platz in Frage kommen: die Interkolumnien bei den Räumen 14 E oder 14 W, die beide an die «sala grande» grenzen, wie das Frigidarium (Kaltbaderaum) in der Renaissance genannt worden ist. In der archäologischen Literatur wird als Fundort fast ausnahmslos das Interkolumnium bei dem Raum 14 E (Ost) angegeben, ohne daß dafür Gründe genannt werden. Solange uns solche jedoch fehlen, möchte ich die Lokalisierung offen lassen, auch wenn ich für meinen fiktiven Besucher an der konventionellen Plazierung festhalte. An der ursprünglichen Inszenierung und Wahrnehmung beider Figuren ändert sich dadurch praktisch nichts.

Werfen wir nun einen kurzen Blick auf die zweite Herculesstatue, den sogenannten Hercules Caserta (Krull Nr. 91), der ursprünglich in dem nördlichen Interkolumnium aufgestellt war und von Anbeginn seiner neuzeitlichen Geschichte im Schatten von «lo bello» stand (Abb. 8). Sie ist bis heute so gut wie unpubliziert. Ihre Höhe beträgt etwa 3 m. Ergänzt sind: der Kopf und der linke Arm unterhalb des Bizeps; offenbar große Teile des linken und rechten Beins mit solchen der Stütze sowie Partien der Plinthe, des Stierkopfs, der Keule und des Löwenfells. Der Befund und mehrere Wiederholungen des Hercules Caserta sichern als antike Attribute Stierkopf, Keule und Löwenfell sowie den Köcher an der rechten Stütze. In der Hand hinter dem Rücken hielt die Figur drei Äpfel der Hesperiden, in der gesenkten Linken ursprünglich außerdem Pfeil und Bogen. Die Oberfläche der Statue wurde in der Neuzeit gereinigt. Der Fundort, das Motiv und die annähernde Maßgleichheit mit dem Hercules Farnese sprechen dafür, daß beide Herculesstatuen als Pendants für die Caracallathermen angefertigt worden sind.

Bis 1787 stand die Statue zusammen mit «lo bello» im Innenhof des Palazzo Farnese (Abb. 2). Danach wurde sie nicht, wie die meisten anderen antiken Skulpturen aus Farnese-Besitz, nach Neapel, sondern mit wenigen anderen nach Caserta transportiert, und zwar in die Werkstatt des Bild-

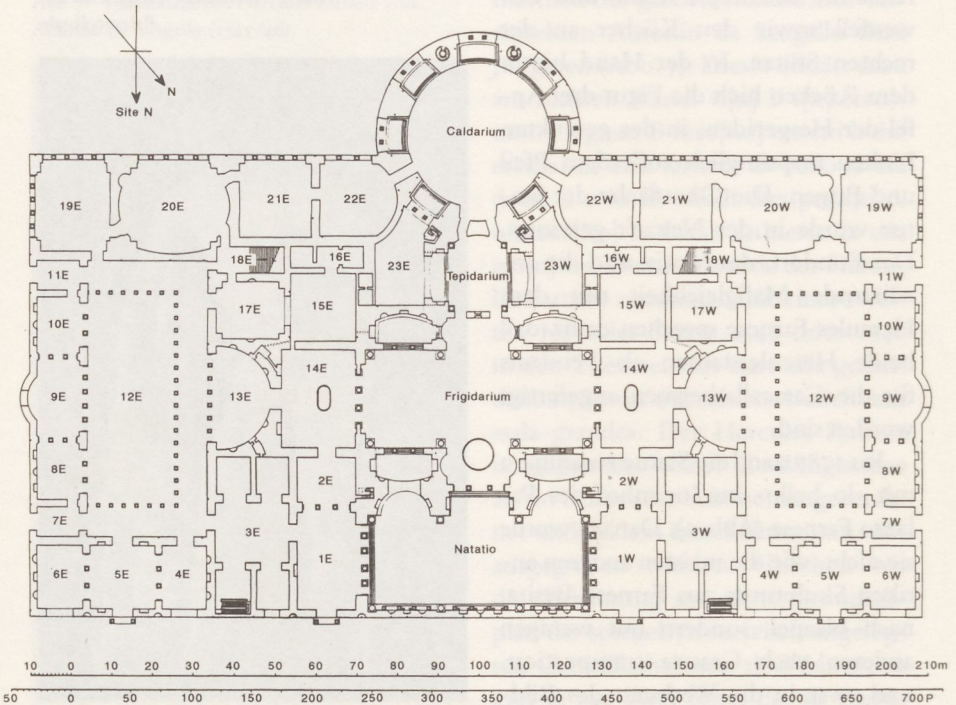
ABB. 8 Hercules Caserta, Caserta, Palazzo Reale



hauers Agnello Brunelli. Im 19. Jahrhundert wurde die restaurierte Figur in den riesigen Palazzo Reale von Caserta überführt. Dort steht sie, spektakulär am Fuße der Freitreppe inszeniert, bis heute.

Ikographisch setzt der Koloß in Caserta den Hercules Farnese zwar voraus, weicht von diesem in Komposition und Wirkung aber deutlich ab. Die wichtigsten kompositionellen Veränderungen gegenüber dem Hercules Farnese sind: die deutliche Belastung des linken Beins bei gleichzeitiger Drehung aus der Vorder- in die Seitensicht, die dadurch zurückgenommene Gewichtsverlagerung auf die Achselstützkrücke und der stärker aufgerichtete Kopf. Damit bestimmen neue, dem Hercules Farnese fremde Dynamikformeln die Komposition. Diese Dynamisierung der Figur ist durch die neue Häufung von Attributen auch auf der semantischen Ebene zugespitzt. Neben Keule und Löwenfell versammelt der Hercules Caserta außerdem Stierkopf und Köcher sowie Pfeil und Bogen. Der Statuentypus des Hercules Caserta ist durch etwa 30 Wieder-

ABB. 9 Grundriß der Caracallathermen in Rom





Typus entstanden ist, wird kontrovers diskutiert. Die Vorschläge schwanken zwischen dem späten Hellenismus und der früheren Kaiserzeit.

Wechseln wir nun die Perspektive und versetzen uns in die Rolle eines fiktiven Besuchers, der die Caracallathermen zum ersten Mal besucht (Abb. 9). Unser Besucher weiß, daß die riesige Thermenanlage vom Kaiser Caracalla in seiner kurzen Regierungszeit wohl zwischen 212 und 216 n. Chr. für die Öffentlichkeit gebaut, mit einer eigenen Wasserleitung versehen und unermeßlich reich ausgestattet worden ist. Unser Besucher weiß auch, daß allein das Thermengebäude im Grundriß die ungeheure Fläche von 220 auf 114 m einnimmt, bei einer Höhe von annähernd 40 m! Und er weiß, daß die monumentale Umfriedung ein Areal von nahezu 3 Hektar umgrenzt und wahrscheinlich erst unter dem Kaiser Alexander Severus gegen 230 n. Chr. vollendet worden ist. Nur zum Vergleich: Das Mittelschiff von St. Peter in Rom ist etwa genauso lang wie die Querachse des Thermengebäudes.

Mit diesen kaum vorstellbaren Dimensionen ist unser Besucher konfrontiert, sobald er sich den Thermen nähert. Als er durch die ungewöhnlich tiefe zweigeschossige Porticus (Säulenhalle) der Umfriedung tritt, preist er den Bauherrn Caracalla, da er erfahren hat, daß der Thermenbesuch kostenlos ist. Nachdem der Besucher einen breiten Parkgürtel durchquert hat, stößt er auf eine 24 m hohe Riesenwand, die durch wenige große Bogenfenster, vier etwa 5 m hohe Eingangsportale mit vorgestellten Monolithsäulen und flankierenden Statuennischen gegliedert ist. Er wählt den östlichen Mitteleingang (Abb. 9: Raum 1 E) und wird in eine Welt von märchenhafter Pracht und traumhaftem Luxus entführt. Er sieht farbenprächtigen Mosaikdekor auf den Böden, hochpolierte Marmorplatten aus fremdländischem Buntgestein an den Wänden sowie polychrom funkelnde Glasmosaiken in den schwindelerregend hohen Gewölben. Erschlagen von seinen ersten Eindrücken begibt er sich in den Umkleideraum (Abb. 9: Raum 3 E), entledigt sich seiner Toga und damit der Tracht, die ihn außerhalb der Thermen als römischen Bürger definiert. Unser Besucher genießt diesen Rollenwechsel – und sinniert: Hier, in der Märchenwelt der Thermen, die so überreich ausgestattet sind, handeln die Besucher beider Geschlechter nackt – oder nahezu nackt; dabei treten sie mit ihren realen Körperbildern in einen unterhaltsamen Kontrast zu den idealen Körperbildern der um sie herum aufgestellten Statuen. Es ist schon erstaunlich, denkt er weiter, daß nur hier sich die Bürger wesentlich über ihre nackten Körper erfahren, auch wenn sie sich dabei sozial etwa durch Habitus, Sprache, Anzahl der Sklaven und Qualität der Badeausrüstung durchaus unterscheiden. In dieser Konzentration auf und Sorge um den Körper erleben die Thermenbesu-

cher eine Traumwelt von höchstem Luxus und äußerster Üppigkeit, die in der Alltagswelt außerhalb der Thermen allein dem Kaiser vorbehalten ist.

In solche Gedanken versunken setzt unser Besucher seinen Gang fort. Nur am Rande nimmt er wahr, wie er gerade zwei 10 m hohe Monolithsäulen (Abb. 9: zwischen Raum 1 E und 2 E) aus exotisch blinkendem Rosengranit passiert, gebrochen im über 3000 km entfernten Assuan. In der Mitte des nächsten Raums (Abb. 9: 14 E) erblickt er eine über 18 m<sup>2</sup> große Brunnenwanne aus Granodiorit vom ägyptischen Mons Claudianus, die nun seine ganze Aufmerksamkeit fesselt, ist sie doch über 6 m lang, 3,3 m breit und 1,4 m hoch. Ihm schwindelt bei dem Gedanken, daß diese Wanne einst ein monströser Block von etwa 34 Kubikmeter Granodiorit mit einem Eigengewicht von mindestens 100 Tonnen gewesen war. Ihm ist unbegreiflich, wie ein so großer und schwerer Klotz aus den fernen Wüsten Ägyptens je nach Rom gelangen konnte.

Unser Besucher blickt nun flüchtig durch das Portal im Osten und sieht, in etwa 45 m(!) Entfernung, umrißhaft die riesige Brunnenplastik des Toro Farnese, die wohl größte der weit über 100 rundplastischen Skulpturen, die das Thermengebäude geschmückt haben (Abb. 9: in der Mitte von 12 E). Er strebt jedoch zum Frigidarium, dem größten Raum der Therme und dem Mittelpunkt des in ihr brodelnden Lebens. Was er am Zugang zum Frigidarium zu sehen bekommt, verschlägt ihm vollends den Atem. Er blickt auf zwei männliche, sich aufstützende Marmorkolosse, aber nicht etwa von vorne (Abb. 10), sondern, was ihm so noch nie begegnet ist, von hinten! Und dann auch noch zwei miteinander spielende Pendants, die eine Figur scheinbar ermattet, die andere mit aktiv abgespreiztem Bein. Zwar kennt unser Besucher beide Motive bereits von Kaisermünzen und anderen Bildern, aber eben nicht in dieser überraschenden Inszenierung von hinten. Was für zwei unerhörte Bilder des Hercules, denkt er bei sich, und blickt voller Bewunderung auf die krafttrainierten nackten Körper und die goldenen Äpfel der Hesperiden (Abb. 1). Es sind die Symbole seiner Unsterblichkeit, die der Held bei beiden Figuren so selbstverständlich hinter seinem Rücken versteckt, so als wolle er sie nicht mehr loslassen. Unser Besucher weiß nicht recht, worüber er mehr staunen soll, über die beiden rückansichtigen Marmorkolosse des Hercules, die in Nahansicht so riesig, zwischen den über 10 m hohen Monolithsäulen aber zugleich verloren wirken, oder über die gigantische Raumhöhe von mehr als 22 m. Er weiß nur eins: Er selbst kommt sich hier unglaublich klein vor, ist überwältigt, erschlagen und geblendet von soviel Größe, Masse und Glanz. Ergriffen murmelt unser Besucher, daß nur einer auf dieser Welt so etwas schaffen kann – der Kaiser von Rom.

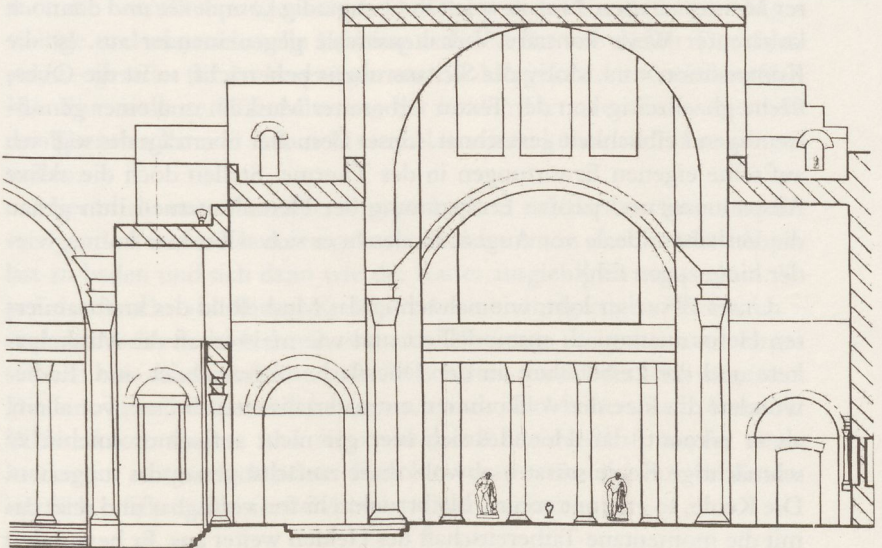
Doch es drängt ihn weiter, in das etwa 60 m lange und 25 m breite Fri-



gidarium – und zur Vorderseite der beiden Heldenstatuen. Was nun folgt, übertrifft selbst seine kühnsten Vorstellungen. Er blickt in einen riesigen Raum von etwa 1500 m<sup>2</sup> Grundfläche und einer lichten Höhe von mehr als 34 m. Wir sagen unserem Besucher nicht, daß das Frigidarium den höchsten Kirchenraum Englands, das 31 m hohe Mittelschiff von Westminster Abbey, noch um mehr als 3 m überragt.

Es sind aber nicht nur die unglaublichen Dimensionen, die ihn so nachhaltig beeindruckten, sondern auch der unbeschreibliche Luxus und die traumhafte Farbenpracht, die ihn überall umfingen. Böden und Wände sind bedeckt von spiegelblanken Platten aus buntem Marmor. Sie wirken auf ihn wie Teppiche aus farbigem Stein, hergestellt aus kostbarsten Materialien fernster Länder. Noch unfassbarer sind für ihn die riesigen hochpolierten Monolithsäulen, die zu den größten gehören, die es in diesem Material je gegeben hat – nicht nur im kaiserlichen Rom, sondern auf der ganzen Welt. Im Frigidarium, so zählt unser Besucher, stehen acht solche Giganten aus ägyptischem Granodiorit von fast 15 m Höhe – und zudem zehn Säulen aus dem kostbaren roten ägyptischen Porphyr, die annähernd 9 m hoch sind. Fasziniert registriert er die schil-

ABB. 10 Hercules Caserta und Hercules Farnese, Rekonstruktion ihrer Aufstellung in den Caracallathermen: Blick vom Frigidarium (Maßstab 1:5000)



lernende Farbenpracht der Buntmarmore aus allen Teilen des römischen Weltreichs. Immer wieder bestaunt er, was römische Kaisermacht alles zu leisten imstande ist und für eine Architektur des öffentlichen Vergnügens investiert hat.

Die Superlative in der Ausstattung des Frigidarium, so erkennt unser Besucher, reichen bis zu den ornamentierten Baugliedern. Sie gehören zu den reichsten, die die römische Architektur hervorgebracht hat. Als unser Betrachter unter der Baudekoration auch noch das Figuralkapitell mit einer Figur im Schema des Hercules Farnese entdeckt, das eine der zwei Porphyrsäulen zwischen Frigidarium und Schwimmhalle bekrönt, ist er vollends perplex. Auch deswegen, weil für ihn nun jede Erfahrung von Kolossalität extrem zugespitzt worden ist: durch die zwei gewaltigen Herculesstatuen, die zwischen den über 10 m hohen Säulen regelrecht verzweigen; durch die kleine Herculesfigur an dem Kapitell, die 10 m über dem Boden mikroskopisch zusammengeschrumpft ist; und durch die riesenhaften Dimensionen der Architektur, die wiederum alle seine bisherigen Maßstäbe von Kolossalität sprengt.

Angeregt von der Herculesfigur des Kapitells, geht unser Besucher nun zu den zwei Herculesstatuen zurück. Zum erstenmal sieht er sie richtig von vorne (Abb. 10). Wieder ist er begeistert von ihrer Aufstellung als Paar und der Möglichkeit, die beiden so ähnlichen und dennoch deutlich verschiedenen Kolosse miteinander vergleichen und gegeneinander ausspielen zu können. Schließlich jedoch saugt sein Blick sich an der Figur des Hercules Farnese fest und attestiert ihr eine Reihe besonderer Meisterschaften. Nur sie spielt in hochgradig komplexer und dennoch kohärenter Weise konträre Verhaltensideale gegeneinander aus. Ist die Komposition vom Motiv des Sichausruhens beherrscht, so ist die Oberfläche gleichzeitig von der Textur tatbereiter Muskeln und einer genußfreudigen Leiblichkeit gezeichnet. Unser Besucher überträgt das sogleich auf seine eigenen Erwartungen in der Therme. Stellen doch die aktive Anspannung und passive Entspannung der Herculesstatuen ihm genau die Verhaltensideale vor Augen, zu denen er sich selbst hier immer wieder hingezogen fühlt.

Unser Besucher lobt, wie nahsichtig das Muskelbild des krafttrainierten Heros anatomisch ausmodelliert und wie meisterhaft die Muskelpakete und die Leiblichkeit an der Oberfläche überzeichnet sind. Er bewundert die Idee der vollkommen entmaterialisierten Stütze, vor allem, als er erkennt, daß Hercules sich hier gar nicht auf seine ohnehin zu schwächliche Keule stützt – obwohl diese zunächst genau das suggeriert. Die Keule, so erkennt er nun, bleibt vielmehr frei verfügbar und reizt damit die momentane Tatbereitschaft des Helden weiter aus. Er bewundert



ferner das erzählerische Potential der Skulptur, die durch ihre bewußt inszenierte Mehransichtigkeit neue Wahrnehmungs- und Deutungsmöglichkeiten eröffnet. Er denkt an das kalkulierte Spiel mit Vorder- und Rückansicht sowie den entsprechend verteilten Attributen. Vorne sind die unfehlbare Keule und das schützende Löwenfell als Preis der ersten Tat, hinten die Unsterblichkeit verheißenden Äpfel der Hesperiden als Lohn der letzten Tat dargestellt.

Wie meisterhaft Hercules doch in diesem Bild getroffen ist, sinniert unser Besucher, eben als ein ganz und gar außergewöhnlicher Held. Er ist kolossal und unbesiegt, dabei trotz der Ruhelage in körperlicher Höchstform, unwiderstehlich und sowieso sexuell hochpotent. Es geht ihm außerdem durch den Kopf, daß Hercules ja nicht nur der Prototyp des erfolgreichen Herrschers und der ihn verehrenden Bürger ist, sondern auch einer, der überall hilft, der sogar die Rolle des Sklaven, der Frau und des Rasenden kennt. Auch unter dieser Perspektive reizt es unseren Besucher immer wieder, die aus dem Hercules Farnese abgeleitete Zwillingsfigur, den Hercules Caserta (Abb. 8), in dieses Spiel mit einzu beziehen. Unser Besucher weiß zwar, daß hinter dem Hercules Farnese eine Statue des berühmten griechischen Bildhauers Lysipp steht, doch das interessiert ihn hier nicht. Er bewundert in den Thermen allein das, was er konkret sieht: die fulminante Meisterschaft des Atheners Glykon, das raffinierte Zusammenspiel der beiden Statuen und den palastartigen Kontext, in dem sich die Wahrnehmung und Wirkung der zwei Kolosse für ihn überhaupt erst entwickelt. Dabei kommen ihm immer wieder auch die herculischen Qualitäten des Kaisers in den Sinn, der eine so gewaltige und anspruchsvolle Leistung realisiert hat wie diesen Thermenpalast – gestiftet für das Vergnügen und Wohlergehen des römischen Volkes. Eine isolierte Wahrnehmung der beiden Hercules-Kolosse jenseits der Thermen kann er sich nicht einmal in seinen kühnsten Träumen vorstellen.

Hier bricht unser Besucher abrupt ab, da er sich daran erinnert, wofür er eigentlich in die Thermen gekommen ist – um in diesem Märchenpalast zu baden und sich dann wie der Kaiser ausgiebig zu entspannen. So preist er noch einmal den Kaiser und seine einzigartigen Wohltaten – und verabschiedet sich damit von uns. Wir lassen ihn gehen und vergewissern uns dabei, daß wir zwei Botschaften von ihm nicht vergessen: Die eine lautet, daß es sich lohnt, auch nach der Meisterschaft römischer Bildwerke zu fragen, und die zweite, daß Meisterschaft immer einen konkreten zeitgeschichtlichen Kontext voraussetzt und nur in diesem letztlich erfaßt und historisch bewertet werden kann.

R. M. SCHNEIDER, DER HERCULES FARNESE

ABB. 1 & 2: München, Staatliche Graphische Sammlungen; ABB. 3, 4, 6: München, Dr. Kai-Uwe Nielsen; ABB. 5: München, Photothek des Museums für Abgüsse klassischer Bildwerke; ABB. 7: A. Bartoli, *I monumenti antichi di Roma nei disegni degli Uffizi di Firenze III* (1917) Taf. 214 Abb. 359; ABB. 8: P. Moreno, «Il Farnese ritrovato ed altri tipi di Eracle in riposo», in: *Mélanges de l'École française de Rome – Antiquité* 94, 1982, 473 Abb. 104; ABB. 9: J. De Laine, *The baths of*



Caracalla. A study in the design, construction, and economics of large-scale building projects in imperial Rome, *Journal of Roman Archaeology*, Suppl. 25 (1997) 23 Abb. 11; ABB. 10: Zeichnung des Verfassers nach J. De Laine (wie Abb. 9) Blatt 4 Sektion RR

