

2. Ovid: Der Anschein von Natürlichkeit (1. Jh. n. Chr.)

*Non tamen expositas mensa deprendat amator
pyxidas: ars faciem dissimulata iuvat.
quem non offendat toto faex inlita vultu,
cum fluit in tepidos pondere lapsa sinus?
oesypa quid redolent, quamvis mittatur Athenis
demptus ab immundo vellere sucus ovis!
nec coram mixtas cervae sumpsisse medullas
nec coram dentes defricuisse probem.
ista dabunt formam, sed erunt deformia visu,
multaque, dum fiunt turpia, facta placent:
quae nunc nomen habent operosi signa Myronis,
pondus iners quondam duraque massa fuit;
anulus ut fiat, primo conluditur aurum;
quas geritis vestis, sordida lana fuit.
cum fieret, lapis asper erat; nunc, nobile signum,
nuda Venus madidas exprimit imbre comas.
tu quoque dum coleris, nos te dormire putemus:
aptius a summa conspiciere manu.
cur mihi nota tuo causa est candoris in ore?
claudere forem thalami: quid rude prodis opus?
multa viros nescire decet; pars maxima rerum
offendat, si non interiora tegas:
aurea quae pendent ornato signa theatro
inspice, contemnes: brattea ligna tegit;
sed neque ad illa licet populo, nisi facta, venire,
nec nisi summotis forma paranda viris.*

Ovid, *Ars amatoria*, III, 209–234

Freilich möge der Liebhaber keine Schminktöpfchen erwischen, die auf dem Tisch herumliegen. Nur eine Kunst, die sich zu verbergen weiß, hilft der Schönheit auf. Wen stößt nicht Hefe ab, die auf dem ganzen Gesicht verschmiert ist, wenn die Schwerkraft sie in den warmen Busen hinabrieseln läßt? Und wonach

riecht Oesyphum, obwohl es aus Athen kommt, ein Saft, der aus schmutziger Schafwolle gewonnen wird? Und ich möchte es auch nicht gut heißen, wenn ihr in Anwesenheit des Liebhabers Hirschmark verwendet oder die Zähne putzt; diese Dinge werden euch zwar Schönheit schenken, aber häßlich mitanzusehen sein; vieles ist häßlich, während es geschieht, und gefällt, wenn es geschehen ist: Die Bildwerke des fleißigen Myron, die jetzt einen Namen haben, waren einst eine unförmige Masse und sprödes Erz. Damit ein Ring entstehe, wird das Gold zuerst gehämmert; die Gewänder, die ihr tragt, waren einst schmutzige Wolle. Während die nackte Venus entstand, war sie ein rauher Stein, jetzt wringt sie als berühmtes Bildwerk das Wasser aus ihrem feuchten Haar. So laß uns auch, während du dich zurechtmachst, glauben, du schliefst. Angemessener ist es, dich erst sehen zu lassen, nachdem die letzte Hand angelegt ist. Warum soll mir die Ursache deiner weißen Gesichtsfarbe bekannt sein? Schließ deine Kammertür; was zeigt du verräterisch das noch unfertige Kunstwerk? Es schickt sich, daß Männer vieles nicht wissen; die meisten Dinge können Anstoß erregen, wenn man die Kunstgeheimnisse nicht verbirgt. Die goldenen Figuren hoch oben am geschmückten Theater – schau sie dir genau an, und du wirst sie verachten: Blechfolie bedeckt Holz, aber das Volk darf nicht zu ihnen herantreten, bevor sie fertig sind, und ihr dürft Schönheitspflege nur betreiben, solange keine Männer anwesend sind.

Publius Ovidius Naso, *Ars amatoria/Liebeskunst. Lateinisch/Deutsch*, hg. u. übers. v. Michael von Albrecht, Stuttgart 1992, S. 123

Kommentar

Der römische Dichter und Patrizier Publius Ovidius Naso (43 v. Chr.–17 n. Chr.) brachte in seiner „Liebeskunst“ (*Ars amatoria*) das Liebeswerben mit der Schönheitspflege zusammen und erklärte beides erstmals zur Kunst (*ars*).¹ Damit kann die Passage als Gründungstext für die Verbindung von Schönheitspflege und Kunst gelten. Das semantische Spektrum des Begriffs *ars* impliziert die Bedeutung ‚Technik‘, daher bezeichnet er hier eine Kunstform, die erlernbar ist und ihren Gegenstand, die wilde, ungezügelte Liebe, zivilisieren und beherrschbar machen soll.² Das gleiche gilt für die Schönheitspflege, die für Ovid als kulturelle Praktik zu den Errungenschaften der menschlichen Zivilisation zählt.³

Gegenstand der dreiteiligen *Ars amatoria*, die in elegischen Verspaaren aus je einem Hexameter und einem Pentameter (Distichen) geschrieben ist, ist

die elegische Liebe, also eine Liebe, die das Leid integriert; ihr Ziel ist es, den Liebenden mittels Kunst (*ars*) zum Erfolg zu verhelfen. In den ersten beiden Büchern wendet sich ein Liebeslehrer (*praeceptor amoris*) an die Männer, im letzten mit der oben zitierten Passage an die Frauen. Das erste Buch ist der Eroberung einer Frau durch einen Mann gewidmet, das dritte spiegelbildlich der eines Mannes durch eine Frau. Auf einen kurzen Prolog folgen heiter-scherzhaftes Lektionen über geeignete Orte der Begegnung, die Partnerwahl und mögliche Wege der Zuneigungsbekundung sowie über die männliche und weibliche Schönheitspflege. Das zweite Buch enthält Ratschläge, wie einer Beziehung Dauer zu geben sei. Während jedoch das erste Buch für die Männer mit Streifzügen durch die Straßen Roms beginnt und im zweiten Buch im Schlafzimmer des Mädchens endet, ist der Handlungsspielraum für die Frauen im dritten Buch auf das Schlafzimmer beschränkt. Da sich die Einleitung des dritten Buchs an Männer richtet (III, 6), bleibt ungeklärt, ob der Text exklusiv für Männer oder Frauen oder (wahrscheinlicher wohl) für beide geschrieben ist.⁴

Die drei Bücher der *Ars amatoria* sind mutmaßlich zusammen mit den „Heilmitteln gegen die Liebe“ (*Remedia amoris*) als Tetralogie konzipiert.⁵ Außerdem wird Ovids fragmentarisch erhaltenes Lehrgedicht „Heilmittel für das weibliche Antlitz“ (*Medicamina faciei femineae*) zum Werkkomplex der *Ars amatoria* gezählt.⁶

Bezüglich der Datierung ist die ältere Forschung übereingekommen, dass die ersten beiden Bücher der *Ars amatoria* zuerst entstanden und einige Jahre später, wohl um das Jahr 2 vor oder nach Christus, das dritte Buch für die Frauen und die *Remedia amoris* als Teil einer zweiten Auflage geschaffen wurden.⁷ Die *Medicamina faciei femineae* wurden sicherlich vor dem dritten Buch der *Ars amatoria* geschrieben, da Ovid selbst sie in der *Ars amatoria* (III, 205) anführt.

Die *Ars amatoria* parodiert zwei Gattungen: das Lehrgedicht und die Liebeselegie. Neben Ovid mit seinen *Amores* haben die Dichter Gallus, Propertius und Tibull die Liebesklage zu seinen Lebzeiten bekannt gemacht. Indem Ovid den Klagenden nun aber mit Hilfe seiner Technik/Kunst (*ars*) Liebesglück verspricht, führt er die Gattung ad absurdum. Anknüpfend an Tibulls *Elegie* über die Kunst der Verführung junger Knaben (1, 4) ist die *Ars amatoria* auch als Lehrgedicht geschrieben und mit Verweisen auf die beiden bekanntesten Vorbilder, Lukrez' *De rerum natura* und Vergils *Georgica*, durchwoben. Wenn etwa die Partnerwahl bei Männern mit dem Gebaren eines Jägers bei der Wildschweinjagd (I, 45–46) und bei Frauen mit einer Stute, die den Hengst anwiehert (I, 280), verglichen wird, so zielen diese Bezüge auf Vergils Lehrgedicht über den Landbau und Lukrez' naturkundliches Werk ab.⁸

Ovid war in jungen Jahren als Verfasser erotischer Elegien im römischen Literaturbetrieb aufgetreten; 15 v. Chr. veröffentlichte er eine Sammlung von „Liebeserfahrungen“ (*Amores*) und mit den *Heroides* eine Reihe fiktiver Briefe mythischer Heldinnen an ihre Geliebten.⁹ Auch in seinen späteren Dichtungen, den *Fasti*, und in seinem bekanntesten Werk, den *Metamorphosen*, spielt die Liebe eine bedeutende Rolle. Aber die *Ars amatoria* hat Ovid bei den Zeitgenossen berühmt gemacht und war ein über Jahrhunderte hinweg vielgelesenes Werk. Sie wirkte durch das Mittelalter hindurch bis in die Neuzeit als Vorbild der Liebesliteratur.¹⁰ Ihr Ruhm ist mit Ovids Biografie auf tragische Weise verbunden. Er selbst nannte das Werk in seinen Briefen aus dem Exil als einen der Gründe für seine Verbannung (*relegatio*) im Jahr 8 n. Chr. Ein Gedicht (*carmen*) und ein Versehen (*error*) hätten Augustus' Zorn heraufbeschworen.¹¹ Über den zweiten Grund, Ovids ‚Fehler‘, ist viel spekuliert worden, wahrscheinlich handelte es sich um eine absichtliche oder unabsichtliche Verwicklung in eine Intrige um die Nachfolge des Kaisers.¹² Jedenfalls führte das Missgeschick dazu, dass der Lebemann und Verfechter der städtischen Lebensart und Zivilisation seine letzten Lebensjahre jenseits des äußersten Rands des römischen Reichs und fern von urbaner Kultur in Tomi am Schwarzen Meer verbringen musste.¹³

Die *Ars amatoria* kann als kanonisches Werk über die Schönheitspflege für Männer und Frauen in der Geschichte der Künste gelten. Für Ovid waren ein gepflegtes Äußeres sowie zum Typ passende Kleidung und Frisur Ausdruck einer kultivierten, verfeinerten Gesellschaft und damit das Ideal für beide Geschlechter. Den Männern riet er zu Nachlässigkeit (*forma viros neglecta decet*, I, 509), den Frauen zum Anschein von Natürlichkeit: „Nur eine Kunst, die sich zu verbergen weiß, hilft der Schönheit auf“ (*ars faciem dissimulata iuvat*, III, 210). Dieses Diktum hatte für die Ikonologie der Schönheitspflege weitreichende Folgen. Die Darstellung von Pflegemitteln, ihren Techniken und Behältnissen (*pyxides*, III, 210) etablierte sich in der europäischen Kunst erst in der Moderne als Stilmittel der Indiskretion.¹⁴ Vor dem 18. Jahrhundert beschränkte sie sich auf Moralsatiren, Sittendarstellungen und Karikaturen sowie auf seltene Ausnahmereischeinungen wie in Paris Bordones *Bildnis einer jungen Frau am Putztisch* (um 1550) im Kunsthistorischen Museum in Wien und ähnlichen Gemälden schöner Frauen (*belle donne*) der venezianischen Malerei des 16. Jahrhunderts oder François Bouchers Porträt der *Madame de Pompadour bei der Toilette* (1758) (Abb. 3).¹⁵ Bouchers Porträt hatte jedoch nicht die Schönheitspflege, sondern die Repräsentation der Person durch die Malerei und die Malerei selbst zum Thema.¹⁶ Indem Boucher die Marquise mit dem Rougepinsel in der erhobenen Hand darstellte, führte er die etymologische und technische Engführung von



Abb. 3
François Boucher, *Madame de Pompadour bei der Toilette*, 1758. Öl auf
Leinwand, 81,2 × 64,9 cm. Cambridge, Fogg Art Museum

Malen und Schminken vor Augen, die zusammen am Aufbau (*make-up*) der Marquise für den geliebten König und am Renommee des Malers wirkten.¹⁷

Bouchers Idee, die Personifikation der Malerei als Frau beim Schminken darzustellen, lässt sich auf die *Ars amatoria* zurückführen. In der oben zitierten Passage brachte Ovid die Haut- und Zahnpflege und ihre Produkte auf eine Ebene mit der Arbeit des Bronzgießers Myron, der aus dem unförmigen und spröden Erz so berühmte Skulpturen wie den *Diskuswerfer* schuf.¹⁸ Der Bronzeguss und die Kosmetik sind beides Kulturtechniken, *téchnai*, die ihr grobes Ausgangsmaterial verfeinern und verbessern. Wie der Betrachter der Statue sei der Liebhaber jedoch nicht am Herstellungsprozess interessiert, so Ovid, sondern am Produkt bzw. Resultat. Die Formulierung *summa manu* deutet dabei auf eine eindeutige Werkkategorie hin, die das Vollendete kennt und erreichen will. Deshalb habe die Schönheitspflege im Verborgenen zu geschehen. In den *Remedia amoris* bestärkt Ovid dieses Argument noch, indem er augenzwinkernd rät, um über die ehemalige Geliebte hinwegzukommen, müsse man sie nur bei der Toilette beobachten, weil der Anblick und Geruch der Produkte widerlich seien (351–356).

Körperliche Schönheit ist in diesem Sinn ein Produkt einer kultivierten Gesellschaft (III, 101–102), die den Körper zum reinen Material herabsetzt, das bearbeitet wird, an sich aber ohne Gestalt und zumal ohne Schönheit zu sein scheint. Ovid verortet sich selbst in einem goldenen Zeitalter, mit dem die Römer belohnt worden seien, nachdem sie das einfache Landleben überwunden hätten (III, 113–114, *passim*). Kosmetik und Körperpflege hätten bei diesem Zivilisationsprozess einen bedeutenden Anteil, wie Ovid in nuce in der Einführung seines Lehrgedichts *Medicamina faciei femineae* darlegt.¹⁹ Damit sind seine Lehrgedichte auch eine bedeutende Gegenposition zu antikosmetischen Positionen in der Literatur.²⁰ Ovid verwendete dabei den vielschichtigen Begriff *cultus*, der nicht nur Kultur und Zivilisation, sondern konkret auch Körperpflege impliziert und zusammen mit Kunstfertigkeit (*ars*) und Sauberkeit oder Hygiene (*munditia*) eine Trias in seinen Lehrgedichten bildet, die für Männer wie Frauen gilt (*Ars amatoria*, I, 513).²¹

Neben der programmatischen Einleitung enthielt das in nur etwa 50 Distichen erhaltene Gedicht eine Sammlung von Rezepten für die Schönheitspflege. Ovid bezog sich wohl auf Kosmetiktraktate, wie sie etwa Galen erwähnte, und übertrug die spröde Terminologie der Zutaten und technischen Anweisungen auf die Poetik.²² Anleitungen zur Zubereitung von Masken, um den Teint aufzuhellen, Salben zur Entfernung von Hautunreinheiten und Gesichtspackungen sind überliefert.²³ Während aus den *Medicamina faciei femineae* nur Rezepte

zur Gesichtspflege erhalten sind, enthält die *Ars amatoria* Distichen zum Make-up (III, 199–205) und den Hinweis, sich bei Bedarf an die *Medicamina facie femineae* zu halten. In der Passage zum Schminken (199–204) beschreibt Ovid die einzelnen Schritte zur Behandlung des Gesichts: Es wird mit weißer Kreide (*creta*, 199) und künstlichem Rot (*arte rubet*, 200) geschminkt, die Augen werden asche- (*favilla*, 203) oder safranfarben (*crocus*, 204) betont und die Wangen mit Schönheitspflasterchen (*aluta*, 202) geschmückt. Auf diese Anleitung folgt die oben zitierte Empfehlung, die Schönheitspflege unbedingt vor dem Geliebten geheim zu halten. Als *ars* entspricht sie dem zeitgenössischen Gebot idealer Mimesis, das verlangt, die Natur täuschend echt nachzuahmen und das Resultat scheinbar natürlich und wie zufällig entstanden erscheinen zu lassen – oder wie hier sogar im Schlaf.²⁴

Trotz der Empfehlung, den Körper diskret zu pflegen und zu schminken, findet sich der Handlungsrahmen für das Sujet der jungen Frau bei der Toilette auch in der *Ars amatoria*: „Aber ich verbiete dir nicht, dir das Haar vor den Augen des Geliebten kämmen zu lassen, so daß es dir lang auf den Rücken herabwallt“ (*At non pectendos coram praebere capillos, ut iaceant fusi per tua terga, veto*, III, 235–236). Anders als bei der Schönheitspflege empfiehlt Ovid ausdrücklich, sich die offenen Haare vor dem Geliebten kämmen zu lassen. Wieder soll die Pflege des Haars im Verborgenen geschehen, um dann nur den letzten Schliff als erotische Darbietung für den Geliebten zu zeigen bzw. umgekehrt die Anwesenheit beim Auflösen der kunstvollen Frisur in das eigene Haar als besonderes Privileg von Intimität zu gewähren. In der oben zitierten Passage ruft Ovid selbst dabei die Statue eines bisher nicht identifizierbaren Bildwerks der *Venus Anadyomene* (III, 224) auf und verbindet Körper, Bad und Eros auf der Ebene der darstellenden Kunst.²⁵ Das Bild der Göttin der Liebe, die nach ihrer Geburt aus dem Meeresschaum aus dem Wasser steigt und ihr Haar auswringt, war ein populäres Sujet.²⁶ Es unterscheidet sich von anderen Typen der Venus-Darstellung wie der *Venus Pudica*, indem es die Göttin ohne Scham aufgerichtet zeigt. Aus dem Motiv der badenden Göttin entwickelten sich die verschiedenen Varianten der *Venus bei der Toilette*, die ihr Haar trocknet, kämmt oder schmückt oder das Ergebnis ihrer Bemühungen im Spiegel betrachtet.²⁷ Die Verknüpfung der Toilette mit der Liebe und dem Liebeswerben wurde im Mittelalter tradiert und im 16. Jahrhundert von Malern wie Giovanni Bellini, Lorenzo Lotto und Tizian in der Kunst der Neuzeit etabliert.²⁸

Romana Sammern

Anmerkungen

- 1 Vgl. zur Übersetzung in Prosa von Michael von Albrecht die poetische Übersetzung Publius Ovidius Naso, *Liebeskunst: lateinisch – deutsch*, übers. v. Niklas Holzberg, 3. Aufl., München/Zürich 1991 (zuerst: 1985), S. 129, sowie S. 30 f. für Holzbergs Diskussion der Übersetzungsarten und früherer Übersetzungen in deutscher Sprache.
- 2 Molly Myerowitz, *Ovid's Game of Love*, Detroit 1985, S. 41–57.
- 3 So in der *Medicamina faciei femineae*, 1. Siehe Francesca Focaroli, *Le donne e l'arte della bellezza*, in: dies. (Hg.), *Ovidio. Il trucco delle donne*, Mailand 2012, S. 7–22; Patricia Watson, ‚Praecepta Amoris‘: Ovid's Didactic Elegy, in: Barbara Weiden Boyd (Hg.), *Brill's Companion to Ovid*, Leiden 2002, S. 141–165, hier S. 143 f.; dies., *Parody and Subversion in Ovid's ‚Medicamina faciei femineae‘*, in: *Mnemosyne* 54, 2001, S. 457–471.
- 4 Auch der soziale Status der Frauen (unverheiratet, verheiratet) steht angesichts der strengen augusteischen Ehegesetze (*lex Iulia de adulteriis coercendis*) weiterhin zur Diskussion. Siehe den Überblick mit weiterführender Literatur von Steven J. Green, *Lessons in Love: Fifty Years of Scholarship on the ‚Ars Amatoria‘ and ‚Remedia Amoris‘*, in: ders./Roy Gibson/Alison Sharrock (Hg.), *The Art of Love: Bimillennial Essays on Ovid's ‚Ars Amatoria‘ and ‚Remedia Amoris‘*, Oxford/New York 2006, S. 1–20, hier S. 11–14.
- 5 Publius Ovidius Naso, *Heilmittel gegen die Liebe. Die Pflege des weiblichen Gesichts*, übers. v. Friederich Walter Lenz, 2. Aufl., Berlin 1969 (zuerst: 1960).
- 6 Siehe mit weiterführender Literatur ebd.; Victoria Rimell, *Ovid's Lovers. Desire, Difference and the Poetic Imagination*, Cambridge 2006, S. 41–69; Marguerite Johnson, *Ovid on Cosmetics. ‚Medicamina Faciei Femineae‘ and Related Texts*, London 2016.
- 7 Green (wie Anm. 4), S. 2 f.
- 8 Niklas Holzberg, *Einleitung*, in: Ovidius Naso (wie Anm. 1), S. 24 f.; Marion Steudel, *Die Literaturparodie in Ovids ‚Ars amatoria‘*, Hildesheim 1992.
- 9 Niklas Holzberg, *Ovid. Dichter und Werk*, 2. Aufl., München 1998 (zuerst: 1997); vgl. auch die Anthologie grundlegender älterer Beiträge von Michael von Albrecht/Ernst Zinn (Hg.), *Ovid*, Darmstadt 1968.
- 10 Siehe dazu Manfred Landfester, *Ovidius Naso, Publius (Ovid)*, in: ders. (Hg.), *Der Neue Pauly. Supplemente*, Stuttgart 2007, Bd. 2: *Geschichte der antiken Texte: Autoren- und Werklexikon*, Sp. 424–430; zur Rezeption mit weiterführender Literatur Jeremy Dimmick, *Ovid in the Middle Ages: Authority and Poetry*, in: Philip Hardie (Hg.), *The Cambridge Companion to Ovid*, Cambridge 2002, S. 264–287; Genevieve Liveley, *Ovid in Defeat? On the Reception of Ovid's ‚Ars Amatoria‘ and ‚Remedia Amoris‘*, in: ders./Gibson/Sharrock (wie Anm. 4), S. 318–337; Ulrich Schmitzer/Miriam Vischer/Ralph Hexter, *Ovid (Publius Ovidius Naso)*, in: Christine Walde (Hg.), *Der Neue Pauly. Supplemente*, Stuttgart 2010, Bd. 7: *Die Rezeption der antiken Literatur*, Sp. 557–608.
- 11 *Tristia*, 2, 207. Siehe Holzberg (wie Anm. 8), S. 13.
- 12 Edward John Kennedy, *Ovidius Naso, Publius*, in: Hubert Cancik/Helmuth Schneider (Hg.), *Der neue Pauly*, Stuttgart/Weimar 2000, Bd. 9, Sp. 110–119, hier Sp. 111.
- 13 Der sittengeschichtliche Hintergrund der Verbannung und des Skandals der Liebeskunst kann hier kein Thema sein. Siehe dazu mit weiterführender Literatur Schmitzer/Vischer/Hexter (wie Anm. 10), Sp. 586 f.
- 14 Zu einem Überblick mit Vorgeschichte: Nadeije Laneyrie-Dagen/Georges Vigarello, *La toilette, Naissance de l'intime*, Ausst.-Kat., Paris 2015.

- 15 Mit weiterführender Literatur Sandra Pisot (Hg.), *Die Poesie der venezianischen Malerei. Paris Bordone, Palma il Vecchio, Lorenzo Lotto, Tizian*, Ausst.-Kat. Hamburg, München 2017, Kat.-Nr. 60, S. 215. Die Utensilien der Kosmetik in Bordones Frau bei der Toilette lassen die Schönheit der Frau als aufgemalt erkennen und an die Tradition der misogynen Kosmetikkritik denken, die Schminke zu Betrug und Täuschung erklärt. Zur Interpretation der venezianischen *Belle* als Kurtisanenbilder siehe die differenzierte Diskussion von Daniela Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe: Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten/Berlin 2002, hier S. 99–116. Zur Tradition der Kosmetikkritik siehe die Beiträge zu Isidor von Sevilla und Vinzenz von Beauvais in diesem Band.
- 16 Melissa Hyde, The ‚Makeup‘ of the Marquise: Boucher’s Portrait of Pompadour at Her Toilette, in: *The Art Bulletin* 82, 2000, S. 453–475.
- 17 Siehe zu diesem Themenbereich den Beitrag zu Francisco de Goya in diesem Band.
- 18 Francis Haskell/Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900*, New Haven/London 1981, Kat.-Nr. 43, S. 199–202.
- 19 Rimell (wie Anm. 6), S. 48–52.
- 20 Siehe den Überblick von Maren Saiko, ‚Cura dabit faciem‘. *Kosmetik im Altertum. Literarische, kulturhistorische und medizinische Aspekte*, Trier 2005, mit weiterführender Literatur.
- 21 Johnson (wie Anm. 6), S. 16.
- 22 Saiko (wie Anm. 20), S. 186.
- 23 Peter Green, ‚Ars Gratia Cultus‘: Ovid as Beautician, in: *The American Journal of Philology* 100, 1979, S. 381–392.
- 24 Stefan Büttner, *Antike Ästhetik. Eine Einführung in die Prinzipien des Schönen*, München 2006, hier S. 156, 161–175. Zur Rezeption dieses Diktums siehe auch die Kommentare zu Castiglione und Leonardo im vorliegenden Band.
- 25 Die *Aphrodite von Knidos* bildet wohl den Grundtypus. Ovid verweist an anderer Stelle konkret auch auf das bekannteste Bildnis der *Aphrodite Anadyomene* des griechischen Malers Apelles (*Ars amatoria*, III, 401). Vgl. Plinius, *Naturalis historia*, XXXV, 91–93. Edgar Wind, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt a. M. 1987 (zuerst: *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London 1958), S. 305, interpretiert *lapis* dagegen als Gemmenstein, die Venus Anadyomene als ein „Juwel“.
- 26 Marianne Eileen Wardle, *Naked and Unshamed: A Study of the Aphrodite Anadyomene in the Greco-Roman World*, Univ. Diss. Durham 2010.
- 27 Petra Schäpers, *Die junge Frau bei der Toilette. Ein Bildthema im venezianischen Cinquecento*, Frankfurt a. M. 1997, hier S. 23 f., 27.
- 28 Siehe mit weiterführender Literatur Anne C. Junkermann, ‚Bellissima Donna‘: *An Interdisciplinary Study of Venetian Sensuous Half-Length Images of the Early Sixteenth Century*, Univ. Diss. Berkeley 1988; Cathy Santore, The Tools of Venus, in: *Renaissance Studies* 11, 1997, S. 179–207; Schäpers (wie Anm. 27) mit einem Überblick über Tradition in der spätmittelalterlichen Buchmalerei Italiens und Frankreichs; Nicola Suthor, *Augenlust bei Tizian. Zur Konzeption sensueller Malerei in der Frühen Neuzeit*, München 2004, S. 58–74; Manfred Kern, Aphrodite Anadyomene. Die badende Göttin als kulturelle Problemphantasie in der europäischen Kunst und Dichtung, in: Andrea Oberndorfer/Michaela Schwarzbauer (Hg.), *Badende*, Heidelberg 2011, S. 101–121; Laneyrie-Dagen/Vigarello (wie Anm. 14); Patricia Simons, Fiction and Friction: Agostino Carracci’s Engraved, Erotic Parody of the ‚Toilette of Venus‘, in: *Source* 36, 2017, S. 88–98.