

Daniel Hess **Das Gothaer Liebespaar
oder die gesellschaftliche Absicherung einer gräflichen Konkubine**

Im Jahre 1937 veröffentlichte der zu Unrecht vergessene Schriftsteller Otto Flake ein kleines Büchlein mit dem Titel *Schön Bärbel von Ottenheim*. Er erzählt darin die tragische Liebesgeschichte zwischen Graf Jakob von Lichtenberg und seiner bürgerlichen Geliebten Bärbel, ein Stoff, der vierundzwanzig Jahre zuvor auf Burg Lichtenberg als erfolgreiches Volksstück über die Bühne gegangen und rund hundert Jahre früher bereits Thema einer romantischen Ballade gewesen war. Flakes Buch indes griff nicht auf diese älteren Vorlagen zurück, sondern reagierte unmittelbar auf den 1936 vom Kunsthistoriker Ernstotto Graf zu Solms-Laubach verfaßten Beitrag über die *Straßburger Kanzleibüsten* Nicolaus Gerhaerts, die als Bildnisse des tragischen Liebespaares gelten. Anlaß zu diesem Beitrag hatte der aufsehenerregende Fund des originalen Fragments des sogenannten *Bärbele-Kopfes* (Abb. 1) gegeben, der seit dem Brand des städtischen Museums von Straßburg im Krieg von 1870/71 nurmehr als Gipsabguß überliefert war. In seinem Beitrag und dem ausführlichen Anhang mit den betreffenden Auszügen aus den Quellentexten spürte Solms-Laubach der Liebesgeschichte nach, die ab 1461 zu einer zehnjährigen Fehde im Haus Lichtenberg geführt und 1484 mit dem tragischen Tod Bärbels geendet hatte.

Nachdem die erste, adelige Frau des Grafen Jakob von Lichtenberg kinderlos gestorben war, lebte der damals erst 34jährige auf Schloß Buchsweiler mit seiner bürgerlichen Geliebten, der »schönen« Bärbel aus dem badischen Ottenheim zusammen, die ihm »lange zit getruwelichen gedienet hat«. Nach Bernhart Hertzogs Elsässer Chronik von 1592 hatte sich die gräfliche Konkubine durch ihr anmaßendes und rücksichtsloses Verhalten schnell unbeliebt gemacht, weswegen die Buchsweiler Bürger bei Jakobs Bruder Ludwig Klage über die »böse« Bärbel geführt hätten. Weniger als Reaktion darauf, denn aus Angst um die zu befürchtende unstandesgemäße Heirat und den daraus resultierenden Erbsprüchen überfiel dieser 1462 das Schloß Buchsweiler. Auf Druck des Bruders wurde vertraglich festgelegt, daß Bärbel nach Speyer zu ziehen und Jakob künftig zu meiden habe. Trotz dieser Trennung nahm dieser sich seiner Geliebten mit Briefen und Schenkungen weiterhin an. Erst durch die Heirat Bärbels mit einem Hagenauer Juristen wurde der Bruderzwist 1471 schließlich beigelegt. Kurz nach dem Tode Jakobs wurde die des gräflichen Schutzes nun beraubte Bärbel 1480 »etlichen ursachen halb« in Hagenau in den Turm geworfen, wo sie sich in ihrer ausweglosen Situation 1484 schließlich erhängte.¹

Neben Agnes Bernauer und Inés de Castro ist Bärbel eines jener zahlreichen Opfer einer nicht standesgemäßen, ungleichen Verbindung, die im klassischen Konflikt zwischen einer freien, ungebundenen Liebesbeziehung und den Schranken familiärer oder gesellschaftlicher Konventionen zugrunde gingen. Was Wunder, daß die Literatur sich dieses meist tragisch endenden Motivs seit dem Mittelalter immer wieder bediente. In unserem Kontext bedeutet das Bärbel-Drama jedoch noch weit mehr:

Wie an anderer Stelle bereits umfassend begründet², zeigt das Tafelgemälde des *Gothaer Liebespaares* (Kat. 8) den Grafen Philipp den Jüngeren von Hanau-Münzenberg mit seiner bürgerlichen Frau Margarethe Weißkircher. Wie Jakob von Lichtenberg lebte auch Philipp nach dem frühen Tode seiner Frau, der Gräfin Adriana von Nassau, mit einer nicht standesgemäßen bürgerlichen Geliebten zusammen. Solche

I *Bärbele-Kopf* (Bärbel von Ottenheim), Fragment der Straßburger Kanzleibüsten, Nicolaus Gerhaert, 1463; Frankfurt a. M., Liebieg-Haus – Museum alter Plastik



Konkubinatsverhältnisse waren im Mittelalter relativ verbreitet und erregten moralisch keinen Anstoß, weswegen Philipp diese Verbindung auch keineswegs geheimhielt. Zu Konflikten kam es wie im Falle der Bärbel von Ottenheim oder Agnes Bernauer nur dann, wenn ein solches Verhältnis erbrechtliche Verwicklungen nach sich zog. Das heißt mit anderen Worten, daß ein Konkubinatsverhältnis oder eine geheimgehaltene Ehe so lange toleriert waren, wie die Belange und Rechte der Familie nicht beeinträchtigt wurden. Da sowohl Jakob von Lichtenberg als auch Herzog Albrecht von Bayern keine rechtmäßigen Erben hatten, wurde Agnes von Albrechts Vater in der Donau ertränkt und Bärbel von Jakob entfernt. Im Falle Philipps von Hanau stand jedoch alles zum besten: Aus der kurzen Ehe mit Adriana von Nassau war neben fünf Töchtern auch ein rechtmäßiger Erbe hervorgegangen, so daß eine Verbindung mit einer bürgerlichen »Concubin« insofern von Vorteil war, als alle Nachkommen aus diesem Verhältnis keine Ansprüche auf die Herrschaft hatten. Die Erbfolge und die adelige Exklusivität blieben gewahrt.

Die Gothaer Tafel führt somit nicht nur eine zu Jakob und Bärbel analoge unstandesgemäße Verbindung vor Augen, sondern scheint gar als unmittelbare Reaktion auf den tragischen Verlauf jener Liebesgeschichte entstanden zu sein. Denn Philipp der Ältere – er war der Onkel des auf dem *Gothaer Liebespaar* dargestellten Grafen Philipp des Jüngeren von Hanau (1449–1500) und hatte nach dem frühen Tode seines Bruders Graf Reinhard III. im Jahre 1452 die vormundschaftliche Regentschaft für seinen erst zweijährigen Neffen übernommen – war 1458 eine Ehe mit dem Haus Lichtenberg eingegangen und spaltete damit die Hanauer Grafschaft auf.³ In weiser politischer Voraussicht hatte er sich mit der Tochter des Grafen Ludwig von Lichtenberg verheiratet und zusammen mit Simon Wecker, Graf von Zweibrücken, die Grafschaft Lichtenberg geerbt, da weder Jakob noch Ludwig männliche Nachkommen hatten. Auf Grund dieser engen familiären Bande muß der Lichtenberger Bruderzwist um die schöne und böse Bärbel in Hanau von besonderer Aktualität und Brisanz gewesen sein. Er scheint sich sogar in der formalen Gestaltung des *Gothaer Liebespaares* niedergeschlagen zu haben.

Als die kompositorisch engsten Vorbilder gelten zum einen die Berliner Silberstiftzeichnung (Kat. 7) und zum anderen die Kaltnadelstiche der *Ungleichen Liebespaare* (Kat. 9, 10) – beides auch Werke des Schöpfers der Gothaer Tafel. Von letzteren hatte der Künstler nicht nur die kompliziert verschlungenen Spruchbänder, sondern auch die Anordnung der Brustbildnisse hinter einer Steinbrüstung übernommen. Dieser zunächst befremdliche Rückgriff auf den Bildtypus der *Ungleichen Paare* geschah nicht ohne Absicht, wie uns die Inschrift auf den verschnörkelten Spruchbändern lehrt:

» · Un · byllich · het · sye · eß · gedan · Want · Ich · han · eß · sye · genissē · lan · Sye · hat · uch · nyt · gantz · veracht · Dje · üch · daß · schnürlin · hat · gemacht · «

Frei übersetzt heißt es dort, daß die Frau unrechtmäßig (»unbyllich«) mit Philipp zusammengelebt habe, weil dieser es so gewollt habe und um ihr Wohl besorgt gewesen sei. Sie habe ihn sehr geliebt und habe ihm deshalb das Schnürlein geschenkt.⁴ Wird bereits im kunstvollen, auf zwei verschiedenen

2. Graf Jakob von Lichtenberg und
Bärbel von Ottenheim, Gips-
abgüsse aus dem Jahre 1860
der Straßburger Kanzleibüsten
Nicolaus Gerhaerts von 1463;
Straßburg, Musée de l'Œuvre
Notre-Dame

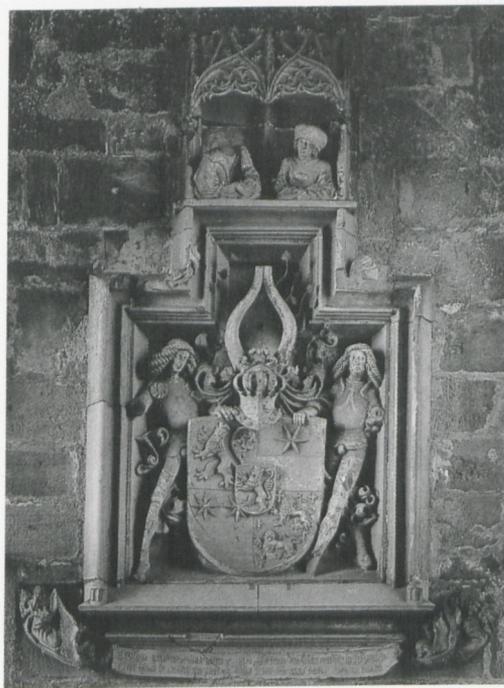


sprachlichen Ebenen geführten Dialog auf den Standesunterschied hingewiesen, zeigt sich dies auch in den gesenkten Lidern der Frau, die ihrem Geliebten das wertvolle Liebespfand eines perlen- und edelsteinbesetzten Schalbandes überreicht. Neben der Inschrift, deren erstes Wort »unbyllich« unmißverständlich auf die nicht standesgemäße Verbindung hinweist, macht der Maler durch den Rückgriff auf den von ihm in dieser Form begründeten Bildtypus der Ungleichen Paare diesen Sachverhalt gleich zweifach deutlich. Auch im Bild sollte folglich nichts verschwiegen werden.

Als mögliches Vorbild für den neuartigen Bildtypus der Ungleichen Paare bieten sich die eingangs erwähnten *Straßburger Kanzleibüsten* von Nicolaus Gerhaert an. Diese waren im Auftrag des Rates der Stadt Straßburg 1463/64 entstanden und schmückten das Portal der 1686 durch Brand zerstörten Kanzlei. Das ursprüngliche Aussehen des Portals ist nicht überliefert; von dessen Skulpturenschmuck blieben einzig die 1860 in Gipsabgüssen kopierten und bei der Beschießung von 1870 weiter beschädigten Kopf-fragmente erhalten. Die Gipsabgüsse (Abb. 2) und die wahrscheinlich recht genaue Nachbildung durch den Marburger Bildhauer Ludwig Juppe über dem Portal des Wilhelmsbaues des Marburger Schlosses (Abb. 3) erschließen den in der deutschen Kunst neuartigen, jedoch schnell populär werdenden Typus des Brustbildnisses hinter einer Steinbrüstung. Da die *Kanzleibüsten* spätestens seit Ende des 16. Jahrhunderts, wahrscheinlich aber bereits um 1480 als Bildnisse Jakobs von Lichtenberg und Bärbels von Ottenheim galten, ist es außerordentlich verführerisch, just in diesen Büsten das formale und inhaltliche Vorbild des bis dahin in dieser Form unbekanntes Bildtypus der Ungleichen Paare zu suchen.⁵ Daß auch das *Gothaer Liebespaar* formal auf dieses Vorbild reagiert, ist folglich nicht auszuschließen.

Trotz der engen formalen Zusammenhänge mit den Stichen der Ungleichen Paare setzt die *Gothaer Tafel* im Hervorheben des Standesunterschiedes und in der Betonung der Ungleichheit der Dargestellten ganz andere Akzente. In deutlichem Gegensatz zum beißenden Spott der Stiche erlangt das Doppelbildnis eine kaum je übertroffene Intimität und Anmut, die im stillen Blick und den behutsamen Gesten gleichnishaft für eine wahre und tiefe Liebe stehen. Im Vergleich dazu wirken die meisten zeitgenössischen Ehe- oder Verlöbnißbilder handfest und prosaisch (siehe etwa Kat. 79). Fern von verklärter Liebe, erscheint die Ehe dort als eine durch Familienwappen und Standesabzeichen ausgezeichnete dynastische Verbindung (siehe Abb. 4) oder als Begründung eines auf wirtschaftlichen Erfolg und Nachkommen angelegten Hausstandes. Wie wenig die Ehe mit Liebe zu tun hatte, illustriert ferner auch die Heiratspolitik des auf dem *Gothaer Liebespaar* dargestellten Grafen Philipp des Jüngeren von Hanau, der die von seiner Familie geschlossene, jedoch noch nicht vollzogene Ehe mit der Gräfin Anna von Isenburg-Büdingen 1468, kurz nach Erlangung seiner Mündigkeit, aufkündigte und sich aus politischem Kalkül mit dem Hause Nassau verband. Mit dieser Ehe und der Geburt eines rechtmäßigen Erben hatte er seine dynastisch-familiären Pflichten erfüllt. Nach dem unerwartet frühen Tod seiner adeligen Gattin Adriana im Jahr 1477 war folglich der Weg frei für eine von gesellschaftlichen und familiären Zwängen losgelöste Liebesgemeinschaft.

3 Brustbildnisse des Landgrafen Wilhelm III. von Hessen und seiner Frau, Westportal des Wilhelmsbaus im Marburger Schloß, Ludwig Juppe, 1493



Wie eng die Bindung zu Margarethe tatsächlich gewesen ist, ob sie dem Ideal einer freien und erfüllten Liebe entsprochen hat, erfahren wir aus den Quellen jedoch ebensowenig wie von unserem Gemälde, das durch die stilisierte Schönheit und Jugendlichkeit des Paares über die Realität

hinausgehoben ist. Analog zu den Stichen unseres Meisters (vgl. etwa Kat. 4) wird das Tafelbild zu einem Idealbild höfischer Liebe und reagiert damit unmittelbar auf die im späten 15. Jahrhundert zu neuem Leben erweckten hochmittelalterlichen Minnetraktate. Neben der erzieherischen Funktion zu Mäßigung und Selbstbeherrschung spielte die Unvereinbarkeit von Liebe und Ehe in dieser bis in die Antike zurückreichenden literarischen Gattung eine zentrale Rolle. Angesichts des Verständnisses der Ehe als Institution und juristisches System, in dem Leidenschaft und Erotik obendrein durch die kirchlichen Verfügungen streng und ernsthaft kontrolliert sein wollten, erstaunt dies wenig. Deshalb versprach sich Heloïse im zweiten Brief an ihren Geliebten Abaelard die Erfüllung ihrer grenzenlosen Liebe nicht im festen Eheband, sondern nur im freien Liebesbund. Auch die Minnetraktate siedeln die höfische Liebe außerhalb der Pflichten und Schulden umfassenden Ehe an, damit sie im Abenteuer der Freiheit ihre Erfüllung finden kann.

Im berühmtesten dieser Traktate, der wenige Jahre vor Entstehung unseres Tafelbildes zu breiter Popularität gelangten Minnelehre *De amore* des Andreas Capellanus (Kat. 11), wird eine Reihe von Beziehungsvarianten zwischen gleichen und ungleichen Paaren durchgespielt, wobei die Kombinationen vom niedrigsten Stand der Bürger bis hin zum höchsten Adelsstand reichen. Grundtenor dabei ist, daß die Minnefähigkeit und Tugend nicht von der Standeszugehörigkeit oder Erziehung abhängen, sondern persönliches Gut jedes Menschen sind. Wehrt eine Bürgerin die Liebeserklärung eines Adligen zunächst mit dem Argument ab, daß eine solche Liebe nicht geziemend, rechtmäßig oder angemessen sei, dreht sich im Verlauf des Gesprächs der Spieß um. Als geziemend und angemessen gilt nun nicht mehr die standesgemäße, sondern einzig die tiefe und wahre Liebe. Das feinsinnige Spiel des Traktats hat zur Konsequenz, daß nicht in der Ehe, sondern in der nichtehelichen Liebesbeziehung die idealen Voraussetzungen für die wahre Minne liegen.

Dieser Gedanke hat offensichtlich auch im *Gothaer Liebespaar* seine Spuren hinterlassen: Rechtlich stand Margarethe hinter Philipp zurück; ihre Verbindung war daher unbillig, das heißt nicht rechtmäßig. In der Liebe jedoch erreichte das ungleiche Paar eine gemeinsame Ebene und hob damit die Standesgrenzen auf. Wie im höfischen Minneideal erfuhr die bürgerliche Frau eine Aufwertung und wurde ihrem Mann im Gewand der höfischen Minne auf dem Tafelbild gleichrangig.

Der Konflikt zwischen dem Ideal der höfischen Liebe und den engen gesellschaftlichen Schranken des Standesbewußtseins wurde im *Gothaer Liebespaar* in Wort und Bild äußerst virtuos umgesetzt.

4 Ehepaarbildnis des Grafen Wilhelm Schenk von Schenkenstein und seiner Frau, angeblich seeschwäbischer Meister, Malerei auf Tannenholz, um 1455, Donaueschingen, Fürstenberg-Sammlungen



Dennoch blieb diese raffinierte Inszenierung nicht nur gelehrtes Spiel. Es deutet alles darauf hin, daß die Tafel kurz vor Antritt der Jerusalemreise des Grafen Philipp von Hanau 1484 entstanden ist. Eine solch kostspielige, dem Adel und Patriziat vorbehaltene Pilgerfahrt, in der sich Frömmigkeit und Abenteuerlust verbanden, barg große Strapazen und unvorhersehbare Gefahren. So war der Begleiter des Mainzer Domdekans Breydenbach, Graf Johann von Solms-Lich, auf der Reise verstorben; auch der Vetter Philipps des Jüngeren von Hanau, Graf Ludwig von Hanau-Lichtenberg, kam auf der Rückreise von Jerusalem ums Leben. Neben Stiftungen wie jener Madonna der Palästinafahrer im Mainzer Dom, mit welcher sich Breydenbach für die glückliche Heimkehr bedankte, sind deshalb auch Memorialstiftungen vor Reiseantritt überliefert. So ließ sich Oswald von Wolkenstein als Reisender auf einem grabplattenähnlichen Epitaph im Brixener Domkreuzgang festhalten, und Graf Johann von Solms rief den Maler Erhard Reuwich für ein letztes Bildnis nach Lich.⁶

In den Kontext solcher Stiftungen gehört offenbar auch das *Gothaer Liebespaar*, das schon seines repräsentativen und im Vergleich zu zeitgenössischen Bildnissen höchst ungewöhnlichen Formats wegen nicht nur als privates Erinnerungsbild und Minnegabe an die Geliebte gedient haben kann. Offenbar sollte das Tafelbild im Sinne eines Testaments als monumentales Dokument der innigen Verbindung zur Erhöhung und Sicherung der Stellung Margarethes während der Abwesenheit (oder nach dem Tod) Philipps beitragen, indem es die Gleichrangigkeit der illegitimen Partnerin im Gewand der höfischen Minne unübersehbar vor Augen führte. Hatte sich bislang Philipp um die Freude und den Nutzen seiner Geliebten gekümmert, fiel diese Aufgabe nun unter anderem auch dem Tafelbild zu. Dieses sollte – um es prononciert auszudrücken – ein Schicksal wie das der Bärbel von Ottenheim zu verhindern helfen.

In seiner vielschichtigen Anlage als Idealportrait, als Bildnis und Dokument, aber auch im beeindruckenden Spiel von Realität und poetischer Überhöhung ist das *Gothaer Liebespaar* ein einzigartiges Zeugnis ritterlich-höfischer Kultur des ausgehenden Mittelalters. Wie die auf ältere Minnedarstellungen zurückgreifenden Stiche des Meisters des Amsterdamer Kabinetts hebt es sich scharf von den Ironisierungen des Meisters E.S. (Kat. 54–56) ab und führt am Ende des Mittelalters noch einmal die ritterliche Kultur und das exklusive Standesbewußtsein des Adels glanzvoll vor Augen. Die makellose Schönheit, die prunkvolle Gewandung und der kostbare Schmuck stehen für die Idealvorstellung blühenden und tugendhaften Lebens und verkörpern damit eine der zentralen Forderungen des höfischen Minnekanons.

Bislang hat man den Meister des Amsterdamer Kabinetts – den Maler des *Gothaer Liebespaares* und zudem Schöpfer der Amsterdamer Kaltnadelstiche sowie dreier Planetenzeichnungen im *Mittelalterlichen Hausbuch* – für gewöhnlich mit dem Heidelberger Hof in Verbindung gebracht. Auch wenn sich der anonyme Maler und Graphiker dort quellenmäßig (noch) nicht nachweisen läßt, hat diese Lokalisierung einiges für sich. Denn Heidelberg war im späten Mittelalter eines der glanzvollsten kulturellen Zentren Deutschlands. Mit prunkvollen Festen und großartigen Turnieren versuchte man dort, den

5 Hochzeitsbild eines »bürgerlichen« Paares, Meister b x g, Kupferstich, um 1485; Paris, Louvre, Collection Rothschild



höfisch-ritterlichen Lebensstil zu neuem Leben zu erwecken, indem man die burgundische Hofkultur mit ihrer verschwenderischen Pracht und ihrer stetigen Verfeinerung der höfischen Sitten imitierte. Wie die Werke des Hofdichters

Johann von Soest (Kat. 23) dienten die Stiche unseres Meisters diesem verwöhnten Hofpublikum zur Unterhaltung und dürften trotz ihres didaktischen Inhalts primär jenes exklusive Standesbewußtsein geschaffen und vermittelt haben, mit dem der Adel am Ende des Mittelalters noch einmal seine Führungsrolle unter Beweis zu stellen versuchte.

Im Idealbild der hohen Minne, in dem die Vorstellung von der Liebe als wertvollem Schatz gleichsam mit Gold und Perlen aufgewogen wird, wirkte das Gothaer Tafelbild auch über höfische Kreise hinaus schnell als Vorbild. Während für die Marburger Büsten des Landgrafen und seiner Frau (Abb. 3) ein direkter Bezug zum *Gothaer Liebespaar* über das Motiv des über der Schulter liegenden Schals des Mannes nur vermutet werden kann, ist der Stich des Meisters b x g (Abb. 5) ohne die Kenntnis des Tafelbildes nicht vorstellbar. Das höfische Idealbild verwandelt sich dort in ein »bürgerliches« Hochzeitsbild, worauf neben dem direkten Blickkontakt auch der Brautkranz und der bei Hochzeiten zur Abwehr böser Geister dienende Zweig des Bittersüß hindeuten. Dieser Vorgang ist charakteristisch für den tiefgreifenden Wandel im späten Mittelalter: Die höfisch-ritterliche Idee löste sich von der alten Trägerschaft und wurde zu einem Ideal, welches nun auch vom aufstrebenden, finanziell meist potenteren Patriziat beansprucht wurde. Die Imitation adeliger Kleidung und die Nachahmung ritterlicher Festgewohnheiten illustrieren dies ebenso wie die Anverwandlung ritterlicher Epen durch die Volksbücher. Das *Gothaer Liebespaar* ist deshalb in vielerlei Hinsicht ein einzigartiger Glücksfall: Nicht nur läßt sich das verschlüsselte, lange umrätselte Gemälde vor dem Hintergrund der überlieferten lokalen Quellen als einmaliges historisches Dokument deuten, sondern es verkörpert in seiner Stilisierung und Idealisierung zugleich die zeitlose Gültigkeit einer wahren, von gesellschaftlichen Schranken befreiten Liebesverbindung. Überdies ist das Tafelbild ein seltenes Beispiel für eine nicht tragisch gescheiterte ungleiche Liebesbeziehung und gilt deshalb zu Recht als »das klassische Liebespaar der altdeutschen Kunst«. In seinen raffiniert verschlüsselten Anspielungen auf höfische Minnelehren und in seiner souveränen Malart ist es schließlich auch ein herausragendes künstlerisches Zeugnis altdeutscher Malerei der Vor-Dürerzeit, für das sowohl inhaltlich wie formal bislang jeglicher Vergleich fehlt.

Der Beitrag ist eine Ergänzung und Erweiterung des vom Verfasser in der Reihe »Kunststück« im Fischer-Taschenbuch Verlag 1996 vorgelegten Buches zum *Gothaer Liebespaar*, dessen Inhalt und Ergebnisse hier nur angerissen werden können. Für die Zusammenhänge und Einzelnachweise vgl. deshalb Hess 1996.

- 1 Vgl. Ernstotto Graf zu Solms-Laubach, *Bärbel von Ottenheim* (Jahresgabe des Wissenschaftlichen Instituts der Elsaß-Lothringer im Reich an der Universität Frankfurt), Frankfurt a. M. 1936; zu den älteren Fassungen Ernst Arnold, »Vom Buchsweiler Weibekrieg in der älteren Literatur«, in: *Die Vogesen*, 7, 1913, S. 215–217.
- 2 Zur inhaltlichen Bedeutung des Gothaer Bildes und seiner Zuschreibung an den Meister des Amsterdamer Kabinetts vgl. Hess 1994, S. 104–113; Hess 1996.
- 3 Vgl. zu Dynastie und Herrschaft der Grafen von Hanau den Essay von Karl-Heinz Spieß im vorliegenden Katalog.
- 4 Ergänzend zur bisherigen Interpretation der Inschrift gab Frau Dr. Eva Schütz, Freiburg, zu bedenken, daß »want« begründend mit »weil« zu übersetzen sei, der Begriff »genießen« mittelalterlich nicht nur als Rechtsterminus, sondern auch für den Liebesgenuß belegt sei. Es sei demnach die bewußte Entscheidung Philipps gewesen, sich über die Standesgrenzen hinwegzusetzen: Unrechtmäßig habe sie sich ihm hingegeben, weil er ihr dafür Liebesgenuß verschafft habe.
- 5 Auf die in der Forschung konträr beurteilte Identifizierung kann hier nicht näher eingegangen werden; vgl. deshalb zuletzt Roland Recht, *Nicolas de Leyde et la sculpture à Strasbourg*, Straßburg 1987, bes. S. 129–139, der zu bedenken gibt, daß der damals hochaktuelle Skandal schon kurz nach Vollendung der Büsten die durch mündliche Überlieferung tradierte Identifizierung begründet haben könnte. Erstmals schriftlich fixiert findet sie sich in den *Collectaneen* des Daniel Specklin von 1580/90.
- 6 Dieses Bildnis ist nur in einer Kopie von 1528 überliefert; vgl. Ernstotto Graf zu Solms-Laubach, in: *Beiträge für Georg Swarzenski*, Berlin/Chicago 1951, S. 11–113; zu den Quellen vgl. Reimar Walter Fuchs, in: *Archiv für Geschichte des Buchwesens*, 2, 1958, S. 37.