

Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte =
Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e
d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Band: 41 (1984)

Heft: 1

Artikel: Hans Holbeins "Laïs Corinthiaca"

Autor: Meyer zu Capellen, Jürg

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-168380>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Hans Holbeins «Lais Corinthiaca»

von JÜRGEN MEYER ZUR CAPELLEN

Die «Lais» Hans Holbeins spricht in eigentümlicher Weise den Betrachter an (Abb. 1). Eine junge, reich gekleidete Frau erscheint vor einem Vorhang sitzend. Sie trägt ein dekolletiertes, rotsamenes Gewand mit weiten, gebauschten Ärmeln; ihr Haar wird von einem golddurchwirkten Tuch zusammengehalten, das herabfallend zu beiden Seiten des Halses aufleuchtet. Mit der linken Hand rafft sie ein dunkles Tuch, die geöffnete Rechte streckt sie dem Betrachter entgegen, dem offenbar auch die Wendung des leicht geneigten Kopfes gilt. Die gesenkten Augen scheinen jedoch kein bestimmtes Ziel zu suchen. Eine das Bild nach vorn abschliessende, steinerne Brüstung trägt die Inschrift «Lais Corinthiaca 1526», einige Goldmünzen sind auf der sonst leeren Fläche gehäuft, die eigentümlich den Gestus der rechten Hand betont. Die Darstellung der «Lais» beherrscht ein sonderbarer Zwiespalt: Der Hinwendung an den Betrachter steht eine kühle Zurückhaltung gegenüber, die ihren Ausdruck auch in der Verschlossenheit der ebenmässigen Gesichtszüge findet; mit der vornehmen Gesamterscheinung kontrastiert die Schulterpartie in fast unschicklicher Nacktheit und die angehäuftten Goldmünzen setzen einen befremdlichen Akzent. Schon allein aufgrund der Tatsache, dass der «Lais» im Basler Kunstmuseum Holbeins «Venus mit dem Amorknaben¹⁾» (Abb. 2) zugehört, tritt dieses Werk in jede Betrachtung der «Lais» ein, zumal es ganz wie dessen Gegenstück erscheint. Die im Gesichtstyp eng verwandte Venus ist ganz ähnlich gekleidet wie die Lais, auch sie befindet sich vor einem grünen Vorhang und hinter einer Brüstung, auch sie wendet sich an den Betrachter. Doch hier ist alles einfacher, offener: In der direkten Wendung an den Betrachter wird nichts zurückgenommen, Blick und Gestus stehen in keinem Widerspruch.

Bisher hat weniger die Frage nach der künstlerischen Aussage von «Lais» und damit auch von «Venus» die Forschung beschäftigt, als vielmehr das Problem der Identifizierung der hier dargestellten Person²⁾. Und tatsächlich kann die Wertung der künstlerischen Form der «Lais» nur nach einer Klärung dieses Problems erfolgen. Bekanntlich stammen die beiden Tafeln aus dem Besitz der Basler Familie Amerbach und sind von Basilius Amerbach im Inventar von 1586 wie folgt aufgeführt: «Zwei täfelin doruf eine Offenburgin conterfehert ist, uf eym geschriben Lais Corinthiaca, die ander hat ein kindlin by sich H. Holb. beide, mit ölfarben und in ghüssen³⁾.» Der in dieser Inventarnotiz enthaltene Hinweis Amerbachs auf die Familie Offenburg bot eine verlockende Möglichkeit, die Identifizierung der Dargestellten zu versuchen. Bei diesem Unterfangen liess man sich jedoch ganz vom Charakter der Lais, einer bekannten antiken Hetäre, leiten und suchte dementsprechend nach einem weiblichen Mitglied der Familie Offenburg mit einschlägigem Lebenswandel. Schon 1870 hatte Eduard His⁴⁾ in seinen urkund-

lichen Untersuchungen zur Familie Holbein hingewiesen auf Dorothea Offenburg und deren Mutter Magdalena (geborene Zscheggenbürlin, verheiratet mit Junker Hans von Offenburg). Über sittliche Verfehlungen der Magdalena Offenburg geben die Quellen nur sehr unklare Auskunft, sprechen aber eine deutliche Sprache hinsichtlich der Dorothea, deren aussereheliche Eskapaden mehrfach aktenkundig wurden. Während His noch vorsichtig von einer Identifizierungsmöglichkeit mit Dorothea Offenburg sprach, hatte sich Alfred Woltmann⁵⁾ bereits einige Jahre zuvor entschiedener auf die Mutter Magdalena festgelegt, die seiner Meinung nach zu Holbeins Zeiten ihres Lebenswandels wegen berüchtigt gewesen sei.

In der jüngeren Kunstgeschichte behielt man nun ohne weitere Nachprüfung diese Identifizierungsmöglichkeiten bei, schwankte jedoch von Fall zu Fall zwischen Magdalena und Dorothea. Insbesondere Verfasser ikonographischer Untersuchungen waren entzückt, in der an Problemen reichen Gattung des Kurtisanenbildnisses einmal ein Porträt zu besitzen, das mit einer historischen Persönlichkeit verbunden werden konnte⁶⁾. Für die Voraussetzungen der Identifizierung wurden jedoch keine neuen Argumente beigebracht, auch ging man dem Problem der endgültigen Benennung durchweg aus dem Wege. So sind es im wesentlichen folgende Fragen, die einer Klärung bedürfen. Zunächst einmal besteht die Unklarheit, ob hier Magdalena oder ihre Tochter Dorothea gemeint sein soll. Weit wichtiger noch wäre es, festzustellen, ob überhaupt ein Mitglied einer patrizischen Basler Familie erkennbar als Kurtisane dargestellt werden konnte. Ein weiteres Problem ist darin zu sehen, dass man bei der Suche nach der Person der Dargestellten ausschliesslich vom Charakter der «Lais» ausgegangen ist und zunächst nicht bedachte, dass Holbein dasselbe Modell auch für die wenig später entstandene «Madonna des Bürgermeisters Meyer» verwendete⁷⁾ (Abb. 3). In der Tat ist die Physiognomie des Madonnenkopfes der der «Lais» und «Venus» so eng verwandt, dass man heute allgemein davon ausgeht, dass hier ein und dasselbe Modell zugrundeliegt. Da möchte man allerdings fragen, warum man unter den weiblichen Mitgliedern der Familie Offenburg nicht nach einem besonders sitzamen Wesen geforscht hat, das doch für ein Madonnenbild das geeigneteste Modell abgegeben hätte. Genügt tatsächlich zur Erklärung dieses offensichtlichen Widerspruchs die lapidare Erklärung von Erwin Treu im Holbein-Katalog von 1960: «Dass diese Schöne einmal als antike Göttin, ein andermal als käufliche Hetäre und schliesslich als Madonna erscheint, ist die Lizenz einer sich auch in religiösen Fragen auflösenden Zeit.⁸⁾?» Schliesslich wäre festzuhalten, dass die Bildung der Frauenköpfe in physiognomischer Hinsicht recht unspezifisch bleibt – hier behilft man sich gelegentlich mit dem Terminus «Idealporträt».



Abb. 1 Hans Holbein d.J.: Lais Corinthiaca, 1526, Holz, 35,6×26,7 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Inv.-Nr. 322.

Aus diesen Überlegungen ergibt sich als zentrale Frage: Ist die Darstellung der «Lais» als Porträt gemeint – etwa Dorothea Offenburg als Lais – mit allen sich daraus ergebenden historischen und kunsthistorischen Konsequenzen? Wer könnte in einem derartigen Fall überhaupt als Auftraggeber in Frage kommen? Vielleicht die Dargestellte selbst – wäre es dann so etwas wie ein «Berufsbild»? Etwa ein Liebhaber, so dass man das Bild als eine Invektive ver-

stehen könnte? Aber kann man sich dann vorstellen, dass der (ehemalige) Bürgermeister Meyer zu einer «stadtbekanten Buhlerin» in Gestalt der Madonna aufblicken wollte? Oder handelt es sich bei allen drei Frauenköpfen nicht vielmehr um einen Typus, der als solcher gemeint ist, so dass es letzten Endes keine Rolle spielt, wer das Modell dafür abgegeben hat? Aber wie wäre in diesem Fall dann die urkundliche Nachricht des Basilius Amerbach zu verstehen?



Abb. 2 Hans Holbein d.J.: Venus mit dem Amorknaben, Holz, 34,5×26 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Inv.-Nr. 323.

Der angedeutete Fragenkomplex soll im folgenden unter drei klassischen Aspekten – dem historischen, dem stilkritischen sowie dem ikonographischen – betrachtet werden. Zunächst zu den historischen Voraussetzungen. Magdalena Offenburg entstammte der Familie der Zscheggbürlin, einer der angesehensten patrizischen Basler Familien⁹. Am 27. 7. 1506 heiratete sie in erster Ehe den Junker Hans Offenburg, Mitglied des Rates. Aus dieser Ehe

gingen drei Kinder hervor: 1508 die schon genannte Dorothea, 1510 eine Tochter Anna und 1513 ein Sohn Peter. Nach dem Tode des Hans Offenburg im Jahre 1513 heiratete Magdalena in zweiter Ehe den Junker Christoph von Wolnhusen. Die von der späteren Kunstgeschichtsschreibung übernommene Behauptung Woltmanns, Magdalena sei zur Zeit Holbeins in Basel ob ihres Lebenswandels berüchtigt gewesen, gründet sich allein auf eine testamen-

tarische Verfügung der Tante Magdalena, Frau Maria Zscheggbürlin, der Witwe des Morand von Brunn (der seinerseits die Magdalena aus Zuneigung in seinem Testament bedacht hatte)¹⁰. In einem 1523 datierten Zusatz zu ihrem Testament von 1517 hatte Maria Zscheggbürlin eine der Magdalena zugedachte jährliche Unterstützung zurückgenommen und deren erbberechtigten drei Kindern lediglich auferlegt, die Mutter mit Nahrung und Kleidung zu unterstützen: «... Das nach Irm tod und abgang die drü kind Ier Muter souer sy widerkert und sich fromklich und Erlich haltet. Ein ziemlich lipgeding daruon sy ein Zymlich Tisch Nahrung, Desglichen Erbere nottürftige becheidung haben möge, erkoufen, wytter sollen sy Iro nützit schuldig sin, ob sy aber nit wider keren, und sich fromklich und erlich halten, oder das sy widerkeren, und darnach aber von der Erberkeit lassen wurde, Alsdann sollen Ir die kinder gannutz Nützit verpunden noch phlichtig sin.» Tatsächlich lässt dieser Passus auf sittliche Verfehlungen der Magdalena Offenburg schliessen, von denen eindeutig aber nur das Verlassen der Kinder angesprochen wird. Und selbst wenn man unterstellt, dass Magdalena mit einem Liebhaber durchgebrannt war, so muss sie doch keineswegs ob ihres Lebenswandel berüchtigt gewesen sein. Tatsächlich hat man das im Testament erwähnte «widerkert» wohl im Hinblick auf das «sich fromklich und erlich halten» im moralischen Sinne der «Umkehr» gedeutet und nicht einfach als eine Rückkehr. Für die letztere, nüchternere Verständnismöglichkeit spricht die Teilungsurkunde aus dem Jahr 1527, in der der Magdalena 10 Gulden jährlich ausgesetzt wurden: «... frow Magdalena der gedachten kinden Mütterlin alle iar Jeelichs doch nit witter dann Ir leptag Lang zehen gulden, ein pfund dry schilling für den gulden zegeben, und iro die gan Franckfort, oder wo sy dann Ir wonung hat zeschicken». In dieser Urkunde wird nun zweifelsfrei der Wohnort der Magdalena als Frankfurt benannt, und so liegt immerhin der Verdacht nahe, dass sie überhaupt schon längere Zeit nicht mehr in Basel wohnhaft war. Ein Grund mehr, an der Deutung Woltmanns zu zweifeln, und natürlich auch an der Identifizierung der Magdalena mit der «Laïs».

Hinsichtlich der Dorothea Offenburg, die allein aufgrund ihres Alters als Modell für die «Laïs» weit eher in Frage kommt, geben die Dokumente reichere Auskunft¹¹. 1508 geboren, heiratete sie 1523 oder bald danach Daniel Zeigler, Obervogt zu Riehen und auf Birseck. Aus der frühen Zeit sind keine Nachrichten überliefert ausser dem Faktum dieser sicher standesgemässen Heirat, die aber offenbar später geschieden wurde. 1538 heiratete Dorothea in zweiter Ehe den Junker Joachim von Sultz, und erst diese Ehe ist von gerichtsnotorischen Skandalen begleitet: 1539 datiert ein Kundschaftsbuch, aus dem die Treulosigkeit der Dorothea hervorgeht; 1543–45 ist der unerfreuliche Scheidungsprozess dokumentiert, der allerdings auch an den charakterlichen Schwächen des Ehemannes keinen Zweifel lässt. Dorothea ging 1549 noch eine dritte Ehe ein, und zwar mit einem abenteuerlichen, ehemaligen «Messpfaffen» namens Thomes Leymer von Schopfheim¹². In unserem Zusammenhang ist es wichtig festzustellen, dass gegen Dorothea erst aus ihrer Ehe mit Joachim von Sultz Verfehlungen dokumentiert sind. Wenn man allein den juristischen Grundsatz des «in dubio pro reo» auf Dorothea anwendet, dürfte man ihr keinen üblen Lebenswandel auch in jungen Jahren unterstellen, ist es doch möglich, dass sie erst durch den Junker Joachim von Sultz auf die schiefe Bahn geriet. In jedem Fall war sie zur Entstehungszeit der



Abb. 3 Hans Holbein d.J.: Madonna des Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen (Detail). Holz, 146,5×102 cm. Darmstadt, Grossherzogliches Schloss.

beiden Bilder, also etwa 1524–26 (die «Venus» wird man aus stilistischen Gründen etwas früher ansetzen müssen als die «Laïs») eine junge, standesgemäss verheiratete Frau. Nichts weist darauf hin, dass ihr Lebenswandel zu dieser Zeit Anlass gegeben hätte, sie als «Laïs» darzustellen. Und es ist doch wohl nur die Suche nach einer «Laïs» der Grund gewesen, dass man aus den vorhandenen Dokumenten so weitreichende Schlüsse gezogen hat.

Aus historischer Sicht ergibt sich schliesslich noch ein Einwand grundsätzlicher Natur gegen die Annahme, man könne im Bild der «Laïs» ein Porträt einer Frau aus dem Hause Offenburg sehen. Es erscheint kaum denkbar, dass man im Basel des frühen 16. Jahrhunderts ein weibliches Mitglied eines patrizischen Geschlechts – die Offenburg zählten zu den Achtbürgern¹³ – erkennbar als Kurtisane, sprich Dirne, dargestellt hätte. Zwar war Basel bekannt für den lockeren Lebenswandel seiner Bürger – es sei nur an Enea Silvio Piccolomini, den späteren Papst Pius II, erinnert, der anlässlich seines Aufenthaltes in dieser Stadt konstatierte, dass die Menschen hier die fleischlichen Genüsse ebensowenig wie das Trinken als Sünde ansähen^{13a}. Dennoch trennte man natürlich sehr scharf zwischen den Bürgerinnen und den käuflichen Dirnen. Letzteren waren bestimmte Wohnbezirke am Rande der Stadt zugewiesen, sie waren durch ihre Tracht kenntlich gemacht, waren aber in gewisser Weise als ein Teil der städtischen Gesellschaft akzeptiert¹⁴. Der wesentliche Faktor, in dem sie sich – abgesehen von den genannten Äusserlichkeiten – von einer sehr leichtlebigen Bürgersfrau unterschieden, war ihre Käuflichkeit. Doch gerade das Moment der Käuflichkeit, wie im Verlauf noch auszuführen sein wird, bestimmt



Abb. 4 Hans Holbein d.J.: Bildnis der Anne Cresacre. Schwarze Kreide auf weissem Papier, 37,3×26,6 cm. Windsor Castle, Royal Library, Inv.-Nr. 12 270.

das Bild der «Lais». Grundsätzlich darf man also grösste Zweifel an der Annahme hegen, dass eine Dame der Basler Gesellschaft, wenn auch von unziemlichem Lebenswandel, explizit als käufliche Frau hätte dargestellt werden können¹⁵.

Neben den historischen Überlegungen trägt vor allem eine stilkritische Untersuchung zur Differenzierung und Erhellung der Fragestellung bei. Es war eingangs auf die auffallende Ebenmässigkeit der Züge von «Venus» und «Lais» hingewiesen worden, ein Tatbestand, der gern mit dem Terminus «Idealporträt» umschrieben wird. Was ist aber unter einem «Idealporträt» zu verstehen? Ein idealisiertes Porträt, das erkennbar eine Individualität wiedergibt, oder ein auf der Basis konkreter Studien entwickeltes Ideal, das in physiognomischer Hinsicht unspezifisch wird? Zugespitzt lautet in unserem Fall die Frage: handelt es sich um ein Porträt oder um einen Typus?

Um einige, in diesem Kontext bedeutsame Aspekte der Bildniskunst Holbeins zu verdeutlichen, sei der «Lais» zunächst das Porträt der Anne Cresacre gegenübergestellt (Abb. 4). Es ist dies eine Vorzeichnung für Holbeins bekanntes Familienbild des Thomas Moore, in nicht allzu fernem zeitlichem Abstand von der «Lais» 1526/27 zu Beginn des ersten Engländeraufenthaltes des Künstlers

entstanden¹⁶. Anne Cresacre wird als junges, durchaus hübsch zu nennendes Mädchen doch mit einem recht nüchternen Blick geschildert: Augen, Nase und Mund sind präzise bezeichnet und markieren sehr deutlich individuelle Gegebenheiten. Die Einzelangaben werden aber nicht durch ein zugrundegelegtes, harmonisierendes Gesamtgerüst geglättet, ein Aspekt, der auch in der nicht unbedingt idealen Proportionierung der Gesichtspartien zum Ausdruck kommt. Im Resultat erscheint ein junges Mädchen von ansprechendem Äusseren, doch von unverwechselbarer Individualität. Als weiteres für diese Zeit nicht unwesentliches Merkmal wäre festzuhalten, dass Anne Cresacre – sie war erst fünfzehn Jahre alt – weniger kindhafte als frauliche Züge trägt.

Nun mag man einwenden, dass eine Bildniszeichnung als Resultat einer direkten Auseinandersetzung einen höheren Realitätsgrad besitzt als ein Gemälde, da bei der Übertragung in die malerische Form physiognomische Besonderheiten gern reduziert werden. Doch gerade Holbeins Porträts zeichnen sich auch im Gemälde durch einen sehr hohen Realismus aus. Das Verhältnis von Vorzeichnung und malerischem Endprodukt lässt sich zudem mühelos untersuchen, da in zahlreichen Fällen Gemälde und zugehörige Vorzeichnungen erhalten sind. Hier bietet sich das 1527 entstandene Porträt der Lady Guildford an¹⁷ (Abb. 5), das diese im Alter von 27 Jahren zeigt: eine Frau von energischem Äusserem, mit deutlicher Neigung zur Korpulenz. Die Vorzeichnung dagegen



Abb. 5 Hans Holbein d.J.: Bildnis der Mary Wotton, Lady Guildford. Holz, 80×65 cm. The Saint Louis Art Museum.



Abb. 6 Hans Holbein d.J.: Bildnis der Mary Wotton, Lady Guildford. Schwarze und farbige Kreide auf weissem Papier. Basel, Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung, Inv.-Nr. 1662-35.

(Abb. 6) erscheint – abgesehen von gewissen Veränderungen in der Haltung – frischer und spontaner, das Lächeln der Frau fast liebenswürdig¹⁸. Im Gegenüber wird erkennbar, dass das Gemälde in der individuellen Charakterisierung der Zeichnung keinesfalls nachsteht, ja in mancher Hinsicht an Schärfe gewinnt: das Lächeln scheint nun zu erstarren, und das ein wenig Aufgedunsene des Gesichts tritt deutlicher in Erscheinung. Hinsichtlich einer prägnanten Schilderung der physiognomischen Erscheinung lässt das Gemälde nichts zu wünschen übrig – ein Merkmal, das ja immer als ein Spezifikum Holbeinscher Porträtkunst gesehen wurde.

Zur Klärung der Frage nach der Abgrenzung von Bildnis und Typus lässt sich eine sehr aufschlussreiche Gegenprobe durchführen. Im Cabinet des Dessins des Louvre hat sich die Bildnisstudie einer jungen Frau erhalten, die mit Sicherheit Holbein zugewiesen werden kann¹⁹ (Abb. 7). Die Zeichnung, offenbar beschnitten, zeigt als knappes Brustbild eine junge Frau, nahezu en face mit leicht gesenktem Kopf. Sie trägt um den Hals eine Kette mit dem Antoniterkreuz, die Miederborte ihres Kleides ist mit der Devise «als in ern» geziert. Die Züge der Dargestellten bestechen nicht durch Schönheit oder Ebenmässigkeit, nehmen aber durch ihre Schlichtheit ein. Unter kurzen Augenbrauen sind nicht sehr

grosse Augen mit halbgesenkten Lidern gegeben, eine kleine, ein wenig knollige Nase und ein Mund mit vollen Lippen stehen in einem runden Gesicht, das von straff zurückgekämmten, zu zwei Zöpfen geflochtenen Haaren gerahmt wird. Man gewinnt den Eindruck, ein recht einfaches, ziemlich junges Mädchen vor sich zu haben. Die gelegentlich in der Literatur verfochtene These, es handle sich hier um ein Bildnis der Ehefrau Holbeins, muss in diesem Zusammenhang nicht untersucht werden, es sei nur angemerkt, dass diese Annahme schon aus chronologischen Gründen wenig für sich hat, wie denn auch die physiognomische Nähe zur Frau des Künstlers auf dem bekannten Basler Familienbild keineswegs besonders gross ist²⁰. Für unsere Fragestellung ist dagegen von Interesse, dass in dieser Zeichnung offenbar eine Vorstudie für den Kopf der Madonna des 1522 datierten Solothurner Altarblattes vorliegt²¹ (Abb. 8). Im ausgeführten Gemälde werden nun die physiognomischen Besonderheiten der Zeichnung ins Typische gewendet, wobei Holbein auf einen Frauentypus rekurriert, der für die altdeutsche Malerei durchweg bezeichnend ist, und für den sich vergleichbare Darstellungen auch aus dieser frühen Schaffensperiode des Künstlers finden. Man mag hier etwa an die «Gekrönte Heilige» des Basler Kunstmuseums denken²², oder mehr noch an die Eva der kleinen Tafel «Adam und Eva» derselben Sammlung²³ (Abb. 9). Gerade in dem letzteren Bild liegen spürbare Einflüsse Dürers vor, auch in der Übernahme des Frauen-



Abb. 7 Hans Holbein d.J.: Bildnis einer jungen Frau. Metallstift und Rötzel auf rötlichem Papier, 19,7×16,5 cm. Paris, Louvre, Cabinet des Dessins, Nr. 639.



Abb. 8 Hans Holbein d.J.: Madonna mit Heiligen (Detail). Holz, 140,5×102 cm. Solothurn, Kunstmuseum.

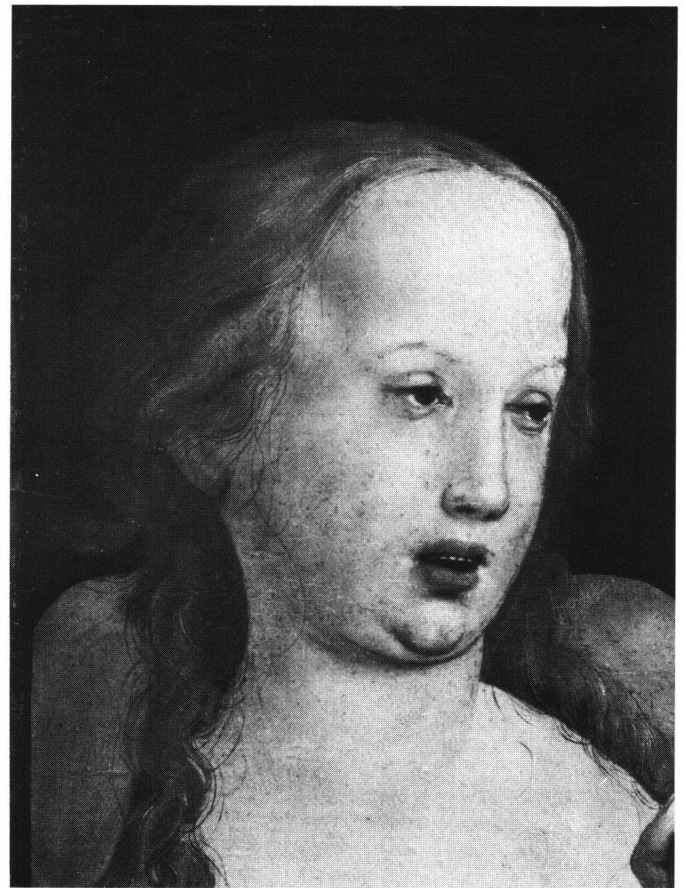


Abb. 9 Hans Holbein d.J.: Adam und Eva (Detail). Holz, 30×35,5 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Inv.-Nr. 313.

typus, doch wird zugleich deutlich, dass sich Holbein um einen forcierten Realismus bemüht: Die hohe Stirn des länglichen Gesichts, die kleinen Augen und die lange Nase, der kleine aber volle Mund und schliesslich das aus fülligen Fleischpartien herausstechende Kinn geben dem Kopf durchaus etwas Bezeichnendes. Die Methode, mit der Holbein dieses Ziel verfolgt, wird an der Solothurner Madonna erkennbar: Ausgehend von einer Naturstudie entwickelt er einen Typus, dem das zugrundeliegende Modell markierende Akzente verleiht – das Endergebnis ist jedoch trotz aller «Individualität» nicht mehr als Bildnis ansprechbar. Ohne die Kenntnis der Vorzeichnung des Louvre würde man kaum in Versuchung geraten, hinter dem Kopf der Solothurner Madonna eine Bildnisstudie zu vermuten, und ganz sicherlich nicht hier das Bildnis einer bestimmten Frau als Madonna sehen wollen. In der typisierenden Endfassung des Gemäldes verleihen die kleinen Unregelmässigkeiten der Vorzeichnung dem Madonnenkopf seine persönlichen Besonderheiten innerhalb des Typus, doch ist zugleich die Individualität des Bildnisses weitgehend aufgegeben.

Um die Darstellung der «Laïs» in dieser Hinsicht besser beurteilen zu können, ist ein knapper Hinweis auf die Vita Holbeins vonnöten. Carel van Mander berichtete, dass Holbein nie in Italien gewesen sei²⁴. Die neuere Forschung geht wieder von der Richtigkeit dieser Feststellung aus und führt die frühe Auseinandersetzung des Künstlers mit Italienischem auf die Kenntnis graphischer

Blätter zurück. Sicher ist dagegen eine Reise nach Frankreich um 1523/24, anlässlich derer sich Holbein möglicherweise dem französischen König Franz I. als Hofmaler empfehlen wollte²⁵. Dieses Projekt scheiterte offenbar, doch darf man annehmen, dass der Künstler in Blois und Amboise Gelegenheit hatte, auch italienische Gemälde in der königlichen Sammlung zu sehen. Grund für diese Vermutung ist die Beobachtung, dass im Werk Holbeins nach dieser Zeit eine Auseinandersetzung mit Leonardo da Vinci spürbar wird. Es ist dabei weniger bedeutsam, ob der Künstler originale Werke Leonardos zu Gesicht bekam (wie etwa die «Mona Lisa», die sich ja im Besitz des Königs befand, Abb. 10), oder ob er Arbeiten aus der Leonardo-Schule studieren konnte.

Sowohl in der «Venus» wie auch in der «Laïs» wird diese Auseinandersetzung spürbar, sie hat auf beiden Darstellungen jedoch unterschiedliche Qualitäten. In der «Venus» wird zunächst einmal ein Bildtypus aufgenommen, der bei Leonardo sowie in seiner Schule sehr geläufig war: das Halbfigurenbild mit einer sprechenden, die Emotionen der Dargestellten verdeutlichenden Gestik²⁶. Besonders deutlich aber ist der Kopf der «Venus» an Urbildern Leonardos orientiert: das ovale Gesicht mit den katzenhaften Augen und dem eigentümlich lächelnden Mund. Man mag hier an Leonardos «Mona Lisa» denken, aber auch an zahlreiche Beispiele aus der Schule – die Adaption eines von Leonardo geschaffenen Typus bleibt unverkennbar. Im Gegenüber fällt jedoch auf, dass die

leonardesken Züge in der «Venus» wesentlich deutlicher zutage treten als in der «Lais», in der sie zwar auch noch vorhanden sind, doch nun gemildert durch eine Wendung ins Ebenmässige, Klassische. Mit dieser Beobachtung berührt man einen anderen, für das Verständnis des Gesamten nicht unerheblichen Aspekt: Die «Lais» ist 1526 datiert, die «Venus» dagegen nicht. Geht man davon aus, dass der Frankreichaufenthalt von 1523/24 im Schaffen Holbeins eine Auseinandersetzung mit der Kunst Leonardo da Vincis einleitete, so möchte man im Hinblick auf die noch unvermittelt zutage tretenden leonardesken Momente die «Venus» früher ansetzen. Für eine frühere Datierung, die in der Fachliteratur auch durchweg angenommen wird, lassen sich weitere Argumente beibringen. Zunächst ist die Malweise der beiden Bilder sehr unterschiedlich – noch ein wenig pastos in der «Venus», von emailartiger Glätte in der «Lais». Diesem äusseren, zunächst rein stilistisch anmutenden Aspekt liegt eine Entwicklung der Farbarbeit des Künstlers zugrunde. In der «Venus» verwendete er einen fetten Farbkörper, und die noch mangelnde technische Beherrschung zeitigte ein zum Teil starkes Craquelé der Oberfläche. In der «Lais» ist die Farbarbeit ungleich sicherer, was in dem festeren Zusammenhalt der Farboberfläche zum Ausdruck kommt²⁷. Wichtiger noch als die technischen sind die Unterschiede hinsichtlich der künstlerischen Gestaltung, die ebenfalls einen zeitlichen Abstand zwischen den beiden Bildern nahelegen. Unverkennbar ist ein Entwicklungsschritt in der körperlich-räumlichen Figurendisposition. Die Venus sitzt vor einer kaum artikulierten Brüstung von fast flächenhaftem Charakter; das Sitzmotiv ihres nahezu bildparallel entwickelten Körpers ist höchst problematisch – durch die Brüstung unglücklich angeschnitten, geht es nicht zwanglos mit dem Gestus der rechten Hand überein, die Linke verschwindet zudem abrupt hinter dem Kopf des zwischen Venus und Brüstung geschobenen Amorknaben. Demgegenüber nimmt sich die «Lais» wie eine überlegte Korrektur der Gesamtdisposition aus: Die steinerne Balustrade schafft in ihrer Dreidimensionalität wie selbstverständlich einen Bildraum, der durch den stärker gedrehten Körper der Lais mit seinen fein abgestimmten Bewegungen geradezu spielerisch erschlossen wird. Auch ist die Plazierung der Figur im gesamten glücklicher, und schliesslich wurde der «Wirbel» des Hintergrundvorhanges soweit reduziert, dass er nur noch belebend wirkt. Wenn demnach auch die technischen wie die künstlerischen Unterschiede zwischen beiden Bildern eine zeitliche Differenz nahelegen, so kann diese doch nicht ganz genau festgelegt werden: die «Venus» muss nach dem Frankreichaufenthalt von 1524, vielleicht in nicht allzugrossem zeitlichem Abstand, entstanden sein.

In der Zeit nach dem Frankreichaufenthalt ist ganz allgemein eine Wandlung in der Typik Holbeinscher Frauenbilder festzustellen – «Lais» und «Venus» sind nur besonders augenfällige Beispiele. Bezeichnend ist, dass dieser Typus nicht an bestimmte Darstellungsformen gebunden ist, etwa in dem Sinne, dass zwischen religiösen und profanen Sujets unterschieden würde, sondern dass dieser inhaltlich vollkommen neutral und somit austauschbar ist. Die «Dame mit dem Federhut» aus den Basler Frauentrachten zeigt einen schlanken, auch in der Gesichtsbildung ähnlichen Frauentypus wie die «Hl. Kunigunde» des Berliner Scheibenrisses²⁸, um nur zwei Beispiele zu nennen. Sehr charakteristisch ist auch, dass die verschwenderisch reich gekleidete Heilige sich nur durch ihre

Attribute von ihrem weltlichen Gegenpart unterscheidet. Selbstverständlich wird Typik und Mimik der Dargestellten im Einzelfall differenziert, wobei stilistische Aspekte im Sinne der künstlerischen Entwicklung ebenso eine Rolle spielen können wie die inhaltliche Bestimmung. Die einen Grundtypus variierende Folge von «Venus» – «Lais» und «Madonna des Bürgermeisters Meyer» wäre demnach wie folgt zu lesen: In der «Venus» wird ein eng an Leonardo orientierter Frauentypus gegeben, der in der «Lais» eine ausgewogene, klassischere Prägung erhält, durchaus auch als Weiterentwicklung zu verstehen. In der «Madonna» wird derselbe Typus durch grössere Strenge dem religiösen Thema angepasst.

Wie ist nun aber der Hinweis des Basilius Amerbach zu verstehen, der ja ausdrücklich angemerkt hatte, Holbein habe in «Venus» und «Lais» «eine Offenburgin conterfehlet»? Zunächst einmal muss man feststellen, dass zwischen der Erschaffung der Gemälde und der Niederschrift des Inventars 1586 sechzig Jahre liegen, Amerbach also nur etwas wiedergeben konnte, was er vom Hörensagen kannte. Eine gewisse Unsicherheit hinsichtlich dieser Information drückt sich auch darin aus, dass Amerbach zunächst an zwei Offenburgerinnen dachte, wohl verleitet durch die Unterschiede im Äusseren von «Venus» und «Lais», dann aber in «eine Offenburgin» korrigierte²⁹. Nun geht aus der Offenburgischen Familienchronik hervor, dass es in der hier interessierenden Zeit offenbar gewisse familiäre Beziehungen zwischen den Offenburg und den Amerbach



Abb. 10 Leonardo da Vinci: Mona Lisa (Detail). Holz, 77×53 cm. Paris, Louvre.

gegeben hat³⁰. Das könnte erklären, wie Basilius Amerbach zu seinem Wissen hinsichtlich des den Bildern zugrundeliegenden Modells gekommen ist, doch ist diese, man nenne sie einmal «Insiderinformation» bereits sehr ungenau, denn Amerbach selbst ist nicht mehr in der Lage, den Vornamen der Betroffenen anzugeben. Will man also diesen Hinweis auf die zuvor genannten Magdalena oder Dorothea Offenburg beziehen, so käme wohl nur die Tochter Dorothea in Frage, die als 16- bis 17jährige junge Frau durchaus das Modell zunächst für die Venus hätte abgeben können – aber wohl kaum die Magdalena als Frau von mindestens Mitte Dreissig. Doch wie auch immer Basilius Amerbach an seine Information gekommen ist, es spricht nichts dafür, dass es der Lebenswandel der Dargestellten war, der ihn zu dieser Identifizierung veranlasste. Es bleibt zudem vollkommen unklar, ob eine dieser beiden oder nicht überhaupt ein ganz anderes weibliches Mitglied des Hauses Offenburg gemeint war, denn zur Zeit Holbeins existierten ja noch andere Zweige der Familie³¹.

Abschliessend sollen einige ikonographische Beobachtungen diese Feststellungen stützen. Unter ikonographischem Aspekt gehört die «Lais» zur Gattung des Kurtisanenbildes. Diese Darstellungsform taucht bereits im 15. Jahrhundert auf und erfreut sich vor allem im Italien des frühen 16. Jahrhunderts besonderer Beliebtheit³². Man mag etwa an Giogiones «Laura» oder auch an die «Flora» des Palma Vecchio denken³³ (Abb. 11) – Beispiele, die sehr anschaulich diesen spezifischen, halbfigurigen Typus repräsentieren: Dargestellt sind junge, schöne Frauen in üppigen Gewändern, die in erotisch anregender Weise einen Teil des Oberkörpers freigegeben. Vor allem durch dieses Moment sind die Darstellungen als Kurtisanenbilder ausgewiesen. Ein Charakteristikum dieser



Abb. 11 Palma Vecchio: Flora. Holz, 77×64 cm. London, National Gallery, Nr. 3939.



Abb. 12 Nach Jacob Backer: Bildnis einer Dirne. Mezzotinto von Thomas Blackmore, 27,5×22,2 cm. London, British Museum, Dept. of Prints and Drawings, Cheylesmore 1902-10-11-208.

Frauenbilder ist das Unspezifische der Physiognomie – es sollten wohl vornehmlich schöne, sinnliche Frauen dargestellt werden, und es ist sehr bezeichnend, dass so gut wie nie eine einwandfreie Benennung der historischen Persönlichkeit möglich ist³⁴. Im allgemeinen gilt, dass Darstellungen des frühen 16. Jahrhunderts von zeitgenössischen Kurtisanen nicht zu identifizieren sind, und das, obwohl die Literatur eine Fülle von Namen überliefert, man denke nur an die berühmte Imperia³⁵. Als einen Grund für diesen Sachverhalt wird man in dieser Zeit wohl die Einstellung der Auftraggeber annehmen dürfen, die ein schönes Bild einer begehrten Frau einem naturgetreuen Bildnis derselben vorgezogen haben mögen. So ist denn die Frage nach der wirklichen Identität zu dieser Zeit noch von wenig Belang. Erst das 17. Jahrhundert ging hier einen entschiedenen Schritt weiter. Dirnenbildnisse lassen an Naturnähe, aber auch an Drastik und Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. Es sei hier in der Gegenüberstellung nur auf ein ursprünglich mit Franz Hals in Verbindung gebrachtes Mezzotintoblatt von Thomas Blackmore verwiesen (Abb. 12), auf dem die Dargestellte demonstrativ eine Münze emporhält – sicher als ein ganz konkreter Hinweis auf den zu entrichtenden Preis zu deuten³⁶. Aus dieser Zeit haben sich dann auch die seit dem 15. Jahrhundert existierenden Kurtisanenkataloge erhalten, deren bekanntester und immer wieder zitierter der «Kurtisanenspiegel» des Crispijn de Passe ist. In diesem Katalog werden eine Fülle von Kurtisanen im Bild wiedergegeben, und dass die Darstellung als «Berufsbilder» verstanden werden dürfen, lehrt der Frontispiz.

Dieser zeigt im Interieur eines Freudenhauses einen jungen Mann, der sich nach den an der Wand hängenden Porträts die ihm zusagende Dame aussucht³⁷.

Kein Zweifel, dass die «Lais» mit derartigem nichts zu tun hat. Doch auch mit den italienischen Kurtisanenbildern des frühen 16. Jahrhunderts verbindet sie im wesentlichen nur die Idealität der Darstellung. Das erotische Moment, das diese Werke ja eigentlich erst in ihrer Besonderheit bezeichnet, ist bei der «Lais» weitgehend reduziert und hier tritt statt dessen das Reiche und Vornehme in den Vordergrund. Um diesen Aspekt in seiner Bedeutung richtig zu erfassen, ist es nötig, einen Blick auf die literarisch-historische Persönlichkeit der Lais zu werfen. Hinter dem Namen «Lais» verbergen sich mit Sicherheit mindestens zwei Hetären, eine Tatsache, die in der antiken Literatur nicht klar zum Ausdruck kommt und daher auch in der Renaissance zunächst nicht wahrgenommen wurde³⁸. Lais war keineswegs die bekannteste der antiken Hetären, eine mindestens ebenso grosse Fama genossen die Aspasía, Campaspe, Phryne oder Thaïs³⁹. Dennoch war der Name Lais einem humanistisch Gebildeten des frühen 16. Jahrhunderts durchaus bekannt, etwa durch die «Noctes Atticae» des Gellius oder die «Deipnosophistae» des Athenaios⁴⁰. Diese Überlieferungen charakterisieren die Lais als einen ganz bestimmten Typus von Hetäre, wie ja die einzelnen Hetären besondere Merkmale des Berufszweiges in spezifischer Form verkörpern konnten.

So war die Lais nicht nur ihrer herausragenden Schönheit wegen berühmt, sondern auch berüchtigt wegen der ungeheuren Honorare, die im voraus entrichtet werden mussten. Eine bekannte Anekdote verdeutlicht diesen Aspekt: Der namhafte Redner Demosthenes war ihretwegen nach Korinth gereist, doch mit der ungeheuerlichen Forderung von 10 000 Drachmen konfrontiert, nahm er von seinem Vorhaben Abstand, mit der Bemerkung, er zahle nicht 10 000 Drachmen für Reue⁴¹.

Es ist genau dieser Aspekt, der in dem Bilde Holbeins angesprochen wird: Eine reich gekleidete Frau, vor sich einige Goldmünzen angehäuft, streckt dem Betrachter die geöffnete Hand entgegen. Die Goldmünzen, mehr noch (in Verbindung mit diesen) die Geste verweisen auf die Käuflichkeit der Frau. Damit unterscheidet sich diese Darstellung sehr wesentlich von den italienischen Kurtisanenbildern. Erkennt man aber einmal das engere Thema, auf das dieses Werk Holbeins abzielt, so wird auch deutlich, in welcher besonderen Tradition das Bild steht. Es ist schon immer aufgefallen, dass für die «Lais» direkte ikonographische Vorstufen fehlen, wie es überhaupt keine eigentliche Bildtradition antiker Hetären in der Renaissancekunst gibt⁴². Dagegen wird das Thema der Käuflichkeit der Frau mit Vorliebe in der zeitgenössischen Literatur behandelt und hat eine ausgeprägte Ikonographie hervorgebracht, vor allem in der Graphik⁴³. Dabei haben sich unterschiedliche Darstellungstypen herausgebildet, die das Thema unter verschiedenen Aspekten behandeln. Bereits im Holzschnitt des 15. Jahrhunderts ist diese Thematik anzutreffen, hier sei nur auf die Zeichnung des Urs Graf «Dirne und junger Mann» verwiesen (Abb. 13), stellvertretend für die reiche Ausprägung in der Basler Graphik des frühen 16. Jahrhunderts⁴⁴. Wie üblich spielt bei Graf das erotische Moment eine wichtige Rolle, doch ist auch der Hinweis auf den fälligen Lohn deutlich genug. In unserem Zusammenhang ist es bedeutsam, dass zu Beginn des 16. Jahrhunderts diese Thematik Eingang in die Tafelmalerei fand. In der Form des Kabinettstückes wurden nun

gern Figurengruppen oder Einzelfiguren dargestellt, wobei dem äusserlich erotischen Thema ein moralisierender Gehalt zugrunde lag – gerade das Thema der Käuflichkeit der Frau versinnbildlicht in besonders eindringlicher Weise die Vergänglichkeit und Nichtigkeit irdischer Begierden. Als ein beliebiges Beispiel mag hier das heute in Karlsruhe befindliche Gemälde des Hans Baldung Grien mit dem «Alten und der jungen Frau» dienen⁴⁵ (Abb. 14). Das engere Thema ist in der Graphik vorgebildet, im Œuvre Baldungs steht es in einer Gruppe kleinfiguriger Darstellungen mit vergleichbaren Sujets.

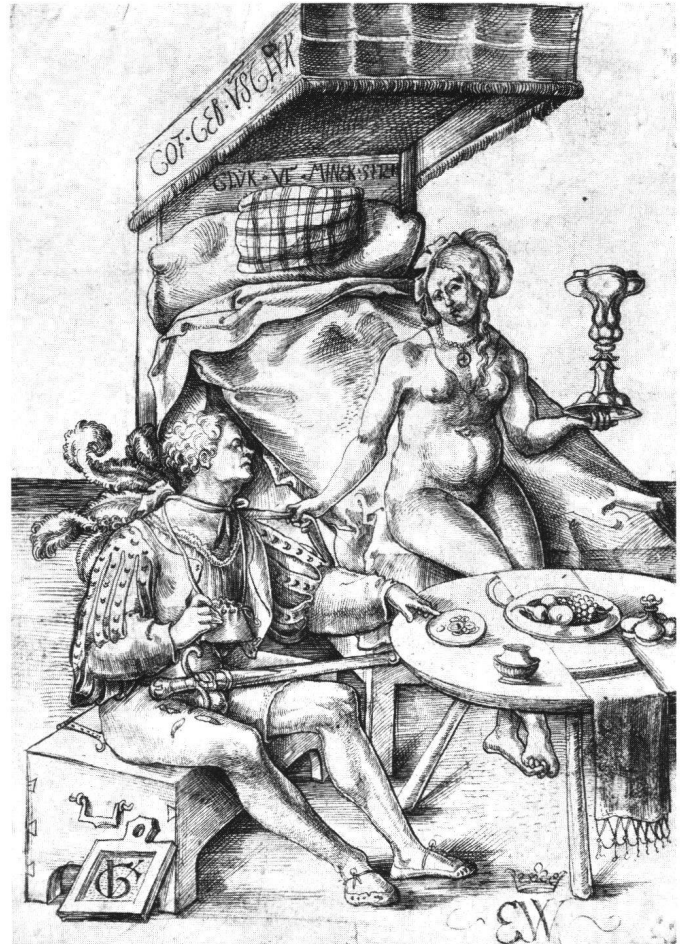


Abb. 13 Urs Graf: Reisläufer mit Dirne. Feder in Schwarz, 31,1×21,6 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Inv.-Nr. 15 673.

In diesem Kontext ist sicherlich auch Holbeins «Lais» zu verstehen: Eine reich gekleidete, schöne Frau, durch Attribut und Inschrift als die Hetäre «Lais» gekennzeichnet, bringt in gelehrtem, humanistischem Gewand ein bekanntes Thema zur Anschauung. Erst wenn man akzeptiert, dass es Holbein hier um die Gestaltung eines idealen Frauenbildes zu tun war, dass der Name des möglichen Modells jedoch von sekundärer Bedeutung ist (womit die Darstellung ihren pikanten Reiz verliert), erschliesst sich das eigentliche Thema des Bildes. Und dann fällt es auch nicht mehr schwer, sich den Auftraggeber als einen humanistisch gebildeten Kunstliebhaber vorzustellen.



Abb. 14 Hans Baldung Grien: Ungleiches Paar, 1528. Holz, 29,3×23,9 cm. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv.-Nr. 1476.

Wer immer auch der Auftraggeber gewesen ist, es erscheint heute als sicher, dass «Venus» und «Lais» unabhängig voneinander in Auftrag geben wurden⁴⁶. Dennoch erschliesst sich die «Lais» erst im Gegenüber mit der «Venus», und in diesem Sinne wird sie zu deren Gegenstück. Bereits die Betrachtung des formalen Aufbaus hatte gezeigt, wie sehr sich Holbein bei der Konzeption der «Lais» an der «Venus» orientierte⁴⁷, doch weit bedeutender sind die inhaltlichen Entsprechungen. Im Gegenüber erscheinen die Werke wie «Betrachtungen» zu zwei Aspekten der Liebe, der reinen – oder zumindest vorbehaltlosen – und der käuflichen Liebe. Die Venus erschliesst sich dem Betrachter in natürlicher Schlichtheit: die einladende Geste der rechten Hand, die ganz offene Haltung des Körpers, der ruhige, feste Blick weisen sie als liebende Frau von völliger Lauterkeit aus. Alles dies wird bei der ja um so vieles sicherer und souveräner komponierten Lais zweifelhaft, problematisch: die Geste der Hand erscheint nun heischend, die Drehung des Körpers ist Anbieten und Entzug zugleich, das nur geringfügig offenere Dekolleté entblösst die Schultern fast ungeschicklich, der gesenkte Blick offenbart die innere Teilnahmslosigkeit. Selten einmal sind die beiden Aspekte der Liebe mit so geringen Nuancen so eindringlich gestaltet worden. Es ist wohl bezeichnend für Holbein, dass dieses wohl eher ein persönliches als ein durch einen Auftrag vorgegebenes Konzept ist. Und dieses Konzept wäre nur schwer erkennbar geworden, wären die beiden Bilder nicht durch Zufall in derselben Sammlung vereint.

ANMERKUNGEN

- 1 *Lais*, Basel, Kunstmuseum, Inv.-Nr. 322, Holz, 35,6×26,7 cm; *Venus*, daselbst, Inv.-Nr. 323, Holz, 34,5×26 cm.
- 2 Die Literatur zusammengefasst im Katalog des Kunstmuseums Basel *Die Malerfamilie Holbein in Basel*, Basel 1960, S. 43ff., 206 an wichtigen Einzeluntersuchungen zur *Lais* sind zu nennen: A. WOLTMANN, *Holbein's «Lais Corinthiaca»*, in: *Kunsthistorik* 2, 1876, S. 136ff.; R. DÖLLING, *Lais Corinthiaca*, in: *Festschrift J. Jahn*, Leipzig 1957, S. 211ff.; H. REINHARDT, *Holbeins Venus und Lais in der Basler Öffentlichen Kunstsammlung*, in: *Festschrift W. Hager*, Recklinghausen 1966, S. 66ff.
- 3 Vgl. P. GANZ – E. MAJOR, *Die Entstehung des Amerbachschen Kunstkabinetts und der Amerbachschen Inventare*, Basel 1907, S. 40, Inventar D.
- 4 Vgl. E. HIS, *Die Basler Archive über Hans Holbein d.J., Seine Familie...*, in: *Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 3, 1870, S. 161 (*Lais Corinthiaca*).
- 5 A. WOLTMANN (vgl. Anm. 2) verweist auf die dann erst später publizierten, urkundlichen Arbeiten von His (vgl. Anm. 4, S. 137).
- 6 Zuletzt H. OST, *Tizians sogenannte «Venus von Urbino» und andere Buhlerinnen*, in: *Festschrift E. Trier*, Berlin 1981, S. 134.
- 7 Darmstadt, Grossherzogliches Schloss; vgl. P. GANZ, *Hans Holbein, Gesamtausgabe der Gemälde*, Basel [Phaidon] 1950, Nr. 23, es ist in der Literatur unbestritten, dass Holbein auch hier das Modell von «Venus» und «Lais» zugrundelegte.
- 8 Vgl. *Holbein-Katalog Basel 1960* (vgl. Anm. 2), S. 206.
- 9 Allgemein dazu E. HIS (vgl. Anm. 4), S. 161ff.; s.a. die genealogischen Tafeln bei W.R. STAEHELIN, *Wappenbuch der Stadt Basel*, Basel o.J. unter Offenburg und Zscheggengbürlin; genauere Kunde über die Offenburg gibt die «Offenburgische Familienchronik», abgedruckt in: *Basler Archive* 5, hg. A. BERNOULLI, Leipzig 1895, S. 300ff.
- 10 Die Dokumente zitiert nach A. WOLTMANN (vgl. Anm. 2), Staatsarchiv Basel, Klosterarchiv Kartaus Nr. 474, 480; s.a. E. HIS (vgl. Anm. 4), S. 161ff.
- 11 A. WOLTMANN (vgl. Anm. 2), E. HIS (vgl. Anm. 4)
- 12 *Zum Scheidungsprozess der Magdalena Offenburg* vgl. A. STAEHELIN, *Die Einführung der Ehescheidung in Basel zur Zeit der Reformation*, Basel 1957, S. 15f., 66, 154ff.; zu ihren späteren Abenteuern vgl. *Das Tagebuch des Johannes Gast*, *Basler Chroniken* 8, hg. P. Burckhardt, Basel 1964, S. 99, 344 Anm. 71;
- 13 Vgl. R. WACKERNAGEL, *Geschichte der Stadt Basel* II, 1, Basel 1911, S. 385ff.
- 13a In seinem Brief an Kardinal Giuliano de Cesarini von 1433/34: «Pauca apud hosce homines uitia, nisi Libero fortasse patri vel Paphie matri assentiantur nimis, quod illi uenia dignum censent.» Vgl. E. BONJOUR *Basel in einigen alten Stadtbildern und in den beiden berühmten Beschreibungen des Aeneas Sylvius Piccolomini*, Basel 1951, S. 33f, wo die Stelle recht frei übersetzt (A. HARTMANN) lautet: «Laster gibt es hier wenige; nur huldigen sie vielleicht allzu fließig Vater Bacchus und Mutter Venus, was sie als entschuldbar betrachten.»
- 14 R. WACKERNAGEL (vgl. Anm. 13), S. 922ff.
- 15 Man muss hier im Einzelfall wohl sehr genau unterscheiden. So ist zweifelsfrei die Situation am französischen Hof eine vollkommen andere, wo Mätressen hochgestellter Persönlichkeiten erkennbar als Kurtisanen dargestellt wurden (Vgl. J. ADHÉMAR, *French Sixteenth Century Genre Painting*, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 8, 1945, S. 193; S. BÉGUIN, *L'École de Fontainebleau*, Paris 1960, S. 94ff., 99ff.). Die völlig nivellierende Behandlung aller Kurtisanenbilder dieser Zeit, wie etwa bei H. OST (vgl. Anm. 6), ist für das Verständnis des Einzelfalles – hier der Holbeinschen «Lais» – kaum von Wert.
- 16 Windsor Castel, Royal Library Nr. 12 270; vgl. P. GANZ, *Die Handzeichnungen H. Holbeins d.J.*, *Kritischer Katalog*, Berlin 1937, Nr. 30.
- 17 St. Louis, Fine Arts Museum; vgl. P. GANZ (vgl. Anm. 7), Nr. 45.
- 18 Basel, Kunstmuseum, Graph. Slg., Inv.-Nr. 1662-35; vgl. P. GANZ (zit. Anm. 16), Nr. 21.

- 19 Paris, Louvre, Cabinet des Dessins Nr. 639; vgl. P. GANZ (vgl. Anm. 16), Nr. 5.
- 20 Die Bildung der physiognomischen Details ist doch recht unterschiedlich – nicht nur die gern zitierten, von einer Krankheit gezeichneten Augen sondern auch Nase und Mund stimmen wenig überein, vor allem dann, wenn man nur eine zeitliche Differenz von sechs bis sieben Jahren annehmen will (die Pariser Zeichnung ist ganz offensichtlich im Hinblick auf die Haltung der 1522 zu datierenden Solothurner Madonna konzipiert, das Familienbild in Basel ist 1528/29 anzusetzen, s.a. P. GANZ (vgl. Anm. 7, Nr. 21, 52). Das genaue Geburtsjahr der Frau Holbeins, Elisabeth, ist nicht bekannt, doch weiss man, dass sie in erster Ehe mit Ulrich Schmid mindestens seit 1512 verheiratet war, also spätestens 1495/97 geboren sein muss (vgl. A. BURCKHARDT, *Hans Holbeins Ehefrau und ihr erster Ehemann Ulrich Schmid*, in: Basler Zs. V, 1905, S. 420ff.). Übereinstimmend mit diesen Daten zeigt das Basler Familienbild eine Frau von Mitte Dreissig, während demgegenüber auf der Pariser Zeichnung eine junge Frau dargestellt ist, die noch kaum das zwanzigste Lebensjahr erreicht hat. Schliesslich würde auch die Devise auf der Miederborte «als in ern» gut zu einer unverheirateten Frau passen.
- 21 Solothurn, Städtisches Museum; s.a. P. GANZ (vgl. Anm. 7), Nr. 21.
- 22 Basel, Kunstmuseum; P. GANZ Nr. 8.
- 23 Basel, Kunstmuseum; P. GANZ Nr. 9.
- 24 CAREL VAN MANDER, *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler*, ed. H. FLOERKE nach d. Ausgabe v. 1617, Leipzig 1906, S. 173.
- 25 Vgl. dazu H. REINHARDT, *Nachrichten über das Leben Hans Holbeins des Jüngeren*, in: ZAK 39, 4, 1982, S. 259f.
- 26 Man mag hier nicht nur an die Madonnendarstellungen Leonardos und aus seinem Kreis denken, sondern auch an die selteneren profanen Sujets, wie etwa Marco d'Oggionis «Venus» der Slg. Lederer (vgl. W. SUIDA, *Leonardo und sein Kreis*, München 1929, Nr. 259). Sicherlich können hinsichtlich der Gesamtdisposition auch niederländische Einflüsse nicht ausgeschlossen werden (wie etwa durch Bilder des Meisters der Weiblichen Halbfiguren, vgl. M.J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Paintings* XII, ed. Leyden 1975, S. 18ff., Taf. 41ff.), doch ist hier im allgemeinen die Gestik weniger Ausdruck einer Emotion sondern bezeichnet vielmehr konkrete Tätigkeiten.
- 27 Die Unterschiede sind mit blossen Auge erkennbar, werden aber noch deutlicher auf den Röntgenaufnahmen, die – bisher unpubliziert – mir freundlicherweise Herr Dr. P. CADORIN gezeigt und erläutert hat.
- 28 Basel, Kunstmuseum, Graph. Slg. Inv. 1662-56; Berlin, Kupferstichkabinett, Nr. 7028; s.a. P. GANZ (vgl. Anm. 16), Nr. 145, 181.
- 29 Amerbach hatte zuerst geschrieben: «Zwei täfelin doruf zwei Offenburgin...», dann aber die «zwei» gelöscht und durch «eine» ersetzt. Diese Tatsache wurde in der Diskussion um «Venus» und «Lais» kaum beachtet, wohl auch deshalb, weil sich in der Publikation der Amerbachschen Inventare von GANZ-MAJOR (vgl. Anm. 3), kein Hinweis darauf findet. Die Korrektur ist deutlich lesbar, mit derselben Tinte ausgeführt wie das Inventar selbst und entspricht in ihrer Art vollkommen den übrigen, allerdings seltenen Korrekturen des Inventars. Man darf daher annehmen, dass auch diese Korrektur auf Amerbach selbst zurückgehen.
- 30 Vgl. die «Offenburgische Familienchronik» (vgl. Anm. 9) S. 313: unter den «touffgothin» des Jonas Offenburg wird 1546 die Tochter des Bonifacius Amerbach (Faustina) und damit Schwester des Basilius Amerbach genannt.
- 31 Vgl. die «Offenburgische Familienchronik» und die genealogischen Tafeln bei W.R. STAEHELIN (vgl. Anm. 12).
- 32 Vgl. dazu J. HELD, *Flora, Goddess and Courtesan*, in: Festschrift E. Panofsky, New York 1961, S. 201ff.; s.a. H. OST (vgl. Anm. 6).
- 33 London, National Gallery, Nr. 3939.
- 34 So ist etwa auch die Identifizierung der in diesem Kontext immer wieder genannten «Simonetta Vespucci» Piero di Cosimos höchst strittig, vgl. M. BACCI, *Piero di Cosimo*, Mailand 1966, S. 66f.
- 35 Vgl. I. BLOCH, *Die Prostitution* II, 1, Berlin 1925, bes. S. 127ff.; hier findet sich auch eine Auflistung der berühmtesten Kurtisanen der Renaissance.
- 36 London, British Museum, Dept. of Prints and Drawings, Cheylesmore 1902-10-11-208; die verschollene Vorlage wird heute Jacob Backer zugewiesen, vgl. J. SLIVE, *Frans Hals* I, London 1970, S. 85, der eine andere Version abbildet.
- 37 CRISPIN DE PASSE D.J., *Miroir des plus belles Courtisanes de ce temps*, Paris, mehrere Ausgaben ab ca. 1620; vgl. Hollstein's *Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts ca. 1450-1700*, Bd. XVI, Amsterdam 1974, S. 143; S. SLIVE (vgl. Anm. 36), S. 91f. Illustrierte Kurtisanenkataloge sind offenbar erst seit dem 17. Jh. erhalten, doch erwähnt I. BLOCH (vgl. Anm. 35, S. 335) ein frühes Beispiel aus dem Besitz Karls VIII. (1495), das freilich heute verloren ist.
- 38 Vgl. PAULY-WISSOWA, *Real Encyclopaedie der classischen Altertumswissenschaft* XII, 1, Stuttgart 1924, Sp. 513ff. (Lais).
- 39 Vgl. I. BLOCH, *Die Prostitution* I, Berlin 1909, S. 283ff.
- 40 Vgl. I. Bloch, S. 295ff.; die auf Lais bezügliche klassische Literatur war in Humanistenkreisen der zwanziger Jahre des 16. Jh. durchaus verfügbar (vgl. die Daten der Erstpublikationen bei E. SCHMALZRIEDT (Hg.), *Hauptwerke der antiken Literatur*, München 1976).
- 41 Nach I. BLOCH, S. 296.
- 42 Antike Hetären wurden eigentlich erst im 19. Jh. Bildgegenstand (vgl. J. HEUSINGER VON WALDEGG, *Jean-Léon Gérômes «Phyne vor den Richtern»*, in: Jb. d. Hamburger Kunstsammlungen 17, 1972, S. 122ff.). Die einzige frühe «Darstellung» der Lais findet sich bei ALCIATUS (*Emblematum Libellus*, Paris 1542, S. 66f) als Leichnam «in transi» ein Sinnbild für die Vergänglichkeit. Die von I. BLOCH auf Lais bezügliche Passage aus dem «Grossen Klunkermutz» (vgl. Anm. 35, S. 335f.) datiert erst aus dem 17. Jahrhundert. Hier handelt es sich um die Beschreibung einer erst für die Zeit des Barock charakteristischen Bildvorstellung, die ein Äquivalent findet in der bei E. FUCHS (*Illustrierte Sittengeschichte I. Renaissance*, München 1909, S. 293) wiedergegebenen «Symbolischen Darstellung der weiblichen Unzucht».
- 43 Vgl. die zahlreichen Beispiele bei E. FUCHS (vgl. Anm. 42), S. 378ff.; auch R. VAN MARLE, *Iconographie de l'Art Profane* 2, I, Den Haag 1931, S. 517ff., II, 453ff.
- 44 Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut, Inv.-Nr. 15 673; vgl. auch CH. ANDERSSON, *Dirnen – Krieger – Narren. Ausgewählte Zeichnungen von Urs Graf*, Basel 1978; dieselbe, *Symbolik und Gebärdensprache bei Niklaus Manuel und Urs Graf*; in: ZAK 37, 1980, S. 276ff.
- 45 Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv.-Nr. 1476; vgl. G. VON DER OSTEN, *Hans Baldung Grien*, Berlin 1983, Nr. 62; eine Darstellung des engeren Bildthemas findet sich bei A. STEWART, *Unequal Lovers*, New York 1978.
- 46 Der in der Literatur tradierten Annahme, die beiden Tafeln seien als Pendants gearbeitet worden widersprach mit überzeugenden Argumenten H. REINHARDT (vgl. Anm. 2).
- 47 Die engen Übereinstimmungen zwischen «Venus» und «Lais» lassen sich schon aus äusserlichen Gründen ganz zwanglos erklären. Kleinformatige Darstellungen religiösen und mythologischen Inhalts kommen im Œuvre Holbeins nur selten vor, sind aber allgemein in dieser Zeit sehr beliebt – man denke etwa an die Arbeiten Baldung Griens oder Cranachs. Geht man davon aus, dass Holbein wenige Aufträge dieser Art erhielt, etwa weil der Schwerpunkt seines Schaffens auf anderem Gebiet lag, so ist es nur naheliegend, dass sich der Künstler bei der Arbeit an der «Lais» an dem Konzept der «Venus» orientierte, von der seine Entwurfszeichnung noch in der Werkstatt vorhanden gewesen sein mag.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2, 3, 9: Öffentliche Kunstsammlung Basel

Abb. 4: Windsor Castle, Royal Library

Abb. 5: The St. Louis Art Museum

Abb. 6: Kupferstichkabinett der Öffentlichen Kunstsammlung Basel

Abb. 7, 10: Louvre, Paris

Abb. 8: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich

Abb. 11: National Gallery, London

Abb. 12: British Museum, London

Abb. 13: Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main

Abb. 14: Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

ZUSAMMENFASSUNG

Das Bild der «Laïs Corinthiaca» von Hans Holbein d.J. wurde gemeinsam mit jenem von «Venus und Amor» im Inventar des Basilius Amerbach als eine Darstellung einer Frau aus dem Hause Offenburg angesprochen. Auf dieser Notiz fussend, sah die kunsthistorische Forschung im Bild der «Laïs» durchweg ein Kurtisanenporträt und brachte dieses in Verbindung mit Magdalena bzw. Dorothea Offenburg, deren sittliche Verfehlungen aktenkundig sind. Eine genaue Untersuchung der historischen Situation lässt diesen Bezug jedoch als fragwürdig erscheinen. Zudem lässt die Betrachtung der Darstellung im Kontext mit dem Porträtwerk Holbeins vermuten, dass der Künstler hier nicht ein Bildnis konzipierte, sondern einen Typus, der in unterschiedlichen Zusammenhängen wiederverwendet wurde. Erst wenn man das Bild der «Laïs Corinthiaca» von einer Bildnisabsicht des Künstlers trennt, erschliesst sich dessen ganz allgemeiner, humanistischer Sinngehalt.

RÉSUMÉ

Le portrait de la «Laïs Corinthiaca» de Hans Holbein le Jeune et celui de la «Venus et Amor» figurent dans l'inventaire de Basilius Amerbach en tant que représentations d'une dame de la maison Offenburg. Cette indication a incité les historiens d'art à penser que la «Laïs» était le portrait d'une courtisane et à la mettre en rapport avec Madeleine ou Dorothee Offenburg dont la mauvaise conduite était notoire. Une analyse exacte de la situation historique rend ce jugement discutable. De plus, une comparaison avec d'autres portraits de Holbein fait soupçonner que l'artiste n'a pas voulu ici représenter une personne, mais a créé un type qu'il a utilisé à diverses occasions. Pour voir apparaître le contenu humaniste de l'œuvre, il faut en effet considérer l'image de la «Laïs Corinthiaca» en tant qu'allégorie et ne pas supposer que l'artiste aurait pu chercher une ressemblance personnelle.

RIASSUNTO

Il quadro della «Laïs Corinthiaca» di Hans Holbein il Giovane e quello della «Venus et Amor» furono entrambi ritenuti nell'inventario di Basilius Amerbach come raffigurazione di una donna della casa Offenburg. Basandosi su questo accenno le ricerche della storia dell'arte ritenevano sempre che il quadro della «Laïs» fosse un ritratto di una cortigiana e lo misero in relazione con Maddalena, rispettivamente con Dorothea Offenburg, la cui scostumatezza divenne evidente dagli atti. Una indagine accurata della situazione storica sembra dimostrare però che questo riferimento sia dubbioso. Oltre a ciò l'osservazione dell'raffiguramento nel contesto con il ritratto di Holbein lascia presumere che l'artista non concepiva qui un effigie, ma un tipo che fu riutilizzato in varie maniere. Soltanto quando si separa il quadro della «Laïs Corinthiaca» dall'intenzione dell'artista di creare un ritratto, si rivela il suo concetto generico ed umanistico.

SUMMARY

The inventory of Basilius Amerbach describes the painting of "Lais Corinthiaca" by Hans Holbein the Younger and that of "Venus and Amor" as depictions of a woman from the House of Offenburg. On this basis, art historians identified the picture of "Lais" as the portrait of a courtesan and connected it with Magdalena or Dorothea Offenburg, whose moral offences are on record. A thorough investigation into the history questions this relationship. Also, when one compares the picture with Holbein's other portraits, one comes to the conclusion that the artist in this case did not want to portray a likeness, but a type which could be used in a variety of contexts. Only when one no longer sees the picture as a portrait does the general humanistic and symbolic value become apparent.