

thersites

11/2020

Annemarie Ambühl (Ed.)

tessellae –
Birthday Issue for
Christine Walde



Imprint

Universität Potsdam 2020

Historisches Institut, Professur Geschichte des Altertums
Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam (Germany)
<https://www.thersites-journal.de/>

Editors

Apl. Prof. Dr. Annemarie Ambühl (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)
Prof. Dr. Filippo Carlà-Uhink (Universität Potsdam)
Dr. Christian Rollinger (Universität Trier)
Prof. Dr. Christine Walde (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

ISSN 2364-7612

Contact

Principal Contact

Prof. Dr. Filippo Carlà-Uhink
Email: thersitesjournal@uni-potsdam.de

Support Contact

Dr. Christian Rollinger
Email: thersitesjournal@uni-potsdam.de

Layout and Typesetting

text plus form, Dresden

Cover pictures:

- 1 – Medallion of the Mainz Orpheus Mosaic. Photo by J. Ernst.
- 2 – Syrian banknote (front of the 500-pound note). Photo by Anja Wieber.

Published online at:

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol11>

This work is licensed under a Creative Commons License:
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).
This does not apply to quoted content from other authors.
To view a copy of this license visit
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

PETRA SCHIERL

(Universität Basel)

Der Heldenkörper in Szene gesetzt

Die Muskeln des Hercules in Epos und Elegie

Abstract Taking its cue from the portrayal of Hercules as muscleman in both films and ancient sculpture this article turns to poetry as a verbal art and examines when and how the hero's body comes into focus in Roman epic and elegy. It is argued that moments of crisis contrasting Hercules' state in a given situation to his former heroic achievements give rise to representations of his body, while epic fight scenes rather draw attention to the bodies of his inferior opponents. The body is described through references to different body parts, qualified by attributes as masculine in elegiac contexts. A somewhat exotic word as *tori* suffices to highlight the hero's muscular body.

Keywords Hercules, Roman epic, love elegy, body, heroism, masculinity

1. HERCULES, DER MUSKELMANN: VON HOLLYWOOD ZURÜCK NACH ROM

Übermenschliche physische Kräfte und große Willensstärke zeichnen den Halbgott Hercules aus, der Ungeheuer wie den nemeischen Löwen und die lernäische Hydra besiegte. Als Waffen dienen Hercules Keule sowie Pfeil und Bogen, das wichtigste Werkzeug im Kampf ist aber sein Körper. Hercules-Darstellungen in der zeitgenössischen Populärkultur lassen daran keinen Zweifel.¹ So stellt etwa in Brett Ratners *Hercules* (2014) der ehemalige Wrestler Dwayne Johnson, auch bekannt als „The Rock“, den Helden dar; die Hauptrolle in Renny Harlins Actionfilm *The Legend of Hercules* (2014) spielt der Schauspieler Kellan Lutz, der seinen muskulösen Körper bereits als Unterwäsche-Model zur Schau stellte.² Im Hinblick auf das Körperbild des Helden stehen beide Filme in der Tradition der Peplum- oder Sandalenfilme der 1950er und 1960er Jahre, in denen im Anschluss an die Erfolge des Mr. Universe Steve Reeves in Pietro Franciscis *Le fatiche di Ercole* (1957) und *Ercole e la regina di Lidia* (1959) die Rolle des Hercules wiederholt durch Bodybuilder besetzt wurde.³ Die Filme spiegeln die Bedeutung wider, die Hercules als ein Idealbild der griechisch-römischen Antike, das die aktive Körpergestaltung zugleich aufwertete und legitimierte, seit den Anfängen des Bodybuildings im 19. Jahrhundert besaß, als ‚Muskelmänner‘ im Zirkus und an Jahrmärkten auftraten.⁴ Neben Hercules wurden andere Helden und Götter als Vorbilder herangezogen. So suchte beispielsweise ein Bodybuilding-Wettbewerb im Jahr 1907 nach dem Kandidaten, der am besten den „modernen Apoll“ verkör-

1 Zu den Hercules-Darstellungen vgl. die Beiträge von Solomon (2018) 13–27 und Blanshard (2018) 28–42 in dem von Augoustakis & Raucci publizierten Sammelband *Epic Heroes on Screen* (2018) sowie den Überblick bei Janka & Stierstorfer (2018) 100–104; zur Inszenierung des männlichen Körpers des Helden vgl. bes. O’Brien (2014); Rushing (2016) bes. 45–54; Bièvre-Perrin & Pampanay (2017) bes. 204.

2 Blanshard (2018) 29.

3 Blanshard (2018) 29–32; zu den Sandalenfilmen über Hercules vgl. Solomon (2018) 13–18; zu einem kurzen Überblick über das Filmgenre vgl. Rushing (2016) 8–29.

4 Vgl. Wyke (1999) 357–358: „The circus buildings themselves were sometimes decorated in classical vein with, for example, Corinthian columns and a winged Pegasus, or they were ornamented, on their boxes and in their lobbies, with painted classical scenes. The various appeals to classical architecture and statuary in the display of the male body gave the veneer of high art and instructional purpose to this new form of popular entertainment.“

perle.⁵ Als Inbegriff für Stärke schlechthin war Hercules jedoch in besonderem Maße ein Musterbeispiel für den Sport, zumal bereits die bildende Kunst der Antike durch die Inszenierung einer eindrücklichen Muskellandschaft Betrachtern die Stärke des Helden vermittelte.

Der „Hercules Farnese“ bietet das bekannteste Beispiel für den Darstellungstypus des Muskelmanns, der auf das 4. Jahrhundert v. Chr. zurückgeht.⁶ Die monumentale Marmorskulptur, die im 16. Jahrhundert in den Caracalla-Thermen wiederentdeckt und nach ihrem ehemaligen Aufstellungsort im Palazzo Farnese als „Hercules Farnese“ bekannt ist,⁷ zeigt den Helden, wie er sich lässig auf die mit dem Löwenfell bedeckte Keule stützt. In der Hand hinter dem Rücken trägt er die Äpfel der Hesperiden, die darauf verweisen, dass er die letzte (kanonische) Arbeit ausgeführt hat, was die eingenommene Ruhepose erklärt. Der Blickfang dieser Skulptur ist der Körper selbst: Dieser zeichnet sich durch seine Fülle aus und lässt sich als massig, überaus muskulös und männlich beschreiben. Nicht das entblößte Geschlecht, sondern vor allem die sekundären Geschlechtsmerkmale, Muskeln und Bart, bestimmen das Bild. Schlagworte wie „Muskelprotz“ oder „Kraftpaket“ fallen einem zu dieser Skulptur ein, die mit der Akzentuierung der imposanten Muskellandschaft die Möglichkeiten der Plastik optimal ausschöpft. Der „Hercules Farnese“ wurde zu Beginn des 3. Jahrhunderts n. Chr. von einem Bildhauer namens Glykon gefertigt, doch ist die Statue nach einem verlorenen Werk des berühmten Lysipp gestaltet, welches das Modell für etwa 90 weitere erhaltene Skulpturen geboten hat.⁸ Es ist deshalb davon auszugehen, dass seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. der Körper des Helden in der plastischen Kunst in vergleichbarer Weise betont und individualisiert wurde.

Die Darstellungen des Hercules als Muskelmann im Film stehen somit in einer Tradition, die bis in die Antike zurückreicht. Vor diesem Hintergrund möchte ich danach fragen, ob und wie in der römischen Dichtung auf den muskulösen und männlichen Körper des Hercules verwiesen wird. Da sich die medialen

5 Vgl. Wyke (1999) 359.

6 Die Vorbildfunktion der Statue verdeutlicht eine frühe Photographie, auf der Eugen Sandow, der Begründer des modernen Bodybuildings, in der Pose des Hercules Farnese zu sehen ist; vgl. dazu Wyke (1999) 358–359.

7 Vgl. Schneider (2005) 138–139; seit 1787 befindet sich die Skulptur im Museo Archeologico Nazionale in Neapel.

8 Vgl. Schneider (2005) 140–141, der die individuelle Gestaltung des römischen Bildwerks betont.

Bedingungen, Möglichkeiten und Grenzen der Literatur von denen der Plastik und anderer bildlicher Medien grundlegend unterscheiden, stellt sich aber zunächst die Frage, wann und wie der Körper des Helden in der Dichtung überhaupt zur Sprache kommt. Während die bildende Kunst den Körper als ihren zentralen Gegenstand ausgestalten muss, ist eine ausführliche verbale Beschreibung eines Körpers zwar möglich, aber nicht notwendig.⁹ Um auf den populären Helden und im gesamten Mittelmeerraum verehrten Gott Hercules zu verweisen, reichen der Name bzw. die in der Dichtung gebräuchlichen Umschreibungen *Alcides*, *Tirynthius* und *Amphitryoniades* aus. Denn auch ohne eine Beschreibung können sich Rezipienten Hercules vorstellen. Wenn der Körper des Helden überhaupt Erwähnung findet, dann geschieht dies meist durch knappe Hinweise auf einzelne Körperteile, die je nach Kontext entweder im Rückblick auf die Taten der Vergangenheit oder im Rahmen der Schilderung von Handlungen erfolgen. Von Bedeutung für diese Untersuchung ist daher auch die von der neueren Forschung vollzogene Abkehr von der auf die antike Rhetorik zurückgehenden Auffassung, dass Anschaulichkeit und Lebendigkeit (*enargeia*) eines Textes auf der Evokation mentaler Vorstellungen, d. h. der Evokation von ‚Bildern vor dem inneren Auge‘, beruhen.¹⁰ Betont wird demgegenüber die Beschreibung von Bewegungen von Körpern im Raum, welche die sensomotorische Wahrnehmung des Rezipienten stimuliert.¹¹ Dies lässt sich auch für die Hercules-Darstellungen der römischen Dichtung beobachten.

Im Zuge einer verstärkten Hinwendung zum Körper in den Altertumswissenschaften,¹² rückte auch der Körper des Herakles bereits in den Blick der For-

⁹ Im *Laokoon* (1766) bestimmte Lessing bekanntlich „Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften“ als „eigentliche Gegenstände der Malerei“ und Handlungen als „Gegenstand der Poesie“; vgl. Lessing (1964) 114–115.

¹⁰ Unter Rückgriff auf die „enactive theory of cognition“ und darauf aufbauende literaturwissenschaftliche Forschungen zeigen Grethlein & Huitink (2017), dass ein derartiger Ansatz erklären kann, weshalb Homer als ein besonders anschaulicher Dichter galt.

¹¹ Vgl. Huitink (2020) 201: „[...] the rendition of bodily movement has a positive effect on visualization and on ‚presence‘, ‚the sense of having physically entered a tangible environment, of ‚being there‘. [...] [W]e should think of ‚presence‘ as consisting of a complex sensorimotor ‚echo‘ in the reader’s body of real-world perceptions, movements, gestures, and postures, as triggered by the narrative rendition of such actions in the text.“

¹² Vgl. etwa die Sammelbände von Porter (1999), Prost & Wilgaux (2006), Fögen & Lee (2009) und Garrison (2010), dort besonders den Beitrag von Holmes (2010).

schung.¹³ Autor- und gattungsübergreifende Untersuchungen zur römischen Dichtung finden sich jedoch bisher nicht. Anhand von ausgewählten Beispielen aus dem römischen Epos und der Elegie soll im Folgenden untersucht werden, wie und in welchen Kontexten der Körper des Helden erwähnt oder auch prominent in Szene gesetzt wird. Dabei wird deutlich werden, dass der Körper des Helden in den betrachteten Texten vor allem dann fokussiert wird, wenn Hercules nicht als siegreicher Kämpfer gezeigt wird, sondern sich in Situationen befindet, die sich aus unterschiedlichen Gründen als ‚Krisen‘ bezeichnen lassen. Ausgehend von Schilderungen von Kämpfen des Hercules in Epen von Vergil, Ovid und Lucan wendet sich der Beitrag der Klage des vergifteten Hercules in Ovids *Metamorphosen* sowie der Omphale-Episode in elegischen Dichtungen von Propertius und Ovid zu, wo die Bezugnahmen auf den Körper des Hercules auch einen Gattungsdiskurs aufrufen.

2. EPISCHE KAMPFSZENEN: DER GEGNER IM FOKUS

Ausgedehnte Schilderungen von mythischen Kämpfen des Hercules gegen übermenschliche Gegner finden sich etwa in Vergils *Aeneis* (8,184–275), Ovids *Metamorphosen* (9,1–88) und Lucans *Bellum civile* (4,581–660),¹⁴ dabei interagieren die Hercules-Exkurse bei Vergil und Lucan mit der Darstellung von Protagonisten auf der Handlungsebene.¹⁵ Obwohl in diesen Episoden jeweils die Kampfhandlungen und die entsprechende Leistung des Hercules im Vordergrund stehen, wird der Körper des Helden nicht oder allenfalls kurz erwähnt, während

¹³ Zum Körper des Herakles in der griechischen Tragödie vgl. Cawthorn (2008) bes. 79–111; im Rahmen einer Studie zu Ovids Rezeption der griechischen Tragödie kommt Curley (2013) 161–176 und 206–216 auf Hercules und seinen Körper zu sprechen; zu einem Überblick über Herakles-Darstellungen in der bildenden Kunst vgl. Avramidou (2010).

¹⁴ Eine Einbeziehung der *Punica* des Silius, der *Thebais* des Statius und der *Argonautica* des Valerius Flaccus kann im Rahmen dieses Beitrags nicht geleistet werden. Zu Hercules im römischen Epos vgl. Piot (1965) bes. 351–358; Galinsky (1972a) 129–149 (zur *Aeneis*) und 157–164, Galinsky (1972b) (zu Ovids *Metamorphosen*) sowie Binder (2019) 135–148 (zur *Aeneis*); zu Herakles im griechischen Epos vgl. Bär (2018).

¹⁵ Vgl. Binder (2019) 135, 138, 161 zur typologischen Verbindung zwischen Hercules, Aeneas und Augustus; zur Einbindung und Funktion des Hercules-Antaeus-Exkurses bei Lucan vgl. Asso (2002) und Uhle (2006) bes. 446 mit Anm. 30 und 34.

seine Gegner etwas ausführlicher beschrieben werden. Am Beispiel der Kampfszene in Vergils *Aeneis* lassen sich die Gründe für eine derartige Fokussierung auf den Körper des Gegners nachvollziehen.

2.1 Hercules und Cacus

Im achten Buch der *Aeneis* (8,184–275) berichtet der Arkaderkönig Evander seinem Gast Aeneas als Augenzeuge von Hercules' Kampf mit dem Rinderdieb Cacus, der zur Gründung der Ara Maxima führte.¹⁶ Als Cacus sich in seiner Höhle verschanzte, konnte selbst Hercules den Felsen, der den Eingang verschloss, nicht wegbewegen. Es gelang ihm aber, in die Höhle einzudringen, indem er den Granitblock, der die Höhle bedeckte, zu Fall brachte und die Höhle von oben öffnete. Dann nahm er Cacus mit Wurfgeschossen unter Beschuss. Als dieser Feuer speie und sich in eine Rauchwolke hüllte, sprang Hercules in die Höhle und erdrosselte ihn.

Der Körper des Hercules wird von Evander nicht erwähnt, allein aus seinen Handlungen lassen sich physische Stärke und ein entsprechender Körperbau ableiten. Auf eine Beschreibung des allseits bekannten Helden kann daher verzichtet werden. Anders verhält es sich mit Hercules' Gegner Cacus, der lediglich auf seine Rolle als Rinderdieb festgelegt ist. Während dieser Rinderdieb bei dem Historiker Livius (1,7,5–8) ein dreister Hirte ist, zeigt ihn Vergil als den feuerspeienden Sohn des Volcanus und als Mörder, der den Ungeheuern der kanonischen Taten in keiner Weise nachsteht und die Gegend am Tiber in Angst und Schrecken versetzt. Den Rezipienten muss in diesem Fall eine Anleitung gegeben werden, wie sie sich Cacus vorzustellen haben. Eine erste Annäherung an Cacus erfolgt bei Vergil über die Beschreibung seiner Behausung, einer tief in den Felsen zurückgezogenen Höhle, deren Boden das Blut der von Cacus Ermordeten erwärmt (8,193–199). Cacus selbst wird als Halbmensch von grässlicher Erscheinung (*semihominis Caci facies ... dira*, 194) und als Ungeheuer (*monstrum*, 198) bezeichnet, das sich Feuer speiend mit seiner großen Masse fortbewegt (*atros / ore vomens ignis magna se mole ferebat*, 198–199). Doch erst, als die Bewohner der

¹⁶ Die Episode findet sich auch in Livius' *Ab urbe condita* (1,7,4–15), im vierten Buch der Elegien des Properz (4,9,1–26) und in Ovids *Fasti* (1,461–586); auf diese Darstellungen kann im Rahmen dieses Beitrags jedoch nicht näher eingegangen werden.

Gegend den Leichnam des getöteten Cacus in Augenschein nehmen, wird der Körper aus der Perspektive der Geretteten eingehender beschrieben (265–267):¹⁷

*... nequeunt expleri corda tuendo
terribilis oculos, vultum villosaque saetis
pectora semiferi atque extinctos faucibus ignis.*

Ihr Herz konnte sich nicht sattsehen an den schrecklichen Augen, der Fratze und der von Borsten zottigen Brust des Halbtieres und an dem Schlund, in dem das Feuer erloschen war.

Dem Blick der Betrachter folgend werden Cacus' schreckliche Augen, sein Gesicht, seine Brust und sein Schlund erwähnt. Dabei wird auf die Behaarung der Brust verwiesen, die dem Körper des Cacus animalische Züge verleiht, und auf Cacus' Fähigkeit, Feuer zu speien. Die Begutachtung des Leichnams verdeutlicht somit die Leistung des Hercules, der die Bewohner von Pallanteum von dieser Gefahr befreit hat.

Es lässt sich festhalten, dass sich nur zu dem in seinem Aussehen weniger festgelegten Körper des Cacus nähere Angaben finden, nicht jedoch zu Hercules selbst. Allerdings wächst die Leistung des Siegers durch die Ungeheuerlichkeit des von ihm getöteten Gegners: so bestimmt das Bild des Monsters Cacus letztlich die Tat des Hercules. Der abschließende Blick auf den Leichnam des Cacus – aus der Perspektive der von ihm befreiten Bevölkerung – lässt Hercules als Befreier und Retter erscheinen. Sein Sieg wird zu einem Triumph über das Böse überhöht.

¹⁷ Vgl. Binder (2019) 142; Vergils *Aeneis* wird nach der Ausgabe von Conte (²2019) zitiert; die Übersetzung der Verse 266–267 folgt weitgehend Binder & Binder (2001).

2.2 Die Ringkämpfe mit Antaeus und Achelous

Ebenfalls im Rahmen einer aitiologischen Erzählung und in Auseinandersetzung mit dem vergilischen Prätext wird bei Lucan (4,581–660) der Sieg des Hercules über Antaeus geschildert.¹⁸ Ein Bewohner des libyschen Hügellandes erklärt dem Römer Curio bei seiner Ankunft, weshalb die Gegend als „Reich des Antaeus“ bekannt ist. Antaeus wird als Sohn der Tellus vorgestellt, der über enorme körperliche Kraft verfügte. Mit Cacus hat Antaeus gemein, dass er als Mörder die Bewohner der Gegend in Angst und Schrecken versetzte. Erst Hercules besiegte Antaeus, nachdem er erkannt hatte, dass er verhindern musste, dass dieser durch den Kontakt zum Erdboden neue Kraft schöpfen konnte.

Die Erzählung des Ringkampfes fokussiert die Körper der beiden nahezu gleich starken Kontrahenten, deren erster Zusammenstoß zu einer Pattsituation führt (Lucan. 4,617–620):

*conseruere manus et multo brachia nexu;
colla diu gravibus frustra temptata lacertis,
immotumque caput fixa cum fronte tenetur,
miranturque habuisse parem.*

Sie brachten Hände und Arme in vielfältigem Ringergriff zusammen; lange versuchten sie vergeblich mit wuchtigen Armen den Nacken des anderen zu beugen; die Köpfe blieben unbewegt Stirn an Stirn aneinander gepresst und sie wunderten sich, dass sie einen ebenbürtigen Gegner hatten.¹⁹

Obwohl mehrere in die Kampfhandlung involvierte Körperteile Erwähnung finden, werden lediglich die Arme der Kontrahenten durch *gravis* genauer beschrieben. Das Adjektiv verweist auf das Gewicht, mit dem die Arme auf dem Nacken des Gegners lasten.²⁰ Hercules gelingt es jedoch schließlich, Antaeus zu Fall zu

¹⁸ Zum Verhältnis des Exkurses zur Cacus-Episode der *Aeneis* vgl. Asso (2002) 66–69; Uhle (2006) 446 Anm. 3.

¹⁹ Lucan wird nach der Ausgabe von Shackleton Bailey (²1997) zitiert; die Übersetzung folgt weitgehend Hoffmann, Schliebitz & Stocker (2011) 167, bleibt aber etwas näher am lateinischen Text.

²⁰ ‚Wuchtig‘ oder ‚schwer‘ ist daher für *gravis* gegenüber der auf das Aussehen abzielenden Übersetzung ‚muskelpackte‘ – so Hoffmann, Schliebitz & Stocker (2011) 167 – zu bevorzu-

bringen. Drei historische Infinitive betonen diese Wendung im Kampfgeschehen: „Da wurde der Nacken durch Rütteln müde gemacht, da wurde die Brust von der Brust weggestoßen, da gerieten die Beine unter Handkantenschlägen ins Wanken“ (*tum cervix lassata quati, tum pectore pectus / urgueri, tunc obliqua percussa labare / crura manu*, 624–626). Schließlich packt Hercules die Mitte des Gegners und streckt ihn zu Boden. Obwohl auf die Körper beider Kontrahenten Bezug genommen wird, steht insgesamt Antaeus im Vordergrund. Betont wird zunächst, was mit seinem Körper unter den gewaltsamen Attacken des Hercules passiert. Als Antaeus dann am Boden liegt, schöpft er durch die Berührung mit der Erde auf wundersame Weise neue Kraft und kann sich, schon fast besiegt, aus der Umklammerung des Hercules lösen (Lucan. 4,630–631):

... *calido complentur sanguine venae,
intumueret tori, totosque induruit artus*

... Seine Adern füllten sich mit warmem Blut, die Muskelpakete blähten sich auf und sämtliche Glieder strafften sich ...

Die unerwartete Veränderung seines Körpers signalisiert das erneute Erstarren. Für die Muskeln des Antaeus wird der vergleichsweise seltene, aber, wie noch gezeigt werden wird,²¹ von Cicero und Ovid für die Muskeln des Hercules gebrauchte Begriff *tori* verwendet.²² Nachdem Hercules das Geheimnis seines Gegners durchschaut hat, verwehrt er ihm den Kontakt zur Erde, was zu seinem Sieg und zum Tod des Antaeus führt.

Eine vergleichbare Konzentration auf Hercules' Gegner ist für seinen Ringkampf gegen den Flussgott Achelous in den *Metamorphosen* (9,4–88) zu konstatieren. Als Bewerber um die Hand der Deianira gerieten Achelous und Hercules aneinander und maßen ihre Kräfte in einem Ringkampf, den Hercules gewann. Der Kampf und seine Vorgeschichte werden von dem Verlierer Achelous geschildert, der in diesem Fall ein Horn einbüßte und mit einer aitiologi-

gen, auch wenn im Plural *lacerti*, der die Oberarme bezeichnet, aber mitunter auf die Oberarmmuskeln übertragen wird, ein Verweis auf die Muskeln gesehen werden kann; vgl. André (1991) 90–91, 204; OLD s. v. 2; Esposito (2009) 284 verweist auf den Gebrauch von *gravis* für Gestalten von außergewöhnlicher Stärke.

21 Vgl. unten S. 46–47 und S. 58–60.

22 Vgl. dazu auch Esposito (2009) 287.

schen Erzählung diesen Verlust und sein gegenwärtiges Aussehen erklärt.²³ Im Vordergrund steht der Körper des Flussgottes nicht nur, weil er sich infolge des Kampfes dauerhaft veränderte, sondern auch, weil sich Achelous der drohenden Niederlage gegen Hercules durch Verwandlungen zu entziehen suchte. Als er die Gestalt einer Schlange annahm, verlachte ihn Hercules, der schon die lernäische Hydra besiegt hatte, und erdrosselte ihn fast; dem in einen Stier Verwandelten rammte Hercules die Hörner in den Boden und brach schließlich eines der beiden Hörner ab.

Eine Körpereigenschaft des Hercules wird dennoch betont. In der den Verwandlungen vorausgehenden ersten Phase des Ringkampfes hielt der Flussgott den Angriffen des Hercules dank seines eigenen Gewichtes stand.²⁴ Erst nach einiger Zeit gelang es Hercules, auf seinen Rücken zu springen (Ov. met. 9,54–56):

*... avertit tergoque onerosus inhaesit.
si qua fides (neque enim ficta mihi gloria voce
quaeritur), imposito pressus mihi monte videbar.*

... er drehte mich um und hing als Last an meinem Rücken. Wenn du mir glaubst (denn ich suche keinen Ruhm mit erdichteten Reden), es war mir, als würde ein Berg auf mir liegen und mich niederdrücken.²⁵

Der Flussgott, der zunächst durch das eigene Gewicht punkten konnte, wird von der Masse des Gegners überrascht, die er mit einem Berg vergleicht. Für einen Moment rückt hier der Körper des Hercules in den Fokus, dessen ungeheures Gewicht Achelous seinem Zuhörer Theseus anschaulich und mit starker Über-

23 Zur Inkompetenz des Achelous als Kämpfer und Berichterstatter eines Ringkampfes sowie zu einer intertextuellen Untersuchung der Passage vgl. Secci (2009). Da der Flussgott vergleichsweise glimpflich davorkommt und von diesem Abenteuer noch selbst berichten kann, ist die Episode als ein heiteres Gegenstück zur vergilischen Cacus-Episode zu sehen; zu Ovids Auseinandersetzung mit Vergil vgl. Galinsky (1972b).

24 Achelous verweist auf seine *gravitas* und vergleicht sich mit einem Damm (*moles*), den sein Gewicht (*pondus*) schützt (Ov. met. 9,39–41).

25 Die nach der Ausgabe von Tarrant (2004) zitierten Passagen aus den *Metamorphosen* wurden unter Heranziehung der Übersetzungen von Holzberg (2017) und von Albrecht (1994) ins Deutsche übertragen.

treibung vermittelt.²⁶ Als einer, der einen Kampf mit Hercules überlebt hat, offenbart der Flussgott, wie sich ein Zusammenstoß mit dem Helden „anfühlt“.

Festzuhalten bleibt, dass in den betrachteten epischen Kampfszenen nicht Hercules, sondern seine Kontrahenten im Vordergrund stehen. Von Cacus wird auch das Aussehen genauer beschrieben, Antaeus und Achelous bleiben im Hinblick auf ihr Äußeres weitgehend unbestimmt. Betont werden vielmehr die außergewöhnlichen körperlichen Fähigkeiten, die erklären, wie Hercules durch diese Gegner jeweils vor eine neue Herausforderung gestellt wird. Im Rahmen der Schilderung der Ringkämpfe finden ferner Körperteile der Kontrahenten Erwähnung, die unmittelbar in die Kampfhandlung eingebunden sind. In diesem Zusammenhang werden einzelne Eigenschaften des Hercules, wie seine wuchtigen Oberarme und sein Gewicht, besonders herausgestellt.

3. DIE (DE)KONSTRUKTION DES HELDENKÖRPERS IN OVIDS *METAMORPHOSEN*

Der Ringkampf zwischen Hercules und Achelous bildet den Auftakt zur Hercules-Sequenz in den *Metamorphosen* Ovids (9,1–272), die Episoden aus dem Leben von Hercules und Deianira enthält, mit der Apotheose des Hercules endet und auf diese Weise seinen Weg vom Heros zum Gott nachvollzieht. An den Ringkampf mit Achelous schließt sich die versuchte Entführung der Deianira durch den Centauren Nessus an, die zur Tötung des Nessus durch Hercules führt. In unmittelbarem Zusammenhang damit steht die darauffolgende Episode, die mit dem Ende des irdischen Lebens von Hercules den Stoff der *Trachinierinnen* des Sophokles aufgreift.²⁷ Als Deianira von Hercules' Liebe zu Iole erfährt, will sie den Gatten durch einen Liebeszauber zurückgewinnen und schickt dem von Oechalia heimkehrenden Hercules ein mit dem Blut des Centauren Nessus getränktes Gewand entgegen. So wird Deianira, von Nessus getäuscht, zum In-

²⁶ Das von Achelous konstatierte ungeheure Gewicht des Hercules antizipiert die *augusta gravitas* (met. 9,270) die den vergöttlichten Hercules bei seiner Aufnahme in den Himmel am Ende der Sequenz auszeichnet; zur *gravitas* der Götter vgl. Feeney (1991) 207.

²⁷ Zu Ovids Transformation der tragischen Vorlage vgl. Curley (2013) bes. 161–176 zur Rede des Hercules.

strument seiner Rache. Denn das Blut wirkt nicht als Liebeszauber, sondern als tödliches Gift, das in den Körper eindringt und Hercules nie gekannte Qualen bereitet, die er schließlich durch die Selbstverbrennung auf dem Oeta beendet. Die Veränderung des Körpers, die das Gift bewirkt, lässt sich als eine Verwandlung begreifen, welche die Überwindung der eigenen Körperlichkeit durch den Feuertod und letztlich die Apotheose vorbereitet.²⁸

3.1 Die Zersetzung des Körpers

Im Moment seiner Zersetzung rückt der Körper des Helden oder das, was davon übrig ist, in den *Metamorphosen* in den Fokus. Die nach Sophokles' *Trachinierinnen* gestaltete Episode, die später im *Hercules Oetaeus* aufgegriffen wird,²⁹ bestätigt die für Epos und Tragödie konstatierte Fokussierung auf Körper unter Gewalteinwirkung und Schmerzen.³⁰ Als Hercules das vergiftete Gewand abzustreifen sucht, löst sich die Haut mit ab, so dass der Blick auf Gelenke und Knochen freigegeben wird. Allein die Größe der Knochen lässt noch den Heldenkörper erahnen (Ov. met. 9,166–176):

*nec mora, letiferam conatur scindere vestem;
qua trahitur, trahit illa cutem, foedumque relatu,*

²⁸ Neben diesen ‚Verwandlungen‘ des Hercules ist die *Metamorphose* des Lichas (9,211–229) als eigentliche Verwandlungssage im Rahmen der Hercules-Sequenz zu nennen. Zur Bedeutung des Körpers in den *Metamorphosen* vgl. Segal (1998) 9: „The poem [...] uses the body as its focus for its view of the human condition, of art, and of male and female identity.“ Zur Thematisierung und Stilisierung von Gewalt in den *Metamorphosen* vgl. Newlands (2018) bes. 140–141.

²⁹ Während Sophokles' Tragödie als Prätext Ovids in der folgenden Untersuchung berücksichtigt wird, kann eine im Hinblick auf die Fragestellung durchaus lohnende Einbeziehung des *Hercules Oetaeus* im Rahmen dieses Beitrags nicht geleistet werden; zum *Hercules Oetaeus* vgl. Walde (1992).

³⁰ In seiner Monographie *Tragedy in Ovid* bemerkt Dan Curley (2013) 166 zu diesem gattungsspezifischen Fokus: „Both epic and tragedy harbor considerable interest in the human form, the *soma* or *corpus*, and in ways to display it. [...] Both genres traditionally fashion the body as a *locus* for violence, such that corporeal pathos becomes one of the defining motifs.“

*aut haeret membris frustra temptata revelli
 aut laceros artus et grandia detegit ossa.
 ipse cruor, gelido ceu quondam lammina candens
 tincta lacu, stridit coquiturque ardente veneno.
 nec modus est, sorbent avidae praecordia flammae
 caeruleusque fluit toto de corpore sudor
 ambustique sonant nervi, caecaque medullis
 tabe liquefactis tollens ad sidera palmas
 ... exclamat*

Gleich versucht er das tödliche Gewand zu zerreißen. Doch wo es gezogen wird, zieht es die Haut mit ab, und – grausig zu erzählen – bleibt entweder an den Gliedmaßen haften, nachdem vergeblich versucht wurde, es abzuziehen, oder deckt die zerfleischten Gelenke und riesigen Knochen auf. Auch das Blut zischt wie bisweilen eine weißglühende Klinge, die ins eisige Wasser getaucht wurde, und siedet im brennenden Gift. Und damit nicht genug: gierig zehren die Flammen an seiner Brust, vom ganzen Körper strömt dunkel der Schweiß und versengt knistern die Sehnen. Als sein Mark durch das unsichtbare Gift dahingeschwunden ist, streckt er die Hände zum Himmel und ruft ...³¹

Die Schilderung vollzieht das Eindringen des Giftes in den Körper nach: es zerstört zunächst die Haut, dringt dann über die Gelenke zu den Knochen vor, erfasst das Mark und zersetzt so den Körper des Helden. Das Gift entfaltet seine Wirkung über das Gewand, das sich mit der Haut verbindet und in den Versen 166–169 als Agens beschrieben wird. Während dieser Teil der Schilderung auf visuelle Aspekte im Zusammenhang mit der Aufdeckung des Inneren beschränkt ist, heben die folgenden Verse das Zischen des siedenden Blutes (170–171), das durch einen Vergleich veranschaulicht wird,³² und das Knistern der versengten Sehnen (174) hervor und vergegenwärtigen die Situation auch durch den Verweis auf akustische Phänomene. Die Geräusche stehen in Verbindung mit der Feuer-Metaphorik (171–172, 174), welche die Wirkung des unsichtbaren Gifts ver-

³¹ Zur Übersetzung der Passagen aus den *Metamorphosen* vgl. oben Anm. 25.

³² Die Vorlage für den Vergleich findet sich in Odysseus' Erzählung von der Blendung Polyphems (Hom. Od. 9,389–394); vgl. dazu Bömer (1977) 324 ad loc.

anschaulicht und nahelegt, dass Hercules bei lebendigem Leib ‚verbrennt‘, bevor er durch den Feuertod sein irdisches Leben beendet.³³

3.2 Die Rekonstruktion des Heldenkörpers

In der folgenden an die Erzfeindin Juno gerichteten Rede (176–204) wünscht sich Hercules den Tod und beklagt angesichts seiner Taten das Fehlen göttlicher Gerechtigkeit. Um seine Verdienste vor Augen zu führen, zählt Hercules – in Form einer rhetorischen Frage – insgesamt 16 Taten auf. Neben den zwölf kanonischen Taten werden vier Taten genannt, die nicht zum Dodekathlos gehören: die Bezwingung des Osiris-Priesters Busiris und die Überwältigung des Antaeus (182–184), der Kampf gegen die Centauren (191) und die Übernahme des Himmelsgewölbes von Atlas (198).³⁴ Waffen werden in diesem Zusammenhang nicht erwähnt, der Körper allein erscheint als Werkzeug. Explizit nennt Hercules die Hände, die er personifiziert und apostrophiert, sowie am Ende des Tatenkatalogs Arme und Nacken (186–190, 197–198):

*vosne, manus, validi pressistis cornua tauri?
vestrum opus Elis habet, vestrum Stymphalides undae
Partheniumque nemus? vestra virtute relatus
Thermodontiaco caelatus balteus auro
pomaque ab insomni concustodita dracone?*³⁵
...

³³ Die Selbstverbrennung des Hercules wird in den *Metamorphosen* (9,239–241) nur in drei Versen angedeutet, anders als in der Tragödie *Hercules Oetaeus*, wo sie Gegenstand des Botenberichts von Philoctetes ist; vgl. dazu Walde (1992) 226–233. Als Feuer, das sich an seinem Innersten weidet, beschreibt Hercules das Gift in seiner Rede (Ov. met. 9,201–202).

³⁴ Die Begegnung mit Atlas ist an sich als Parergon zu dem im Katalog in Vers 190 erwähnten Hesperiden-Abenteuer zu sehen; dort wird allerdings auf eine mit der Übernahme des Himmelsgewölbes von Atlas nicht zu vereinbarende Version des Abenteuers Bezug genommen, nach der Hercules den Drachen, der die Äpfel bewacht, selbst tötet; vgl. dazu Bömer (1977) 337 ad loc. mit folgender Erklärung: „Die Tatsache, daß Ovid IX 190 den *insomnis draco* und das Tragen des Himmels an zwei verschiedenen Stellen erwähnt (s. o.), läßt darauf schließen, daß er hier, ähnlich wie Euripides, beide Abenteuer trennen wollte; [...]“

³⁵ Die Interpunktion in den Versen 187–190 folgt Holzberg (2017).

*his elisa iacet moles Nemeaea lacertis,
hac caelum cervice tuli. ...*

Habt ihr, meine Hände, die Hörner des gewaltigen Stieres niedergedrückt? Bezeugen Elis, die stymphalischen Wogen und der parthenische Wald euer Werk? Wurden durch eure Tatkraft der aus thermodontischem Gold getriebene Gürtel gewonnen und die Äpfel, die der schlaflose Drache bewachte? ... Von diesen Armen erwürgt, liegt das nemeische Ungeheuer am Boden. Auf diesem Nacken habe ich den Himmel getragen.

Sechs Taten, die teilweise nur durch die geographische Lokalisierung angedeutet werden,³⁶ werden zunächst als Leistung der Hände vorgestellt.³⁷ Den Tatenkatalog beschließen dann Hercules' Verweise auf seine Arme, mit denen er den nemeischen Löwen erdrosselte, und auf den Nacken, auf dem er für Atlas das Himmelsgewölbe trug. Die in diesem Kontext gebrauchten deiktischen Pronomina *his* und *hac* legen nahe, dass der Sprecher auf diese Körperteile hindeutet. Insgesamt wird somit die Hälfte der 16 genannten Taten explizit mit einem bestimmten Körperteil in Verbindung gebracht.³⁸

Als Modell dient Ovid der auf den Körper als Werkzeug fokussierte Tatenkatalog, der das Kernstück der langen Klagerede des Herakles in den *Trachinierinnen* bildet.³⁹ In Sophokles' Tragödie eröffnet den Katalog eine Apostrophe verschiedener Körperteile, deren jetziger Zustand den Anlass zur Rückbesinnung auf die einstigen Taten gibt (Trach. 1089–1095, 1101–1102):

ὦ χέρρες χέρρες,
ὦ νῶτα καὶ στέρν', ὦ φίλοι βραχίονες
ὕμεῖς ἐκεῖνοι δὴ καθέσταθ', οἳ ποτε
Νεμέας ἔνοικον, βουκόλων ἀλάστορα,

³⁶ Vgl. Curley (2013) 165.

³⁷ Es sind die Taten, die sich mit den folgenden Stichworten verbinden: kretischer Stier, Reinigung des Stalles des Augias, stymphalische Vögel, Hirschkuh, Gürtel der Amazone und die Äpfel der Hesperiden; vgl. Bömer (1977) 328–329; Kenney (2011) 415–416.

³⁸ Vgl. Curley (2013) 171. Die folgenden Überlegungen führen den von Curley (2013) 161–176 angestellten Vergleich der Reden des Helden bei Ovid und Sophokles unter Einbeziehung von Ciceros Übersetzung der Herakles-Rede weiter.

³⁹ Vgl. Curley (2013) bes. 164–165.

λέοντ' ... / βία κατειργάσασθε ...

...

ἄλλων τε μόχθων μυρίων ἐγευσάμην,
κούδεις τροπαῖ' ἔστησε τῶν ἐμῶν χερῶν.

O Hände, Hände! O Rücken und Brust, o ihr treuen Arme, – soweit ist es mit euch gekommen, die ihr einst Nemeas Bewohner, die Plage der Hirten, den Löwen ... mit Gewalt bezwungen habt ... Noch tausend andere Mühen kostete ich, und niemand wurde Sieger über meine Hände!⁴⁰

In einem von οἷ ποτε eingeleiteten Relativsatz werden exemplarisch sechs Taten aufgezählt, bevor der Tatenkatalog mit einem hyperbolischen Verweis auf tausend weitere Mühen endet, die Herakles' Hände gemeistert haben. Der Körper bietet dabei den Ausgangspunkt für die Erinnerung an die in der Vergangenheit ausgeführten Handlungen und vergegenwärtigt vorübergehend den Helden von einst. Dan Curley bemerkt daher treffend: „Heracles' rhetoric transforms his body into a conduit to other places and times by presenting the labors as lived experiences – or, more precisely, by presenting the hero in the act of reliving his experiences.“⁴¹

Eine freie lateinische Übertragung der Klagerede des sophokleischen Herakles bietet Cicero in seiner Abhandlung über den Schmerz in den *Tusculanen* (2,20–22). Den Tatenkatalog eröffnet ebenfalls eine Apostrophe der Körperteile (Cic. frg. 34,33–36 FPL⁴):

... o ante victrices manus,
o pectora, o terga, o lacertorum tori,
vestrone pressu quondam Nemeaeus leo
frendens efflaviv graviter extremum halitum?

O ihr früher siegreichen Hände, Brust, Rücken und Muskelarme! Wart ihr es, unter deren Druck der nemeische Löwe heftig mit den Zähnen knirschend seinen letzten Atemzug getan hat?⁴²

40 Der griechische Text folgt der Ausgabe von Lloyd-Jones & Wilson (1990); zur Übertragung ins Deutsche wurde die Übersetzung von Willige (⁵2007) herangezogen.

41 Vgl. Curley (2013) 169.

42 Zur Verbindung von *frendens* und *graviter* vgl. Grilli (1987) 245 ad loc.

Bei Cicero erinnert der Held bereits zu Beginn des Tatenkatalogs an die früheren Siege, indem er die Hände als „siegreich“ bezeichnet; ein erneuter Verweis auf die *victrix manus* findet sich am Ende des Katalogs. An die Stelle von Sophokles' Wendung φίλοι βραχίονες tritt mit *lacertorum tori* eine Bezugnahme auf die Muskeln an den Oberarmen, die einen anatomischen Aspekt des Heldenkörpers betont.⁴³ Ovid greift den Begriff *tori* in den *Metamorphosen* im Zusammenhang mit dem Athleten Milon von Kroton auf, der als Greis angesichts seiner schlaffen Arme den Muskeln von einst nachtrauert, die denen des Hercules glichen.⁴⁴ In der Rede des Hercules im neunten Buch werden hingegen die Arme (*lacerti*) erwähnt, die wie bei Sophokles und Cicero mit der Tötung des nemeischen Löwen in Verbindung gebracht werden;⁴⁵ diese Tat wird allerdings erst am Ende des Katalogs genannt. Dass Ovid auf Ciceros Übertragung der Herakles-Rede als Modell zurückgriff, legen auffällige Übereinstimmungen nahe, die nicht nur den Erfordernissen der lateinischen Sprache geschuldet sein dürften. So findet die Frage *vestrone pressu*, die bei Cicero direkt an die Apostrophe anschließt, bei Ovid eine rhetorisch stärker ausgestaltete Entsprechung in der dreifachen Wiederholung des Possessivpronomens *vestrum opus ... vestrum ... vestra virtute* (187–188).⁴⁶ Zudem zeigt sich bei Cicero die Tendenz, den Tatenkatalog und die Bezugnahme auf Körperteile miteinander zu verschränken. So führt Cicero die fünf Taten, die im Anschluss an die Überwältigung des nemeischen Löwen genannt werden (frg. 34,37–42 FPL⁴), als rhetorische Fragen an, die er mit *haec dextra* einleitet, wobei er die Bedeutung der Rechten durch eine Anapher unterstreicht, indem er *haec* fünfmal wiederholt, davon dreimal zu Versbeginn. Anklänge an Ciceros Gestaltung des Katalogs lassen sich also in der engeren Verbindung der Taten mit bestimmten Körperteilen sowie ferner in Ovids Akzentuierung der Hände zu Beginn des Tatenkatalogs und im Gebrauch von *his* (197) und *hac* (198) am Anfang der beiden Schlussverse des Katalogs se-

43 Zu *torus* als Bezeichnung des Bizeps vgl. André (1991) 204; vgl. auch OLD s. v. 3: „a muscle, considered as protuberance on the body“.

44 Der Verweis auf Milon findet sich in der Rede des Pythagoras; vgl. Ov. met. 15,229–231 ... *fletque Milon senior, cum spectat inanes / illos, qui fuerant solidorum mole tororum / Herculeis similes, fluidos pendere lacertos* – „... und es weint der gealterte Milon, wenn er jene Arme, die einst mit ihren prallen Muskelpaketen denen des Hercules glichen, leer und schlaff herabhängend sieht.“ Vgl. dazu auch Casali (1995) 104–105 und Esposito (2009) 287.

45 Zu *his lacertis* als Entsprechung zu Ciceros *lacertorum tori* vgl. Caviglia (1979) 348 Anm. 36

46 Vgl. schon Caviglia (1979) 348 Anm. 36.

hen. Ovids Verbindung des Demonstrativpronomens mit unterschiedlichen Körperteilen, d. h. Armen und Nacken, variiert Ciceros *haec (dextra)*.

Die unmittelbar vor der Rede des Hercules vom Erzähler geschilderte Zersetzung des Körpers legt nahe, dass Ovids Hercules auf einen Körper hinweist, der unter dem Fleisch bereits die Knochen erkennen lässt (169). Bei Sophokles berichtet zuerst Herakles' Sohn Hyllos von der Wirkung des vergifteten Gewandes;⁴⁷ dann wird Herakles selbst auf die Bühne getragen, beschreibt in einer Klagerede die Wirkung des Gifts,⁴⁸ zeigt seinen entstellten Körper dem Sohn und den Umstehenden⁴⁹ und erinnert an die einst vollbrachten Taten, bevor er wieder auf seinen gegenwärtigen Zustand zurückkommt.⁵⁰ Der Tatenkatalog dient in diesem Kontext der kontrastiven Gegenüberstellung von Vergangenheit und Gegenwart, intaktem und zerstörtem Körper.⁵¹ Während der Herakles des Sophokles auf diese Weise den eigenen körperlichen Verfall zum Ausdruck bringt, schildert bei Ovid der Erzähler die Zersetzung des Körpers.⁵² Ovids Hercules nimmt lediglich nach dem Tatenkatalog kurz Bezug auf das verzehrende Feuer, das in ihm wütet (201–202), als er sich über das Ausbleiben eines gerechten Lohns für seine Taten empört. Seine Rede ist daher weniger eine Klage als eine an die Widersacherin Juno adressierte Anklage. Da die Schilderung des Verfalls in Ovids Epos der Rede des Hercules vorausgeht, vollzieht diese mit dem Tatenkatalog gleichsam eine Gegenbewegung dazu und rekonstruiert den Körper, indem sie Körperteile wieder mit den jeweils vollbrachten Taten in Verbindung bringt und so den funktionstüchtigen Heldenkörper evoziert. Mit der Erinnerung an die Taten wird im Rahmen der Hercules-Sequenz bei Ovid somit auch die Vergöttlichung des Hercules vorbereitet.⁵³

47 Vgl. Soph. Trach. 767–771 und dazu Curley (2013) 167.

48 Vgl. Soph. Trach. 1051–1057 und dazu Curley (2013) 167–168; vgl. auch Cic. frg. 34,6–11 FPL⁴.

49 Vgl. Soph. Trach. 1076–1080; vgl. auch Cic. frg. 34,28–30 FPL⁴.

50 Vgl. Soph. Trach. 1104–1105 und dazu Curley (2013) 169–170.

51 Vgl. Curley (2013) 169.

52 Vgl. Curley (2013) 170.

53 Im Rahmen seiner intratextuellen Lektüre der Tatenkataloge in Ovids *Metamorphosen* und in *Heroides* 9 sieht Curley (2013) 213–215, dort 215, in Hercules' Rede eine Antwort auf

Die Körperzentriertheit der Hercules-Rede zeigt sich ferner in der Erwähnung der Körper von Hercules' Gegnern und deren Opfern.⁵⁴ Im Rahmen des Tatenkatalogs werden der dreifache Leib des Geryones und des Cerberus (185) angesprochen sowie die Hörner des Stieres (186). Zudem wird auf die nachwachsenden Kräfte, das heißt Köpfe, der Hydra hingewiesen (192f.). Wie schon die Analyse der Cacus-Episode gezeigt hat, unterstreicht die Monstrosität der Gegner die Leistung des Hercules und lässt Rückschlüsse auf seine Körperkraft zu, ohne dass sein Körper genau beschrieben werden müsste. Als Held erweist sich Hercules, weil er andere von der Gefahr befreit, die von seinen Gegnern ausgeht. Diese Gefahr verdeutlicht der Verweis auf die Opfer. So beschreibt Hercules die Rosse des Diomedes als „gemästet mit Menschenblut“ (*equos humano sanguine pingues*, 194) und erwähnt, dass er „ihre Krippen voll von zerfleischten Leichen sah“ (*plenaque corporibus laceris praesepia*, 195); so wird erklärt, weshalb er die Rosse samt ihrem Meister niederstreckte. Unter Bezugnahme auf die monströsen Körper von Gegnern und auf die Körper der Opfer zeigt der Tatenkatalog den Körper des Hercules als Werkzeug und konstituiert damit den Heldenkörper als Summe seiner Teile wie auch der damit ausgeführten Taten.

4. DER HELDENKÖRPER IM FRAUENGEWAND: HERCULES UND OMPHALE

Neben der Zersetzung des Körpers bietet auch dessen Verhüllung durch weibliche Gewänder im Zuge des Kleidertauschs mit der Geliebten Omphale einen Kontext, in dem der Heldenkörper literarisch in Szene gesetzt wird. In den Dienst der lydischen Königin musste Hercules treten, um einen Mord zu sühnen, doch finden sich schon früh Zeugnisse für Versionen, die den Sklavendienst als Affäre mit der schönen Königin darstellen, der Hercules hörig wird.⁵⁵ Dass sich Hercules dem Willen der Omphale unterwirft, verdeutlicht das Motiv des Kleidertau-

das von Deianira entworfene Heldenbild: „An intratextual reading of *Met.* 9 and *Her.* 9 shows Hercules, made effeminate in Deianira's letter, remaking himself as an epic hero with a *gravitas* both imitating and exceeding the Sophoclean stage.“

54 Vgl. Curley (2013) 171.

55 Vgl. Boardman (1994) 46; Oehmke (2000) 147.

ches, das möglicherweise auf das Drama des 5. Jahrhunderts zurückgeht, aber erst in augusteischen und kaiserzeitlichen Texten greifbar wird;⁵⁶ zudem finden sich in der bildenden Kunst seit der späten Republik Darstellungen des Paares mit getauschten Kleidern.⁵⁷ Gerade in der römischen Elegie ist die Beziehung des Hercules zu Omphale, die als *servitium amoris* aufgefasst wird, ein beliebtes Thema.⁵⁸ Properz verweist auf Hercules als mythisches Vorbild für den elegischen *amator* (3,11,17–20) und lässt ihn mit dem Verweis auf das Tragen von Frauenkleidern argumentieren, als er Zutritt zum Hain der Bona Dea erlangen will, damit er dort an einer Quelle seinen Durst stillen kann (4,9,45–50). Wenn Ovid empfiehlt, die Geliebte zu hofieren, erwähnt er Hercules als Beispiel (ars 2,217–222). Das Liebesleben des Hercules ist der Gegenstand des Briefes der Deianira an Hercules, die sich in Ovids *Heroides* besonders über die durch den Kleidertausch manifestierte Unterwerfung unter Omphale empört (her. 9,53–118). In den *Fasti* (2,303–358) vereitelt der rituell motivierte Kleidertausch den versuchten Übergriff des Faunus auf Omphale und wird zum Aition für die Nacktheit der *Luperci*. Der Kontrast zwischen den feinen Gewändern und dem Körper des Hercules prägt diese Passagen und entfaltet – unabhängig von der Bewertung des Kleidertauschs durch verschiedene Figuren – eine komische Wirkung.⁵⁹ Im Folgenden soll am Beispiel von Properz 4,9 und dem neunten Heroidenbrief gezeigt werden, welche Aspekte des Heldenkörpers im Zusammenhang mit dem Kleidertausch betont werden.

⁵⁶ Neben den im Folgenden genannten elegischen Darstellungen finden sich Verweise auf den Kleidertausch bei Sen. Herc. 465–476; Sen. Phaedr. 317–329; Herc. Oet. 371–377; Stat. Theb. 10,646–649; zu Bezugnahmen auf die Episode in der griechischen Literatur vgl. Oehmke (2000) 148 mit Anm. 11.

⁵⁷ Vgl. dazu Ritter (1995) 101–104 (zu Werken, die in die späte Republik zu datieren sind), 171–179; ferner Ritter (1996) 89–102 sowie Oehmke (2000) 150–162 zu einer Skulptur von Hercules und Omphale in Neapel (Mus. Naz. 6406), die sie in die flavische Zeit datiert.

⁵⁸ Vgl. Fantham (1983) 193. Dass die mögliche politische Funktionalisierung der Omphale-Episode zur Verunglimpfung von Antonius und Kleopatra seitens der gegnerischen Partei im Bürgerkrieg keine Erklärung für elegische Rückgriffe auf den Mythos bietet, betont Oehmke (2000) 195–196.

⁵⁹ Vgl. Fantham (1983) 192–201.

4.1 Der elegisch codierte Körper

In Auseinandersetzung mit Vergil behandelt Properz in der Elegie 4,9 zunächst den Kampf des Hercules gegen Cacus. Im Mittelpunkt des Gedichts steht jedoch eine aitiologische Erzählung, die erklärt, weshalb Frauen von der Verehrung des Hercules an der Ara Maxima ausgeschlossen sind.⁶⁰ Als Hercules nach seinem Sieg den Durst an einer Quelle im Hain der Bona Dea löschen wollte, wurde ihm von der Priesterin aufgrund seines Geschlechts der Zutritt verwehrt. Bevor er schließlich gewaltsam in den heiligen Bezirk eindrang, versuchte Hercules mit Verweis auf seine Zeit im Dienst der Omphale die Priesterin davon zu überzeugen, ihm Zutritt zum Hain zu gewähren (4,9,45–50):

*sin aliquam vultusque meus saetaeque leonis
terrent et Libyco sole perusta coma,
idem ego Sidonia feci servilia palla
officia et Lydo pensa diurna colo,
mollis et hirsutum cepit mihi fascia pectus,
et manibus duris apta puella fui.*

Wenn aber eine mein Antlitz, das borstige Löwenfell und mein von der libyschen Sonne verbranntes Haar erschrecken: ich habe auch im sidonischen Mantel Sklavendienste geleistet und mein tägliches Pensum am lydischen Spinnrocken erfüllt; ein weiches Band umfing meine struppige Brust und trotz meiner harten Hände war ich ein brauchbares Mädchen.⁶¹

Hercules ist sich seines wilden und angesichts des Löwenfells geradezu animalischen Erscheinungsbildes bewusst. Indem er daran erinnert, dass er selbst einst Frauenkleider trug, legt er nicht nur das Fell ab und verhüllt verbal den potentiell schreckenerregenden Körper, sondern präsentiert sich zugleich als *puella*.

⁶⁰ Mit dem Cross-Dressing befassen sich aus der Fülle der Forschungsliteratur zu dieser Elegie besonders DeBrohun (1994), DeBrohun (2003) 157–165, Wyke (1994), Lindheim (1998) und Welch (2004).

⁶¹ Übernommen wird der Text des Kommentars von Fedeli, Dimundo & Ciccarelli (2015); die Passage wurde unter Heranziehung der Übersetzung von Luck (1996) ins Deutsche übertragen.

Nach seiner Einschätzung hat er im Hinblick auf Aussehen und Tätigkeit ein passables Mädchen abgegeben und verdient daher den Zutritt zum Hain.

Wie im Epos so sind auch in der Elegie die Hände wichtige Körperteile des Hercules, da über sie die Tätigkeit des Helden zur Sprache gebracht werden kann. Die hier erwähnte für Frauen typische Wollarbeit steht in einem starken Gegensatz zu den epischen Taten des Helden. Dass sich der Körper des Helden jedoch auch durch die weibliche Tätigkeit und Gewandung nicht verändert, deutet das Attribut *durus* an.

Mit dem Verweis auf die Körperbehaarung des Hercules tritt ein gegenüber dem Epos neuer Aspekt des Heldenkörpers hinzu: erwähnt werden das von der Sonne verbrannte Haupthaar sowie die Brust, die als struppig (*hirsutum*) bezeichnet wird.⁶² Die Brust gleicht darin dem borstigen Löwenfell (*saetae leonis*), das als einziges Kleidungsstück gleichsam eine zweite Haut des Helden darstellt. Hercules erscheint daher als unzivilisiert und geradezu wild – wie die Ungeheuer, von denen er selbst die Welt befreite,⁶³ – aber auch als männlich.⁶⁴

Die Händen und Haaren des Helden zugeschriebenen Eigenschaften *durus* (‚hart‘) und *hirsutus* (‚struppig‘) stehen im Gegensatz zu der als *mollis* (‚weich‘) beschriebenen Textur des Brustbandes.⁶⁵ Sie verweisen auf die insbesondere in den als geschlechtsspezifisch aufgefassten Körpereigenschaften ‚hart‘/ ‚weich‘ anklingende Dichotomie ‚männlich‘/ ‚weiblich‘. Die genannten Attribute sind bei Properz jedoch zugleich poetologische Schlüsselbegriffe:⁶⁶ Dem mit der Elegie assoziierten *mollis* steht das für Ennius’ *Annales* gebrauchte *hirsutus*

62 Die haarige Brust des Herakles erwähnt auch Kallimachos in der Theiodamas-Erzählung in den *Aitien* (frg. 24,2 Pf./Harder); vgl. Casali (1995) 108; Harder (2012) II, 239.

63 So lässt eine zottige Brust bei Vergil (Aen. 8,266–67) Cacus als Halbtier erscheinen.

64 Zur Assoziation des Löwen mit dem männlichen Geschlecht in physiognomischen Traktaten und der Behaarung als einem Zeichen von Männlichkeit vgl. Gleason (1995) 68–69, 75, 80–81; zum Löwen als Verkörperung des männlichen Ideals vgl. auch Vogt (1999) 154 zu *Physiognomonica* 809b14–36. Nach Vogt (1999) 196–197 ist „eine Entstehung der *Physiognomonica* im aristotelischen oder frühen nacharistotelischen Peripatos“ plausibel, so dass sich die Schrift als ‚aristotelisch‘ bezeichnen lässt, auch wenn die Verfasserfrage nicht beantwortet werden kann.

65 Der Gegensatz ‚hart‘/ ‚weich‘ prägt auch die Bezugnahme auf Hercules in Prop. 3,11,20: *tam dura traheret mollia pensa manu*, wo nicht die Kleidung, sondern letztlich die Wolle als weich bezeichnet wird.

66 Hutchinson (2006) 215 beschreibt die Attribute als „full of generic resonance“.

sowie der allgemein auf das Epos verweisende Begriff *durus* gegenüber,⁶⁷ das in Propertius' Gedichtsammlung als ‚männliche‘ Gattung den Gegenpol zu der als ‚weiblich‘ oder ‚verweiblicht‘ konnotierten Elegie darstellt.⁶⁸ Mit dem verbotenen Anlegen von Frauenkleidern gibt sich der epische Held und Kämpfer Hercules somit einen elegischen Anstrich.⁶⁹ Als Bittsteller *ante fores* und als der Omphale höriger Liebhaber gleicht er dem elegischen *amator*, der sich dem Willen einer Frau unterwirft und insofern selbst die Rolle einer Frau übernimmt.⁷⁰ Diese Verweiblichung des Hercules ist jedoch zeitlich beschränkt. Mit seinem gewaltsamen Eindringen in den Hain und dem Ausschluss von Frauen von der kultischen Verehrung erweist sich Hercules am Ende der Elegie als überaus männlicher Held.⁷¹

67 Zu *hirsutus* vgl. Prop. 4,1,61: *Ennius hirsuta cingat sua dicta corona* und dazu Hutchinson (2006) 72; zu *durus* mit Bezugnahme auf das Epos vgl. z. B. Prop. 2,1,41 *duro ... versu*; das Elegienbuch wird demgegenüber in Prop. 2,1,2 als *mollis ... liber* bezeichnet; vgl. dazu auch Wyke (1994) 117.

68 Vgl. Wyke (1994) 117 und 119: „Propertian elegy claims for itself the realm of the feminine as inspiration (*Quelle*), subject-matter (*Gegenstand*) and readership (*Ziel*) and as a set of characteristics with which to align its male *ego* but, in designating elegiac production as *mollis*, the Propertian narrator also claims the realm of the feminine even as the very texture of his verse. [...] The very texture of elegiac verse, its ‚softness‘ or *mollitia* marks the genre as effeminate.“ Zur *mollitia* in moralischen Diskursen Roms vgl. Edwards (1993) 63–97; zur Verweiblichung vgl. auch Williams (2010) 156–170.

69 Vgl. DeBrohun (1994) 48: „In poetic terms, then, Hercules has tried to ‚reduce‘ his stature from epic (or at least hard, patriotic) to elegiac, thus implying that he ‚recognizes‘ the (love) elegiac nature of his situation.“ Vgl. auch DeBrohun (2003) 161.

70 Vgl. Lindheim (1998) 61–62.

71 Vgl. Lindheim (1998) 62–63: „Ultimately the instances of „taking on the feminine,“ both for Hercules and for the *amator*, end with the re-inscription of a more comforting, more knowable biological division into two genders. And yet, for a brief moment, both opened up Garber's „space of possibility,“ unveiling gender as no more than performance.“

4.2 Der geschmückte Körper

Ausgehend von den Reden des Hercules bei Properz und Sophokles verbindet Ovid im neunten Heroidenbrief einen Katalog der Taten des Hercules mit einer Darstellung des Kleidertauschs.⁷² Die Beschreibung des Heldenkörpers in der Epistel hebt stärker als die bisher betrachteten Textstellen verschiedene Körperereigenschaften des Hercules hervor. Die eifersüchtige Ehefrau Deianira hält als Sprecherin bzw. Schreiberin des Briefes Hercules angesichts seiner Liebe zu Iole, der Königstochter von Oechalia, die in Deianiras Augen eine Unterwerfung des Siegers unter die Besiegte darstellt,⁷³ frühere Affären vor. Im Zentrum der Epistel steht als ‚Präzedenzfall‘ Hercules’ *servitium amoris* bei der lydischen Königin Omphale. Deianira deutet den Kleidertausch als einen Sieg der Omphale über den ihr ergebenen Hercules, der dessen einstige Heldentaten entwertet. Um Hercules zu provozieren, skizziert sie seine Verweiblichung am Hof der Omphale in drei Schritten: Aus der Perspektive des Flusses Mäander imaginiert sie zunächst – an den Gatten gewandt – Frauenkleider und -schmuck am Körper des Hercules (55–66), die ihn als *vir mollis* (72), einen effeminierten Mann, erscheinen ließen, für den sich die besiegten Gegner schämen müssten.⁷⁴ Im Anschluss kommt Deianira auf sein Verhalten zu sprechen, wobei sie insbesondere die Wollarbeit in den Blick nimmt, für die sein Körper kaum geeignet war (73–84), und stellt sich vor, wie Hercules bei dieser Tätigkeit von seinen Heldentaten berichtete (85–102). Schließlich richtet sie ihr Augenmerk auf Omphale, die sich mit den Waffen und dem Löwenfell des Hercules Deianira zufolge als wahrer Mann in der Beziehung (106) und als der eigentliche Sieger erwies (103–118). Das Löwenfell, gleichsam die zweite Haut des Hercules, wird in diesem Kontext zur Trophäe, die den Sieg über Hercules indiziert.⁷⁵

Der Körper des Hercules findet vor allem in den Beschreibungen seiner Erscheinung und seiner Tätigkeit am Hofe Beachtung. So nimmt Deianira zu-

72 Vgl. Curley (2013) 213.

73 Ov. her. 9,1–2 *gratulor Oechaliam titulis accedere nostris, / victorem victae succubuisse queror*; zum Motiv des ‚besiegten Siegers‘ vgl. Casali (1995) 12; zur Epistel vgl. Lindheim (2003) 62–75.

74 Vgl. Lindheim (2003) 71. Die von Ovids Deianira vorgenommene Bewertung des Helden im Frauengewand als *vir mollis* wird in der christlichen Polemik aufgegriffen; vgl. dazu Eppinger (2017).

75 Vgl. Lindheim (2003) 72.

nächst die weiblichen Schmuck- und Kleidungsstücke am Körper des Hercules in den Blick und kontrastiert damit die einst mit den entsprechenden Körperteilen ausgeführten Taten, die als eigentlicher und zum Heldenkörper passender ‚Schmuck‘ erscheinen (her. 9,55–66):

*Maeandros ...
vidit in Herculeo suspensa monilia collo
illo, cui caelum sarcina parva fuit.
non puduit fortes auro cohibere lacertos
et solidis gemmas opposuisse toris?
nempe sub his animam pestis Nemeaea lacertis
edidit, unde umerus tegmina laevus habet!
ausus es hirsutos mitra redimire capillos!
aptior Herculeae populus alba comae.
nec te Maeonia lascivae more puellae
incingi zona dedecuisse putas?*

Mäander ... erblickte eine Halskette, die um den Nacken des Hercules hing, um den Nacken, für den der Himmel eine leichte Last war. Hast du dich nicht geschämt, die starken Arme mit einem Goldreif zu umringen und Edelsteine auf die strammen Muskeln zu setzen? Freilich hat unter diesen Armen das nemeische Verderben sein Leben ausgehaucht; daher hat die linke Schulter ihre Bedeckung! Du hast es gewagt, die struppigen Haare mit einer Mitra zu umbinden, passender wäre Weißpappellaub für Hercules' Haar. Glaubst du etwa, dass es sich schickte, dass du dich nach Art eines leichten Mädchens mit einem mäonischen Gürtel gegürtet hast?⁷⁶

Die Halskette, der mit Edelsteinen besetzte goldene Armreif, die asiatische Mitra und der mäonische Gürtel wirken am Körper des Helden aus Deianiras Sicht deplatziert. In Anbetracht dieser Aufmachung erinnert sie daher an die großen Taten von einst, die mit dem Nacken (*collum*), den muskulösen Armen (*lacerti, tori*) ausgeführt wurden: die Übernahme des Himmelsgewölbes und die Bezwingung des nemeischen Löwen. In beiden Fällen kontrastiert sie die Zeit des Hercules bei Omphale mit der entfernteren Vergangenheit: so trug der Nacken einst keine Halskette, sondern das Himmelsgewölbe, das nicht nur für die Tat als sol-

⁷⁶ Der lateinische Text folgt Casali (1995); die Übersetzung wurde in Auseinandersetzung mit Hoffmann, Schliebitz & Stocker (2000) erstellt.

che steht, sondern als ein zu einem Helden passendes Schmuckstück erscheint. Die muskulösen Arme des Hercules, die am Hof der Omphale von edelsteinverzierten Armreifen eingeengt werden, erdrosselten einst den Löwen: von dieser Tat zeugt wiederum das Löwenfell an der linken Schulter, ein Kleidungsstück, das zugleich eine Trophäe ist. Die Kontrastierung der Situation bei Omphale und der weiter zurückliegenden Vergangenheit entspricht dem Muster des Tatenkatalogs in der sophokleischen Klagerede, in der Gegenwart und Vergangenheit einander gegenübergestellt werden. An die Stelle des Körpers, der sich unter der Einwirkung des Gifts zersetzt, tritt hier ein mit Frauenschmuck herausgeputzter Körper.⁷⁷ Aus Sicht des jeweiligen Sprechers lässt sich die skizzierte innerliche bzw. äußerliche Veränderung des Körpers, der einst die Heldentaten ausführte, jedoch in beiden Fällen als Krise bezeichnen: es sind Umstände, die für den primär als Kämpfer und Retter geltenden Helden nicht die Norm darstellen. Wie schon bei Properz (4,9,46 und 49) findet zudem die Behaarung des Hercules Erwähnung. So verweist Ovids Deianira schließlich auf das struppige Haupthaar, das von einer Mitra bedeckt wurde, und stellt dieser das Pappellaub als passendere Kopfbedeckung gegenüber. Während das Pappellaub an Hercules' Rückkehr aus der Unterwelt denken lässt,⁷⁸ markiert das Tragen der Mitra die Verweiblichung.⁷⁹

Auch im Rahmen der Beschreibung der von Hercules verrichteten, Fingerspitzengefühl erfordernden Wollarbeit finden sich Bezugnahmen auf den Körper des Helden. Der Tätigkeit entsprechend rücken neben den Händen selbst auch die Finger bzw. der Daumen als einzelner Finger in den Blick (her. 9,75–80):

⁷⁷ Curley (2013) 214 beschreibt die unterschiedliche Wirkung der Tatenkataloge wie folgt: „[...] given his role as a love-slave, a *servus amoris* whose feminine finery is ill suited to his masculinity, his present circumstances contain more bathos than pathos – although for Deianira they are no less offensive.“

⁷⁸ Vgl. Casali (1995) 109 mit Verweis auf Serv. ecl. 7,61.

⁷⁹ Als Träger einer Mitra imaginiert Cicero Clodius, der anlässlich des Festes zu Ehren der Göttin Bona Dea als Frau verkleidet in das Haus Caesars eingedrungen war; vgl. z. B. Cic. har. 44. Das Tragen der Mitra bringt auch Aeneas und den Trojanern in Vergils *Aeneis* (4,216 und 9,616) den Vorwurf der Verweiblichung ein; vgl. dazu Williams (²2010) 160–161. Zu Kleidung und Schmuck als Status- und Identitätsmerkmalen in der Antike vgl. Holmes (2010) 174–178.

*Non fugis, Alcide, victricem mille laborum
 rasilibus calathis imposuisse manum
 crassaque robusto deducis pollice fila
 aequaque formosae pensa rependis erae?
 A! quotiens, digitis dum torques stamina duris,
 praevalidae fusos comminuere manus!*

Scheust du dich nicht, Alcide, die in tausend Arbeiten siegreiche Hand auf glatte Körbchen zu legen, ziehst du mit deinem kräftigen Daumen grobe Fäden und reichst der schönen Herrin, was sie dir abmisst, zurück? Ach, wie oft, wenn mit harten Fingern du den Faden drehtest, zerbrachen die äußerst starken Hände die Spindel.

Die Hände stehen in den Tatenkatalogen bei Sophokles und in Ovids *Metamorphosen* als universell einsetzbares Werkzeug des Helden jeweils an erster Stelle. Wie im sophokleischen Prätext wird auch hier die Sieghaftigkeit des Hercules auf seine Hände projiziert und es ist hyperbolisch von der *manus victrix mille laborum* die Rede.⁸⁰ Eben diese Hand hält nun geglättete Körbchen und Spindeln. Die Tätigkeit am Hof der Omphale wird mit den früheren Heldentaten kontrastiert, die das übliche Betätigungsfeld des Hercules darstellen.

Mit der Erwähnung der Hände ist es in diesem Fall nicht getan, denn auch einzelne Finger kommen beim Spinnen zum Einsatz: Hercules führt mit dem Daumen den Faden herab und dreht ihn mit den Fingern. Dass sich Hercules bei seiner neuen Arbeit nicht geschickt anstellt, grobe Fäden produziert und Spindeln zerbricht, macht ihn zusätzlich lächerlich.⁸¹ Die Beobachtung seiner Ungeschicklichkeit lenkt aber wiederum den Blick auf den Körper, der sich auch beim Verrichten von Frauenarbeit nicht verändert hat, sondern der Körper eines ausgesprochen männlichen Helden bleibt.

Der neunte Heroidenbrief zeigt einen Hercules, der beim Spinnen von seinen Taten erzählt und in dieser Hinsicht etwa die Töchter des Minyas in den *Meta-*

⁸⁰ Vgl. oben S. 46–47 zu Soph. Trach. 1101–1102 und die von Cicero (frg. 34,33 u. 44 FPL⁴) gebrauchte Wendung *manus victrix*.

⁸¹ Das Zerbrechen der Spindel unter den starken Händen entspricht als unbeabsichtigte Wirkung des Körpers im Umgang mit den für Frauenhände gefertigten Gerätschaften der Zerstörung von Omphales Schmuck und ihren Schuhen in den *Fasti*, wo der Kleidertausch als Teil einer *antiqui fabula plena ioci* (Ov. fast. 2,304) erzählt wird und die komische Wirkung der Episode im Vordergrund steht; vgl. Fantham (1983) 194.

morphosen präfiguriert.⁸² Hercules geht mit dem Spinnen einer Tätigkeit nach, die mit der Komposition von ‚zarter Dichtung‘ in der Tradition des Kallimachos und der von ihm propagierten Μοῦσα λεπταλέη (Ait. frg. 1,24 Pf./Harder) assoziiert wird: so verweist die Wendung *deducis pollice fila* (77) auf das im übertragenen Sinne gebrauchte *deducere* in programmatischen Passagen bei Vergil und Horaz.⁸³ Die von Hercules mit seinem ‚kräftigen Daumen‘ (*robusto ... pollice*) produzierten ‚dicken Fäden‘ (*crassa ... fila*) stehen freilich im Gegensatz zu dem ‚feinen Faden‘, aus dem Dichtung, die sich durch die für Kallimachos typische λεπτότης auszeichnet,⁸⁴ entsteht. Die ‚dicken Fäden‘ des Hercules lassen sich insofern poetologisch verstehen und betonen das nicht neue, aber doch kühne Unterfangen, einen Helden des Epos zum Gegenstand einer Elegie zu machen.

Insgesamt nimmt Deianira sieben verschiedene Körperteile in den Blick, die – anders als im Tatenkatalog der *Metamorphosen* – durch Attribute qualifiziert werden:

59: *fortes lacerti* – starke (Ober)Arme

60: *solidi tori* – stramme Muskeln

63: *hirsuti capilli* – struppige Haare

71: *durum collum* – harter Nacken (vgl. auch 57, *Herculeum collum*)

77: *robustus pollex* – kräftiger Daumen

79: *duri digiti* – harte Finger

80: *praevalidae manus* – sehr starke Hände (vgl. auch 75, *manus victrix mille laborum*)

Stärke, Rauheit und Härte zeichnen demnach den Körper, d. h. die Oberarme, den Nacken, die Hände und einzelne Finger als Werkzeuge des Hercules, aus. Diese Eigenschaften des Heldenkörpers werden in der Elegie erwähnt, weil sie sich am Hof der Omphale nicht in entsprechenden Taten niederschlagen. Die Adjek-

82 Vgl. Ov. met. 4,36 und dazu Gutzwiller (2020) 184–185 sowie Anm. 35 mit weiterer Literatur.

83 Vgl. Verg. ecl. 6,4–5 *pastorem, Tityre, pinguis / pascere oportet ovis, deductum dicere carmen*; Hor. epist. 2,1,224–225 *cum lamentamur non apparere labores / nostros et tenui deducta poemata filo*; ferner Ov. met. 1,4; vgl. zu Vergil und Ovid die Diskussion bei Gutzwiller (2020) 183–185, die das Spinnen als Bild für das Dichten auf den Aitienprolog des Kallimachos (frg. 1,5 Pf./Harder, ἔπος δ' ἐπὶ τυτθὸν ἐλ[ίσσω) zurückführt.

84 Vgl. Gutzwiller (2020) 182 und Hor. epist. 2,1,225 *tenui ... filo*.

tive unterstreichen zudem die Männlichkeit des Helden. So provoziert Deianira zwar den Gatten, indem sie seine Verweiblichung darstellt, entwirft jedoch zugleich das Bild eines harten und kräftigen und insofern ausgesprochen männlichen Körpers.

Omphale, die nach dem Kleidertausch das Löwenfell trägt, zeichnet sich demgegenüber durch eine „weiche Seite“ (*molle latus*) aus (her. 9,111–114):

*o pudor! hirsuti costis exuta leonis
aspera texerunt vellera molle latus!
falleris et nescis – non sunt spolia illa leonis,
sed tua, tuque feri victor es, illa tui.*

O Schande! Das raue, von den Rippen des struppigen Löwen abgezogene Fell bedeckte eine weiche Seite [einer Frau]! Du täuschst dich und weißt es nicht – das ist nicht die erbeutete Haut eines Löwen, sondern deine: du hast ein wildes Tier besiegt, sie aber dich.

Körper und Gewand werden so kontrastiv gegenübergestellt: Der weiche Körper der Omphale steckt im rauen Löwenfell (*aspera vellera*), der als hart und kräftig beschriebene Körper des Hercules hingegen im sidonischen Umhang (*Sidonio ... amictu*, 101). Dass das Löwenfell viel besser zu Hercules passt, deutet sich dadurch an, dass es wie die Haare des Helden als ‚struppig‘ (*hirsutus*) beschrieben wird. Der Kleidertausch führt dazu, dass die Aufmachung jeweils in einem Spannungsverhältnis zu Körper und biologischem Geschlecht steht, da im Gegensatzpaar ‚hart‘/‚weich‘ auch die Dichotomie ‚männlich‘/‚weiblich‘ mitschwingt.⁸⁵ Indem Deianira dieses Missverhältnis betont, unterstreicht sie letztlich die Männlichkeit des Helden. Die Körperbeschreibung wie auch der damit

⁸⁵ Hinter dem für die Elegie programmatischen Gegensatzpaar *durus/mollis* steht letztlich die verbreitete Differenzierung geschlechtsspezifischer Merkmale. Die von Aristoteles in den biologischen Schriften konstatierte Geschlechterdifferenz wurde in physiognomonischen Traktaten der Folgezeit in Form von Katalogen typischer Eigenschaften und Verhaltensweisen ausdifferenziert; so werden etwa in den erwähnten *Physiognomonica* dem männlichen Geschlecht ein robuster Charakter sowie große, gut gegliederte und sehnige Körperteile zugeschrieben, dem weiblichen Geschlecht hingegen ein weichlicher Charakter sowie kleine, ungegliederte, schwache und fleischige Körperteile; vgl. dazu Vogt (1999) 155.

verbundene Tatenkatalog⁸⁶ unterlaufen daher ihre Behauptung, Hercules habe sich in einen *vir mollis* verwandelt.⁸⁷

In der detaillierten Beschreibung Deianiras rücken selbst die Muskeln in den Blick. Ovid gebraucht den Ausdruck *tori*, der sich bereits in Ciceros Übersetzung der Klagerede des sophokleischen Herakles findet und im fünfzehnten Buch der *Metamorphosen* zur Beschreibung des Athleten Milon, wiederum im Zusammenhang mit Hercules, aufgegriffen wird.⁸⁸ Dass sich mit dem Verweis auf *tori* eine Vorstellung von den Muskeln eines in besonderer Weise trainierten Körpers verbindet, legt auch Quintilian (inst. 10,1,33) nahe, der die von einem Redner gegenüber einem Geschichtsschreiber geforderte Zurückhaltung mit dem Hinweis darauf veranschaulicht, dass „nicht die Muskelpakete von Athleten, sondern die kräftigen Arme von Soldaten“ (*non athletarum toris, sed militum lacertis*) notwendig seien.⁸⁹ Der im 1. und 2. Jahrhundert vergleichsweise selten in dieser Bedeutung gebrauchte Begriff *tori* kann somit als Einladung dazu verstanden werden, sich eine markante Muskellandschaft vorzustellen, wie sie der Schöpfer des Hercules Farnese in seinem Medium zum Ausdruck gebracht hat.

86 Nach den bereits erwähnten Bezugnahmen auf Heldentaten des Hercules folgt in her. 9,85–100 ein Tatenkatalog, in dem den Körpern der Gegner besondere Beachtung geschenkt wird. In 46 Versen (9,55–100) werden so insgesamt 12 Taten von Deianira erwähnt; vgl. Curley (2013) 214.

87 Zur Wirkung des Tatenkatalogs vgl. Cyrino (1998) 223: „Yet Ovid’s prolonged description of Hercules’ mighty deeds and his successful conquest of numerous foes in this passage only heightens the impression of the hero’s strength and virility. Through Omphale’s eyes, Deianira has forced us to focus on the image of the reinvigorated, reborn hero as he is about to leave Lydia.“ Einen strategischen Schachzug Deianiras erkennt Lindheim (2003) 72 in der Evokation der heroischen Größe des Hercules: „In juxtaposing his glorious deeds with his shameful behavior, she provides him with the reminders of his greatness in order that he might reject his current humiliation in favor of his former heroism.“

88 Vgl. dazu oben S. 47.

89 Vgl. André (1991) 204 sowie OLD s. v. 3.

5. FAZIT: MUSKELN UND HAARE DES HERCULES

Der Überblick über die Bezugnahmen auf den Körper des Hercules im augusteischen und frühkaiserzeitlichen Epos und in der Elegie hat gezeigt, dass in epischen Kampfscenen zwar verschiedene Körperteile des Helden im Rahmen der Schilderung der Kampfhandlungen erwähnt werden, dass der Körper des Helden jedoch unbestimmt bleibt, Körpereigenschaften, wie das Gewicht, nur vereinzelt betont werden und insgesamt die bisweilen spektakulären Körper der Gegner im Fokus stehen, denen Gewalt angetan wird. Nur als Leidender steht Hercules im Epos im Mittelpunkt. So wird sein Körper in den *Metamorphosen* beschrieben, als das tödliche Gift ihn zersetzt und er wie schon in der als Prätext dienenden sophokleischen Tragödie zum „locus of violence“⁹⁰ wird. Auch wenn die Hercules-Sequenz der *Metamorphosen* auf die Apotheose hinführt, mit der Hercules auch die Körperlichkeit überwindet, lässt sich die qualvolle Zersetzung des Körpers, die letztlich eine Etappe auf diesem Weg darstellt, als ‚Krise‘ bezeichnen. Die elegische Dichtung stellt Hercules nicht als Kämpfer, sondern als Liebenden ins Zentrum, der sogar zum Kleidertausch bereit ist. Als Liebesklave in den Gewändern der Omphale leidet Hercules zwar nicht, doch bringen ihm seine Aufmachung und sein Verhalten den Vorwurf der Verweiblichung ein. Zum Gegenstand der Dichtung wird der Körper des Hercules also gerade dann, wenn er nicht als der siegreiche Kämpfer begegnet, sondern sich in Situationen befindet, die von dieser Norm abweichen und sich insofern als ‚Krisen‘ bezeichnen lassen.

Die körperlichen Veränderungen, die Zersetzung des Körpers oder seine Dekoration durch weibliche Accessoires, führen jedoch dazu, dass der intakte oder unverhüllte Heldenkörper als Kontrastfolie evoziert wird und deshalb im Moment einer ‚Krise‘ in den Fokus rückt. In der Hercules-Rede in den *Metamorphosen* sind es die Taten allein, die den Körper des Hercules als Heldenkörper ausweisen. Die entsprechenden Körpereigenschaften werden nicht ausdrücklich erwähnt, sondern stellen die Voraussetzungen der im Tatenkatalog erinnerten Kämpfe dar. Während das Epos den Körper des Hercules mit den Taten in Verbindung bringt und als den Körper eines Kämpfers inszeniert oder diesen rekonstruiert, wird im elegischen Diskurs die Männlichkeit betont. Zur Beschreibung verschiedener Körperteile werden Attribute verwendet, die den Wortfeldern ‚hart‘ und ‚rau‘ zuzuordnen sind, den Körper des Hercules als ‚männlich‘ codie-

⁹⁰ Vgl. zu dieser Wendung Curley (2013) 166; zitiert auf S. 42 Anm. 30.

ren und diesen im Rahmen des Gattungsdiskurses als einen ‚epischen Fremdkörper‘ präsentieren. In diesem Zusammenhang gewinnen auch die struppigen Brust- und Haupthaare des Hercules Bedeutung, die beim Kleidertausch vorübergehend von einer Brustbinde bzw. einer Mitra bedeckt werden.⁹¹ Verweise auf die Körperbehaarung des Hercules fehlen in den betrachteten Epen, da die Haare für den Kämpfer Hercules nicht relevant sind. Die Hercules-Darstellung im neunten Heroidenbrief ist angesichts der Fülle der genannten Körperteile, die alle durch Attribute weiter qualifiziert werden, vergleichsweise stark deskriptiv. Die Taten werden dort zwar ebenfalls in Erinnerung gerufen, doch erscheinen sie als Folie zu den Schmuckstücken des Hercules und den Wollarbeiten, mit denen Hercules am Hofe der Omphale befasst ist. Vor diesem Hintergrund wird die Anführung der Eigenschaften, die den Heldenkörper auszeichnen, notwendig. Doch auch wenn Hercules, wie im Brief der Deianira, zum Gegenstand einer Ekphrasis wird, reichen kurze Bezugnahmen auf einzelne Körperteile und Schlagworte wie *fortes lacerti* oder *solidi tori* zur Evokation des athletischen Heldenkörpers aus.⁹²

BIBLIOGRAPHIE

- André (1991). – Jacques André, *Le vocabulaire latin de l'anatomie* (Paris: Les Belles Lettres 1991).
- Asso (2002). – Paolo Asso, ‚The Function of the Fight: Hercules and Antaeus in Lucan‘. *Vichiana* 4.1 (2002) 57–72.
- Augoustakis & Raucci (2018). – Antony Augoustakis & Stacie Raucci (eds.), *Epic Heroes on Screen* (Edinburgh: Edinburgh University Press 2018).
- Avramidou (2010). – Amalia Avramidou, ‚The Body of a Hero. Images of Herakles and Their Political Use in Antiquity‘, in Garrison (2010) 217–237.
- Bär (2018). – Silvio Bär, *Herakles im griechischen Epos. Studien zur Narrativität und Poetizität eines Helden* (Stuttgart: Franz Steiner Verlag 2018).

⁹¹ Zu einem Verweis auf die Beinbehaarung vgl. Ov. fast. 2,348.

⁹² Dem Beitrag liegt ein Vortrag zugrunde, der am 20. November 2019 an der Tagung Körperbilder an der CAU Kiel gehalten wurde; den dort Anwesenden danke ich für die anregende Diskussion. Für die kritische Lektüre des Beitrags und wertvolle Hinweise zu seiner Verbesserung danke ich Annemarie Ambühl (Mainz) und Veronika Lukas (München).

- Bièvre-Perrin & Pampanay (2017). – Fabien Bièvre-Perrin & Élise Pampanay, ‚Esthétique et fonction du corps antiquisant dans la publicité au XXIe siècle‘, in Filippo Carlà-Uhink, Marta García Morcillo & Christine Walde (eds.), *Advertising Antiquity = thersites* 6 (2017) 199–240.
- Binder & Binder (2001). – Edith Binder & Gerhard Binder (Hgg.), *P. Vergilius Maro, Aeneis, 7. und 8. Buch*. Lateinisch-deutsch. Übers. und hrsg. von E. & G.B. (Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2001 [u. ö.]).
- Binder (2019). – Gerhard Binder, *P. Vergilius Maro, Aeneis: Ein Kommentar*, Bd. 3: Kommentar zu *Aeneis* 7–12 (BAC 106) (Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier 2019).
- Blänsdorf (⁴2011). – *Fragmenta poetarum Latinorum epicorum et lyricorum praeter Enni Annales et Ciceronis Germanicque Aratea*. Post W. Morel et K. Büchner editionem quartam auctam curavit Jürgen Blänsdorf (Berlin & New York: Walter de Gruyter ⁴2011).
- Blanshard (2018). – Alastair J. L. Blanshard, ‚Hercules: The Mythopoeics of New Heroism‘, in Augoustakis & Raucci (2018) 28–42.
- Boardman (1994). – John Boardman, ‚Omphale‘. *LIMC* VII (1994) 45–53.
- Bömer (1977). – Franz Bömer, *P. Ovidius Naso, Metamorphosen, Buch VIII–IX*. Kommentar von F. B. (Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1977).
- Casali (1995). – Sergio Casali (a c. di), *P. Ovidii Nasonis Heroidum epistula IX: Deianira Herculi* (Firenze: Le Monnier 1995).
- Caviglia (1979). – Franco Caviglia, ‚Cicerone traduttore di Sofocle‘, in *Studi di poesia latina in onore di Antonio Traglia*, vol. I (Roma: Edizioni di storia e letteratura 1979) 333–350.
- Cawthorn (2008). – Katrina Cawthorn, *Becoming Female. The Male Body in Greek Tragedy* (London: Duckworth 2008).
- Conte (²2019). – Gian Biagio Conte (ed.), *P. Vergilius Maro, Aeneis*. Recensuit atque apparatu critico instruxit G. B. C. (Berlin & Boston: Walter de Gruyter ²2019).
- Curley (2013). – Dan Curley, *Tragedy in Ovid. Theater, Metatheater, and the Transformation of a Genre* (Cambridge: Cambridge University Press 2013).
- Cyrino (1998). – Monica S. Cyrino, ‚Heroes in D(u)ress: Transvestism and Power in the Myths of Herakles and Achilles‘. *Arethusa* 47 (1998) 197–230.
- DeBrohun (1994). – Jeri Blair DeBrohun, ‚Redressing Elegy’s *puella*: Propertius IV and the Rhetoric of Fashion‘. *JRS* 84 (1994) 41–63.
- DeBrohun (2003). – Jeri Blair DeBrohun, *Roman Propertius and the Reinvention of Elegy* (Michigan: The University of Michigan Press 2003).

- Edwards (1993). – Catharine Edwards, *The Politics of Immorality in Ancient Rome* (Cambridge: Cambridge University Press 1993).
- Eppinger (2017). – Alexandra Eppinger, ‚Hercules cinaedus? The Effeminate Hero in Christian Polemic‘, in Domitilla Campanile, Filippo Carlà-Uhink & Margherita Facella (eds.), *TransAntiquity. Cross-Dressing and Transgender Dynamics in the Ancient World* (Abingdon & New York: Routledge 2017) 202–214.
- Esposito (2009). – Paolo Esposito (a. c. di), *Marco Anneo Lucano, Bellum civile (Pharsalia)* (Napoli: Loffredo 2009).
- Fantham (1983). – Elaine Fantham (1983), ‚Sexual Comedy in Ovid’s *Fasti*: Sources and Motivation‘. *HSCP* 87 (1983) 185–216.
- Fedeli, Dimundo & Ciccarelli (2015). – Paolo Fedeli, Rosalia Dimundo & Irma Ciccarelli (a. c. di), *Properzio, Elegie, libro IV. 2 voll.* (Studia Classica et Mediaevalia 7) (Nordhausen: Verlag T. Bautz 2015).
- Feeney (1991). – D. C. Feeney, *The Gods in Epic. Poets and Critics of the Classical Tradition* (Oxford: Oxford University Press 1991).
- Fögen & Lee (2009). – Thorsten Fögen & Mirelle M. Lee (eds.), *Bodies and Boundaries in Graeco-Roman Antiquity* (Berlin & New York: Walter de Gruyter 2009).
- Galinsky (1972a). – G. Karl Galinsky, *The Herakles Theme. The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century* (Oxford: Blackwell 1972).
- Galinsky (1972b). – G. Karl Galinsky, ‚Hercules Ovidianus (*Metamorphoses* 9,1–272)‘. *WSt* 6 N.F. (1972) 93–116.
- Garrison (2010). – Daniel H. Garrison (ed.), *A Cultural History of the Human Body in Antiquity* (A Cultural History of the Human Body 1) (Oxford: Berg 2010).
- Gleason (1995). – Maud W. Gleason, *Making Men: Sophists and Self-Presentation in Ancient Rome* (Princeton: Princeton University Press 1995). [Eine Version des 3. Kapitels: ‚Department as Language: Physiognomy and the Semiotics of Gender‘, 55–81, erschien zuerst als: ‚The Semiotics of Gender: Physiognomy and Self-Fashioning in the Second Century C.E.‘, in David E. Halperin, John J. Winkler & Froma Zeitlin (eds.), *Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World* (Princeton: Princeton University Press 1990) 389–415].
- Grethlein & Huitink (2017). – Jonas Grethlein & Luuk Huitink, ‚Homer’s Vividness: an Enactive Approach‘. *JHS* 137 (2017) 67–91.

- Grilli (1987). – Alberto Grilli (a c. di), *Marco Tullio Cicerone. Tuscolane libro II. Testo, introduzione, versione e commento* (Brescia: Paideia Editrice 1987).
- Gutzwiller (2020). – Kathryn Gutzwiller, ‚Under the Sign of the Distaff: *Aetia* 1.5, Spinning and Erinna‘. *CQ* 70.1 (2020) 177–191.
- Harder (2012). – Annette Harder (ed.), *Callimachus, Aetia*. Vol. I, Introduction, Text and Translation. Vol. II, Commentary (Oxford: Oxford University Press 2012).
- Hoffmann, Schliebitz & Stocker (2000). – Detlev Hoffmann, Christoph Schliebitz & Hermann Stocker, *P. Ovidius Naso, Heroides/Briefe der Heroinnen*. Lateinisch-deutsch. Übers. und hrsg. (Stuttgart: Philipp Reclam jun. 2000 [u. ö.]).
- Hoffmann, Schliebitz & Stocker (2011). – Detlev Hoffmann, Christoph Schliebitz & Hermann Stocker, *Lucan, Bürgerkrieg*. Lateinisch und deutsch, eingeleitet, übersetzt und kommentiert. 2 Bde. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2011).
- Holmes (2010). – Brooke Holmes, ‚Marked Bodies. Gender, Race, Class, Age, Disability and Disease‘, in Garrison (2010) 159–183.
- Holzberg (2017). – Niklas Holzberg (Hg.), *Publius Ovidius Naso, Metamorphosen*. Lateinisch-deutsch. Hrsg. und übers. von N.H. (Berlin & Boston: Walter de Gruyter 2017).
- Huitink (2020). – Luuk Huitink, ‚*Enargeia* and Bodily *Mimesis*‘, in Jonas Grethlein, Luuk Huitink & Aldo Tagliabue (eds.), *Experience, Narrative, and Criticism in Ancient Greece. Under the Spell of Stories* (Oxford: Oxford University Press 2020) 188–209.
- Hutchinson (2006). – Gregory Hutchinson (ed.), *Propertius, Elegies: Book IV* (Cambridge: Cambridge University Press 2006).
- Janka & Stierstorfer (2018). – Markus Janka & Michael Stierstorfer, ‚Die kuriosen Metamorphosen des antiken Heros Hercules im globalisierten Medienverbund der Postmoderne‘. *Gymnasium* 125 (2018) 95–127.
- Kenney (2011). – Edward J. Kenney (a c. di), *Ovidio, Metamorphosi. Vol. IV: libri VII–IX* (Milano: Arnoldo Mondadori Editore 2011).
- Lessing (1964). – Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der Alten Kunstgeschichte*. Mit einem Nachwort von Ingrid Kreuzer (Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1964 [u. ö.]).
- Lindheim (1998). – Sara H. Lindheim, ‚Hercules Cross-Dressed, Hercules Undressed: Unmasking the Construction of the Propertian *amator* in Elegy 4.9‘. *AJPh* 119.1 (1998) 43–66.

- Lindheim (2003). – Sara H. Lindheim, *Mail and Female. Epistolary Narrative and Desire in Ovid's Heroides* (Wisconsin: The University of Wisconsin Press 2003).
- Lloyd-Jones & Wilson (1990). – *Sophoclis Fabulae*. Recognovit brevique adnotatione critica instruxerunt H. Lloyd-Jones et N. G. Wilson (Oxford: Oxford University Press 1990).
- Luck (1996). – Georg Luck, *Propertius, Tibullus, Liebeselegien/Carmina*. Lat./dt. Neu herausgegeben und übersetzt von G. L. (Zürich: Artemis & Winkler Verlag 1996).
- Newlands (2018). – Carole E. Newlands, 'Violence and Resistance in Ovid's *Metamorphoses*', in Monica R. Gale & J. H. D. Scourfield (eds.), *Texts and Violence in the Roman World* (Cambridge: Cambridge University Press 2018) 140–178.
- O'Brien (2014). – Daniel O'Brien, *Classical Masculinity and the Spectacular Body on Film. The Mighty Sons of Hercules* (Basingstoke: Palgrave Macmillan 2014).
- Oehmke (2000). – Steffi Oehmke, 'Entwaffnende Liebe. Zur Ikonologie von Herakles/Omphale-Bildern anhand der Gruppe Neapel-Kopenhagen'. *JdI* 115 (2000 [2001]) 147–197.
- Piot (1965). – M. Piot, 'Hercule chez les poètes du I^{er} siècle après Jésus-Christ'. *REL* 43 (1965) 342–358.
- Porter (1999). – James I. Porter (ed.), *Constructions of the Classical Body* (Ann Arbor: The University of Michigan Press 1999).
- Prost & Wilgoux (2006). – Francis Prost & Jérôme Wilgoux (eds.), *Penser et représenter le corps dans l'Antiquité* (Rennes: Presses universitaires de Rennes 2006).
- Ritter (1995). – Stefan Ritter, *Hercules in der römischen Kunst: von den Anfängen bis Augustus* (Heidelberg: Verlag Archäologie und Geschichte 1995).
- Ritter (1996). – Stefan Ritter, 'Ercole e Onfale nell' arte romana dell' età tardo-republicana e augustea', in Colette Jourdain-Annequin & Corinne Bonnet (éds.), *II^e rencontre Héracléenne: Héraclès, les femmes et le féminin* (Bruxelles & Rome: Institut historique belge de Rome 1996) 89–102.
- Rushing (2016). – Robert A. Rushing, *Descended from Hercules. Biopolitics and the Muscled Male Body on Screen* (Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press 2016).
- Schneider (2005). – Rolf Michael Schneider, 'Der Hercules Farnese', in Luca Giuliani (Hg.), *Meisterwerke der antiken Kunst* (München: Verlag C. H. Beck 2005) 137–157.

- Secci (2009). – Davide A. Secci, ‚Ovid *met.* 9.1–97: Through the Eyes of Achei-
lous‘. *G&R* 56.1 (2009) 34–54.
- Segal (1998). – Charles Segal, ‚Ovid’s Metamorphic Bodies: Art, Gender, and
Violence in the *Metamorphoses*‘. *Arion* 5.3 (1998) 9–41.
- Shackleton Bailey (²1997). – *M. Annaei Lucani De bello civili libri X*. Edidit D. R.
Shackleton Bailey (Stuttgart & Leipzig: B. G. Teubner ²1997 [¹1988]).
- Solomon (2018). – Jon Solomon, ‚Hercules and the Millennial Generation‘, in
Augoustakis & Raucci (2018) 13–27.
- Tarrant (2004). – Richard J. Tarrant, *P. Ovidi Nasonis Metamorphoses*. Recogno-
vit brevique adnotatione critica instruxit R. J. Tarrant (Oxford: Oxford Uni-
versity Press 2004).
- Uhle (2006). – Tobias Uhle, ‚Antaeus – Hannibal – Caesar. Beobachtungen
zur Exkurstechnik Lucans am Beispiel des Antaeus-Exkurses (Lucan. 4,593–
660)‘. *Hermes* 134 (2006) 442–454.
- Vogt (1999). – Sabine Vogt, *Aristoteles, Physiognomonica*. Übersetzt und kom-
mentiert von S.V. (Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung, Bd. 18:
Opuscula, Teil 6: *Physiognomonica*) (Berlin: Akademie Verlag 1999).
- Von Albrecht (1994). – Michael von Albrecht (Hg.), *P. Ovidius Naso, Metamor-
phosen*. Lateinisch/deutsch, übersetzt und herausgegeben von M. v. A. (Stutt-
gart: Philipp Reclam jun. 1994 [u. ö.]).
- Walde (1992). – Christine Walde, *Herculeus labor*. Studien zum pseudoseneca-
nischen *Hercules Oetaeus* (Frankfurt a. M. & Bern: Peter Lang 1992).
- Welch (2004). – Tara S. Welch, ‚Masculinity and Monuments in Propertius 4.9‘.
AJP 125.1 (2004) 61–90.
- Williams (²2010). – Craig A. Williams, *Roman Homosexuality*. With a Foreword
by Martha Nussbaum (Oxford: Oxford University Press ²2010).
- Willige (⁵2007). – Wilhelm Willige (Hg.), *Sophokles, Dramen*. Griechisch/
deutsch. Herausgegeben und übersetzt von W.W., überarbeitet von Karl
Bayer. Mit Anmerkungen und einer Einführung von Bernhard Zimmermann
(Regensburg: Patmos Verlag ⁵2007).
- Wyke (1994). – Maria Wyke, ‚Taking the Woman’s Part: Engendering Roman
Love Elegy‘. *Ramus* 23.1-2 (1994) 110–128.
- Wyke (1999). – Maria Wyke, ‚Herculean Muscle!: The Classicizing Rhetoric of
Bodybuilding‘, in Porter (1999) 355–379.

Petra Schierl

Departement Altertumswissenschaften/Latinistik, Universität Basel

Petersgraben 51

CH-4051 Basel

petra.schierl@unibas.ch

Suggested citation

Petra Schierl: Der Heldenkörper in Szene gesetzt. Die Muskeln des Hercules in Epos und Elegie.

In: *thersites* 11 (2020): *tessellae* – Birthday Issue for Christine Walde, pp. 31–68.

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol11.182>