Von der Verführung der Sinne : eine neue Deutung von Hans Holbeins "Lais von Korinth" in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel

Autor(en): **Müller, Jürgen**

Objekttyp: **Article**

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 (Jahr): **55 (1998)**

Heft 2-4: **Hans Holbein der Jüngere**

PDF erstellt am: **19.03.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-169553

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Von der Verführung der Sinne

Eine neue Deutung von Hans Holbeins «Lais von Korinth» in der Öffentlichen Kunstsammlung Basel

von JÜRGEN MÜLLER

Für Egon Verheyen

Hinter einer Brüstung, auf der eine Handvoll Goldmünzen liegen, sitzt eine junge Frau (Tafel 12 und Abb. 1). Sie streckt ihre rechte Hand dem Betrachter entgegen. Auf der Stirnseite der Brüstung findet sich ein Schriftzug in klassischer Capitalis. Dieser nennt die Identität der dargestellten Person und das Entstehungsdatum des Bildes: «Lais Corinthiaca 1526». Das ovale und regelmässig geformte Gesicht der berühmten Hetäre ist von makelloser Schönheit: Der kleine, aber volle Mund, die gerade Nase, die ebenmässigen Augenbrauen, die hohe Stirn und die weisse Haut sind geradezu vollkommen. Das Haar ist auf eine solche Weise dargestellt, dass es wie lauter Goldfäden erscheint.

Die Anmut dieser jungen Frau ist besonders einnehmend. Sie hat ihren Kopf leicht nach rechts geneigt und ihre Lider gesenkt, so dass ihr Blick am Betrachter vorbeiführt. Ebenso grazil wie vornehm hält ihre linke Hand das schwere blaue Tuch des Mantels. Sie trägt ein raffiniertes Gewand, das wie die edle Verpackung für ein kostbares Objekt aussieht. Ein Farbakkord von Rot, Gold-Beige und vielfach abgestuften Weisstönen, die jeweils die Farbe ihrer unmittelbaren Nachbarschaft aufnehmen, bestimmen die malerische Umsetzung des Kleides. Als Hintergrund dient dabei ein grüner Vorhang, der formal einen Komplementärkontrast zum roten Kleid bildet. Holbeins Lichtdramaturgie dient der Illusionssteigerung. So wird die fordernde Geste der rechten Hand absichtsvoll durch den scharf konturierten Schlagschatten betont – eine Art Studie über die Kontingenz der optischen Erscheinung: Je länger man auf den Schlagschatten schaut, desto beweglicher erscheint die Hand, die ihn verursacht. So als wäre sie im nächsten Moment schon nicht mehr da, wo wir sie soeben noch gesehen haben. Dem Schatten kommt die Funktion zu, die Augenblickshaftigkeit der Szene zu betonen und damit zugleich die Präsenz der dargestellten Person zu steigern. Darüber hinaus wird die fordernde Geste der Hand durch die auf die Fingerspitzen gesetzten Lichtpunkte besonders hervorgehoben. Es ist, als wollte uns Holbein – wie ein guter Phänomenologe – alles, was im Bild dargestellt ist, einmal im Licht und einmal im Schatten zeigen, etwa die Reflexe auf den Puffärmeln des Gewandes, des Haares, das gleichmässig das Gesicht rahmt und durch ein golddurchwirktes Netz gehalten wird, und des Gesichts selbst, dessen linke Hälfte hell beleuchtet ist, während die gegenüberliegende leicht verschattet erscheint und die Kontur stärker hervorgehoben ist.

Holbeins Tafel misst Höhe vor Breite gerade einmal 35,6 × 26,7 cm. Der pyramidale Aufbau der Komposition und der starke Illusionismus der Darstellung bewirken einen Grad von Monumentalität, der mit der tatsächlichen



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

Bildgrösse kontrastiert. Das Format erzwingt die Nähe des Betrachters zum Bild, legt nahe, dass man die Tafel in die eigenen Hände nimmt, um die technische Brillanz des Künstlers studieren und die emailartige Wirkung und

Leuchtkraft des Bildes bewundern zu können. Also noch vor der Erkenntnis des ikonographischen Sachverhalts stellt sich dem Betrachter die Frage, ob es sich bei Holbeins



Abb. 2 Venus und Amor, von Hans Holbein d. J., um 1525 (?). Holz, 34,5 × 26 cm. Basel, Öffentliche Kunstsammlung, Inv.-Nr. 323.

Tafel um eine kunsttheoretische Äusserung handelt, ein sogenanntes Kabinettstück als Ausweis überlegener Technik.

Die frühe Holbein-Forschung hat in der «Lais» die Geliebte des Malers erkennen wollen.[1] Grundlage für die These von der Geliebten bot das Inventar der Familie Amerbach, in deren Sammlung sich das Gemälde am Ende des 16. Jahrhunderts befand. In diesem Verzeichnis wird das Bild mit einem weiblichen Mitglied der Familie Offenburg in Verbindung gebracht: «Zwei täfelin doruf eine Offenburgin conterfehet ist, uf eym geschrieben Lais Corinthiaca, die ander hat ein kindlin by sich H. Holb. beide, mit ölfarben und in ghüssen.»[2] Als mögliche Geliebte Holbeins kamen zwei Frauen der Basler Patrizierfamilie in Betracht: Magdalena Offenburg oder deren Tochter Dorothea, die zumindest zeitweise ein liederliches Leben geführt haben soll. Doch ist man heute der Ansicht, dass es sich bei dieser Annahme um eine Künstlerlegende handelt.[3] In kunsttheoretischer Hinsicht hätte man in diesem Zusammenhang auf eine Episode aus Plinius' Naturgeschichte verweisen können, der über den Maler Aurelius berichtet, dieser habe stets die Frau gemalt, in die er gerade verliebt war, so dass man an der Zahl seiner Bilder die Zahl seiner Liebschaften ablesen konnte.[4]

Eine weiteres Problem, das die Forschung beschäftigt hat, ist die Frage, in welchem Verhältnis sich das Bildnis der «Lais» zu einer Darstellung der «Venus» (Tafel 11 und Abb. 2) durch Hans Holbein verhält, die von nahezu identischen Ausmassen ist und deren Entstehung allgemein vor 1526 angenommen wird. Hans Reinhard hat jedoch geltend gemacht, dass es sich bei den beiden Bildern keinesfalls um Gegenstücke handeln könne, da sich beide Tafeln ursprünglich nicht bei dem selben Besitzer befunden haben. Im Jahre 1580, also schon sechs Jahre vor Erstellung des Gesamtinventars von 1586, legte Amerbach eine Liste der Objekte an, die er von Freunden zum Geschenk erhalten hatte. Hier nun findet sich ein Hinweis auf die «Venus». Sein Vetter Franz Rechburger, so schreibt Amerbach, hätte ihm die Holbeinische Tafel mit einer Frau und einem nackten Knaben in einem dunkelblauen und vergoldeten Gehäuse zum Geschenk gemacht.[5]

Ausserdem hat Reinhardt auf eine malerische Unstimmigkeit hingewiesen, die Holbeins Venus-Darstellung aufweist: So würde der linke Arm der Dargestellten unmotiviert enden, müsste er doch eigentlich über die Schulter des kleinen Amor hinausweisen. Für den Basler Kunsthistoriker lag deshalb die Vermutung nahe, dass schon die «Venus» eine «Lais» hätte werden sollen. Dem widerspricht Jürg Meyer zur Capellen in seiner Studie zur «Laïs Corinthiaca» und legt dar, dass sich die Bilder – obwohl unabhängig voneinander in Auftrag gegeben – erst im Gegenüber erschliessen würden. Während «Lais» die käufliche Liebe zum Thema habe und ein Sinnbild käuflicher Lust darstelle, stehe «Venus», die als «liebende Frau völliger Lauterkeit» ausgewiesen sei und sich dem Betrachter in «natürlicher Schlichtheit» offenbare, für die wahre Liebe.[6] Im Rahmen seiner Deutung hat Meyer zur Capellen auf eine Federzeichnung von Urs Graf (Abb. 3) verwiesen, in der ein Landsknecht einer Dirne Geld anbietet, sowie eine Darstellung eines ungleichen Paares von Hans Baldung Grien hinzugezogen, um den ikonographischen Kontext der käuflichen Liebe zu bezeichnen, in dem Holbeins «Lais» gelesen werden müsse. Dem vermuteten humanistischen Auftraggeber werde in gelehrtem Gewande eine moralische Ermahnung gegeben.[7] Darüber hinaus hat Meyer zur Capellen deutlich machen können, dass wir es bei der Lais weniger mit dem Porträt einer wirklichen Person zu tun haben als vielmehr mit einem Typus.[8]

Im Anschluss an die genannten Interpreten stellt sich nun aber die Frage, warum Holbein soviel malerische Brillanz und handwerkliche Mühe verwendet, wenn es sich bei dem Bild lediglich um eine Warnung vor käuflicher Liebe handelt? Man darf wohl mit Recht vermuten, dass es für Holbeins «gemalte Verführung» eine überzeugendere Erklärung geben muss.

Malerei als Verführungskunst

Meines Erachtens haben weder Reinhardt noch Meyer zur Capellen hinreichend den erzählerischen Gehalt der beiden Tafeln beachtet, weshalb die folgende Interpretation mit der Frage der Betrachteransprache zu beginnen hat. Jedes der beiden Bilder funktioniert im Sinne einer Rollenzuweisung und macht das Begehren des männlichen Betrachters zum Thema. Wir befinden uns diesseits der gewünschten Objekte, deren Erreichbarkeit höchst unterschiedlich erscheint. Im Gegensatz zur Lais schaut Venus dem Rezipienten in die Augen und stellt dadurch einen direkten Kontakt her. Sie sitzt dem Betrachter frontal gegenüber und fasst mit ihrer Linken den Amorknaben bei der Schulter. Die Göttin der Liebe hält so den unruhigen Amorknaben zurück, der im Begriff ist, über die Brüstung hinweg in den Raum des Betrachters zu steigen. Durchbricht im Bildnis der Lais die fordernde Hand effektvoll die ästhetische Grenze, kommt im Bildnis der Venus dem Pfeil des Amor die Aufgabe zu, zugleich die Tiefe der Brüstung zu beschreiben und den Betrachterraum zu berühren. Hierbei nutzt Holbein wiederum den Schlagschatten, der auf eine Lichtquelle rechts oberhalb der dargestellten Personen zurückzuführen ist. Der im Bildnis dargestellte Tiefenraum ist minimal, denn unmittelbar hinter der Göttin hängt ein dunkelgrüner Vorhang. Dynamisch bündeln sich die Falten links neben dem Kopf der Venus, dynamisch führt eine Falte hinter dem Kopf der Venus vorbei in die rechte obere Bildecke. Anspielungsreich thematisieren Vorhang und Kleidung so das Ver- und das Enthüllen.

Will man den Gesichtsausdruck der Venus präziser beschreiben, so darf man wohl davon sprechen, dass diese im Gegensatz zur Lais, die hoheitsvoll, ja geradezu unnahbar erscheint, ein wenig verschmitzt wirkt. Auch die Geste der ausgestreckten Hand ist weniger als fordernd, denn als einladend zu verstehen.[9] Noch ein weiterer Unterschied der beiden Bilder ist zu benennen. Während man bei der «Lais» die Inschrift erkennt, die auf der Stirnseite der Brüstung angebracht ist, sieht man in der Venus-Darstellung ausschliesslich von oben auf die Fläche der Brüstung, so dass dieses Hindernis in der Darstellung der Venus erheblich leichter zu überwinden, die Grenze zwischen Bild und Betrachterraum erheblich durchlässiger erscheint. Denn so einfach Amor dieses Hindernis überwinden könnte, würde er nicht von Venus zurückgehalten, so einfach scheint die Brüstung auch für den Betrachter überwindbar zu sein.

Ein vergleichbarer Unterschied bestimmt auch die Gestaltung der Physiognomien beider Frauen. Im Gegensatz zum freundlichen Gesichtsausdruck und der einladend offenen Gestik der Venus wird die Darstellung der Lais



Abb. 3 Reisläufer mit Dirne, von Urs Graf. Feder in Schwarz, 31,1 × 21,6 cm. Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut, Inv.-Nr. 15673.

durch eine paradoxe Psychologie bestimmt. Während die Brüstung für den Betrachter deutlich eine Grenze markiert, leitet die bildeinwärts gerichtete Haltung des rechten Oberarms und des Oberkörpers den Blick tiefer in den Bildraum hinein. Während die rechte Hand der Hetäre selbstbewusst mehr Geld fordert, wirkt ihr ebenmässiges Gesicht mit den gesenkten Augenlidern geradezu unschuldig. Ihre rechte Hand weist über die Brüstung in den Raum des Betrachters, ihre linke hingegen hält den Mantel, den sie über ihre Beine gelegt hat, so als wäre sie im Begriff aufzustehen, um fortzugehen. Holbein ist es gelungen, einen spannungsvollen Kontrast von Aufforderung und Abweisung, Zurückhaltung und Selbstbewusstsein zu gestalten.

In der Sekundärliteratur ist darauf hingewiesen worden, dass Holbein den Gesichtstypus der Lais ebenfalls für seine Darstellung der sogenannten Darmstädter Madonna (Tafel 13 und Abb. 4) genutzt hat, die wohl nach 1526 entstanden ist. Jedenfalls scheint es unter Malern nichts Aussergewöhnliches gewesen zu sein, ein und denselben Typus für ein profanes und ein christliches Sujet zu verwenden. Dieses Vorgehen allerdings hat heftige Kritik hervorgerufen, denn Erasmus von Rotterdam könnte Holbein vor Augen gehabt haben, als er im «Ciceronianus» aus dem Jahre 1528 schrieb:



Abb. 4 Madonna des Bürgermeisters Jakob Meyer zum Hasen, sogenannte «Darmstädter Madonna», von Hans Holbein d. J., wohl nach 1526, Ausschnitt. Darmstadt, Schlossmuseum.

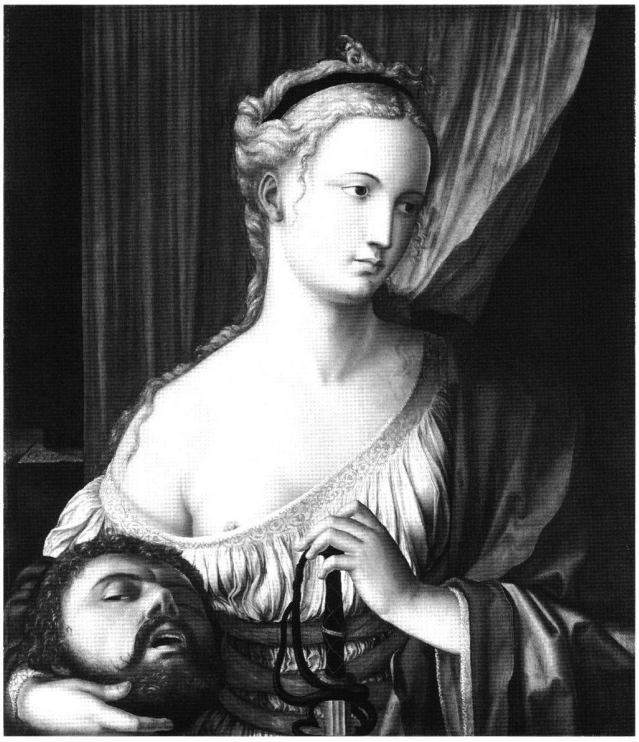


Abb. 5 Judith mit dem Haupt des Holofernes, von Georg Pencz. Holz, 86 × 72 cm. München, Alte Pinakothek.

> «Und wenn heutzutage jemand die jungfräuliche Gottesmutter so darstellte, wie Apelles einst die Diana malte, oder die Jungfrau Agnes in der gleichen Gestalt wie Apelles die in der gesamten Literatur gefeierte Anadyomene, wenn er der heiligen Thekla das Aussehen der Lais gäbe: Würdest du von so einem Maler sagen, dass er an Apelles heranreicht?»[10]

Der Vergleich des Philosophen stellt die Gottesmutter und christliche Heilige profanen Frauengestalten gegenüber, um auf die Gefahr der Beliebigkeit hinzuweisen, die entstünde, wenn man antike und christliche Formen nicht mehr voneinander unterscheiden könnte: Die Heiligen transportierten keine Heilswahrheit mehr, sondern träten lediglich als idealschöne menschliche Wesen in Erscheinung.

Sucht man für die Lais nach ikonographischen Vergleichsbeispielen, so lassen sich verschiedene Traditionslinien benennen, die – um es mit Jan Bialostocki zu sagen – alle auf ein und dasselbe «Rahmenthema» hinauslaufen.[11] Hierbei darf allerdings nicht an Darstellungen gewöhnlicher Marketenderinnen oder ungleicher Liebhaber gedacht werden, wie sie der Maler in seinen Randzeichnungen zu Erasmus' «Lob der Torheit» dargestellt hat, sondern eine ikonographische Einordnung muss der ambivalenten Psychologie des Bildes Rechnung tragen.[12] Entsprechend kann auch nicht das Attribut des Geldes die ikonographische Deutung erhellen, sondern der scheinbare Widerspruch von gleichzeitiger Unschuld und Durchtriebenheit muss das Fundament jeder weiteren Interpretation bilden, gehört doch Lais zum Rahmenthema der unschuldig scheinenden Verführerin.

So sei pars pro toto auf eine Judith-Darstellung von Georg Pencz (Abb. 5) verwiesen, die freilich etwas später als Holbein zu datieren ist. Hier jedenfalls herrscht eine ähnliche psychologische Spannung, in der die Anmut der jungen Frau signifikant mit dem abgeschlagenen Kopf des

Holofernes kontrastiert wird. Das Bild wird durch eine Diagonale verspannt, die von der linken unteren zur rechten oberen Ecke führt. Das dramatische Schlaglicht modelliert den Körper der jungen Frau, die ihren Kopf leicht nach rechts neigt und mit melancholischem Ausdruck am Betrachter vorbeischaut. Natürlich ist die Judith-Darstellung des Nürnberger Malers, der sich deutlich an Palma Vecchio orientiert, weitaus lasziver.[13] Das offene blonde Haar der schönen Verführerin umspielt weich ihre rechte Schulter, das Hemd bedeckt ihren Busen nur unvollständig, zärtlich hält sie den Knauf des Schwertes und umarmt geradezu fürsorglich den Kopf des Holofernes. Auch hier steht die Frau vor einem Vorhang, der auf den Ort des vergangenen Geschehens, also das Bett des Holofernes verweist.

Lais in der literarischen Überlieferung

Grundsätzlich wird die Gestalt der Lais unter Humanisten so berühmt gewesen sein, dass sie als ein gängiges literarisches Exemplum erachtet werden kann. Thomas Morus hat ihr ein eigenes Epigramm gewidmet, in dem die Vergänglichkeit weiblicher Schönheit zum Ausdruck kommt:

> «Lais, eine alte Frau, an ihren Spiegel, aus dem Griechischen
> Ich, Lais, die noch vor kurzer Zeit auf Graecia stolz herabsah, vor deren Tür eine liebesbereite Schar junger Männer schmachtete, weihe diesen Spiegel Venus. Wie ich jetzt bin, will ich nicht sehen, und wie ich [einst] war, kann ich nicht mehr sehen.»[14]

Diesen kritischen Stimmen von Thomas Morus und Erasmus jedoch stehen die heiter amüsierten Zeugnisse der antiken Literatur gegenüber. Aulus Gellius schreibt in seinen «Attischen Nächten», dass nicht jeder Mann zur Hetäre Lais hätte Zugang erhalten können, da sie sich ihre Dienste mehr als fürstlich erstatten liess:

> «Daher stamme jenes unter Griechen so häufig zu begegnende Sprichwort: 'ne Seefahrt nach Korinth ist nicht für jedermann, eben weil für jeden, der nicht zahlen konnte, was sie forderte, der Weg nach Korinth – zur Lais – vergeblich zu sein pflegte.»[15]

Selbst Demosthenes, so heisst es weiter, hätte sich angesichts der Forderung von zehntausend Drachmen abgewendet und gesagt: «So viel zahle ich nicht, um hinterher zu bereuen!» Was alle Erzählungen um die berühmte Hetäre verbindet, ist der Hinweis auf die unendliche Macht ihrer Schönheit, der selbst die Philosophen zu erliegen drohen.

Welches Leid durch Lais in die Welt gebracht wird, macht allerdings erst das nächste Beispiel deutlich. In den «Erotischen Briefen» des Philostrat nämlich findet sich eine Klage der Hetären Korinths, die sich von der Schönheit der Lais geradezu bedroht fühlen:

> «Habt ihr schon das Allerneueste gehört? Habt ihr den Namen der neuen Hetäre vernommen? O, welch Bollwerk ist gegen uns errichtet worden: Lais, die vom Maler Apelles wie ein wildes Tier unter die Kandare genommen war. Ihr armen Biester, macht eure Lustweiden zu oder lasst euch lieber gleich begraben! Ein einziges Weib hält jetzt ganz Griechenland in Spannung, ein einziges!»[16]

Dass die schöne Korintherin allerdings nicht nur die anderen Hetären beschäftigt, wird im nächsten Satz des Briefes deutlich, wenn es heisst: «Lais in den Barbierstuben, Lais in den Theatern, in den Versammlungen, in den Gerichtssitzungen in dem Rate, überall!» Wie unendlich gross, ja unsagbar ihre Schönheit ist, macht Philostrats überaus gelungene Beschreibung anschaulich:

> «Die Stummen winken sich ihre Schönheit zu: so wird Lais auch für die zur Zunge, die nicht reden können. Angezogen beut sie das köstliche Antlitz, ausgezogen aber scheint sie ganz Gesicht zu sein, weder zu mager noch zu dick, sondern was wir schlank üppig nennen. Ihre von Natur lockigen, ohne Kunstmittel blonden Haare fliessen weich über die Schulterblätter hinab. Bei Artemis, ihre Augen sind schöner gerundet denn der Vollmond, und die dunklen Pupillen sind pechschwarz und das Weisse ringsum schneeweiss...»[17]

Dass die Schönheit und Verführungskunst dieser Frau geradezu sprichwörtlich geworden ist, belegt auch Ovid, der in den «Amores» eine Liebesszene beschreibt, in welcher der Autor durch eine unbekannte Schöne verführt wird. Aufschlussreich nun ist die Dramaturgie dieser Szene. Der Autor hat sich, die mittlere Stunde des Tages ist vorüber und die Dämmerung naht, bequem aufs Bett gelegt, als eine unbekannte Schöne sich nähert, die der schönen Lais verglichen wird und von der es heisst:

> «Wollte das Kleid ihr entziehn; war leicht auch und spärlich die Hülle, Kämpfte sie doch um den Schutz, den das Gewand ihr noch bot,
> Kämpfte indessen wie eine, der nichts am Siege gelegen;
> Unschwer ward sie besiegt durch den eignen Verrat.»[18]

Wichtig ist, auf den topischen Charakter der Szene hinzuweisen, der die Keuschheit als Teil einer bewussten Verführungsstrategie inszeniert. Nahezu das gesamte inhaltliche Spektrum der genannten literarischen Exempla findet sich auf Holbeins bildlicher Darstellung der Lais wieder: Sie ist versessen aufs Geld, selbstbewusst, frech, sie erscheint keusch und unbeschreiblich schön. Mit einem Wort: Sie ist widersprüchlich und gerade dieser Widerspruch ist das Geheimnis ihrer Verführungskunst.

Leon Battista Alberti: Tugend als Voraussetzung und Ziel der Malerei

Wie weit Holbeins Konzeption der Tafel von den gängigen Normen klassischer Kunsttheorie entfernt ist, wird deutlich, wenn man Leon Battista Albertis «Della Pittura» als Folie hinzuzieht. Zu Beginn des dritten Buches schreibt der italienische Humanist, dass sittliche Güte weitaus besser geeignet sei, das Wohlwollen der Mitbürger zu erlangen, als blosser Fleiss oder reine Kunstfertigkeit. Denn dieses Wohlwollen der Mitbürger – «benevolenza di molti», wie es im italienischen Text heisst – helfe dem Künstler, Ruhm wie auch Geld zu erwerben.[19] Folgt man darin Alberti, wird nicht so sehr die technische Leistung des Malers bezahlt, als vielmehr seine moralische Integrität entlohnt. Dies wird besonders deutlich, wenn er behauptet, dass die Reichen und Wohlhabenden einen bescheidenen und sittsamen Künstler lieber unterstützten als einen solchen, der zwar tüchtig in der Kunst, aber nicht tüchtig in den Sitten sei. Um diesem Argument grösseres Gewicht zu verleihen, beruft sich der Autor auf die Autorität der Antike, indem er auf den griechischen Maler-Philosophen Pamphilos verweist, bei dem vornehme Jünglinge erzogen worden seien und ihren ersten Unterricht im Malen erhalten hätten. Schon dieser kurze Passus aus «Della Pittura» macht deutlich, auf welche Weise Alberti versucht, die Malerei über das blosse Handwerk zu erheben und zu einer freien Kunst zu stilisieren. Nur ein tugendhafter Mensch, so die entscheidende These des Traktats, kann auch ein grosser Künstler sein. Der daraus resultierenden Beweislast entsprechend hat der italienische Kunsttheoretiker einen sehr eingeschränkten Blick auf die antiken Texte zur Malerei. Seine Rezeption der literarischen Quellen wird gleichsam durch eine Art «Tugend-Filter» bestimmt, weshalb jene Episode aus der Naturgeschichte des Plinius, in der berichtet wird, dass der antike Maler Timanthes obszöne Bilder auf kleinere Tafeln gemalt hätte, um sich durch diese «dreisten Scherze» Erholung zu verschaffen, notwendig unerwähnt bleiben muss. Ebenso fehlt der Hinweis auf den Kaiser Gaius, der angesichts einer Darstellung der nackten Helena in Wollust entbrannte. Alberti verschweigt aber nicht nur solche manifesten Obszönitäten, schon Hinweise auf blosse Charakterschwächen antiker Maler sucht man bei ihm vergebens. Den arroganten, ja geradezu hybriden Parrhasios etwa nennt Alberti zurückhaltend einen Meister der Umrisslinie. So versteht sich fast von selbst, dass die erotischen Gründungsmythen der Malerei allegorisch oder historisch umgedeutet werden: Nicht die Geschichte von der Tochter des Töpfers Butades, die den Schatten ihres Geliebten nachzeichnet, erzählt Alberti, sondern lediglich, dass die ersten Maler die Schatten von Menschen nachgezeichnet hätten, und die Malerei dergestalt entstanden sei. Ähnliches gilt für die Geschichte des Narcissus, von der Alberti sagt, sie belege, dass die Malerei die Blume unter den Künsten sei. An keiner Stelle von «Della Pittura» wird der bildende Künstler, was in der antiken Überlieferung ja durchaus üblich ist, mit seinen materiellen und sinnlichen Bedürfnissen in Verbindung gebracht. Natürlich hat dies nichts mit dem Unwissen dieses Autors oder mangelnder denkerischer Stringenz zu tun, sondern mit rhetorischem Kalkül.

In ihrer rezenten Untersuchung zur Kunsttheorie Holbeins haben Oskar Bätschmann und Pascal Griener den Konformitätsdruck betont, dem die Künstler der frühen Neuzeit ausgesetzt waren, um von den Humanisten ihrer Zeit überhaupt wahrgenommen zu werden.[20] So stellten die Anekdoten aus Plinius' «Naturgeschichte» gleichsam eine Art Eintrittsbillett in die Gelehrtenwelt dar, das die Künstler unter allen Umständen zu erwerben trachteten. Darüber hinaus haben die Verfasser das Selbstbewusstsein des Basler Malers betont, der im Gegensatz etwa zu Dürer für seine Kunst keine Bescheidenheitstopoi nutzt, sondern unbekümmert die Leistung seiner eigenen Malerei herausstellt. Auch was die Lais betrifft, kann Holbeins künstlerisches Anliegen durchaus als Provokation beschrieben werden.

Die ehrbare Kunst der Kuppelei

Die Holbeinsche Tafel muss aus einem ganz anderen Kunstverständnis als aus dem Albertis heraus erklärt werden. Die bedeutendste Quelle für die Erklärung des Bildnisses der schönen Hetäre ist nämlich der spätantike Autor Athenaios, der in seinen «Deipnosophistai» berichtet, dass Lais von Korinth so schön gewesen sei, dass Maler von weither gekommen seien, um ihre Brüste und ihren vollendeten Oberkörper zu malen. Weiter berichtet Athenaios, dass der Maler Apelles sie entdeckt habe, als sie noch ein Mädchen war und Wasser aus einer Quelle schöpfte. Als der Künstler sie unmittelbar nach seiner Entdeckung zu einem Gastmahl führt, wird er von seinen Freunden dafür gescholten, keine professionelle Kurtisane mitgebracht zu haben, worauf er selbstbewusst erwidert:

> «Seid nicht überrascht, denn ich werde euch beweisen, dass sie in weniger als drei Jahren eine schöne Frau sein wird, die den Männern gefällt.»[21]

Man beachte, wie selbstverständlich hier für den Maler die Rolle eines Kupplers geltend gemacht wird, dessen Aufgabe darin besteht, der jungen Frau die grösstmögliche Attraktivität zu verleihen, um sie dann seinen Freunden zu präsentieren. Apelles ist ein Kuppler, der – egal ob Bilder oder Frauen – Schönheit verkauft. Der Maler gestaltet die Natur auf eine solche Weise, dass sie die Sinne der Menschen reizt, er stattet sie sozusagen mit Liebreiz aus.

Unwillkürlich denkt man an die besondere künstlerische Eigenart des Apelles, dessen Kunst sich bekanntlich durch Liebreiz auszeichnet. So heisst es bei Plinius:

«Hervorragend war in seiner Kunst die Anmut, obgleich zur selben Zeit sehr grosse Maler lebten; er bewunderte ihre Werke und lobte sie alle, sagte aber, dass ihnen jener eigene Liebreiz fehle, den die Griechen charis nennen; alles übrige sei ihnen gelungen, aber darin allein komme ihm niemand gleich.»[22]

Kein anderer Künstler vermag so überzeugend die Anmut als spezifische Schönheit der Frauen darzustellen wie Apelles.[23]

Glaubt man Athenaios, so hat noch ein anderer Maler mit der antiken Hetäre Umgang: Parrhasios nämlich, von dem es heisst, dass er kein Geheimnis daraus machte, die Hetäre Lais auszuhalten.[24] Immer wieder betont Athenaios den epikuräischen Charakter dieses Malers, der für gewöhnlich den folgenden Vers unter seine Bilder setzte: «Ein Mann, der im Luxus lebt und doch die Tugend liebt, hat diese Worte geschrieben.»[25] Woraufhin ein anderer Mann ihn korrigiert haben soll, indem er schrieb: «Wohl eher ein Mann, der nach der luxuriösen Art der Maler lebt.»[26] Über Parrhasios wird berichtet, dass er einen purpurfarbenen Rock, ein weisses Band und Sandalen mit goldenen Bändern trug. Darüber hinaus sei er immer vergnügt bei der Arbeit gewesen, so dass er sogar gesungen haben soll, während er malte. Und so wundert es nicht, dass er unter drei Frauen nicht bloss eine, sondern gleich alle drei gewählt hat, da es Paris bekanntlich schlecht bekommen sei, sich lediglich für eine entschieden zu haben. Für Athenaios stellen Parrhasios und Apelles jenen Typus eines Malers dar, dessen Sinnlichkeit gleichsam die Voraussetzung seiner Kunst ist. Mehr noch: Athenaios lässt keinen Zweifel daran, dass der souveräne Umgang mit der Sinnlichkeit gleichermassen die Grundlage für den Genuss wie auch für die Kunst bildet. Dies wird besonders deutlich, wenn es bezogen auf Lais heisst, dass Parrhasios sie besitze und nicht von ihr beherrscht werde. Kurz, der antike Maler ist das Beispiel eines epikuräischen Menschen, der mit und nicht gegen seine Bedürfnisse und seine Lust lebt.

Dass die Vorstellung vom Maler als Kuppler weniger skandalös ist, als man zunächst annehmen möchte, wird in Xenophons «Gastmahl» deutlich. Hier werden alle Anwesenden aufgefordert, diejenige Fähigkeit zu nennen, auf die sie besonders stolz seien, worauf Sokrates die Stirn in würdevolle Falten zieht, um dann zu antworten: «Auf meine Gewandtheit im Kuppeln.»[27] Auf das allgemeine Gelächter der anderen Teilnehmer des Symposions antwortet er, dass er eine Menge Geldes verdienen würde, wenn er von dieser Kunst Gebrauch machen würde. Wenn Sokrates nun die Qualitäten eines guten Kupplers definiert, weist er auf dessen Fähigkeit hin, gegenseitige Sympathie für die- oder denjenigen zu erwecken, die er bestrebt ist, zu verkuppeln. Ja, einem guten Kuppler könne es sogar gelingen, selbst Städte in Freundschaft zu verbinden oder Ehen zu stiften.[28] Offensichtlich macht sich der Sokrates des Xenophon einen Spass daraus, der vermeintlich unehrenhaften Tätigkeit des Kupplers eine neue Bedeutung zu verleihen: Er stiftet Harmonie und bringt zusammen, was zusammengehört.[29]

Impagabilität – «Lais von Korinth» als Allegorie der Malerei

In Holbeins Tafel wird nicht so sehr die blosse Käuflichkeit dieser jungen Frau thematisiert, als vielmehr die Unbezahlbarkeit ihrer Schönheit. Diese Deutung findet eine ironische Bestätigung, wenn man auf die Darstellung der Goldmünzen achtet, die Holbein in stark verkürzter Malweise präsentiert. Während die übrigen Materialien sehr genau beobachtet und differenziert wiedergegeben werden, ist das Gold lediglich schematisch dargestellt: Dieses Gold sieht aus wie Blech! Und so wird klar, dass sich Holbein in der Frage der Unbezahlbarkeit der Schönheit nicht unparteiisch verhält, sondern entschieden Stellung nimmt. Denn je länger man auf das Bild schaut, desto billiger und schäbiger wirkt das Geld im Verhältnis zu der verschwenderisch schönen Gestalt der Lais. Wunderbar gelungen ist die szenische Einbindung dieses kunsttheoretischen Problems der Impagabilität. Betont doch die fordernde Hand der Lais den Augenblick der Entscheidung für den Betrachter, der entweder mehr zahlen muss oder riskiert, dass sie aufsteht und weggeht! Dies wird klar, wenn man beachtet, dass ihre Linke schon den Mantel ergriffen hat. Auch der bildeinwärts führende Körper und der auf der rechten Seite geöffnete Vorhang zeigen an, dass die junge Frau schon im nächsten Moment verschwunden sein kann. So gesehen scheint ihre ausgestreckte Hand nicht nur zu fordern, sondern auch zu gebieten: Entweder man zahlt die geforderte Summe – oder man wird gar nichts erhalten. Womit sich Lais hier nicht anders verhält als andere Hetären auch. So heisst es in den Hetärenbriefen des Alkiphiron im Antwortbrief der Philumene an ihren Freier Kriton:

«Was kann das ewige Geschreibsel und dein Jammern frommen? Kurz und gut: fünfzig Goldstücke muss ich haben, Briefe brauche ich nicht. Liebst du mich, gut, so beschenke mich; bist du aber ein Geizkragen, so lass mich in Ruhe. Lebe wohl.»[30]

Dies lässt sich insofern auf die Kunst der Malerei übertragen, als das Bild der Lais als Warnung an einen potentiellen Käufer von Holbeins Kunst gelesen werden kann, auf keinen Fall geizig zu sein, da ihm sonst die Schönheit dieser Malerei auf immer verborgen bleiben wird. Jedenfalls macht dieser Bildwitz vor allem für einen Maler Sinn, und so kann man sich kaum vorstellen, dass es sich bei dem Bild um ein Auftragswerk handelt. Man könnte an eine Art Atelierscherz denken, bei dem es Holbein darum ging, sein Können als Maler auf ironische Weise zu präsentieren. Die Art, in der Holbein sein kunsttheoretisches Statement formuliert, erinnert an das erasmische Stilideal des Serioludere, nämlich einen ernsten Inhalt auf scherzhaft-witzige

Weise zu präsentieren.[31] Ein Humanist wird in der Lais ein anspielungsreiches Ensemble von Fragen und künstlerischen Selbsteinschätzungen gesehen haben, während ein einfacher Kunde des Malers in ihr vor allem einen Beweis für das malerisch-technische Vermögen des Künstlers gesehen haben dürfte.

Auch wenn Holbein in anderen Bildern auf eine Signatur verzichtet hat, hat dies im Fall der Lais einen besonderen Sinn. Denn die Frage nach dem Urheber des Werkes führt notwendig zu der Antwort, dass es Apelles, der «Schöpfer» der Lais, ist, dem wir dieses Bild verdanken. Der Betrachter soll erkennen, dass er es mit dem grössten Maler seiner Zeit zu tun hat. Ein weiterer Grund übrigens, den Künstler angemessen zu bezahlen und ihn nicht durch einen zu geringen Preis zu beschämen.

Gleichzeitig behauptet das Bild die Überlegenheit der sinnlich-wahrnehmbaren Schönheit vor der diskursiven Sprache. Denn dass es sich bei der Tafel der Lais um das Werk eines Apelles redivivus handelt, soll man nicht lesen, sondern man muss es erkennen. Hierbei ist das Sehen nicht lediglich das Mittel, sondern das eigentliche Ziel der Erkenntnis. Aber es geht Holbein nicht wirklich um den Paragone als Wettstreit der Künste, konkurriert er doch nicht wirklich mit den Literaten, als vielmehr mit den Philosophen und ihren Begriffen. Der Liebreiz dieser jungen Frau, so scheint es im Bild ausgedrückt, ist nur im Modus des Sichtbaren erfahrbar. In anekdotischer Form kann man diesen behaupteten Vorrang des Sehens ebenfalls dem Text des Athenaios entnehmen. Unmittelbar folgend auf jenen Passus, der beschreibt, dass Apelles der eigentliche Entdecker der Lais gewesen sei, findet sich ein Hinweis auf Sokrates, der über die Schönheit einer Hetäre gesagt haben soll, dass es nicht möglich sei, sich von ihr einen Begriff zu machen. Wodurch deutlich wird, dass die wirkliche Schönheit jenseits der diskursiven Sprache beginnt und der unmittelbaren Anschauung vorbehalten bleibt. «Wir müssen gehen und uns diese Frau anschauen», sagt Sokrates, «weil es nicht möglich ist, ihre Schönheit lediglich nach dem Hören-Sagen zu beurteilen.»[32]

Aus dieser Interpretation des Bildes ergeben sich auch Konsequenzen für die Deutung der «Venus». Auch in seiner Darstellung der Göttin der Liebe geht es Holbein um die Macht der Malerei im Sinne der überwältigenden Macht sinnlicher Schönheit. So sind sowohl der Pfeil des Amorknaben, als auch der direkte Blick der Venus Metaphern des Sehsinns. «Jede Liebe», so heisst es bei Ficino, «also beginnt mit dem Anschauen.» Denn allein dem Sehen ist es zu verdanken, dass man sich verliebt und die Ratio von der Sinnlichkeit überwunden wird:

> «Ist es demnach zu verwundern, dass, wenn das geöffnete und mit Aufmerksamkeit fest auf jemand gerichtete Auge nach den Augen des Beschauers die Pfeile seiner Strahlen schnellt, es zugleich mit diesen, welche das Vehikel der Lebensgeister sind, den Blutdunst ausströmt, welchen wir Lebensgeist nennen? Von dort dringt der giftige Pfeil in die Augen ein, und weil er vom Herzen dessen, der ihn abschiesst, ausgeht, dringt er in das Herz des Getroffenen [...].»[33]

Was Holbein in der «Venus» feiert, ist also nicht so sehr die aufrichtige Liebe und «natürliche Schlichtheit» als vielmehr die Macht des Sehsinns, dem die Kraft zur Fascinatio, zur Verzauberung eigen ist.[34]

Den Liebreiz der schönen Hetäre kann man nicht begreifen, sondern nur in der Anschauung erleben. Wie wenig ist man in der Lage, den überwältigenden Eindruck angemessen wiederzugeben. Nur in der direkten Konfrontation mit dem Bild erhalten die Wörter ihren Sinn, immer auf dem Weg zur eigentlichen Schönheit, der Attraktion des Sichtbaren. Holbeins Tafel der «Lais» stellt eine Apologie sinnlicher Verführung dar. Die Hetäre ist, wie die Schönheit der Malerei, käuflich und bietet sich jedem an, der sie bezahlen kann. Das heisst freilich auch, dass nur jene diese flüchtige, immer im Weggang begriffene Schönheit besitzen werden, die grosszügig genug sind.

ANMERKUNGEN

Für Hinweise und Korrekturen danke ich Andrea Schaller und Till Borchert.

1 Noch Lynn Lawner wiederholt den Künstlermythos in ihrer Studie zum Kurtisanenbildnis, siehe LYNN LAWNER, *Lives of the Courtesans. Portraits of the Renaissance*, New York 1986, S. 89–92.

2 Siehe PAUL GANZ / EMIL MAJOR, *Die Entstehung des Amerbachschen Kunstkabinetts und der Amerbachschen Inventare*, Basel 1907, S. 40, Inventar D.

3 HANS REINHARDT, *Holbeins Venus und Laïs in der Basler Öffentlichen Kunstsammlung*, in: Festschrift Werner Hager, Recklinghausen 1966, S. 66–70, bes. S. 67–68.

4 GAIUS PLINIUS SECUNDUS, *Naturkunde*, hrsg. und übersetzt von RODERICH KÖNIG in Zusammenarbeit mit GERHARD WINKLER, München 1978, S. 35, 119.

5 HANS REINHARDT (vgl. Anm. 3), S. 68.

6 JÜRG MEYER ZUR CAPELLEN, *Hans Holbeins «Laïs Corinthiaca»*, in: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 41, 1984, S. 22–34, bes. S. 32.

7 JÜRG MEYER ZUR CAPELLEN (vgl. Anm. 6), S. 32.

8 JÜRG MEYER ZUR CAPELLEN (vgl. Anm. 6), S. 26–30.

9 Zum Kurtisanenbildnis allgemein vgl. ELISABETH CROPPER, *On Beautiful Women: Parmigianino, Petrarchismo and the Vernacular Style*, in: Art Bulletin 58, 1976, S. 374–394.

10 ERASMUS VON ROTTERDAM, *Der Ciceronianer oder der beste Stil, ein Dialog*, übersetzt, eingeleitet und mit Anmerkungen versehen von THERESIA PAYR, in: ERASMUS VON ROTTERDAM, *Ausgewählte Schriften*. Lateinisch/Deutsch, hrsg. von WERNER WELZIG, 8 Bde., Darmstadt [2]1990, Bd. 7, S. 2–355, bes. S. 131. – Die letzte ausführliche Darstellung zum «Ciceronianus» gibt LUCA D'ASCIA, *Erasmo e l'Umanesimo romano*, Firenze 1991.

11 Vgl. hierzu JAN BIALOSTOCKI, *Die «Rahmenthemen» und die archetypischen Bilder*, in: JAN BIALOSTOCKI, Stil und Ikonographie, Köln 1981, S. 144–160.

12 Vgl. ALISON G. STEWART, *Unequal Lovers. A Study of Unequal Couples in Northern Art*, New York 1978, S. 63. – Zur Sozialgeschichte der «Ungleichen Liebhaber» vgl. NATALIE ZEMON DAVIES, *Humanismus, Narrenherrschaft und die Riten der Gewalt. Gesellschaft und Kultur im frühneuzeitlichen Frankreich*, Frankfurt am Main 1987, S. 106–136, bes. S. 118.

13 Zur stilistischen Einordnung dieser Arbeit im Gesamtwerk siehe: *Catalogo completo dell'opera grafica di Georg Pencz*, a cura di DAVID LANDAU, Milano 1978, S. 21.

14 THOMAS MORUS, *Epigramme*, übersetzt, eingeleitet und kommentiert von HANS P. HEINRICH, Düsseldorf 1983, S. 88.

15 AULUS GELLIUS, *Attische Nächte*, Frankfurt am Main 1988, S. 155–156.

16 PHILOSTRATOS, *Erotische Briefe nebst den Hetärenbriefen des Alkiphron*, hrsg. von PAUL HAUSMANN, Frankfurt am Main 1989, S. 137. Philostrat weiss ausserdem zu berichten, dass sich Lais gleichermassen den Verliebten und den Nichtverliebten hingibt.

17 PHILOSTRATOS (vgl. Anm. 16), S. 137.

18 OVID, *Liebesgedichte*. Lateinisch und deutsch von WALTER MARG und RICHARD HARDER, München [6]1984, 1, 5.

19 «(...) et niuno dubita la benevolenza di molti molto all'artefice giovare a lode insieme at al guadagnio.» [LEONE BATTISTA ALBERTI], *Della Pittura di Leon Battista Alberti libri tre*, in: Leone Battista Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften, hrsg. von HUBERT JANITSCHEK, Wien 1877, S. 142–43. – Vgl. allgemein: D. R. EDWARD WRIGHT, *Alberti. De Pictura: Its Literary Structure and Purpose*, in: Journal of The Warburg and Courtauld Institutes 47, 1984, S. 52–71.

20 OSKAR BÄTSCHMANN / PASCAL GRIENER, *Holbein Apelles. Wettbewerb und Definition des Künstlers*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 57, 1994, S. 626–650.

21 ATHENAEUS, *The Deipnosphists*. Books XIII–XIV 653b. With an English Translation by CHARLES BURTON GULICK, London [6]1993, Bd. 6, 13, 588. Später beschreibt Athenaios, dass Apelles für sein Bild der schaumgeborenen Aphrodite die Hetäre Phryne als Modell genutzt hätte. Ebenda, 13, 590–591. Athenaios von Naukratis (Ägypten) ist ein griechischer Sophist aus dem 2. Jahrhundert nach Christus. Bei den «Deipnosophistai» handelt es sich um ein unvollständig überliefertes Werk in der Symposionstradition. Für Holbein oder den ihn beratenden Humanisten kommt als Quelle eine griechische Ausgabe bei Aldus Manutius (Venedig 1514) in Betracht.

22 GAIUS PLINIUS SECUNDUS (vgl. Anm. 4), 35, 36, 79.

23 Vgl. immer noch SAMUEL S. MONK, *«A Grace beyond the Reach of Art»*, in: Journal of the History of Ideas 5, 1944, S. 131–151.

24 ATHENAEUS (vgl. Anm. 21), Bd. 5, 12, 544.

25 ATHENAEUS (vgl. Anm. 21), Bd. 5, 12, 543.

26 ATHENAEUS (vgl. Anm. 21), Bd. 5, 12, 543.

27 XENOPHON, *Das Gastmahl*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und hrsg. von EKKEHARD STÄRK, Stuttgart 1986, 3, 10.

28 XENOPHON (vgl. Anm. 27), 4, 64.

29 So stellt der Philosoph selbstbewusst die folgende rhetorische Frage: «Und wenn jemand seine Schützlinge zu solchen Menschen [denen es gelingt, sympathisch zu erscheinen, J. M.] heranbilden könnte, dürfte er nicht zu Recht auf seine Kunst stolz sein und zu Recht ein hohes Entgelt dafür nehmen?» XENOPHON (vgl. Anm. 27), 4, 59–60.

30 PHILOSTRATOS (vgl. Anm. 16), S. 117.

31 Vgl. hierzu EDGAR WIND, *Heidnische Mysterien in der Renaissance*, Frankfurt am Main 1981, S. 255–269.

32 ATHENAEUS (vgl. Anm. 21), Bd. 6, 13, 588. Vgl. zu dieser Episode auch XENOPHON, *Erinnerungen an Sokrates*. Übersetzung und Anmerkungen von RUDOLF PREISWERK, Nachwort von WALTER BURKERT, Stuttgart 1985, 3, 11, 1.

33 MARSILIO FICINO, *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt von KARL P. HASSE, hrsg. von PAUL R. BLUM, Hamburg 1984, S. 325.

34 «Die gemeine Liebe ist Verzauberung» lautet das vierte Kapitel der siebten Rede in Ficinos Symposionskommentar. Hier findet sich eine gänzlich materialistische Erklärung des Sich-Verliebens als eine Art Infektionskrankheit, die durch die Augen übertragen wird. Vgl. hierzu VALERIO MARCHETTI, *Fascinato. «Allein der Blickwechsel verwundet»*, in: Hippolytus Guarinonius im interkulturellen Kontext seiner Zeit, hrsg. von ELMAR LOCHER, Bozen 1995, S. 117–136.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2: Öffentliche Kunstsammlung, Basel (Foto: Martin Bühler).
Abb. 3: Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main.
Abb. 4: Öffentliche Kunstsammlung, Basel.
Abb. 5: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München.

ZUSAMMENFASSUNG

Immer wieder ist Hans Holbeins Darstellung der «Lais von Korinth» als Allegorie der käuflichen Liebe interpretiert worden. So wurde vermutet, dass das Bildnis der antiken Hetäre eine moralische Ermahnung habe geben sollen. Im Gegensatz dazu versucht die vorliegende Deutung, die kunsttheoretische Dimension des Bildes in den Vordergrund zu stellen. Einen ersten Anhaltspunkt hierfür bietet die literarische Überlieferung, die davon spricht, dass die korinthische Hetäre die Geliebte des berühmten Malers Apelles gewesen sei.

RÉSUMÉ

On a souvent interprété la toile de Hans Holbein «Laïs de Corinthe» comme une allégorie de l'amour vénal. Selon ce point de vue, le portrait de l'hétaïre était ainsi supposé contenir une réprimande morale. En revanche, l'interprétation présente part d'une perspective complètement différente, s'attachant tout d'abord à mettre en évidence la tradition littéraire selon laquelle la prostituée corinthienne aurait été la maîtresse du célèbre peintre Apelle.

RIASSUNTO

La raffigurazione di «Laide di Corinto» di Hans Holbein è stata ripetutamente interpretata quale allegoria del meretricio. Per cui è stato ritenuto che la raffigurazione dell'antica etera avesse dovuto rappresentare un richiamo morale. Per contro l'interpretazione presente tenta di sottolineare la dimensione teorico-artistica del dipinto. Un primo punto di riferimento viene offerto dalla tradizione letteraria, secondo la quale l'etera di Corinto è stata l'amante del famoso pittore Apelle.

SUMMARY

Hans Holbein's representation of "Lais of Corinth" has frequently been interpreted as an allegory of prostitution. It has been suggested that the likeness of the ancient hetaera was intended as a moral admonition. The present study emphasises the art theoretical aspect of the painting, beginning with the literary reference to the Corinthian hetaera as the mistress of the famous painter Apelles.