

## Artikel erschienen in:

*Alexandra Forst (Hg.)*

### **Potsdamer Lateintage 2018–2020**

Roms Umgang mit sozialen Randgruppen: Forum Romanum: Nero – Kaiser und Künstler

2021 – 138 S.

ISBN 978-3-86956-510-1

DOI <https://doi.org/10.25932/publishup-50821>



### Empfohlene Zitation:

Nicola Hömke: Zahnlos, aber zauberkundig. Die „hässliche Alte“ in antiker Kunst und Literatur, In: Alexandra Forst (Hg.): Potsdamer Lateintage 2018–2020: Roms Umgang mit sozialen Randgruppen: Forum Romanum: Nero – Kaiser und Künstler, Universitätsverlag Potsdam, 2021, S. 31–61.

DOI <https://doi.org/10.25932/publishup-53345>

Die Publikation ist durch das Urheberrecht und/oder verwandte Schutzrechte geschützt. Nutzende sind berechtigt, die Publikation in jeder Form zu nutzen, die das Urheberrechtsgesetz (UrhG) und/oder einschlägige verwandte Schutzrechte gestatten. Für weitere Nutzungsarten ist die Zustimmung der Rechteinhaber\*innen einzuholen.



# Zahnlos, aber zauberkundig

## Die „hässliche Alte“ in antiker Kunst und Literatur

Nicola Hömke

### 1 Die Alte als literarisches Sujet

Bei den Leichenspielen zu Ehren des gefallenen Patroklos in Homers 23. Buch der *Ilias* ruft der schon recht betagte Antilochos nach dem Wettrennen fröhlich aus:

εἰδῶσιν ὑμῖν ἔρέω πᾶσιν φίλοι, ὡς ἔτι καὶ νῦν  
ἄθᾶνατοι τιμῶσι παλαιότερους ἀνθρώπους.

„Wisst ihr doch alle, Freunde, was ich sage: dass auch jetzt noch  
Die Unsterblichen ehren die bejahrteren Menschen!“

*Il.* 23,788–789; Übers. SCHADEWALDT

Wenn man wie der epische Krieger Antilochos zur obersten Gesellschaftsklasse gehört, mag dieser Satz über das Alter und die Alten im Epos wie im wahren Leben stimmen. *Ilias* und *Odyssee* warten mit diversen Beispielen betagter Akteure auf, die nicht wegen ihrer Kampfesstärke, sondern ihrer Weisheit und Lebenserfahrung in hohem Ansehen stehen, dazu gehört nicht zuletzt Antilochos' Vater, der greise König Nestor.

Die *Odyssee* thematisiert obendrein das Ideal des gemeinsam in Liebe und Verbundenheit alternden Ehepaars:<sup>1</sup> Schließlich gibt Odysseus trotz des verlockenden Angebots der schönen Nymphe Kalypso, ihr Gatte zu werden und ewig jung zu bleiben,<sup>2</sup> explizit seiner fernen Ehefrau Penelope den Vorzug, obwohl diese nach annähernd zwanzig Jahren Trennung ebenso sichtbar gealtert sein dürfte wie er.

.....  
1 BERTMAN 1989 widmet sich auch den Negativseiten zu diesem Ideal des in Liebe vereint alternden Ehepaars: Im Falle von Eos und Tithonos, so erzählt der homerische Aphroditehymnos, gibt es kein Happy End, weil die Göttin der Morgenröte sich für ihren Geliebten zwar ewiges Leben, aber nicht ewige Jugend gewünscht hat und nun mitansehen muss, wie er endlose Vergreisung erleidet.

2 Hom. *Od.* 5,203–213.



Abb 1: Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis (Werkstatt Peter Paul Rubens, ca. 1620–1625, heute Kunsthistorisches Museum Wien); Foto G. Jansoone 2006, Wikimedia Commons.

Das wohl berühmteste Denkmal hat diesem Ideal des gemeinsamen Alterns Ovid in seinen *Metamorphosen* mit der Erzählung von Philemon und Baucis gesetzt (Ov. met. 8,611–724). Peter Paul Rubens hat um 1620 die Schlüsselsituation in seinem Ölgemälde besonders lebendig dargestellt (Abb. 1): Das arme alte Ehepaar bekommt in seiner kargen Hütte unversehens Besuch vom obersten Gott und seinem Diener und ist in seiner selbstlosen Gastfreundschaft sogar bereit, die mit ihnen ergraute einzige Gans zu schlachten (was jedoch vermieden werden kann). Trotz dieser materiellen Not besteht anschließend ihr einziger Wunsch an Jupiter darin, zur gleichen Stunde sterben zu dürfen, damit niemand des anderen Grab anschauen muss. Dank ihrer Metamorphose zu ineinander verschlungenen Bäumen bleiben sie sogar über ihr menschliches Ende hinaus zusammen.

Sicherlich dürfte die antike Lebenswirklichkeit selbst für Angehörige der Oberschicht im Alter von zahlreichen Gebrechen geprägt gewesen sein – wenn man denn überhaupt das Seniorenalter erreichte. Gut, wer dann auf seine Familie zählen konnte! Doch was passierte, wenn man als alter Mensch aus dem antiken Sozialsystem herausfiel? Oder – noch schlimmer – wenn man nie drin war? Wenn man nicht von einer Familie aufgefangen und versorgt wurde, wenn der Ehegatte und Alleinernährer vorzeitig starb, wenn man als rechtloser Sklave geboren oder als Kriegsbeute verschleppt wurde? Gerade als alleinstehende und/oder rechtlose Frau stand man dann sehr schnell im dunkelsten Schatten der antiken griechischen oder auch römischen Gesellschaft; und diese Situation verschärfte sich noch ungemein, wenn man auch nicht mehr auf eine Verbesserung der wirtschaftlichen oder sozialen Lage durch reiche Gönner oder gar erneute Heirat hoffen durfte, weil man alt und von Krankheit und Debilität gezeichnet war.<sup>3</sup>

In der antiken Kunst und Literatur hat dieser Typus der „hässlichen Alten“ über Jahrhunderte hinweg einen erstaunlich reichhaltigen Niederschlag gefunden. Die Frauen waren dabei in erster Linie das Ziel von Spott und Häme in z. T. äußerst aggressiver, obszön-hetzerischer Form. Mit dem Typus der Invektive, also der Schmäh satire oder des Schmäh epigramms, bildeten sich sogar eigene poetische Genres heraus. Martial lässt sich etwa folgendermaßen über solch eine Frau aus:

*Cum tibi trecenti consules, Vetustilla,  
Et tres capilli quattuorque sint dentes,  
Pectus cicadae, crus colorque formicae;  
Rugosio rem cum geras stola frontem  
Et araneorum cassibus pares mammas; 5  
Cum comparata rictibus tuis ora  
Niliacus habeat corcodilus angusta,  
Meliusque ranae garriant Ravennates,  
Et Atrianus dulcius culex cantet,  
Videasque quantum noctuae vident mane, 10  
Et illud oleas quod viri capellarum,*

.....  
3 Im frühen Christentum setzten sich Frauen, die sich durch Kosmetik und Schmuck aufzuputzen und zu verjüngen suchten, gar dem Vorwurf aus, dem Teufel verfallen zu sein, weil sie Gottes schöpferischer Gestaltung „ins Handwerk pfuschten“ – so jedenfalls Tertullians Tenor in seiner Schrift *De cultu feminarum* (besonders 2,5).

*Et anatis habeas orthopygium macrae,  
 Senemque Cynicum vincat osseus cunnus;  
 Cum te lucerna balneator extincta  
 Admittat inter bustuarias moechas; 15  
 Cum bruma mensem sit tibi per Augustum  
 Regelare nec te pestilentia possit:  
 Audes ducentas nuptuire post mortes  
 Virumque demens cineribus tuis quaeris  
 Prurire. Quid si Sattiae velit saxum? 20  
 Quis coniugem te, quis vocabit uxorem  
 Philomelus aviam quam vocaverat nuper?  
 Quod si cadaver exigis tuum scalpi,  
 Sternatur Acori de triclinio lectus,  
 Talassionem qui tuum decet solus, 25  
 Ustorque taedas praeferat novae nuptae:  
 Intrare in istum sola fax potest cunnum.*

Obwohl du dreihundert Konsuln erlebt hast, Vetustilla,  
 nur noch drei Haare besitzt und vier Zähne,  
 die Brust einer Grille, die Schenkel und den Teint einer Ameise hast,  
 obwohl deine Stirn mehr Runzeln zeigt, als dein Gewand Falten hat,  
 und deine Brüste Spinnenweben gleichen, 5  
 obwohl, verglichen mit deinem Rachen,  
 das Nilkrokodil ein enges Maul hat,  
 die Frösche von Ravenna schöner quaken  
 und die Mücken an der Adria lieblicher surren,  
 du so gut siehst wie Nachtenten früh am Morgen 10  
 und genauso stinkst wie die Ziegenböcke,  
 du den hervorstehenden Steiß einer mageren Ente hast  
 und deine knochenharte Scham einen greisen Kyniker erledigen würde;  
 obwohl dich der Bademeister, wenn er das Licht löscht,  
 noch mit den Huren hereinlässt, die sich bei den Gräbern herumtreiben,<sup>4</sup> 15  
 obwohl schon den ganzen Monat August hindurch für dich Winter ist  
 und auch Pestfieber dich nicht wieder auftauen könnte,  
 wagst du es, der schon zweihundert starben, dich heiratslustig aufzuführen  
 und suchst, verrückt wie du bist, einen Mann für deine Asche.  
 Was wäre, wenn Sattias Grabstein geil sein wollte? 20

.....  
 4 Gemeint ist: Sie ist so hässlich, dass sie erst zusammen mit den Huren im Dunkeln hinein darf.

Wer wird dich „Gattin“, wer „Ehefrau“ nennen,  
wo dich kürzlich Philomelus noch „Großmutter“ nannte?  
Doch wenn du verlangst, dass man deinen Leichnam stimuliert,  
soll man dir aus dem Triclinium des Orkus das Bett richten,  
das allein zu deiner Hochzeit passt, 25  
und der Leichenverbrenner soll der Braut dann die Hochzeitslichter  
vorantragen:

Allein die Fackel vermag in so eine Möse einzudringen.

Mart. *epigr.* 3,93 (94); Übers. BARIÉ–SCHINDLER

Die frauenfeindlichen Hasstiraden sind mit nicht enden wollender Lust am bildhaften und hyperbolisch-manierierten Detail ausgeführt. Schon der Name *Vetustilla* (incl. Verkleinerungsendung etwa: „mickrige Alte“) ist sprechend; von den zum schmähenden Vergleich aufgerufenen Tieren mag der stinkende Ziegenbock vielleicht noch alltäglich sein, Grille, Ameise, Spinne, Krokodil, Frösche, Mücken, Eule und Ente wirken demgegenüber schon erlesener und gesuchter. Und doch ist der Tiervergleich ein stereotypes Element der Invektive; Horaz steuert in *Epode* 8 und 12, zwei gleichfalls drastischen Schmähdichten gegen Frauen, noch eine diarrhoetische Kuh (*epod.* 8,6), einen schwarzen Elefanten (*epod.* 12,1) und einen Polypen (*epod.* 12,5; gemeint ist mutmaßlich ein Oktopus) bei.<sup>5</sup> Die Bandbreite der ausgewählten Tiere kann dazu dienen, die gewünschten Assoziationen regelrecht zu addieren, sei es weil einzelne Tiere konkrete Makel der Frau versinnbildlichen (Gestank, Kahlheit, Lautgebung), sei es weil eindeutig unattraktive bzw. überzogen große neben besonders kleinen Tieren in ihrer Gesamtheit dazu dienen, der Geschmähten ihre Menschlichkeit abzusprechen.

Amy RICHLIN,<sup>6</sup> spezialisiert auf Genderforschung in antiken Texten, hat bestimmte Motivpools klassifiziert, aus denen sich Dichter wie Horaz und Martial immer wieder für ihre Schmähdichte bedient haben: So werden typischerweise die verschiedenen Körperöffnungen verunglimpft (im eingangs zitierten Martial-Epigramm der Mund in v. 6, aber auch die Schamgegend in v. 13 und v. 27); der körperliche Verfall geht mit dem sexuellen Verfall einher (vgl. die klimaktische Hinweiskette auf den Winter in v. 16, ihren Leichnam und das Bett im Orkus in v. 23 f. und den Sexualakt mit der Totenfackel in v. 27); zudem werden möglichst alle Register der Sin-

5 Vgl. RICHLIN 1992, 109–113.

6 Vgl. RICHLIN 1984, 70 f.

neswahrnehmungen gezogen, um Verachtung vor dem Makel (v. 2: kahl und zahlos; v. 8–9: keine schöne Stimme; v. 10: fehsichtig) und Ekel (v. 11: Gestank; v. 23–27: Sex mit einer Toten) zu erzeugen.<sup>7</sup>

Damit einher geht jedoch das explizite oder subtile Gefühl der Bedrohung vonseiten des Erzählers, weil die verspottete Alte durch ihre offene Gier nach einem „neuen Mann für ihre Asche“ (v. 19) gegen die zeitgenössische Sexualnorm und den Code für typisch weibliche Verhaltensweisen (Zurückhaltung, Häuslichkeit, *castitas*) verstößt und er sich dadurch quasi persönlich bedroht fühlt. In den horazischen *Epoden* 8 und 12 wird zudem schnell deutlich, dass die Schimpftiraden des Erzähler-Ichs gegen die hässliche Alte eher die Tatsache überspielen sollen, dass ihn bei den Treffen mit den Frauen seine sexuelle Potenz im Stich gelassen hat.

Wir kommen auf diese Beziehung zwischen der Alten und ihrem Dichter später zurück, aber bereits dieser erste Einblick in die Materie soll zeigen, dass Spott- und Hasstiraden gegen Frauen in Kunst und Literatur keineswegs simpel eindimensional sind. Vielmehr bildeten sie verschiedene Bild- und Erzähltypen aus, je nachdem mit welchen spezifischen Charakteristika die hässlichen Alten versehen wurden. In der Art des Spotts und der Häme lassen solche Darstellungen oft eine tiefere künstlerische, poetische oder gar poetologische Motivation erkennen. Wenn man diese Figurenkonzeptionen nicht einfach nur als hässlich-entartete oder lächerlich-degenerierte Kunst abtut, wie das gerade in Zeiten der Idealisierung der griechischen Ästhetik und der römischen Werte-Erziehung oft geschehen ist,<sup>8</sup> dann haben diese hässlichen Alten uns viel zu erzählen: über die Vorführung menschlicher Vorurteile und (auch spezifisch männlicher) Ängste sowie über den künstlerischen Umgang mit Tabus und Normverletzungen.

Im Folgenden sind aus einer jahrhundertelangen Bild- und Texttradition drei Typen der hässlichen Alten ausgewählt; sie werden zunächst einzeln,

.....  
 7 Eine bemerkenswerte Fortsetzung dieser misogynen Tradition findet sich in den anonymen *Proverbia quae dicuntur super natura feminarum* aus dem 13. Jh. Das aus Venetien stammende Gedicht listet in stolzen 191 Strophen alle nur denkbaren weiblichen Makel auf (vgl. BETTELLA 2005, 13f.). Überliefert ist es im reich illustrierten Codex unicus Ms. Hamilton 390 (olim Saibante), der sich im Besitz der Berliner Staatsbibliothek befindet und im dortigen Handschriftenkatalog als sehr gelungenes Digitalisat frei einsehbar ist.

8 S.u. S. 39 (Urteil BULLE).

aber dann auch mit Blick auf gemeinsame Wirkmechanismen synoptisch behandelt:<sup>9</sup>

1. der Bildtypus „Trunkene Alte“, wie er besonders prominent aus früh-hellenistischer Zeit erhalten ist;
2. der Bild- und Texttypus „Alte Kupplerin“ aus der griechischen und römischen Komödie und der römischen Elegie;
3. der Texttypus „Zauberkundige Alte“ aus der römischen Dichtung v. a. der augusteischen Zeit.

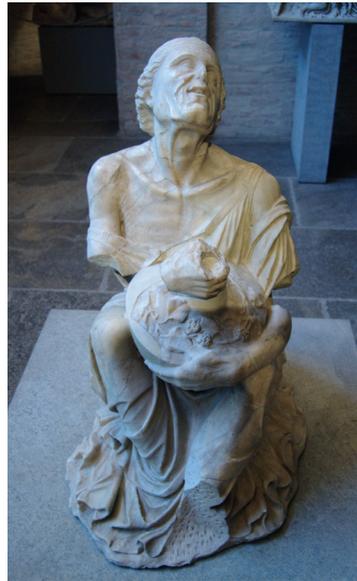


Abb. 2: „Die Trunkene Alte“, röm. Kopie eines griech. Originals a. d. 3. Jh. v. Chr., aus Rom, heute München, Glyptothek inv. 437, Höhe 0,92 m; Foto B. Saint-Pol 2007, Wikimedia Commons.

.....

9 Unberücksichtigt bleiben hier z.B. die zahlreichen positiv oder negativ konnotierten Greise der griechischen und römischen Mythologie ebenso wie die sonstigen Subtypen der alten Frau insbesondere in der griechischen Komödie, z.B. die geschäftstüchtige alte Händlerin der Alten Komödie (vgl. OERI S. 25 f.) oder auch die schwatzhafte Alte (OERI S. 38 f.) und die keifende Gattin der Mittleren und Neuen Komödie (OERI S. 64–66). Auch im (insbesondere römischen) Roman hat die Alte einen festen Platz, man denke etwa an die kupplerische Gemüsehändlerin in Petrons *sat.* 6,4 und die trunksüchtige und sexbesessene Oenothea in *sat.* 138. Eine auch narratologisch bedeutsame Scharnierstelle zwischen erzähltem Esel-Abenteuerroman und metadiegetischem Amor- und Psychemärchen nimmt die alte Räubermutter in Apuleius' *met.* 4,24–27 ein. Ebenfalls mit der Konnotation der alten Greisin verbunden sind diverse spätantike Roma-Personifikationen (z.B. Symm. *rel.* 3,9; Prud. *contr. Symm.* 2,649–772; Rut. Nam. 115 f., 135 f.).

## 2 Typus 1: Die trunkene Alte

Die zweifellos berühmteste Skulptur zu diesem Thema ist heute ein Prunkstück der Münchner Skulpturensammlung Glyptothek:<sup>10</sup> die marmorne Sitzstatue „Die Trunkene Alte“ (Abb. 2). Sie stammt in der erhaltenen Form aus den ersten Jahrzehnten nach Christi Geburt, doch fertigte sie ein römischer Bildhauer als Kopie eines griechischen Originals mutmaßlich aus der zweiten Hälfte des 3. Jhs. v. Chr. an.<sup>11</sup> Eine weitere römische Kopie des griechischen Originals befindet sich heute in den Kapitولينischen Museen in Rom.<sup>12</sup>

Wir sehen eine etwa lebensgroße, am Boden hockende Frau, von Alter und Sucht oder Krankheit gezeichnet; sie hält zwischen den vorn überkreuzten Beinen eine überdimensionale Lagynosflasche umklammert, auf der ein Efeukranz aufliegt, und grinst den Betrachter von unten herauf mit zurückgeworfenem Kopf, rauschhaft verzerrtem Gesicht und offenem Mund an. Die Figur ist extrem dreidimensional konzipiert, sie beansprucht viel räumliche Tiefe, ist sperrig, und man muss ganz um sie herumgehen, um alle Details zu betrachten, wodurch man zwangsläufig in den von ihr „beherrschten“ Raum eindringen muss. Gleichzeitig kann die physische Präsenz dieses Körpers regelrecht Unbehagen auslösen, immer wieder wird berichtet, dass Besucher in der Glyptothek einen Extra-Bogen um sie machen, ebenso wie wenn sie in der Fußgängerzone einen auf dem Boden sitzenden Bettler weiträumig umkreisen.<sup>13</sup>

Die oft gestellte Frage scheint berechtigt: Wer hätte sich so etwas als reicher und kunstbessener Grieche oder Römer ins Haus oder in den Garten stellen sollen? Antike Kunst war schließlich in der Regel Auftragskunst, also vom Auftraggeber in dieser Ausführung bestellt und

.....  
 10 Zur folgenden Analyse der Münchener „Trunkenen Alten“ vgl. grundlegend ZANKER 1989; KUNZE 1999, bes. 69–82; KUNZE 2002, 99–108.

11 Ob es sich bei diesem Urbild um jene *anus ebria* handelte, die laut Plin. d.Ä. (*nat. hist.* 36,32) dem Meisterbildhauer Myron zuzuschreiben und in Smyrna aufgestellt war, ist umstritten. Zu seiner fehlerhaften Identifikation des Bildhauers mit dem namensgleichen Myron aus dem 5. Jh. v. Chr. und möglichen hellenistischen Bildhauern vgl. KUNZE 2002, 101 f. Eher zweifelnd ZANKER 1989, 82; zustimmend z.B. KUNZE 1999, 70 und 2002, 99.

12 Die beiden Kopien unterscheiden sich in künstlerischen Details und ihrem Erhaltungszustand. Im Folgenden steht ausschließlich das gemeinhin als qualitativ besser erachtete Münchener Exemplar im Fokus.

13 Vgl. ZANKER 1989, 10 f.

teuer bezahlt. Gerade im direkten Vergleich (wie er in der Glyptothek möglich ist) zu Bildwerken der griechischen Klassik, die das Ideal jugendlicher Schönheit, die Perfektion von Körper und Geist und die Ästhetik vollkommener Proportionen verkörpern, mutet der hier inszenierte körperliche, geistige und sittenhafte Verfall umso schockierender an. Die Geschichte der Skulptur zeigt, dass diese Frage seit Jahrhunderten für Unsicherheit sorgte und im weiteren Verlauf zu manch eigenwilliger Verdrängungsstrategie aufrief.<sup>14</sup> Auch als sie 1895 wieder in die Glyptothek zurückkehrte, urteilte Heinrich BULLE, Klassischer Archäologe und Autor des Sammelwerks „Der schöne Mensch im Altertum“, über die Skulptur:

„Es gibt gewiß nichts Häßlicheres als diesen faltigen Kopf, diesen zahnlückigen Mund, den verdorrten Hals, die vorspringenden Schlüsselbeine, den schrecklichen Busen. Dennoch schauen wir das Greusal vergnügt an und lachen, denn die Alte selbst ist ja selig und fühlt alle Wonnen, die nur der Gott verleiht. Wie beim Barberinischen Faun wird das Häßliche durch die Kunst neutralisiert.

Das Werk kann natürlich nicht vor der hellenistischen Zeit entstanden sein. Es ist ein reines Genrebild, erfunden als Künstlerspaß und ausgeführt für den Park irgend eines reichen und lustigen Dionysosverehrers.“<sup>15</sup>

Eben diese belächelnde, herablassende, letztlich unverbindliche Art kennzeichnet den generellen Umgang des damaligen Bildungsbürgertums mit solchen „Genreskulpturen“.<sup>16</sup> BULLES Vergleich mit dem Barberinischen Faun<sup>17</sup> (Abb. 3) ist auch aus heutiger Sicht passend. Der Faun stammt aus derselben griechischen Kunstepoche des Frühhellenismus und weist einige markant gleiche Charakteristika auf wie die trunkene Alte: Wieder fällt zuallererst die provozierende, eindeutig normwidrige und extrem raumgreifende Körperhaltung ins Auge, so dass sein „prächtiger Körper sich im

.....  
14 Zur Rezeption der Alten im 18. Jahrhundert als einer rauschhaft entrückten Dionysospriesterin, befördert durch ihre Positionierung auf einem hohen Sockel, vgl. ausführlich ZANKER 1989, 6–11.

15 BULLE <sup>2</sup>1912, 409 f.

16 Zur wechselvollen Geschichte solcher „Genrewerke“ vgl. neben ZANKER 1989 auch MEYER 1992; KUNZE 1999, 43–46.

17 Eigentlich wäre die Alternativbenennung „Trunkener Satyr“ für das mythische Mischwesen aus Mensch und Ziegenbock passender, sofern es sich nicht um eine römische Kopie, sondern wirklich um ein griechisches Original handelt.



Schlaf in unerhörter Schamlosigkeit und bestürzender erotischer Präsenz darbietet“, wie Zanker es ausdrückt.<sup>18</sup> Wieder wird dem Betrachter die Chance auf unbeteiligte Betrachtung genommen: Klassische Ehrenstatuen stehen oder lehnen oder treiben edlen Sport, statt sich wie hier mit halb geöffnetem Mund lustvoll in rauschhaften Träumen zu räkeln.

Abb. 3: Sog. „Barberinischer Faun“, vermutl. griech. Originalskulptur von ca. 220 v. Chr., aus Rom, heute München, Glyptothek inv. 218, Höhe 1,81m; Foto M. Kabel 2005, Wikimedia Commons.

Die Künstler legten damals Wert darauf, körperliche und seelische Zustände in oft bewusst alltäglichen Momentaufnahmen für den Betrachter einzufangen. Dazu gehören neben Freude und Lust auch Hässlichkeit, extremer Schmerz und Angst. Damit brachen sie geradezu revolutionär mit dem Kalokagathia-Ideal der Klassik, der Idee des moralisch, physisch und ästhetisch Schönen, Wahren und Guten. Sie fanden eine neue Ausdruckssprache, die in der Kunstgeschichte als schroff-expressionistisch, provokant-invasiv und zugleich brutal-realistisch charakterisiert wird.

Während diese künstlerische Phase des Hellenismus selbst nur wenige Jahrzehnte andauerte, blieb der griechische Urtypus der trunkenen Alten prägend für die Ikonographie dieses Themas bis in die späte Kaiserzeit. Auf sie gehen z.B. auch diverse Figurengefäße zurück, bei denen die dargestellte Frau stets einen Weinkrug umklammert; manchmal sind der Darstellung spöttisch-anzügliche Sprüche auf der Unterseite beigegeben, so im Falle der tunesischen Figurenvase (Abb. 4): „AMO VINU[M] SIC MEDIAM P[ARTEM] VRES SI VERTAS“ – „Ich liebe den Wein, so wirst du mein Inneres ausdörren, wenn du mich umdrehst“.<sup>19</sup>

.....  
18 ZANKER 1989, 21.

19 Vgl. KUNZE 2002, 99 mit Anm. 520. Zu solchen Figurengefäßen vgl. ausführlich SALOMONSON 1980 und KOSSATZ-DEISSMANN 1995.



Abb. 4: Figurengesäß des Typus „Trunkene Alte“ aus Tunesien, Mitte 3. Jh. n. Chr., heute Classics Museum of the Australian National University, Canberra, inv. 1987.04, Höhe 19,3cm; Foto: Bob Miller, Abdruck mit freundlicher Genehmigung des ANU Classics Museum.

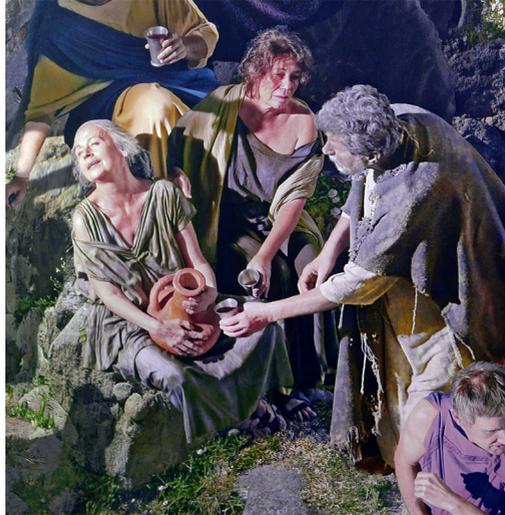


Abb. 5: Trunkene Alte im fotorealistisch rekonstruierten Pergamon-Panorama des Künstlers Yadegar Asisi (2018, Berliner Pergamonmuseum / Das Panorama); Foto R. Hömke 2019, Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Pergamonmuseums.

Eine amüsante Zitation haben die beiden Skulpturen „Trunkene Alte“ und „Barberinischer Faun“ zudem im fotorealistisch rekonstruierten Pergamon-Panorama des Berliner Künstlers Yadegar Asisi erfahren: Am Hang des Burgbergs, nahe dem oberen Eingang des Dionysostheaters, erkennt man eine grauhaarige Frau, auf einem niedrigen Stein sitzend, in entsprechender Pose und mit Weingefäß, umgeben von weiteren Trinkfreudigen, die ihr auffordernd ihre leeren Becher hinhalten (Abb. 5). Auf dem Wiesenstück daneben lagert ein mit Lendenschurz bekleideter Mann breitbeinig zurückgelehnt nach Art des hellenistischen Vorbilds, allerdings seinen Kopf in den Schoß einer jungen Frau gebettet.<sup>20</sup>

.....  
20 Zur Absicht des doppelten Bildzitats äußert sich Asisi im Ausstellungskatalog 2018, 85.

Zurück zur antiken Großplastik in der Glyptothek: Wen oder was stellt die Alte nun dar? Auf den ersten Blick wirkt sie verwahrlost und unanständig, nicht nur durch den weit zurückgeworfenen Kopf und den offenen, fast zahnlosen Mund, sondern auch durch den bis auf den Oberarm hinuntergerutschten Schulterträger ihres Gewandes, der fast ihre Brust entblößt. Was an Statuen junger Frauen oder Göttinnen als erotisches Signal zu deuten wäre, wirkt hier regelrecht obszön. Dessen ungeachtet ist ihre Aufmachung aber eigentlich tadellos:<sup>21</sup> Sie trägt ein qualitativvolles Kleid in aktueller Mode mit kunstvollen Spangen an den Schulterträgern. Der Mantel und das Kopftuch sind ebenso wie das Gewand sorgsam drapiert. Links trägt die Frau zwei Fingerringe, und in die perforierten Ohrläppchen waren laut archäologischer Rekonstruktion bei Original und Kopie Metallkreolen eingesetzt. Sie sollte also weder verlottert noch arm wirken.

Für ihren Sitz im Leben sind verschiedene Deutungen vorgeschlagen worden: MAFFEI interpretiert sie als Bacchuspriesterin, BULLE ordnet sie ebenfalls dem Kultbereich eines Dionysosheiligtums zu, KUNZE sieht in ihr nicht nur eine Stiftungsfigur zu Ehren des Dionysos, sondern auch geradezu eine allegorische Verkörperung hemmungsloser Trunksucht, die Inszenierung einer „Ästhetik des Hässlichen“ als Inbegriff einer dionysischen Gegenwelt.<sup>22</sup> Einen meines Erachtens stimmigen Schritt weiter in der Zuordnung der Figur zu einer realen Lebenswelt geht Zanker, indem er die Alte als ehemalige Hetäre identifiziert: In der griechischen Gesellschaft waren Hetären bekanntlich die elegante Variante einer Prostituierten, die als z. T. hochgebildete und gesellschaftsfähige Geliebte eines (verheirateten) Mannes auftraten. Im Athen der Klassik waren Hetären z. T. stadtbekannte Berühmtheiten, Männer zahlten horrenden Summen, um sich einer Luxus-Hetäre rühmen zu dürfen. Doch was passiert, wenn eine solche Hetäre altert und sich vielleicht kein zweites Standbein als Kupplerin für die nächste Hetäreneneration aufgebaut hat? Genau diese Frage haben sich demnach die Künstler des Frühhellenismus auch schonungslos gestellt – und beantwortet: Dann, so ihre Antwort, zieht sie eben den Spott der Gesellschaft auf sich, oder noch schlimmer: „In der Gestalt der häßlich gewordenen »Ehemaligen« rächte sich die Gesellschaft, die Ehefrauen, die als »Herrinnen« ans Haus gebunden blieben, und die ausgenommenen, abgewiesenen oder desillusionierten

.....  
21 Zum Folgenden vgl. ZANKER 1989, 32–42.

22 MAFFEI 1704, Tafel 103; zu BULLE s. o. Zitat S. 39; KUNZE 2002, 104 u. 106.

Liebhaber gleichermaßen.<sup>23</sup> Genau diesen Typus der ehemaligen Hetäre stellt auch die trunkene Alte dar. Die Stofffülle mit dem reichen Faltenspiel der auf dem Boden liegenden Säume demonstriert ihren ehemaligen Reichtum. Zugleich verbirgt sich dahinter auch ein kunstgeschichtliches Signal: Solches Faltenspiel war eigentlich typisch für den sogenannten reichen Stil der Spätclassik. Der Künstler zitiert hier also sozusagen ein Stilmerkmal einer unmodern gewordenen Kunstrichtung, als ob er sagen wollte, dass die goldene Zeit dieser Hetäre genauso Vergangenheit sei wie die Darstellungsweise ihres Faltenwurfs.

Für die Beziehung zwischen (gleichermaßen antikem oder modernem) Betrachter und betrachtetem Objekt hat dies interessante Folgen: Mag der Betrachter anfangs auch mit einem Gefühl überlegener Verachtung zurückprallen, kann er sich letztlich doch der Faszination der Darstellung nicht entziehen und wird zugleich mit der beunruhigenden Botschaft „Bald vielleicht auch DU!“ konfrontiert. Indem er die Alte als ehemalige Hetäre erkennt, bekommt er gleichsam den Spiegel über seine eigene Vergänglichkeit vorgehalten, so dass ihm vielleicht das Lachen über die abgemagerte alte Hetäre im Halse stecken bleibt.

### 3 Typus 2: Die alte Kupplerin

Ich komme zum zweiten Typus, der „alten Kupplerin“ aus der griechischen und römischen Komödie und der römischen Liebelegie. Letztlich resultiert dieser Typus natürlich aus demselben sozialen Kontext wie der Typus der trunkenen Alten, aber er hat, wie im Folgenden gezeigt wird, eine deutlich andere Entwicklung genommen: Die „alte Kupplerin“ geht in der griechischen Literatur auf die alte Hetäre zurück, die bereits seit den Anfangszeiten des öffentlichen Theaters zum Personalbestand der Alten Komödie gehört zu haben scheint, etwa in Aristophanes' Komödien Πλοῦτος (Der Reichtum) und Ἐκκλησιάζουσαι (Die Weibervolkversammlung). Allerdings kam sie als Figur des „Typen-Spotts“ erst in der Mittleren und Neuen Komödie zur vollen Entfaltung.<sup>24</sup> Alte Hetären

.....  
23 ZANKER 1989, 31.

24 Vgl. zur Figur der komischen Alten in der Alten Komödie OERI 1948, 7–32, in der Mittleren und Neuen Komödie ebd. 33–66. Laut OERI (33) war in der Mittleren Komödie vor allem der Typus der alten Hetäre beliebt, in der Neuen Komödie dagegen eher der Typus der Kupplerin oder der Amme/Dienerin. Zur Hetärentypologie in der griechischen Komödie nach sozialen Gesichtspunkten vgl. STARK 2004, 161–165.

treten dort im Wesentlichen in zwei Rollen auf, nämlich als Kupplerin, d.h. als Vermittlerin junger Hetären an junge, möglichst reiche Liebhaber, und als Amme oder Dienerin für die Tochter des Hauses. Die Kupplerin ist natürlich auf maximalen Gewinn bedacht, weil die Schönheit der von ihr gemanagten jungen Hetäre im Prinzip ja zwei Frauen ernähren soll; die Amme ist in der Komödie zwar notorisch trunksüchtig und bisweilen lächerlich-einfältig, aber lange nicht in dem Maße dem Spott und der Häme des Stückeschreibers ausgesetzt wie die Hetäre.

Für alle diese Typen existierte in der griechischen Alten Komödie nur ein und derselbe bestimmte Typus von Maske, und bemerkenswerterweise blieben diese Maskendesigns von Aristophanes im 5. Jh. v. Chr. bis zu Menander im 3. Jh. v. Chr. immer dieselben, obwohl z.B. Menander die Ammen-Hetäre oft durchaus sympathisch zeichnete und sie in sehr familiärem Kontext auftreten ließ.<sup>25</sup>

Als Plautus die griechische Neue Komödie Ende 3./Anfang 2. Jh. v. Chr. in mehr oder weniger freier Nachdichtung übernahm und die *ἑταῖραι* in *meretrices* umbenannte, übernahm er auch die weiblichen Rollenkonstellationen: Die alte griechische Hetäre wird zu einer römischen *lena* (Kupplerin) und/oder fungiert als Amme (*nutrix*) bzw. Dienerin (*serva*).<sup>26</sup> Auch wenn deshalb durchaus umstritten ist, ob das Mosaik des Dioskourides von Samos in der Villa des Cicero (Abb. 6) eine Szene aus Menanders *Συναριστώσαι* („Die zusammen Frühstückenden“) oder aus Plautus' *Cistellaria* zeigt,<sup>27</sup> ist die Identifikation der Rollen doch unzweifelhaft: Neben den beiden auffällig und elegant gekleideten jungen Damen fällt selbst in der Umgestaltung des Mosaikkünstlers die fratzenhafte Theatermaske der alten Hetäre (oder *lena*) ins Auge.

.....  
 25 Die verschiedenen Hetärentypen in Menanders Komödien, vor allem gemäß der auf Plut. *mor.* 712c beruhenden grundlegenden Unterscheidung in *ἰταμαὶ καὶ θρασεῖαι ἑταῖραι* (unverschämte und dreiste Hetären) und *χρησταὶ καὶ ἀντερῶσαι ἑταῖραι* (rechtschaffene und liebenswerte Hetären) behandelt ausführlich AUHAGEN 2009, 80–123.

26 Zur veränderten Lebenswirklichkeit siehe jedoch unten S. 47f.

27 Vgl. hierzu AUHAGEN 2009, 116–120 m. weit. Lit. (die sich für eine Zuschreibung zu Menanders Stück ausspricht).



Abb. 6: Mosaik des Dioskourides von Samos in der Villa del Cicerone, Pompeii, 2. Jh. v. Chr. (vermutl. Kopie eines hellenistischen Gemäldes), 42x33 cm, heute Archäologisches Nationalmuseum Neapel, inv. 9987; Foto W. Ringer 2009, Wikimedia Commons.

Ein Blick auf Plautus' Komödien zeigt, dass die Alte zwar als ehemalige *lena* oder Amme/Dienerin durchaus bestimmte Stereotype in Aussehen und Charakteristika bedient (oder dies zumindest vorgehalten bekommt), jedoch keineswegs in dem Maße wie die intrigante, trunksüchtige Alte in der Alten Komödie zur Zielscheibe persönlichen Spotts wird. Als Beispiel mag eine Szene aus Plautus' Komödie *Mostellaria* („Die Geisterkomödie“) dienen: Der junge feurige Sohn des Hauses, Philolaches, hat sich ohne Wissen seines Vaters in eine Dirne namens Philematium (wörtl. „das Liebchen“) verliebt, das väterliche Vermögen dafür aufgewandt, sie freizukaufen und sie samt ihrer Dienerin Scapha (einer ehemaligen *lena*) ins väterliche Haus aufgenommen. Heimlich belauscht und kommentiert er nun das Gespräch zwischen den beiden Frauen aus seinem Versteck heraus. Gerade hat Scapha das junge Mädchen wegen dessen romantischer Liebe ausgeschimpft und fährt fort:

*Sc. stulta es plane,*

*quae illum tibi aeternum putes fore amicum et benevolentem.* 195  
*moneo ego te: te ille deseret aetate et satietate.*  
*PHILEM. non spero. Sc. Insperata accidunt magi' saepe quam quae speres.*  
*postremo, si dictis nequis perduci, ut uera haec credas*  
*mea dicta, ex factis nosce rem. uides quae sim et quae fui ante.*  
*nihil ego quam nunc tu \* \* \* \* \**  
*\* \* \* amata sum; atque uni modo gessi morem:* 200a  
*qui pol me, ubi aetate hoc caput colorem commutauit,*  
*reliquit deseruitque me. tibi idem futurum credo.*  
*PHILOL. Vix comprimor quin inuolem illi in oculos stimulatrici.*

Sc: Du bist doch komplett dumm, wenn du dir einbildest,  
 dass er für alle Ewigkeit dein Freund und Gönner bleibt.  
 Ich warne dich: Er wird dich verlassen, wenn die Zeit vergangen ist  
 und der Überdruß da.

PHILEM.: Ich hoffe nicht! Sc: Das Nichterhoffte trifft oft viel früher  
 ein als was du hoffst. Aber gut, wenn du durch Worte nicht zu bewegen  
 bist, meinen wahren Worten Glauben zu schenken, dann werde aus  
 Erfahrung klug! Du siehst, wer ich bin und wer ich einst war.

Nicht weniger als du jetzt \* \* \* \* \*  
 \* \* \* wurde ich geliebt. Und nur einem Mann  
 war ich zu Gefallen. Doch, beim Pollux! Sobald mein Haupthaar  
 mit dem Alter die Farbe änderte, ließ er mich sitzen und im Stich.  
 Dir wird's einmal genauso gehen, glaube ich. PHILOL.: Kaum kann ich  
 an mich halten, dieser Aufwieglerin nicht in die Augen zu fahren!<sup>28</sup>

Plaut. *Most.* 194–203

Hier ist vom Zerrbild der trunkenen Alten wenig übrig, man erlebt einen  
 anderen Typus Frau: verbittert, aber keineswegs alkoholisiert. Und doch  
 wird Philolaches im Verlauf der Komödie die typischen Vorurteile gegen  
 die *lena* vorbringen, indem er ihr Trunksucht, Frechheit und Intriganz  
 vorwirft, sie obendrein als *vetula lena* (*Most.* 213), *venefica* (218) und  
*scelesta stimulatrici* (219) beschimpft.

Die römische Liebeslegie der frühen Kaiserzeit übernimmt dann das  
 Figurenpersonal der griechisch-römischen Komödie weitgehend und

.....  
 28 Die Übersetzungen stammen hier und im Folgenden, wo nicht anders angegeben, von  
 der Verfasserin.

baut es aus. Der feurige *amator* lebt hier ebenso fort wie die junge, allseits begehrte *puella* (die ebenso wie die junge *meretrix* aus der Komödie in der römischen Halbwelt angesiedelt ist, unterhalb einer ehrbaren *matrona*, aber oberhalb eines *scortum*, d.h. einer ordinären Prostituierten). Ebenso wird die intrigante oder zumindest geschäftstüchtige *lena* übernommen. Fast alle diese Figuren entsprechen realen Rollentypen in der zeitgenössischen römischen Realität, für viele *puellae* der römischen Liebeselegiker ist ja sogar ausgiebig darüber debattiert worden, ob sie nicht sogar identifizierbaren historischen Persönlichkeiten entsprechen sollten.<sup>29</sup> Die alte Kupplerin jedoch hat kein solches Pendant in der realen Lebenswelt Roms, wie u. a. MYERS<sup>30</sup> betont: In der römischen Gesellschaft gab es zu keinem Zeitpunkt *meretrices*, die einen auch nur annähernd vergleichbaren Rang, Bildungsgrad und Einfluss gehabt hätten wie zumindest einige namhafte Hetären in Griechenland; auch im römischen Bordellwesen dürften Kupplerinnen die große Ausnahme gewesen sein. Wenn überhaupt, dann gab es den männlichen Kuppler (*leno*), doch dieser spielt wiederum in der elegischen Literatur – anders als in der Komödie – kaum eine Rolle.<sup>31</sup> Die alte Kupplerin ist also – anders als die griechische Hetäre – eine literarische Fiktion, ein eigens geschaffenes poetisches Konstrukt des Elegikers; und es stellt sich die Frage, wozu der Autor (oder, auf binnenfiktionaler Ebene angesiedelt, das elegische Ich) eine solche (weibliche) Figur braucht. Ein Blick auf eine besonders plakative alte Kupplerin in einer Liebeselegie des Properz könnte zur Klärung beitragen:

*terra tuum spinis obducat, lena, sepulcrum,  
et tua, quod non vis, sentiat umbra sitim;  
nec sedeant cineri Manes, et Cerberus ultor  
turpia ieiuno terreat ossa sono!*

Dornen, du Kupplerin, schlinge die Erde dir über das Grab hin!

Und, das Schlimmste für dich: leide als Schatten an Durst!

Finde nicht Ruhe im Tod, und Cerberus möge zur Rache

mit seinem Hungergekläff schrecken dein schändlich Gebein!<sup>32</sup>

Prop. 4,5,1–4

.....  
29 Dessen ungeachtet haben aber WYKE 1987 und SHARROCK 1991 überzeugend für die elegische *puella* als poetisches Konstrukt argumentiert.

30 Vgl. MYERS 1996, 4–5.

31 Vgl. GRIFFIN 1985, 114f.

32 Übersetzung des Properz hier und im Folgenden W. WILLIGE <sup>2</sup>1960.

Die Elegie beginnt mit einem veritablen Fluch gegen eine *lena*, die dem elegischen Ich vor ihrem kürzlich eingetretenen Tod offenbar lange zu schaffen gemacht hat. Ihr Name *Acanthis* (wie man später erfährt) ist sprechend, er bedeutet „Stachel“ oder „Dorn“, und genau damit soll ja das Grab auch überzogen werden. Dass sie ewigen Durst spüren soll, den sie im Leben stets zu vermeiden suchte, spielt natürlich ein weiteres Mal auf das Stereotyp der Trunksucht bei alten Kupplerinnen an.<sup>33</sup> Erst in der nachfolgenden langen Rückblende wird deutlich, was die *lena* getan hat, um sich solch grimmigen, über den Tod hinausreichenden Hass des elegischen Ichs zuzuziehen: Sie hat dem jungen Mädchen, der *puella*, die das *amator*-Ich liebt, zahlreiche Ratschläge gegeben, wie mit Männern wie ihm umzugehen sei. Aus diesem „Hetärenkatechismus“<sup>34</sup> seien hier nur zwei kurze Auszüge vorgestellt:

*et simulare virum pretium facit: utere causis!*  
*maior dilata nocte recurret amor.* 30  
*si tibi forte comas vexaverit, utilis ira:*  
*post modo mercata pace premendus erit.*  
 [...]
   
*semper habe morsus circa tua colla recentis,*  
*litibus alternis quos putet esse datos.* 40  
 [...]
   
*aurum spectato, non quae manus afferat aurum!*  
*versibus auditis quid nisi verba feres?*

Heuchle Verrat, es erhöht deinen Wert! Vorwände ersinne!  
 Eine verschobene Nacht steigert die Liebesbegier 30  
 Zaust er danach vielleicht seine Haare – der Zorn ist von Nutzen:  
 Wenn er dann Frieden erkaufte, werde er weidlich geschröpft.  
 [...]

.....  
 33 COURTNEY 1969, 80–82 leitet den Namen *Acanthis* nicht nur von griech. ἄκανθα = Dorn ab, sondern bringt ihn konkret mit dem bei Theophrast und Plinius d.Ä. genannten Dornenstrauch *δυσὺς ἄκανθα* in Verbindung: Während Properz auf die hellenistischen Vorlagen durch Wahl des einen Namensteils und die Verbindung von Dornen und Durst angespielt habe, habe Ovid wiederum durch Wahl des Namens *Dipsas*, d.h. des zweiten Namensbestandteils der griechischen Vorlage, für seine *lena* in *am.* 1,8 Properz seine Reverenz erwiesen.

34 Dieses Ausdrucks bedient sich schon KNOCHE 1936, 11 und weist die Anweisungen über die *mores meretricii* als Topos überhaupt der antiken erotischen Literatur aus. Für die römische Sphäre wäre der Ausdruck „Kupplerinnenkatechismus“ im Grunde passender.

Habe auch rings um den Hals stets frische Spuren von Bissen,  
die dir – er glaubt es gewiß – kämpfend ein anderer versetzt! 40  
[...]

Schau nach dem Gold allein und nicht nach der Hand, die das Gold bringt:  
Verse zu hören, was bringt's andres als Worte dir ein?  
Prop. 4,5,29–32.39–40.53–54

Der Schluss ihrer Rede richtet sich natürlich explizit und konkret gegen das dichtende *amator*-Ich, was die anfänglichen Hasstiraden erklärt und nahelegt, dass er ihr die Schuld für die unerfüllte Sehnsucht nach der *puella* gibt. Immerhin, so seine unverhohlene Schadenfreude, ist die Kupplerin letztlich jämmerlich an ihrem Alter und ihrer Auszehrung zugrunde gegangen:

*vidi ego rugoso tussim concrecere collo,  
sputaque per dentis ire cruenta cavos,  
atque animam in tegetes putrem exspirare paternas:  
horruit argenti pergula curva foco.* 70

Sah ich doch selbst vom Husten den runzligen Hals sich verkrampfen,  
Speichel und blutigen Schleim rinnen aus zahnlosem Maul  
und die verrottete Seele verhauchen in schäbige Decken:  
überm erkalteten Herd bebte der elende Bau. 70  
Prop. 4,5,67–70

Wie schon aus der abfälligen Stichelei der *lena* gegen den dichtenden Liebhaber ersichtlich, besteht hier ein besonderes metapoetisches Verhältnis zwischen der Kupplerin und dem *poeta-amator*: Indem sie als Lehrerin der *puella* auftritt,<sup>35</sup> tut und ist sie für die *puella* genau das, was der elegische *amator* eigentlich für sie sein will: ein Lehrer in der Liebe, ein *praeceptor amoris*. Folglich überzieht der elegische Erzähler die Kupplerin mit neidvollem Hass, weil sie seine Rolle übernimmt, seine *auctoritas* bedroht und von der Rolle der Geschmähten aus der Alten Komödie plötzlich zumindest zwischenzeitlich in die Rolle der Täterin wechselt. Während das Erzähler-Ich auf ein Leben in der entrückten, idealistischen Welt der Elegie zusammen mit seiner *puella* aus ist, stellt die alte Kupplerin die permanente Bedrohung dieser elegischen Ideale

.....  
35 Zum Folgenden vgl. v.a. MYERS 1996, 4–6; zum dahinterstehenden Konzept der Erotodidaxe vgl. WILDBERGER 1998.

dar, weil sie die anti-elegischen Werte der schonungslosen Realität vertritt: Gewinnmaximierung, Opportunismus, amoralisches Verhalten, Skrupellosigkeit, Desillusionierung. Wie schon in der griechischen Komödie wird die *lena* also zur Zielscheibe der (furchtbeladenen) Verachtung, aber diesmal nicht wegen ihrer Außenseiterrolle in der zeitgenössischen Gesellschaft und nicht vorrangig durch das Publikum, sondern als metapoetisches Konstrukt, als sorgfältig konstruierte Gegenspielerin des *poeta*, die gerade deswegen so machtvoll ist, weil sie Entscheidendes mit ihm gemeinsam hat, nämlich die Begeisterung für *artes* und *cultus* und die Funktion als *praeceptor amoris*.

Aber der eingeweihte Leser weiß auch, dass es zur Grundkonstruktion der römischen Liebeslegie gehört, dass die Sehnsüchte der *amatores* letztlich unerhört bleiben, dass der *poeta* nie aus der Sehnsucht nach einem harmonischen Leben mit seiner *puella* erlöst werden wird. Und warum nicht? Weil die *puella* ihm untreu wird, weil sie am Ende also genau so wird, wie die *lena* es geraten hat. Die alte Kupplerin ist also letztlich ein Vorausverweis auf das, was die *puella* dereinst sein wird.

#### 4 Typus 3: Die zauberkundige Alte

Es bleibt noch der dritte Typus, derjenige der „zauberkundigen Alten“, wie er sich vor allem in der frühkaiserzeitlichen Dichtung manifestiert. Er überlappt teilweise mit dem zweiten Typus, bildet gleichsam Hybridtypen aus, weil auch den alten Kupplerinnen oft allerlei magische Fähigkeiten nachgesagt wurden. So sollen sie zaubermächtige Kräuter, z.B. in Form von Liebeszaubertränken, benutzen, um Liebhaber anzulocken und mit Bindezaubern zu manipulieren; ebenso sollen ihnen magische Ingredienzen dabei helfen, ihr Äußeres auf wundersame Weise zu verschönern und sich ewig jung zu halten.

Die stereotype Ausformung der „zaubermächtigen Alten“ erklären MYERS und RICHLIN mit den in diesen Typus hineingespiegelten männlichen Ängsten: Ängste vor Kontrollverlust durch Untreue der Ehefrau, eigene Manipulation und Nötigung, ja Impotenz;<sup>36</sup> und in der Tat enthüllt der literarische Kontext mehrerer besonders aggressiver Invektiven gegen „hässliche Alte“, dass das eigentliche Problem offenbar im sexuellen

.....

36 Vgl. RICHLIN 1984, 72; MYERS 1996, 9–12.

Versagen der Erzählerfigur liegt, wie eingangs zu den horazischen Epoden 8 und 12 festgestellt.<sup>37</sup> Statt diese Ängste als eigene Schwäche anzuerkennen, stelle es das lyrische Ich so dar, als setze sich hier eine Frau mit „unlauteren Mitteln“ durch.

Obendrein dürfte der sozialhistorische Aspekt eine Rolle spielen, dass reale Hetären und Dirnen grundsätzlich selbst für die Empfängnisverhütung und ggf. Abtreibung verantwortlich waren und dafür vermutlich pharmakologische Kenntnisse über Kräuter und andere Naturstoffe besaßen, die ihnen leicht als Schwarze Magie ausgelegt werden konnten. Dies wiederum könnte zur Intensivierung des literarischen Typus beigetragen haben. Auch die eben zitierte Acanthis des Properz verfügte zusätzlich über solche magischen Fähigkeiten:

*quippe et, Collinas ad fossam moverit herbas,  
stantia currenti diluerentur aqua:  
audax cantatae leges imponere lunae  
et sua nocturno fallere terga lupo,  
posset ut intentos astu caecare maritos, 15  
cornicum immeritas eruit ungue genas;  
consuluitque striges nostro de sanguine, et in me  
hippomanes fetae semina legit equae.*

Bringt sie gar Collinische Kräuter zum Rande der Grube,  
löst sich zu fließendem Quell alles, was fest war, dahin.  
Ist sie so dreist, dem Monde durch Zauber Gesetze zu geben  
und in das Fell eines Wolfs nächtens zu hüllen den Leib,  
wüßte sie auch argwöhnische Gatten zu blenden durch Arglist. 15  
Augen schuldloser Kräh'n kratzt ihre Kralle heraus.  
Über mein Blut beriet sie mit Eulen und hat nach der Roßwut  
trächtiger Stuten Schleim, mich zu behexen, gesucht.

Prop. 4,5,11–18

Wegen der offenkundigen Zauberkünste wandelt sich hier im Verlaufe ein- und derselben Elegie das Stimmungsbild gegen die Alte: Sie ist nicht mehr bloß Zielscheibe beißenden Spotts, zu dem Gefühl des Unheimlichen und des Ekels tritt obendrein die Furcht um das eigene Leben, der Erzähler

.....  
37 S.o. S. 36.

beschreibt sich als ängstlich. Erst ganz am Ende steht er, wie oben zitiert,<sup>38</sup> dank des jämmerlichen Dahinscheidens und des dornenüberwucherten Grabes der alten Vettel letztlich wieder als Sieger da.

Besonders effektiv hat mit dieser Kombination aus Angst, Ekel, Obszönität und Spott der augusteische Dichter Horaz in *sat.* 1,8 gearbeitet: Im Zentrum steht die Figur der stadtbekanntes Giftmischerin Canidia. Von vorherein trägt diese Satire einen etwas obszönen Rahmen zur Schau, indem die nächtliche Begebenheit ausgerechnet vom ordinären Gartengott Priap erzählt wird, also einer vogelscheuchenartigen Gartenskulptur aus grobem Holz mit rot angemaltem, erigiertem Phallos, die ungebetene Besucher und Tiere aus den neu angelegten Privatgärten des Maecenas auf dem Esquilin fernhalten soll. Doch wieder einmal wird die Nachtruhe von den Hexen Canidia und Saganas gestört, die eben dort ein Zauberritual inszenieren, dafür ein schwarzes Lamm in Stücke reißen und Blut in einer Grube sammeln.<sup>39</sup>

Lange muss sich der hölzerne Priap die Unterredung der Hexen mit Furien und Totengeistern anhören und erschauert – wiederum ist er also in Gestalt des Ich-Erzählers das Opfer –, bis er schließlich selbst unversehens dem Spuk ein Ende setzt:

*nam, displosa sonat quantum vesica, pepedi  
diffissa nate ficus; at illae currere in urbem.  
Canidiae dentis, altum Saganas caliendrum  
excidere atque herbas atque incantata lacertis  
vincula cum magno risuque iocoque videres.* 50

Denn wie eine platzende Blase knallt, so furzte ich los und ließ meine Arschbacken aus Feigenholz auseinander bersten; sie aber rannten in die Stadt. Wie Canidias Zähne und Saganas hohe Perücke herabfielen und von ihren Armen die Zauberkräuter und die verzauberten Liebesknoten, das hättest du mit großem Gelächter und viel Spaß sehen können.<sup>40</sup> 50  
Hor. *sat.* 1,8,46–50

.....  
38 S.o. S. 47f.

39 Dieses Verfahren ist als groteske Anspielung auf das Totenbeschwörungsritual des Odysseus in Hom. *Od.* 11,23–33 zu sehen.

40 Übersetzungen zu Hor. *epod.* 5 und 17 nach HOLZBERG 2018.

Die Art, wie der Bann gebrochen, die Mischung aus Binde- und Beschwörungszauber zum lächerlichen Mummenschanz zweier alter Weiber degradiert und ans Ende ein schallend lachender Priap gesetzt wird, passt auch ansonsten zum obszönen Gepräge des Gedichts: Letztlich entlädt sich hier wieder der derbe Spott gegenüber dem Typus der hässlichen Alten, ebenso wie anfangs beim Schmähepigramm und anschließend in der Komödie gezeigt.<sup>41</sup>

Doch die Hexe Canidia ist noch nicht besiegt, sie beherrscht weiterhin die Dichtung ihres *poeta*. Mutmaßlich einige Jahre nach den *Satiren*, d. h. kurz nach Actium (ab 31/30 v. Chr.) publizierte Horaz seine *Epoden*. Bereits der lateinische Werktitel *Epodon liber* dürfte doppeldeutig gemeint sein, weil man es nicht nur als „Buch der Epoden“ (vom Grundwort ἐπῶδος), sondern auch als „Buch der Zaubersprüche“ (vom Grundwort ἐπιφθῆ) übersetzen kann.<sup>42</sup> Vor allem an zwei prominenten Stellen dieses Werks taucht die Hexe Canidia wieder auf:

*Epode 5* beginnt sehr unvermittelt mit einer wörtlichen Rede (v. 1–10). Erst allmählich wird klar, dass sie aus dem Munde eines halbwüchsigen Knaben aus gutem Hause stammt, der sich nackt und gefesselt vier scheußlichen Hexen ausgeliefert sieht. Unter ihrer Anführerin Canidia sind diese damit beschäftigt, aus abstrusen Zutaten (u. a. mit dem Blut einer hässlichen Kröte beschmierten Eiern, Eulenfedern, Knochen aus dem Maul einer hungrigen Hündin) ein Brandopfer vorzubereiten (v. 11–46). Sodann wollen sie den Jungen bis zum Hals in die Erde eingraben und dort langsam verschmachten lassen (v. 32–38), um *post mortem* aus Mark und Leber einen Liebestrunk zu gewinnen, der Canidias untreuen Liebhaber zurückbringen soll (v. 55–82).<sup>43</sup>

Die Idee dahinter ist, wie FAUTH ausgeführt hat, letztlich ein Analogiezauber: Das Verlangen des wie Tantalus nach Speise lechzenden Knaben soll sich auf seine Eingeweide übertragen, aus denen nachfolgend der Trank für den abtrünnigen *senex* bereitet wird. Dass der Junge dafür in die Erde eingegraben wird, lässt sich mit GRAF zum einen mit einer möglichen Weihung an die chthonischen (also unterweltlichen) Mächte, zum anderen

.....  
41 Vgl. hierzu die ausführliche Analyse der Zauberpraktiken (v.a. im Kontext antiker Zauberpapyri) und die Deutung bei REIF 2016, 145–170.

42 Vgl. LUCK 1990, 95; HOLZBERG 2018, 16.

43 Zur Analyse der magischen Vorgänge und ihrer Deutung im Rahmen der antiken Magievorstellung vgl. FAUTH 1999, 165–176.

mit dem Gedanken der Inversion erklären: Was von Mutter Erde geboren wurde, soll in diesem pervertierten Ritus zu ihr zurückgeführt werden.<sup>44</sup>

Als der Junge begreift, was die Hexen vorhaben, wandelt sich seine Bittrede zum Fluch:

*venena maga non fas nefasque, non valent  
 convertere humanam vicem.  
 diris agam vos: dira detestatio  
 nulla expiatur victima. 90  
 quin, ubi perire iussus exspiravero,  
 nocturnus occurram Furor  
 petamque voltus umbra curvis unguibus,  
 quae vis deorum est Manium,  
 et inquietis adsidens praecordiis 95  
 pavore somnos auferam.  
 vos turba vicatim hinc et hinc saxis petens  
 contundet obscaenas anus.‘*

„Zaubertränke mischen Recht und Unrecht, vermögen aber nicht, menschliche Vergeltung zu verändern. Mit Flüchen werde ich euch jagen: Verderbliche Verwünschung wird durch kein Opfer abgewendet. 90 Vielmehr werde ich, wenn ich, zu sterben gezwungen, den letzten Atem ausgehaucht habe, als nächtlicher Furor erscheinen und als Schattenbild eure Gesichter mit krummen Krallen attackieren – das ist die Macht der Manen – und auf den ruhelosen Herzen sitzend 95 durch Terror euch den Schlaf nehmen. Die Menge wird euch in jeder Gasse von hier und da mit Steinen attackieren und euch ekelhafte alte Weiber zerschmettern.“

Hor. *epod.* 5,87–100

Der Junge versucht sich der Hexen also gewissermaßen mit deren eigenen Waffen zu erwehren, wenn er ihnen androht, als untoter Dämon, als ruheloser Totenschatten zurückzukehren. Als Opfer der beiden Kategorien ἄωρος (áoros – „zur Unzeit Gestorbener“) und βιαιοθάνατος (biaiothánatos –

.....  
 44 Vgl. GRAF 1996, 110–117.

„gewaltsam Gestorbener“<sup>45</sup> wäre er nach antiker Magievorstellung in der Tat prädestiniert dafür, nicht ins Totenreich einzugehen, sondern als missgünstige, schadenbringende Totenseele die Lebenden – und seien es auch Hexen – zu quälen.<sup>46</sup> Kurze Zeit später jedenfalls endet das Gedicht, ohne dass der Leser erfährt, ob der Junge nun wirklich geopfert wurde oder nicht. Angesichts der düsteren Stimmung spricht Luck von einer „Phantasmagorie des Grauens“,<sup>47</sup> deren Effekt durch den kontextlosen Sprung mitten ins Zauberritual sowie durch das Hin und Her wörtlicher Reden zweifellos intensiviert wird.

Die Hexen selbst wirken einerseits lächerlich-obszön mit ihren borstigen Haaren („wie ein Seeigel oder ein borstiger Eber“ v. 28) und ihren hochgeschürzten Kleidern (v. 25; Canidia kaut obendrein an ihren Nägeln, Veia stöhnt bei der Arbeit), aber zugleich auch widerwärtig und schaudererregend in ihrem Tun; Canidia hat mit ihren Vipern zugleich etwas Furienhaftes an sich. Auch wenn grotesk-ironische Elemente – gerade in der Präparation des Brandopfers – durchaus vorhanden sind, fehlt diesem Gedicht doch der Aspekt echter Komik: „There is too much of the macabre and the authentically horrific in the poem for that.“<sup>48</sup> Gerade der Eindruck mangelnder Sinnhaftigkeit und das gegenüber *sat.* 1,8 betont offene Ende verleihen der Szenerie letztlich eine angespannt-unbehagliche Atmosphäre.<sup>49</sup>

Angesichts eben dieses Gedichtschlusses erscheint die Erklärung, Horaz habe seiner persönlichen Abneigung gegen das Zaubrerwesen, wie es in den verruchten Vierteln Roms betrieben wurde, Luft machen wollen,<sup>50</sup> arg biographistisch und historisierend. Und so sind zahlreiche weitere Deutungen für die Epode vorgeschlagen worden:<sup>51</sup> Der spätantike Horazkommentator Porphyrio nahm an, dass die Invektive sich nicht

.....

45 Zu der bereits in Hom. *Od.* 11 inhaltlich nachweisbaren und von Tertullian in *De anima* 56 ausformulierten Kategorisierung vgl. GRAF 1996, 119; OGDEN 2001, 225 f.

46 Ob dies allerdings tatsächlich bedeutet, dass der Junge durch seine Drohung die Bestrebungen der Hexen zunichtemacht, wie verschiedentlich behauptet wurde, erscheint mir zweifelhaft.

47 LUCK 1990, 95.

48 WATSON 2003, 182.

49 REIF 2016, 169 konstatiert, sowohl in *Satire* 1,8 als auch hier in *epod.* 5 stelle der Poet „dem als widerwärtig gekennzeichneten Hexenwesen spürbar den philosophischen Rationalismus gegenüber“, insofern der Junge nicht altersgemäß, sondern in epikureischer Manier spreche. Angesichts des betont offen gehaltenen Ausgangs fällt es hier jedoch schwerer als in *sat.* 1,8, diesen Rationalismus siegreich zu sehen.

50 So LUCK 1990, 96.

51 Zu den folgenden Deutungen bietet WATSON 2003, 197 f. eine knappe Übersicht.

nur allgemein auf die abergläubische Gesellschaft, sondern auf konkrete, zeitgenössische Frauen beziehe, etwa die bekannte Parfumhändlerin Gratidia (mit intendiertem Wortspiel Gratidia/Canidia).<sup>52</sup> Verschiedentlich ist auch auf Auffälligkeiten im Vokabular hingewiesen worden, die nahelegen, dass Horaz die Epode unter dem Eindruck des Bürgerkriegs zeitpolitisch gedeutet sehen wollte. So vergleicht Holzberg die Canidia mit Kleopatra,<sup>53</sup> die mit ihrer weiblichen Herrscherrolle ja alle römischen Tabus brach und von Horaz andernorts<sup>54</sup> halb bewundernd, halb abschreckend als *fatale monstrum* bezeichnet worden war. Noch einen Schritt weiter geht die abstrahierende Deutung, Canidia stehe für die moralische Vergreisung der stürzenden Republik, die Horaz damit habe geißeln wollen.<sup>55</sup>

Doch erst Horaz' dritte Canidia-Darstellung macht das Bild vom lyrischen Ich und seiner Hexe komplett. In der letzten, der 17. *Epode* erleben wir es in direktem Gespräch mit ihr:

*Iam iam efficaci do manus scientiae,  
supplex et oro regna per Proserpinae,  
per et Dianae non movenda numina,  
per atque libros carminum valentium  
refixa caelo devocare sidera,* 5  
*Canidia: parce vocibus tandem sacris  
citumque retro solve, solve turbinem.*

Schon, ja schon ergebe ich mich deiner wirkungsvollen Kunst  
und bitte dich flehentlich beim Reich Proserpinas  
und bei Dianas Macht, die man nicht reizen darf,  
auch bei den Büchern mit den Zaubersprüchen, die imstande sind,  
am Himmel angeheftete Sterne herabzuholen, 5  
Canidia, lass endlich ab von deinen magischen Formeln  
und lass, lass rückwärts laufen den getriebenen Kreisel.

Hor. *epod.* 17,1–7

.....  
52 Vgl. Prophyrio *ad epod.* 3,8. Zu weiteren Rekonstruktionen der historischen Canidia vgl. PAULE 2017, 2–6.

53 Vgl. HOLZBERG 2018, 16.

54 Hor. *c.* 1,37,21.

55 Vgl. WATSON 2003, 198. Zu weiteren zeitpolitischen Deutungsansätzen vgl. z. B. PAULE 2017, Kap. 3 (55–94), der *Epode* 5 zusammen mit *Epode* 16 als „part of a dual response to the expectations of coming peace that were predicted in Vergil's eclogue“ (21) versteht.

Der Erzähler wendet sich hier direkt an Canidia, erklärt sich für besiegt und bittet sie zugleich, ihn endlich in Ruhe zu lassen – selbst Hector sei schließlich von Achilles zur Bestattung freigegeben worden (v. 8–14), und er brenne inzwischen schlimmer als der rasende Hercules vom Nessosgift (v. 30–32), ja er sei sogar bereit, mit verlogener Lyra ihre Anständigkeit zu besingen (v. 38–41), damit sie ihn von seinem Wahnsinn (*dementia* v. 45) erlöse.

Die Wortwahl<sup>56</sup> und der erhabene Stil<sup>57</sup> fallen ins Auge: Üblicherweise flehen mit solchen Worten entweder Liebeselegiker ihre *puella* an oder sonstige Dichter ihre Musen.<sup>58</sup> Hier erleben wir gewissermaßen die Perversion des Musenanrufs: Die zauberkundige alte Canidia agiert gleichsam als fiese Hexen-Muse eines Künstlers, der unter ihrer Ägide frech-obszöne Epoden schreibt; OLIENSIS spricht passend von der „anti-Muse, the relentless inspiration or instigation of Horace’s verse“ und einem „dark double“.<sup>59</sup>

Poetologisch gesehen ist diese Konstellation hochspannend: Normalerweise erfährt das dichterische Ich ja nicht nur einfach künstlerische Inspiration von seiner Muse, sondern versteht sich als ihr Repräsentant, ihr Sprachrohr, verschmilzt bis zu einem gewissen Grade mit ihr. Entsprechend wird die zaubernde Alte als Personifikation der Invektiven- und Iambendichtung hier zu einer qualitativ eigenständigen literarischen Konstruktion aufgewertet, die mit dem Dichter-Ich in direkten Kontakt tritt, bis dahin, dass sie zum dunklen „alter ego“ des Dichter-Ichs selbst wird. Erst in dieser letzten *Epode* wird ihr poetologisches Potential in vollem Umfang offenkundig – und steht damit zugleich vor dem Abschluss. Denn auch wenn Canidia dem Dichter grässliche Tode und wahre Höllenqualen nach dem Vorbild eines Tantalus und Sisyphus androht, lässt ihr letztes Bekenntnis doch aufhorchen:

.....  
56 *supplex et oro* v. 2; *parce vocibus sacris* v. 6.

57 Vgl. die dreifache *per*-Anapher, in den ersten beiden Fällen gerichtet an göttliche *numina*, im dritten Fall an übermächtige *carmina valentia*.

58 Ein passendes Gegenstück bietet etwa der Auftakt des vierten Odenbuchs, bei dem das lyrische Ich die Liebesgöttin Venus anfleht, ihn zu verschonen und nicht wieder unter ihr Regime (d.h. der Liebesdichtung) zu zwingen – vergebens, wie der Leser angesichts der 15 folgenden Gedichte begreift. Vgl. hierzu OLIENSIS 2009, 172.

59 OLIENSIS 2009, 172.

*vectabor umeris tunc ego inimicis eques  
meaeque terra cedet insolentiae.  
an quae movere cereas imagines,  
ut ipse nosti curiosus, et polo  
deripere lunam vocibus possim meis,  
possim crematos excitare mortuos  
desiderique temperare pocula,  
plorem artis in te nil agentis exitus?*

75

Ich werde dann auf deinen widerstrebenden Schultern als Reiterin sitzen, und die Erde wird vor meinem Stolz zurückweichen.  
Oder sollte ich, die ich, wie du Neugieriger selbst weißt, Wachsfiguren bewegen und vom Himmel mit meinen Sprüchen den Mond herabreißen kann, verbrannte Tote aufwecken kann und Liebestränke mischen, etwa weinen, weil meine Kunst am Ende ist und nichts bei dir bewirkt?

75

Hor *epod.* 17,74–81

Die abschließende Frage klingt, als ob Canidia selbst, ungeachtet allen zur Schau getragenen Selbstbewusstseins und aller überdimensionierten Drohungen, in diesem Moment begreift, dass ihre Zeit vorbei ist; es handelt sich, wie gesagt, um Horaz' letzte Epode, diese Auseinandersetzung markiert also die Sphragis, das Siegel, das der Dichter dem abgeschlossenen Werk aufdrückt.

Im vorliegenden Beitrag ist gezeigt worden, dass die Figur der hässlichen Alten im Laufe der Literaturgeschichte Eingang in ganz unterschiedliche Genres gefunden hat. Mag auch das realitätsnahe Stereotyp der ausgegrenzten, verspotteten Alten, das in der tagespolitisch orientierten Alten Komödie traktiert worden sein dürfte, die Ausgangsbasis gebildet haben, so erfährt dieser Typus in der Folgezeit doch faszinierende Aufwertungen: In der frühhellenistischen Bildtradition demonstriert gerade diese Figur (in radikalem Bruch mit dem Prinzip des distanzierten, in sich ruhenden Kunstobjekts in der Klassik) die revolutionäre Grenzüberschreitung, die aktive, bisweilen aggressive Bewegung auf den Betrachter zu. Die „Trunkene Alte“ erzählt, wie gesuchte Drastik und eine spezifische „Ästhetik des Hässlichen“ als wirkungsvolle Stilmittel agieren. Der Betrachter kann sich der Wirkung nicht entziehen, sondern wird, wie KUNZE ausgeführt

hat, notfalls auch gegen seinen Willen involviert, gestaltet also gleichsam am Gesamtkunstwerk mit.<sup>60</sup>

Eben diese Interaktion, einerseits zwischen Kunstobjekt und Betrachter, andererseits zwischen Literaturfigur und *poeta* (und damit letztlich dem Leser) ist der Aspekt, der frappierende Bezüge zwischen der Figur der hässlichen Alten in Kunst und Literatur herstellt: Denn in der römischen Liebelegie tritt die alte Kupplerin als destruktiver *praeceptor amoris* gleichfalls in direkten Kontakt mit dem elegischen Ich, bis dahin, dass sie zu seinem düsteren Alter ego wird. Und Horaz' Canidia bestimmt gar als düstere Anti-Muse sein literarisches Schaffen, bis sich der Erzähler am Ende der letzten *Epode* doch noch von ihr zu lösen vermag. Gerade das Zusammenwirken von Figur und Betrachter bzw. Dichter macht das Gesamtkunstwerk in Bild und Text vollständig.

Auch für den modernen Leser eröffnet sich daraus eine Chance: Der nächsten hässlichen Hetäre oder *lena* sollte er mit Neugier begegnen – denn manchmal hält nicht das Schöne, Wahre und Gute, sondern die hässliche Alte den entscheidenden Schlüssel zum Verständnis des Werks bereit!

## Literatur

- AUHAGEN, U., Die Hetäre in der griechischen und römischen Komödie, München 2009.
- BERTMAN, St., The Ashes and the Flame: Passion and Aging in Classical Poetry, in: FALKNER, TH. M. – DE LUCE, J. (Hgg.), Old Age in Greek and Latin Literature, New York 1989, 157–171.
- BETTELLA, P., The ugly woman. Transgressive aesthetic models in Italian poetry from the Middle Ages to the Baroque, Toronto – Buffalo – London 2005.
- BULLE, H., Der schöne Mensch im Altertum. Eine Geschichte des Körperideals bei Ägyptern, Orientalen, Griechen, Band 1, München – Leipzig <sup>2</sup>1912.
- COURTNEY, E.: Three Poems of Propertius, in: BICS 16, 1969, 70–87, bes. 80–87.

.....  
60 Vgl. KUNZE 2002, 106.

- FAUTH, W., *Carmen magicum*. Das Thema der Magie in der Dichtung der römischen Kaiserzeit, Frankfurt am Main u. a. 1999.
- GRAF, F., Gottesnähe und Schadenzauber. Die Magie in der griechisch-römischen Antike, München 1996.
- GRIFFIN, J., *Latin Poets and Roman Life*, London 1985.
- HOLZBERG, N. (Hg.), *Quintus Horatius Flaccus. Sämtliche Werke*. Lateinisch-deutsch hg. und übers., Berlin – Boston 2018.
- KNOCHE, U., Zur Frage der Propezinterpolation, in: *RhM* n.F. 85, 1936, 8–63.
- KOSSATZ-DEISSMANN, A., Figurenvase in Gestalt einer trunkenen Alten, in: *Archäologischer Anzeiger* 1995, 527–536.
- KUNZE, Chr., Verkannte Götterfreunde. Zu Deutung und Funktion hellenistischer Genreskulpturen, in: *RM* 106, 1999, 43–82, bes. 69–82 (Trunkene Alte).
- KUNZE, Chr., Zum Greifen nah. Stilphänomene in der hellenistischen Skulptur und ihre inhaltliche Interpretation, Düsseldorf 2002, bes. 99–108 (Die Trunkene Alte).
- LUCK, G., *Magie und andere Geheimlehren in der Antike*. Mit 112 neu übersetzten und einzeln kommentierten Quellentexten, Stuttgart 1990.
- MAFFEI, P. A., *Raccolta di statue antiche e moderne: data in luce sotto i gloriosi auspici della Santità di N. S. Papa Clemente XI. Da D. de Rossi illustrata, Rom 1704* [Digitalisat der Univ.-bibl. Heidelberg unter <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/maffei1704/0002>].
- MEYER, H., *Virgo Vestalis inveterata in sacris obsequis*. Rezeptions- und sammlungsgeschichtliche Erwägungen zum Typus der Trunkenen Alten, in: *Mannheimer Berichte* 40, 1992, 51–61.
- MYERS, K. S., *The Poet and the Procuress: The Lena in Latin Love Elegy*, in: *JRS* 86, 1996, 1–21.
- OERI, H. G., *Der Typ der komischen Alten in der griechischen Komödie[,] seine Nachwirkungen und seine Herkunft*, Diss. Basel 1948.
- OGDEN, D., *Greek and Roman Necromancy*, Princeton – Oxford 2001.
- OLIENSIS, E., *Canidia, Canicula, and the Decorum of Horace's Epodes*, in: LOWRIE, M. (Hg.), *Horace: Odes and Epodes*. Oxford Readings in Classical Studies, Oxford 2009, 160–187.
- PAULE, M. T., *Canidia, Rome's First Witch*, Bloomsbury 2017.
- Pergamon. *Meisterwerke der antiken Metropole und 360°-Panorama von Yadegar Asisi*. Hg. v. Asisi F&E GmbH / Antikensammlung Staatliche Museen zu Berlin, Berlin 2018.

- REIF, M., *De arte magorum*. Erklärung und Deutung ausgewählter Hexenszenen bei Theokrit, Vergil, Horaz, Ovid, Seneca und Lucan, Göttingen 2016.
- RICHLIN, A., Invective Against Women in Roman Satire, in: *Arethusa* 17, 1984, 67–80.
- RICHLIN, A., The Garden of Priapus. Sexuality and Aggression in Roman Humor, New York u.a. 1992.
- SALOMONSON, J. W., Der Trunkenbold und die Trunkene Alte. Untersuchungen zur Herkunft, Bedeutung und Wanderung einiger plastischer Gefäßtypen der römischen Kaiserzeit, in: *Bulletin Antieke Beschaving* 55.1, 1980, 65–135.
- SHARROCK, A., Womanufacture, in: *JRS* 81, 1991, 36–49.
- STARK, I., Die hämische Muse. Spott als soziale und mentale Kontrolle in der griechischen Komödie, München 2004.
- WATSON, L., *A Commentary on Horace's Epodes*, Oxford 2003.
- WILDBERGER, J., Ovids Schule der „elegischen“ Liebe: Erotodidaxe und Psychagogie in der *Ars Amatoria*, Frankfurt a. M. 1998 (Stud. z. Klass. Phil. 112).
- WILLIGE, W., *Properz. Elegien. Lateinisch und deutsch*, München <sup>2</sup>1960.
- WYKE, M., *Written Woman: Propertius' scripta puella*, in: *JRS* 77, 1987, 47–61.
- ZANKER, P., *Die Trunkene Alte. Das Lachen der Verhöhnnten*, Frankfurt am Main 1989.