



# Hoofse liefde in een portret

Een onderzoek naar de profane  
liefdesinscriptie op het portret  
van Lysbeth van Duvendoerde

Student: Gwendolyn Herrema (3763587)  
Universiteit Utrecht  
Masterscriptie Kunstgeschiedenis  
Begeleider: Dr. Victor M. Schmidt  
Tweede lezer: Dr. Martine L. Meuwese  
29 augustus 2016

# **Hoofse liefde in een portret**

*Een onderzoek naar de profane liefdesinscriptie op het portret  
van Lysbeth van Duvenvoorde*

Afbeelding voorblad: Anoniem, *Portret van Lysbeth van Duvenvoorde*, c. 1430, Olieverf op perkament, 32x20 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

# Inhoud

Inleiding .....	4
Hoofdstuk 1: Het Theoretisch kader .....	6
1.1 Autonome portretten en portretten van echtparen uit de vijftiende eeuw.....	6
1.2 Inscripties in autonome portretten en portretten van echtparen in de vijftiende eeuw .....	12
1.3 De rol van de banderol in de kunst van de vijftiende eeuw .....	14
1.4 Hoofse liefde in de kunst van de vijftiende eeuw .....	15
Hoofdstuk 2: Wetenschappelijke positionering .....	18
2.1 Lysbeth van Duvenvoorde.....	18
2.1.1 Beschrijving van het portret.....	18
2.1.2 Overzicht van onderzoek naar het portret van Lysbeth van Duvenvoorde.....	21
Hoofdstuk 3: Profane liefdesinscripties in de vijftiende-eeuwse dubbelportretkunst.....	24
3.1. Het Gothase liefdespaar .....	24
3.1.1. Beschrijving van het portret.....	25
3.1.2 Overzicht van onderzoek naar het Gothase liefdespaar .....	27
3.2 Het Mainzer liefdespaar .....	31
Hoofdstuk 4: Iconografisch onderzoek naar de profane liefdesinscriptie .....	32
4.1 De inscripties van het portret van Lysbeth en het Gothase liefdespaar.....	32
4.2 Inscripties in de vijftiende-eeuwse minne-iconografie .....	35
4.3 De functie van de inscripties in de contemporaine liefdesparen.....	44
4.4 Analyse van de inscripties op het portret van Lysbeth van Duvenvoorde en het Gothase liefdespaar .....	45
Hoofdstuk 5: Het huwelijk in de vijftiende eeuw .....	46
5.1 De functie van het portret van Lysbeth van Duvenvoorde.....	49
Conclusie .....	53
Literatuurlijst.....	55
Lijst van afbeeldingen.....	59



## Inleiding

In de collectie van het Rijksmuseum bevindt zich het kleine portret van Lysbeth van Duvenvoorde (zie afb. 1).<sup>1</sup> Dit portret is geschilderd in het eerste kwart van de vijftiende eeuw en is een van de eerste autonome portretten in Noord-Europa. Bijzonder is dat het portret geschilderd is op perkament in plaats van paneel en dat de vrouw bijna ten voeten uit is afgebeeld. In deze periode was het portret ten halve lijve gebruikelijk. Op de achterzijde van het portret staat een uitgebreide inscriptie met informatie over de afgebeelde persoon. Sinds 1875 is er veel kunsthistorisch onderzoek naar het portret gedaan. Het onderzoek heeft zich vooral gericht op de identiteit van de afgebeelde vrouw, de schilder en de functie van het portret.



Afb. 1. Anoniem, Portret van Lysbeth van Duvenvoorde, ca. 1430, Rijksmuseum Amsterdam.

Het portret beeldt Lysbeth van Duvenvoorde af, gekleed in een rijk uitgevoerde rode houpellande met in haar linkerhand een banderol met inscriptie. Het portret was ooit onderdeel van een diptiek of pendant. Op het andere paneel stond haar echtgenoot Simon van Adrichem afgebeeld. De twee portretten vormden wellicht een dubbelportret dat werd gemaakt ter gelegenheid van hun verloving of huwelijk. Hoewel het paneel van Adrichem helaas in het begin van de twintigste eeuw verdwenen is, zijn een aantal zaken

<sup>1</sup> Rijksmuseum collectie online, <<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-C-1454>>, (19-7-2016).

over dit portret bekend. Ook het portret van Simon had een inscriptie op de voorzijde. In de inscriptie op het portret van Lysbeth staat het volgende: *'Mi verdriet lange te hopen, wi is hi die sijn hert hout open?'* (Het hopen op iemand die zijn hart (voor mij) openstelt valt mij zwaar).<sup>2</sup> Op het portret van Simon stond de inscriptie: *'Mi bange seret, wi is hi die mi met minne eret?'* (Pijnlijk beklemt mij de vraag wie mij de eer van haar liefde wil aandoen).<sup>2</sup> In de twee inscripties spreken man en vrouw in twee rijmende zinnen over de angst en hoop voor het vinden van liefde. Een dergelijke profane liefdesinscriptie is zeldzaam in de vijftiende-eeuwse schilderkunst.

Naar de inscriptie is tot op heden weinig onderzoek gedaan. In het onderzoek naar het portret van Lysbeth wordt de inscriptie vooral gebruikt om functie(s) van het portret te beargumenteren. Onderzoek naar de inscriptie zelf ontbreekt. Alleen Henk van Os komt in zijn boek *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum 1400-1600* met een theorie over de mogelijke oorsprong van de inscriptie.<sup>3</sup> Volgens hem is de inscriptie een uiting van hoofse liefde. Dergelijke teksten komen volgens hem onder andere voor op wandtapijten, maar niet op autonome portretten. Van Os gaat niet in op wat dit betekent voor het portret.

In de catalogus entry van het Rijksmuseum wordt over de inscripties het volgende gezegd: *'The inscriptions on both portraits may have been part of a tradition, the meaning of which has not come down to us, leaving us in the dark as to its precise function.'*<sup>4</sup> Waar komt het gebruik van een dergelijke inscriptie vandaan? Welke functie diende de inscriptie? Waarom is op dit portret gekozen voor een profane liefdesinscriptie? Vormde deze inscriptie onderdeel van een traditie? Geen van deze vragen is tot op heden beantwoord.

In dit onderzoek wordt geprobeerd een antwoord te vinden op de bovenstaande vragen met als overkoepelende onderzoeksvraag: *Wat was de betekenis en functie van de profane liefdesinscripties in de banderollen op het vijftiende-eeuwse echtpaarpendant van Lysbeth van Duvendoerde en Simon van Adrichem?*

Het eerste hoofdstuk bestaat uit een theoretisch kader waarin belangrijke termen voor het onderzoek uitgewerkt worden. Hierna volgt een beschrijving van het portret van Lysbeth van Duvendoerde met een analyse van het tot nu toe gedane onderzoek naar het werk. De eerste vraag die wordt onderzocht is of het portret geplaatst kan worden binnen een traditie in de portretkunst aan de hand van vergelijkend onderzoek. De hypothesen over de functie(s) van deze portretten worden vervolgens kritisch bekeken.

---

<sup>2</sup> De transcripties en vertalingen van de inscripties op het portret van Lysbeth van Duvendoerde en dat van Simon van Adrichem komen van lexicoloog/ historisch taal- en letterkundige Dirk Geirnaert van het INL-Schatkamer van de Nederlandse taal, via email contact op 29 februari 2016.

De transcriptie van Simon van Adrichem die in de literatuur meestal wordt gebruikt met de bewoording *mi banget seret*, is volgens meneer Geirnaert grammaticaal onlogisch. Deze transcriptie wordt bijvoorbeeld gegeven in: S. Kemperdick en F. Lammertse (red.), *De weg naar van Eyck*, tent. cat. Rotterdam (Boijmans van Beuningen) 2012, p. 254. In plaats van *Mi banget seret*, twee werkwoorden achter elkaar, is *Mi bange seret* een grammaticaal juiste transcriptie. Hierbij wordt *bange* een bijwoord. De volgens Dirk Geirnaert juiste transcriptie wordt ook op de 'oudere' cataloguswebsite van het Rijksmuseum gegeven:

<[http://62.212.91.193/aria/aria\\_assets/SK-C-1454?page=0&lang=en&context\\_space=aria\\_encyclopedia&context\\_id=00047043](http://62.212.91.193/aria/aria_assets/SK-C-1454?page=0&lang=en&context_space=aria_encyclopedia&context_id=00047043)> (22-07-2016). Dit is de cataloguswebsite die voor de nieuwe *Rijksstudio* van het museum gebruikt werd. Van deze transcriptie is bij de vertaling uitgegaan.

<sup>3</sup> H. Van Os (red.), *Nederlandse kunst in het Rijksmuseum Deel 1: 1400-1600*, Zwolle 2000, p. 50.

<sup>4</sup> 'Anonymous, Portrait of Lysbeth van Duvendoerde (?-1472), c. 1430', in J.P. Filedt Kok (ed.), *Early Netherlandish Paintings in the Rijksmuseum*, online coll. cat. Amsterdam 2009: [hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.4780](http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.4780) (01-07-2016).

Een belangrijk vraagstuk bij het beantwoorden van de onderzoeksvraag is de rol van hoofse liefde. In de scriptie wordt de rol van de hoofse liefde binnen de kunst en inscripties onderzocht. Bekeken wordt waar de iconografie en het gebruik van de inscripties vandaan komen.

Ook de functie van deze inscripties in de verschillende kunstwerken wordt bestudeerd. Of deze functies ook van toepassing zijn op het portret Lysbeth van Duvenvoorde wordt onderzocht. Vervolgens wordt een cultuurhistorisch onderzoek gedaan naar het huwelijk en de verloving in de vijftiende eeuw. Gekeken wordt welke functie portretten dienden binnen de rituelen en symboliek van de verlovings- en huwelijksceremonie waarna deze functie vergeleken wordt met het portret van Lysbeth van Duvenvoorde. Het laatste hoofdstuk behandelt ook de vraag waarom op het portret van Lysbeth gekozen is voor een profane liefdesinscriptie. Dit hoofdstuk bevat een analyse welke mogelijke functie(s) de inscripties op de portretten van Simon en Lysbeth hadden.

## **Hoofdstuk 1: Het Theoretisch kader**

In dit hoofdstuk worden vier begrippen behandeld die belangrijke achtergrondinformatie vormen voor deze scriptie. De begrippen zijn: autonome portretkunst, inscriptie, banderol en hoofse liefde. De termen worden eerst inhoudelijk behandeld en vervolgens in de context van de vijftiende-eeuwse kunst bekeken.

De paragraaf over de autonome portretkunst geeft een beknopt overzicht van de ontstaansgeschiedenis. Hierbij worden de verschillende kenmerken en types besproken. Ook komen de verschillende functies van dergelijke portretten aan bod. Vervolgens worden de verschillende soorten inscripties in de vijftiende-eeuwse autonome portretkunst behandeld. Hierin worden de iconografie, de inhoud van de inscripties en de verschillende functies uiteengezet. Voor de term banderol wordt een korte ontstaansgeschiedenis gegeven. Behandeld wordt in welke kunstgenres de banderol gebruikt is, en welke functies de banderolinscriptie meestal diende. Bij het begrip hoofse liefde wordt uitgelegd wat onder de term wordt verstaan. Er wordt een korte ontstaansgeschiedenis gegeven en tot slot wordt de rol van hoofse liefde in de vijftiende-eeuwse kunst bestudeerd.

### **1.1 Autonome portretten en portretten van echtparen uit de vijftiende eeuw**

De portretten van Lysbeth van Duvenvoorde en Simon van Adrichem worden vaak getypeerd als echtpaar- of dubbelportret. Dit was een nieuw genre dat gedurende de vijftiende eeuw in de schilderkunst van West-Europa opkwam, tegelijk met het autonome of vroege portret.

Het onderzoek naar vroege/autonome portretten is vooral uitgevoerd in de tweede helft van de twintigste eeuw. Portretten werden onafhankelijk bestudeerd maar nooit in bredere context onderzocht. De focus lag op de identiteit van de geportretteerde en de schilder van het portret. Gedurende de tweede helft van de twintigste eeuw worden de vroege portretten getypeerd als autonome portretten, een apart genre binnen de portretkunst. Er ontstond een globaal overzicht van de geschiedenis van het autonome portret. Een voorbeeld hiervan vormt een catalogusoverzicht van de vroege Duitse portretkunst geschreven door Ernst Buchner in 1953.<sup>5</sup> In het overzicht verdeelt

---

<sup>5</sup> E. Buchner, *Das Deutsche Bildnis der Spätgotik und der Frühen Dürerzeit*, Berlin 1953.

hij de verschillende portretten naar regionale context. Buchner behandelt 'het dubbelportret' waarop man en vrouw samen zijn afgebeeld in een apart hoofdstuk. Het nieuwe genre van het dubbelportret binnen de autonome portretkunst wordt verder uitgebouwd door Berthold Hinz in 1974.<sup>6</sup> In zijn artikel focust hij volledig op de echtpaarportretkunst. Hij geeft een overzicht van de ontstaansgeschiedenis van dit aparte genre binnen de echtpaarportretkunst. Hinz volgt het verloop van het portret in iconografie en functie vanuit de vijftiende- tot ver in de zestiende eeuw. In 1980 haakt Eddie de Jongh in op het onderzoek wanneer hij in zijn inleiding van zijn boek over zeventiende-eeuwse echtpaarportretten de vijftiende-eeuwse echtpaarportretten behandelt.<sup>7</sup> Hij legt zich toe op de iconografie van echtpaar- en gezinsportretten. Mede door cultuurhistorisch onderzoek beschouwt hij verschillende functies van echtpaarportretten.

Bijzondere onderzoeken naar het echtpaarportret zijn gedaan door Lorne Campbell en Elisabeth Vavra.<sup>8</sup> Campbell behandelt in zijn artikel specifiek het portretdiptiek waarin hij de iconografische regels omtrent dergelijke portretten uiteenzet. Vavra bekijkt het echtpaarportret uit cultuurhistorisch perspectief en zoekt in de werken een onderliggend verband.

Voor de vroege portretkunst is het boek van Campbell *Renaissance portraits* waarin hij het portret door geheel Europa behandelt een belangrijk werk. Door zijn wijdere blik geeft hij interessante overwegingen en nieuwe inzichten.<sup>9</sup> Zo behandelt hij posities van geportretteerden, soorten opdrachtgevers en verschillende functies van autonome portretten. Heldere overzichtswerken voor vroege portretten zijn de boeken *Porträt in der Malerei* van Beyer, *Das Unsichtbare sichtbar machen* van Schütz voor de Duitse werken en het boek *Hoofd en Bijzaak* van Van der Stighelen.<sup>10</sup> Voor uitgebreide case studies is het recente boek *Renaissance portretten uit de Lage Landen* van belang.<sup>11</sup> De Noordelijke Nederlanden worden uitgebreid behandeld in het boek *Early Dutch Painting*, geschreven door Châtelet.<sup>12</sup>

In de afgelopen dertig jaar worden autonome portretten op een andere manier beschouwd. De literatuur bestaat niet alleen meer uit overzichtswerken met een ontstaansgeschiedenis. Een voorbeeld is het boek van Dülberg waarin zij een categorie binnen de vroege West-Europese portretten behandelt.<sup>13</sup> Zij beschrijft de achterzijde van de vroege private portretten, hiermee het vooroordeel brekend dat deze zijde onbelangrijk was en portretten altijd aan de muur hingen. Portretten die niet aan de muur hingen, werden meestal opgeborgen en hadden hierdoor een privaat karakter. Ze

---

<sup>6</sup> B. Hinz, 'Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses', in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974), pp. 139-218.

<sup>7</sup> E. de Jongh, *Portretten van echt en trouw*, tent.cat. Haarlem (Frans Hals museum) 1986.

<sup>8</sup> L. Campbell, 'Diptychs with Portraits', in: J. O. Hand & R. Spronk (red.), *Essays in context. Unfolding the Netherlandish Diptych*, tent. cat. Washington (National Gallery of Art) 2006, pp. 32-45. E. Vavra, 'Ehe-Paar-Bilder' in: G. Jaritz (red.), *Ritual, images, and daily life : the medieval perspective*, Wien 2012, pp. 139-162.

<sup>9</sup> L. Campbell, *Renaissance Portraits, European portrait painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven 1990.

<sup>10</sup> A. Beyer, *Das Porträt in der Malerei*, München 2002. K. Schütz, 'Das Unsichtbare sichtbar machen. Deutsche porträts um 1500', in: S. Haag e.a., *Die Entdeckung des Menschen, das deutsche Porträt um 1500*, München 2011, pp. 13-20. K. van der Stighelen, *Hoofd en Bijzaak, Portretkunst in Vlaanderen van 1420 tot nu*, Zwolle 2008.

<sup>11</sup> T.H. Borchert, *Renaissanceportretten uit de Lage Landen*, Lichtervelde 2015.

<sup>12</sup> A. Châtelet, *Early Dutch Painting. Painting in the Northern Netherlands in the Fifteenth Century*, Lausanne 1988.

<sup>13</sup> A. Dülberg, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin 1990.

onderbouwt hiermee de theorie dat de vroege portretten bedoeld waren voor een private omgeving in plaats van een publiekelijke. Het boek *The likeness of the king*, geschreven door Perkinson vormt een uitgebreide case study naar een van de vroegste autonome portretten.<sup>14</sup> Aan de hand van cultuurhistorisch onderzoek naar de artistieke cultuur aan het hof probeert Perkinson vast te stellen in tot hoeverre het portret van Jan de Goede een fysiologische gelijkenis vormt met de echte man. De inscriptie zou een latere toevoeging zijn.

Voor de vijftiende eeuw bestonden al verschillende vormen van portretkunst in de schilderkunst, zoals stichtersportretten, epitaafportretten, en funeraire portretten. De eerste exemplaren stamden uit het midden van de veertiende eeuw. Rond het midden van de veertiende eeuw kwamen de eerste autonome portretten op.<sup>15</sup> Deze vroege autonome portretten beeldden alleen leden van vorstenhuizen of zeer hoge adel af.<sup>16</sup> De twee vroegst bekende autonome portretten zijn van heersers: Jan de Goede en Rudolf IV van Oostenrijk (zie afb. 2 en 3).<sup>17</sup> Vanaf 1400 ontstond in de Zuidelijke Nederlanden het autonome portret als apart genre. De Noordelijke Nederlanden en Duitsland volgden iets later.<sup>18</sup>



Afb. 2 (links). Portret van Jan de Goede, c. 1350, Louvre Museum, Parijs.  
Afb. 3 (rechts). Portret van Rudolf IV van Oostenrijk, c. 1360-1365, Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Wenen.

Met deze hofportretten ontstond een beeldtaal die bepalend was voor het autonome portret. De geportretteerden werden ten halve lijve en in profiel afgebeeld. Bijna altijd werden de figuren afgebeeld tot aan de schouders en zonder handen. Het profielportret ten halve lijve kwam waarschijnlijk uit Italië en was gebaseerd op Romeinse munten

<sup>14</sup> S. Perkinson, *The likeness of the king: A prehistory of portraiture in late medieval France*, Chicago 2009.

<sup>15</sup> Campbell 1990 (zie noot 9), p. 61.

<sup>16</sup> T. H. Borchert, 'Het portret in de Nederlanden' in: T.H. Borchert (red.), *Renaissance portretten uit de Lage Landen*, Lichtervelde 2015, p. 25.

<sup>17</sup> S. Kemperdick & A. Beyer, *Das frühe Porträt: aus den Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein und dem Kunstmuseum Basel*, München 2006, p. 19.

<sup>18</sup> Campbell 1990 (zie noot 9), p. 61.



waarop keizers ook in profiel waren afgebeeld.<sup>19</sup> De hoofse portretten werden vermoedelijk gemaakt voor galerijen in vorstenresidenties, of als geschenk dat tussen vorst en hofhouding werd uitgewisseld. Ook werden deze portretten gebruikt om huwelijken tussen twee hoven te arrangeren.<sup>20</sup> De portretten werden gestuurd naar potentiële huwelijkskandidaten om zo alvast een blik te kunnen werpen op de toekomstige huwelijkspartner.<sup>21</sup> Dergelijke portretten werden zowel naar de man als de vrouw gestuurd. Afgaande op de overgebleven werken is het waarschijnlijk dat de vrouwelijke portretten de overhand hadden. Dit is in overeenstemming met de gebruikelijke gang van zaken waarbij de vrouw als potentiële huwelijkspartner werd uitgekozen in plaats van de man. Deze panelen worden 'bruidsportretten' genoemd. Bekende voorbeelden zijn het portret van Anna van Kleef dat naar Hendrik VIII in Engeland werd gestuurd en het portret van Isabella van Portugal dat Jan van Eyck waarschijnlijk schilderde (zie afb. 4 en 5).<sup>22</sup>

Vanaf ca. 1430 kent de autonome portretkunst een bloeiperiode in de Zuidelijke Nederlanden.<sup>23</sup> De vraag naar autonome portretten ontstond zowel bij de adel als bij de gegoede burgerij. Onder invloed van de nieuwe burgerlijke doelgroep en de groeiende vraag naar autonome portretten kwam er ontwikkeling in de beeldtaal. Er ontstond een vastgesteld 'format' waaraan portretten voldeden. Dit 'format' werd door van Eyck en zijn tijdgenoten verfijnd. De figuren werden ten halve lijve in driekwart positie afgebeeld, meestal tegen een monochrome achtergrond. Pas in de zestiende eeuw komt het landschap als achtergrond op. Achtergronden met woonvertrekken bestonden al eerder. In het burgerlijk 'format' werden bijna altijd de handen afgebeeld. Deze konden op de rand van de lijst liggen of op een geschilderde grens zoals een borstwering. In sommige gevallen maken de handen een gebaar of hebben ze iets in de hand, zoals een ring of brief.<sup>24</sup>

De groeiende populariteit van het autonome portret verspreidde vanuit de Zuidelijke Nederlanden gedurende de tweede helft van de vijftiende eeuw ook naar de Noordelijke Nederlanden en Duitsland.<sup>25</sup> De eerste Duitse autonome portretten werden rond 1460 gemaakt.<sup>26</sup> In deze vroege Duitse portretten is de Nederlandse invloed duidelijk zichtbaar. Dit is bijvoorbeeld te zien in de duidelijke overeenkomsten met de portretten van de Meester van Flémalle en zijn tijdgenoten.<sup>27</sup> Pas tegen het einde van de vijftiende eeuw vormde het autonome portret een vast onderdeel van de schilderkunst in West-Europa.<sup>28</sup>

---

<sup>19</sup> Beyer 2002 (zie noot 10), p. 33.

<sup>20</sup> Beyer 2002 (zie noot 10), p. 33.

<sup>21</sup> Campbell 1990 (zie noot 9), p. 197.

<sup>22</sup> A. Dülberg, 'Das Gothaer Liebespaar, Braut- und Hochzeitsbildnisse des 15. Jahrhunderts', in: A. Schuttwolf (red.), *Jahreszeiten Der Gefühle, Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter*, Gotha 1998, p. 126.

<sup>23</sup> Borchert 2015 (zie noot 17), p. 25.

<sup>24</sup> Schütz 2001 (zie noot 10), p. 15.

<sup>25</sup> De Jongh 1984 (zie noot 7), p. 14.

<sup>26</sup> Schütz 2011 (zie noot 10), p. 15.

<sup>27</sup> Hinz 1974 (zie noot 6), p. 143.

<sup>28</sup> Borchert 2015 (zie noot 17), p. 25.



Afb. 4 (links). Hans Holbein de Jongere, Portret van Anna van Kleef, 1539, Louvre Parijs.  
 Afb. 5 (rechts). Kopie van het portret van Isabella van Portugal, origineel geschilderd door Jan van Eyck, c. 1428-1429, huidige locatie onbekend.

De functies van de autonome portretten verschilden afhankelijk van de omstandigheden. Bijna ieder autonoom portret had een herinneringsfunctie waarmee de persoon zelfs na zijn dood aanwezig kon zijn en herdacht kon worden. Soms diende het portret als onderdeel van een familiereeks. Met een hele reeks portretten kon een dynastie worden afgebeeld. Tevens vormde het portret een statussymbool. Van sommige autonome portretten is een specifiekere functie bekend. Voor het hofportret was propaganda en idealisering een belangrijke functie. Deze portretten toonden een ideaal beeld van een vorst of edelman en hadden een soort voorbeeldfunctie.<sup>29</sup> Het bruidsportret had vooral een praktisch doel om aan de persoon zijn of haar mogelijke huwelijkskandidaat te tonen.

Gelijktijdig met het ontstaan van het autonome portret kwam binnen hetzelfde genre het dubbel- of echtpaarportret op, beginnend in de Lage Landen.<sup>30</sup> Op deze portretten stonden man en vrouw naast elkaar, hoewel er ook voorbeelden met broer en zus te vinden zijn. Meestal waren de geportretteerden gehuwd of verloofd.<sup>31</sup> Vaak gaat het om een jong koppel dat ter gelegenheid van hun verloving of het huwelijk geportretteerd werd. Het echtpaarportret kan echter ook een ouder koppel afbeelden. Het echtpaarportret bestaat als twee pendanten, een diptiek of een enkel paneel. Kenmerkend voor het echtpaarportret was dat de vrouw en man naar elkaar toegedraaid zijn en elkaar bijna altijd aankijken. Vaak houden zij elkaars hand vast, of geeft de man iets aan de vrouw, bijvoorbeeld een bloem of een ander teken van liefde. In de handen wordt soms een rozenkrans gehouden. Op het werk is bijna altijd een alliantiewapen te vinden. Dit is een wapenschild bestaande uit de twee verschillende wapens van de families van het echtpaar, elk ten halve afgebeeld. Een dergelijk schild symboliseert het huwelijk en de samenkomst van de twee families.

Hoewel net als bij het autonome portret de figuren meestal ten halve lijve werden afgebeeld kwamen ook portretten voor waarin de figuren ten voeten uit zijn afgebeeld.

<sup>29</sup> M. van Wamel, 'De functie van het portret', in: T.H. Borchert (red.), *Renaissanceportretten uit de Lage Landen*, Lichtervelde 2015, p. 58.

<sup>30</sup> Hinz 1974 (zie noot 6), p. 142.

<sup>31</sup> Schütz 2011 (zie noot 10), p. 17.

Portretten ten voeten uit komen voornamelijk in Duitse portretten voor. Inscripties op echtpaarportretten zijn zeldzaam.

Vooraf in de late vijftiende eeuw ontwikkelde het huwelijks- of verlovingsportret zich als een apart genre binnen het dubbelportret. Zowel in de Lage Landen als het Rijngebied in Duitsland.<sup>32</sup>

Het echtpaarportret ontstond in adellijke kringen en was afkomstig uit de stamboomtraditie.<sup>33</sup> Deze portretten vierden niet zozeer het huwelijk als gelegenheid maar een samenkomst van families, en vooral bezittingen. Met de Meester van Flémalle en zijn echtpaarportret uit ongeveer 1425 (zie afb. 6) kwam het genre ook in de gegoede burgerij op.<sup>34</sup> Op deze portretpendanten stonden de gezichten centraal die bijna het volledige portret vulden. Ze werden ten halve lijve afgebeeld waarbij de handen nog net zichtbaar zijn.



Afb. 6. Huwelijks pendant. Portret van Barthélemy Alatruiye, raadsheer bij het Rekenhof te Rijsel en het portret van Marie de Pacy. Zestiende-eeuwse kopieën naar de Meester van Flémalle, c. 1425, Koninklijke Musea voor Schone kunsten, België.

In Duitsland was het populair om man en vrouw samen op hetzelfde paneel af te beelden. In de meeste gevallen is de man aan de linkerkant afgebeeld; gezien vanuit het perspectief van de kijker. Panofsky stelde in zijn onderzoek vast dat deze positie van man en vrouw te maken had met de heraldische hiërarchie. De rechterkant, gezien vanuit het afgebeelde echtpaar, was in de vijftiende eeuw een representatie van het goede en de hemel in het christendom. De man stond aan de rechterkant omdat de man het belangrijkste geslacht was.<sup>35</sup> Dat de rechterkant als de hogere of betere zijde gezien werd had naast een religieuze ook een biologische oorzaak. De meeste mensen zijn namelijk rechtshandig. In de vijftiende eeuw bestonden in Nederland zeer strenge regels van decorum. In een situatie met een man en vrouw uit dezelfde bevolkingsklasse liep of stond de man aan de rechterzijde. Bij het schilderen van echtparen wordt deze

<sup>32</sup> Hinz 1974 (zie noot 6), p. 143.

<sup>33</sup> Hinz 1974 (zie noot 6), p. 147.

<sup>34</sup> Smith 2011 (zie noot 15), pp. 96-97.

<sup>35</sup> H. van der Velden, 'Diptych and altarpieces and the principle of dextrality', in: J. O. Hand (red.), *Essays in context: Unfolding the Netherlandish diptych*, Cambridge MA 2006, pp. 129-130.

rechterpositie door de man ingenomen, zowel in de religieuze schilderkunst als in dubbelportretten.

Er zijn uitzonderingen te vinden waarop de vrouw heraldisch rechts is afgebeeld.<sup>36</sup> Dit wordt verklaard door het middeleeuwse gebruik waarbij de vrouw gedurende haar verloving heraldisch rechts zat en/of liep ten opzichte van haar toekomstige echtgenoot. De Jongh ziet in zijn onderzoek naar huwelijksportretten dit cultuurhistorisch gebruik als mogelijke reden voor de omwisseling van positie in sommige dubbelportretten.<sup>37</sup> Dit fenomeen zou hiermee meteen een identificatiemogelijkheid voor het verlovingsportret zijn.

Naast de herinneringsfunctie diende het echtpaarportret soms ook als 'documentatie' van het huwelijk of de verloving.<sup>38</sup> Het gaf legitimiteit aan de dynastie, en was soms een teken van liefde.

## 1.2 Inscripties in autonome portretten en portretten van echtparen in de vijftiende eeuw

In meerdere vijftiende-eeuwse portretten zijn inscripties terug te vinden. Binnen de inscripties bestaat grote diversiteit in termen van inhoud, uiterlijk en functie. Tot op heden is er binnen het kunsthistorisch onderzoek weinig aandacht aan specifieke inscripties gegeven. In het artikel *Inscriptions in Painting* uit 1973 geeft Mieczysław Wallis een overzicht van inscripties in de schilderkunst.<sup>39</sup> Wallis bespreekt het ontstaan, de ontwikkeling en het uiterlijk van de inscripties. Ook ordent hij de inhoud van de inscripties in vier categorieën:

- Inscripties die informatie geven over de getoonde persoon;
- Inscripties die bedoeld zijn als uitspraak van de figuur;
- Inscripties die een gunst of gebed zijn van de toeschouwer naar de heilige geschilderd op het paneel;
- Inscripties die specifiek refereren naar de opdrachtgever of schilder. Hieronder schaarft hij de motto's van opdrachtgevers en/of de geportretteerden, als ook signaturen van schilders.<sup>40</sup>

Het onderzoek van Wallis focust voornamelijk op inscripties in religieuze kunst. Ook onderzoekt hij inscripties die in het werk zelf zijn geschilderd. Hij laat de inscripties op andere plaatsen zoals de lijst buiten beschouwing.<sup>41</sup>

Het onderstaande overzicht van de portretkunst is daarom naast de inzichten van Wallis gebaseerd op portretten met inscripties uit Lage Landen en Duitsland van de vijftiende eeuw.

De belangrijkste functie voor de inscriptie(s) is het overbrengen van extra informatie aan de toeschouwer. Inscripties zijn nodig om informatie te verschaffen die niet op een andere wijze in het kunstwerk kan worden aangeboden. Voorbeelden zijn een datering van een werk of een naam van een afgebeelde persoon. In de Middeleeuwen was dit een gebruik in de gehele kunst en kunstnijverheid. In de schilderkunst van de vijftiende

<sup>36</sup> Campbell 2006 (zie noot 8), p. 37.

<sup>37</sup> De Jongh 1986 (zie noot 7), p. 36-41.

<sup>38</sup> D. Hess, *Das Gothaer Liebespaar : ein ungleiches Paar im Gewand höfischer Minne*, Frankfurt am Main 1996, p. 17.

<sup>39</sup> M. Wallis, 'Inscriptions in Painting', in: *Semiotica* 2 (1973), pp. 1-28. In eerste instantie uitgegeven in 1971 als 'Napis na obrazach', in: *Studio Semiotyczne* 2 (1971), pp. 36-64.

<sup>40</sup> Wallis 1973, (zie noot 40), pp. 9-12.

<sup>41</sup> Wallis 1973 (zie noot 40), p. 5.



eeuw werden inscripties bijna exclusief in de religieuze voorstellingen en portretten gebruikt.<sup>42</sup> In religieuze kunst, waar de inscriptie het meest gebruikt werd, ging het meestal om een citaat uit de Bijbel of een andere belangrijke religieuze tekst. De inscriptie was dan bedoeld om het afgebeelde verhaal of de figuur te ondersteunen. Binnen de portretkunst diende de inscriptie in de meeste gevallen als een extra ondersteuning van de identificatie van de geportretteerden. Volgens Wallis was dit noodzakelijk omdat de individualisering in vroege portretten gebrekkig was.<sup>43</sup> De meeste inscripties geven de naam, de leeftijd, de positie en/of de titel van de geportretteerde(n) weer. Ze zijn een soort ondersteuning of verlenging van de persoonlijke attributen van de afgebeelde persoon, zoals het wapenschild of het kostuum. Alles diende om aan de toeschouwer duidelijk te maken wie was afgebeeld. De inscripties hadden een herinneringsfunctie.

Latijn was de meest gebruikte taal voor een inscriptie. De meest voorkomende uitdrukkingen zijn: ANNO DOMINI (in het jaar), ETATIS SUE (de leeftijd van), FECIT (gemaakt) of COMPLEVIT (voltooid). De inscripties zijn geschreven in het gotische textualis en het Romeinse capitalis.<sup>44</sup> Voorbeelden zijn het portret van Gilles Joye geschilderd door Hans Memling (zie afb. 7) en het portret van Margaretha van Eyck geschilderd door Jan van Eyck (zie afb. 8). Op het portret van Gilles de Joye staat de volgende inscriptie: 'Anno Domini 1472. Etatis Sue 47' (In het jaar 1472. Op de leeftijd van 47). De inscriptie op het portret van Margaretha is een voorbeeld waarin de term COMPLEVIT gebruikt wordt: 'Co[n]iu[n]x m[eu]s loh[ann]es me [com]plevit a[n]no. 1429. 15. Iunii' (Mijn echtgenoot Jan heeft me op 15 juni 1439 voltooid).



Afb. 7 (links). Hans Memling, Portret van Gilles de Joye, c. 1472, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown (Mass.).

Afb. 8 (rechts). Jan van Eyck, Portret van Margaretha van Eyck, 1439, Groeningemuseum, Brugge.

Sommige portretten bevatten uitgebreidere inscripties. Dit is vooral het geval binnen de echtpaarportretkunst. In deze inscripties wordt vaak een uitvoerige datering van het portret gegeven. Deze inscripties benadrukten de gelegenheid waarvoor het portret gemaakt was.

<sup>42</sup> Wallis 1973 (zie noot 40), p. 10.

<sup>43</sup> Wallis 1973 (zie noot 40), p. 10.

<sup>44</sup> J. Sparrow, *Visible Words, a study of inscriptions in and as books and works of art*, Cambridge 1969, p. 48.

De meeste uitdrukkingen in de inscripties op de vroege portretten zijn in te delen in de eerste categorie van Wallis, namelijk inscripties die informatie geven over de afgebeelde persoon. Deze categorie heeft hij opgedeeld in drie subgroepen.<sup>45</sup> De inscripties die de identificatie van de afgebeelde helpen, inscripties die een bepaald kenmerk van de figuur vermelden en inscripties die een belangrijk evenement uit het leven van de figuur aanhalen. Vaak is er sprake van overlapping van de subgroepen.

Inscripties in het werk zelf staan meestal boven de geportretteerden en in enkele gevallen onderin. Voor de vijftiende eeuw stonden deze letters bovenaan volledig op zichzelf en onderaan vaak in een geschilderde rechthoek. In de vijftiende eeuw werden de inscripties, in lijn met de groei van realisme in de schilderkunst, steeds meer verwerkt in de portretten, bijvoorbeeld in een jurk of als onderdeel van het woonvertrek. Inscripties werden ook vaak op de portretlijst geschilderd.

In de religieuze schilderkunst was de banderol de meest gebruikte plaats voor een inscriptie. In de portretkunst wordt de banderol weinig gebruikt. Tot op heden ben ik maar vijf voorbeelden van inscripties op banderollen in de portretkunst tegengekomen.<sup>46</sup> Waarom juist binnen dit genre het gebruik van de banderol sporadisch is, is onduidelijk. Een mogelijke verklaring is dat in autonome portretten geen handeling wordt afgebeeld. In banderollen worden bijna altijd handelingen beschreven. Een andere verklaring is misschien het zeer kleine corpus autonome portretten dat is overgeleverd.

### 1.3 De rol van de banderol in de kunst van de vijftiende eeuw

In de Middeleeuwen was de banderol een veel gebruikt medium om tekst in kunstwerken te verwerken. Zij werd toegepast om de menselijke spraak in beeld te brengen.<sup>47</sup> De banderol is een witte tekstrol waarin de inscriptie staat geschreven. Banderollen staan altijd om, naast, of vlak boven de figuren. In vele werken heeft de figuur die spreekt de banderol in de hand vast. Bij meerdere banderollen op een kunstwerk is sprake van een dialoog tussen de verschillende figuren.

---

<sup>45</sup> Wallis 1973 (zie noot 40), p. 10.

<sup>46</sup> Naast het portret van Lysbeth van Duvendoerde heb ik de volgende vier autonome portretten met banderollen gevonden: 1. Nürnberger Meester, *Portret van een 34 jarige man*, 1491, Salzburg Museum, Salzburg. Op de banderol staat de inscriptie: 'Anno Etatis Sue 34 (Geschilderd op de leeftijd van 34 jaar)'. Buchner 1953 (zie noot 5), cat. nr. 149, p. 134.

2. Anoniem Noord Nederlands, *Portret van Jacob van Driebergen*, c. 1546-1509, Centraal Museum, Utrecht. Op de banderol staat de inscriptie: 'Ho[c] erit tibi argumetu [m] semper in / pro[m]tu[m] situ[m] / Ne quid expectes amicos quod tu per / te agere possis. An[n]o / nati[vi]tat[e] mee. 66 (Laat dit je resolutie zijn: niet van vrienden te verwachten wat jezelf kan doen. Op de leeftijd van 66)'. Rkd Images, <<https://rkd.nl/explore/images/39752>> (18-8-2016).

3. Toegeschreven aan Jacob van Utrecht, *Portret van een onbekende man*, 1523, Dorotheum 2010-10-13, nr. 301, Wenen, huidige verblijfplaats onbekend. Op de banderol staat de inscriptie: 'MEMORIA VOSTRA COMPARABITUR CINERI ET REDIGENTUR IN LUCTUM CERVIUS VOSTRI (Jullie herinnering zal vergeleken worden en op jullie hals in droefheid worden teruggebracht)'. Rkd Images, <<https://rkd.nl/explore/images/146787>> (18-8-2016).

4. Meester van het Amsterdamse prentenkabinet/ Hausbuch Meester, *Het Gothase Liefdespaar*, c. 1480-1485, Schloßmuseum, Gotha. Op de banderollen staan de volgende inscripties: 'Sye hat vch nyt gantz veracht dye vch dasz schnürlein hat gemacht (U heeft ook geheel niet ondergewaardeerd wie voor u het Schnürlein heeft gemaakt)' en 'Vn bylich het sye esz gedan Want ich han ess lyv genisse fan (Vrijwillig heeft u gedaan waar ik van heb genoten)'. Rkd Images, <<https://rkd.nl/explore/images/273657>> (18-8-2016).

<sup>47</sup> H. S. Syme, 'The Look of Speech', *Textual Cultures* 2 (2007), p. 35.

De banderol was een voortvloeijsel van de middeleeuwse tekstrol. De middeleeuwse tekstrol was waarschijnlijk afgeleid van de tekstrol die in de antieke Oudheid al werd gebruikt, maar geen direct voortvloeijsel.<sup>48</sup> De tekst op antieke boekrollen moest horizontaal gelezen worden, terwijl in de Middeleeuwen de tekst verticaal was opgeschreven.<sup>49</sup> In de middeleeuwse paneelschilderkunst werd het 'format' van de tekstrol gebruikt voor sibyllen, profeten en andere personages uit het Oude Testament. Aangezien figuren uit het Nieuwe Testament vaak met Bijbelse geschriften in codex 'format' werden afgebeeld is het mogelijk dat de tekstrol doelbewust gebruikt werd als motief voor de tekst uit het Oude Testament. De banderol in de kunst zoals op het portret van Lysbeth is waarschijnlijk een afgeleide van de tekstrollen van de profeten, alleen is de tekst vaak langer.<sup>50</sup> Het 'format' van de banderol houdt ook verband met de tekstrollen zoals deze gebruikt werden in het eigentijdse dagelijks leven, bijvoorbeeld in het liturgisch drama, of enkele kronieken op tekstrol waar soms voor gekozen werd in plaats van het codex 'format'.<sup>51</sup> De leesbaarheid van de tekst was het belangrijkste doel van de banderol. Daarom werd de positie van de banderol in de kunst grotendeels bepaald door de lengte van de inscriptie.

De eerste banderollen in de middeleeuwse kunst die verticaal leesbaar waren en spraak uitbeeldden kwamen op in de elfde eeuw.<sup>52</sup> Dit type banderol ontwikkelde zich gauw tot een veelgebruikt motief in de middeleeuwse kunst. Gedurende de vijftiende eeuw kreeg de banderol steeds meer vouwen, krullen en draaiingen. De contouren gingen van dikke zwarte lijnen naar licht- en schaduwwerking over. De banderol komt voor in handschriften en textiel-, tapijt-, prent- en schilderkunst. Ook op allerlei objecten als schoeisel, insignes en minnekisten komen banderollen frequent voor. In de ivoorkunst vormen de banderollen meer uitzondering dan regel.

De banderol werd meestal aangewend in religieuze voorstellingen. De tekst bestond voornamelijk uit citaten uit de Bijbel, of andere belangrijke religieuze teksten, en was bijna altijd geschreven in het Latijn. De banderol kwam het vaakst voor in de annunciatie, de kruisiging van Christus, bij de gebeden om voorspraak van donoren bij Maria en/of Christus of andere taferelen gericht op devotie, zoals afbeeldingen voor meditatie.

Naast religieuze inscripties werden banderollen ook op kunstwerken met profane afbeeldingen gebruikt. De profane inscripties vormen bijna altijd een rijmend couplet en zijn vaak in de volkstaal van de kunstenaar en/of opdrachtgever geschreven. Profane inscripties komen buiten de miniatuur- en prentkunst hoofdzakelijk voor in de textiel- en tapijtkunst in de vijftiende eeuw. In die periode vierden liefdesafbeeldingen in textiel en tapijt hoogtijdagen. De inscripties gaven uiting aan hoofse liefde. In ivooren kunstwerken kunnen dergelijke banderollen nauwelijks teruggevonden worden, en ook in de schilderkunst waren ze meer uitzondering dan regel.

#### **1.4 Hoofse liefde in de kunst van de vijftiende eeuw**

Hoofse liefde is een term die in de negentiende eeuw bedacht werd om een aantal ethische en sociologische idealen te beschrijven die vanaf de Hoge Middeleeuwen een rol gingen spelen. Gedoeld wordt op de opkomende hoofse liefdesliteratuur uit de twaalfde eeuw waarin de hoofse idealen geprojecteerd worden op de ideale ridder. Het

---

<sup>48</sup> V. M. Schmidt, 'Some Notes on Scrolls in the Middle Ages', *Quaerendo* 41 (2011), pp. 377-378.

<sup>49</sup> Schmidt 2011 (zie noot 49), p. 375.

<sup>50</sup> Schmidt (zie noot 49), p. 378.

<sup>51</sup> Schmidt 2011 (zie noot 49), p. 383.

<sup>52</sup> Schmidt (zie noot 49), p. 378.

begrip werd in 1883 door de Franse mediëvist Gaston Paris (1839-1903) geïntroduceerd met de tem 'amour courtois'.<sup>53</sup>

Hoofse liefde is terug te vinden in middeleeuwse romans en de kunst uit de Hoge en Late Middeleeuwen. De hoofse liefde presenteert een ideaalbeeld van de ridder, de ultieme hoveling (en held), die valt voor een onbereikbare vrouw van stand.<sup>54</sup> Vaak is ze de echtgenote van een ander, meestal een man van hogere stand aan wie de ridder zijn trouw verschuldigd is.<sup>55</sup> De ridder verlangt op een afstand naar zijn geliefde en voert ridderlijke daden uit.<sup>56</sup> De liefde zorgt ervoor dat de ridder zichzelf overstijgt en tot nog grotere daden in staat is. Liefde en leed staan in de verhalen centraal.

De hoofse liefde is volgens veel kunst- en cultuurhistorici ontstaan vanuit de ridder- en hofcultuur die opkwam gedurende de twaalfde eeuw.<sup>57</sup> De economische omstandigheden verbeterden gedurende de elfde en twaalfde eeuw. Dit leidde tot een luxere en rijkere bovenste laag van de samenleving die steeds meer samen gingen leven aan het hof van vorsten of hoge edelen. Hierdoor ontstond de vraag naar nieuwe gedragsregels om het verschil in status en het gedrag van vorst en edelman in goede banen te leiden. De belangrijkste factor was de verandering van de dappere, brute krijgsman tot een hoofse heer. De ridder moest zich aan de sociale hoven beschaafder opstellen en anders gedragen. Om dit te volbrengen ontstond er een beschavingsoffensief vanuit de clerici die een ideaalbeeld gaven van de ideale hoveling, een kruising tussen de vechtende ridder en de hoofse geestelijke.<sup>58</sup> Deze nieuwe ridder was niet alleen een krijgsheer maar kon ook een gevoeliger kant tonen met intelligentie, bescheiden, ingetogen en respectvol gedrag, ook naar vrouwen.<sup>59</sup> Jaeger beargumenteert dat de idealen van 'hoofsheid' ontstaan zijn aan het Ottoonse hof, gelegen in wat nu Duitsland is.<sup>60</sup> Hij traceert 'hoofsheid' terug naar een civilisatieproces dat startte in 939 toen Otto de Grote zijn broer Bruno als bisschop naar zijn keizerlijk hof haalde. Onder leiding van Bruno ontstonden vele kathedraalsscholen waar het ideaal van hoofse manieren werd onderwezen.<sup>61</sup> Jaeger distilleert uit de *vitae* (levensverhalen) van verschillende bisschoppen die verbonden waren aan het Ottoonse hof de idealen die op deze scholen werden bijgebracht.<sup>62</sup> De idealen werden beschreven in een lijst van eigenschappen waaraan de 'wereldlijke' bisschop aan het hof moest voldoen: een goede afkomst, schoonheid, wijsheid en populariteit in combinatie met geleerdheid, zachtaardigheid, terughoudendheid van het tonen van talenten, welsprekendheid, bevallig gedrag en eerlijkheid. De eigenschappen waren grotendeels ontleend uit het model van de Romeinse staatsman.<sup>63</sup> Vooral Cicero's *De Officiis* vormde een bron van inspiratie. De idealen verspreidden zich via clerici en geleerden door Duitsland,

---

<sup>53</sup> M. Camille, *The Medieval art of love, objects and subjects of desire*, London 1998, p. 14.

<sup>54</sup> V. Wilberg-Schuurman, *Hoofse liefde en burgerlijke liefde in de prentkunst rond 1500*, Leiden 1983, p. 3.

<sup>55</sup> M. de Jong, 'Familie, huwelijk en liefde in de latere Middeleeuwen 1000-1500', in: T. Zwaan, *Familie, huwelijk en gezin in West-Europa*, Heerlen 1993, p. 88.

<sup>56</sup> A. Porter, *Courtly Love in Medieval Manuscripts*, London 2003, p. 5.

<sup>57</sup> F. Brandsma, 'Een hoofse tijd', in: R. Meens & C. van Rhijn (red.), *Cultuurgeschiedenis van de middeleeuwen; Beeldvorming en perspectieven*, Zwolle 2015, p. 189.

<sup>58</sup> C. S. Jaeger, *The origins of courtliness; civilizing trends and the formation of courtly ideals 939-1210*, Philadelphia 1985, p. 196.

<sup>59</sup> Brandsma (zie noot 58), p. 191.

<sup>60</sup> Jaeger 1985 (zie noot 59), pp. 24-25.

<sup>61</sup> Jaeger 1985 (zie noot 59), p. 259.

<sup>62</sup> Jaeger 1985 (zie noot 59), p. 25.

<sup>63</sup> Jaeger 1985 (zie noot 59), p. 257.



Frankrijk en Engeland. In Frankrijk kregen de idealen navolging bij het Franse hof en werd het door de wereldlijke adel overgenomen.

In de twaalfde eeuw komt het ideaalbeeld van de nieuwe ridder in de idealiserende hofliteratuur naar voren, eerst de lyriek en daarna de epiek.<sup>64</sup> Deze nieuwe hoofse ridder werd het communicatiemiddel van de clerici van het nieuwe rolmodel. In deze verhalen ontstond het begrip van hoofse liefde.

Traditioneel worden de liederen van de troubadours aan de Occitaanse hoven gezien als de bakermat van de hoofse liefde.<sup>65</sup> De poëzie van de troubadours ging over beweegredenen van liefde en was zeer populair bij de bovenste bevolkingslaag waardoor het gedurende de twaalfde eeuw werd opgenomen in het normen en waardesysteem.<sup>66</sup> Via invloedrijke edelvrouwen als Eleonora van Aquitanië en de troubadours verspreidde de hoofse liefdeslyriek zich naar het noorden van Europa en werd het overgenomen in Engeland en de Duitse Minnesänger en de Nederlandse Minnezangers.<sup>67</sup> In Duitsland komen dezelfde literaire thema's op rond 1170.<sup>68</sup> Gedurende de twaalfde eeuw werd hoofse liefde ook opgenomen in de epiek en de Franse liefdesromans beleefde hun hoogtepunt. Hoewel veel kunst- en cultuurhistorici ervan uitgaan dat de hoofse liefde een afspiegeling van de werkelijkheid is, is dit idee inmiddels sterk achterhaald. Zowel Jeager als Brandsma zien de hoofse liefde niet als een weerspiegeling van de werkelijkheid, maar een ideaalbeeld dat als rolmodel diende voor de 'moderne' hoveling.<sup>69</sup> Hiernaast toonde het volgens Brandsma ook het idee van overwinning van liefde aan een bevolkingslaag waar huwelijken gearrangeerd werden.<sup>70</sup>

Zowel in Duitsland als in Frankrijk groeide de literaire traditie van de hoofse liefde gedurende de twaalfde en dertiende eeuw uit tot een populair en wijdverspreid thema, vooral in de vorm van de Arthurromans, het verhaal van Tristan en Isolde en de *Roman de la Rose* uit het einde van de dertiende eeuw.<sup>71</sup> Hoofse liefde is in deze eeuwen voor het eerst terug te vinden in de middeleeuwse kunst. In de twaalfde en dertiende eeuw kwamen motieven van hoofse liefde nog hoofdzakelijk voor in verluchte handschriften en emaille kunst.<sup>72</sup> Vanaf de veertiende eeuw verspreidt het naar in de ivorkunst. Ook werd het onderwerp weergegeven op voorwerpen voor dagelijks gebruik zoals een spiegel, riem, kam, schoeisel en minnekisten.<sup>73</sup> Naast de uitbeelding van literaire verhalen ontstonden ook allegorische afbeeldingen. Belangrijke taferelen zijn de jacht, de fontein van de jeugd en de liefdes- of minnetuin.

In de vijftiende eeuw werden minnetaferelen vooral toegepast in textiel, wandtapijten en de prentkunst.<sup>74</sup> Door de grote verspreiding van de prentkunst in de tweede helft van de vijftiende eeuw en de lagere prijzen in vergelijking met schilderijen, wandtapijten,

---

<sup>64</sup> Brandsma (zie noot 58), p. 191.

<sup>65</sup> Camille 1998 (zie noot 54), p. 14.

<sup>66</sup> Brandsma 2015 (zie noot 58), p. 193.

<sup>67</sup> Porter 2003 (zie noot 57), p. 19.

<sup>68</sup> M. Müller, 'Waz is minne? Konturen eines unscharfen Phänomens', in: A. Schuttwolf (red.), *Jährzeiten der Gefühle, Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter*, Ostfildern-Ruit 1998.

<sup>69</sup> Jeager 1985 (zie noot 59), pp. 265-266.

<sup>70</sup> Brandsma 2015 (zie noot 58), p. 191.

<sup>71</sup> Tristan wordt onderdeel van de literatuur rondom de ridders van koning Arthur gedurende de Middeleeuwen. In de twaalfde-eeuwse romans staat het verhaal van Tristan en Isolde nog los van Arthurromans, maar in de latere prozaromans worden de twee verhalen met elkaar verweven.

<sup>72</sup> Müller 1998 (zie noot 69), p. 50.

<sup>73</sup> Müller 1998 (zie noot 69), p. 54.

<sup>74</sup> Müller 1998 (zie noot 69), p. 54.

handschriften, etc., kreeg de hoofse liefde een grote stedelijke burgerlijke doelgroep. Als gevolg van de grote kloof tussen het literair ideaal en de realiteit van het burgerlijk leven kreeg de hoofse liefde langzaamaan een meer spottende- en moralistische betekenis.<sup>75</sup> De liefde voor een reeds getrouwde vrouw die de ridder tot heraldische daden in staat stelt stond te ver af van het praktische dagelijks leven van de gewone burger en werd gezien als overspel.<sup>76</sup> In deze prenten verandert dit hoofse liefdesmotief van een ideaalbeeld naar een waarschuwing tot overspel.

De burgerlijke elite nam echter de adellijke idealen over en voor deze groep bleef de hoofse liefde een ideaalbeeld. Met de opkomst van de stedelijke burgerij, trok de oude adel zich terug in de idealen van de hoofsheid. In de vijftiende eeuw werden de idealen in het dagelijks leven van de adel nagestreefd in bijvoorbeeld ridderspelen en toernooien.<sup>77</sup> Dergelijke taferelen komen voor op de wandtapijten uit deze periode en in de vijftiende-eeuwse schilderkunst. De beeldmotieven van hoofse liefde voor de adellijke doelgroep stonden vast en veranderden nauwelijks.

## Hoofdstuk 2: Wetenschappelijke positionering

### 2.1 Lysbeth van Duvendoorde

#### 2.1.1 Beschrijving van het portret

Het portret van Lysbeth van Duvendoorde werd omstreeks 1430 geschilderd op perkament in plaats van het gebruikelijke paneel. Met 32,5 cm hoogte bij 20,5 cm breedte is het een klein portretje en is het zeker draagbaar geweest. Waarschijnlijk was het portret als een pendant met het portret van haar man bedoeld. Bijzonder is dat de vrouw op het portret op het linker pendant staat, aan de rechterkant ten opzichte van haar man. Aan de hand van de inscriptie op de achterzijde en het alliantiewapen Adrichem-Van Duvendoorde wordt de geportretteerde geïdentificeerd als Lysbeth van Duvendoorde. Het portret werd toegeschreven aan een anonieme Noord-Nederlandse schilder. Onlangs heeft Kemperdick het portret toegeschreven aan een Keulse schilder.<sup>78</sup> Over deze toeschrijving bestaat nog discussie.

Op het portret staat tegen een zwarte achtergrond een vrouw bijna ten voeten uit, ongeveer tot drie kwart, afgebeeld. De onderkant van haar gewaad is op het werk niet te zien. Lysbeth staat met haar lichaam naar rechts gedraaid en kijkt naar haar linkerkant. Ze draagt een rode houppelande met een opstaande kraag, ingesneden wijd uitlopende gekartelde mouwen en lange zwarte damasten ondermouwen waarop verschillende gouden gotische textualis geborduurd zijn (zie afb. 9). Op de mouwen zijn twee W's te zien en twee maal de letters yg-c. Waarschijnlijk staan deze letters voor de volgende lijfspreuk: *Wassenaer igh* (Ik een wassenaar).<sup>79</sup> De familie Duvendoorde was een aftakking van de belangrijke en invloedrijke adellijke familie Wassenaar.

---

<sup>75</sup> Müller 1998 (zie noot 62), p. 59.

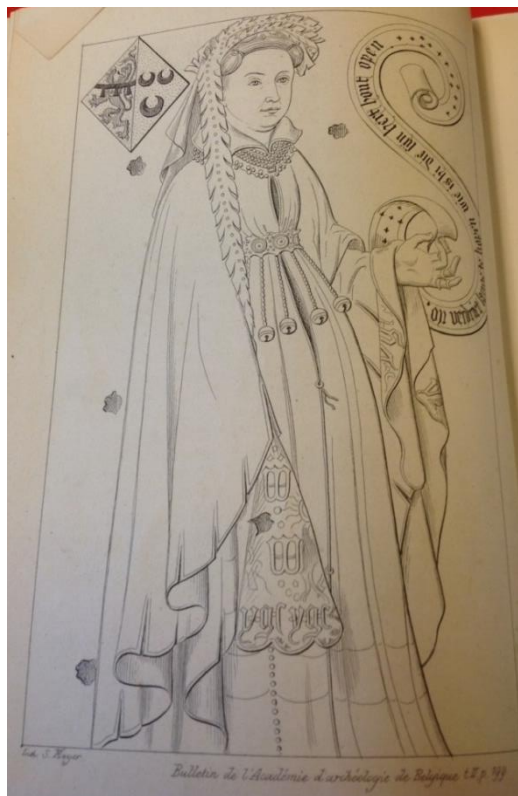
<sup>76</sup> Wilberg-Schuurman 1993 (zie noot 55), 8.

<sup>77</sup> Wilberg-Schuurman 1993 (zie noot 55), p. 7.

<sup>78</sup> S. Kemperdick en F. Lammertse (red.), *De weg naar van Eyck*, tent. cat. Rotterdam (Boijmans van Beuningen) 2012, pp. 254-255.

<sup>79</sup> M. Nahuys, 'Peinture à l'huile sur parchemin du XVe siècle. Elisabeth de Duvendoorde.' in: *Bulletin de Académie d'Archéologie de Belgique* 2 (1875-81), p. 202.

De jurk wordt aan de voorkant gesloten door twee geknoopte koordjes rond haar heupen en bij haar middel bijeengehouden door een vergulde gouden gordel, ingelegd met blauwe saffieren. Aan de gordel hangen vier bellen aan kettingen. Ze heeft rood haar dat is opgestoken in twee knotten, in de middeleeuwen 'hoorns' genoemd, aan de zijkanten van haar hoofd en is vastgezet met pinnen.<sup>80</sup> Op haar haar draagt ze een rood hoofddeksel. Dit wordt door meerdere kunsthistorici omschreven als een cornette met een ingesneden doek welke om haar hoofd gevouwen is en langs haar gezicht valt als sleep.<sup>81</sup> Het hoofddeksel lijkt niet op een cornette, een (meestal) witte doek die op een hoornvormige manier om het hoofd gevouwen wordt (zie afb. 8). Het hoofddeksel van Lysbeth heeft meer weg van een kaproen, een hoofddeksel dat gedurende de Late Middeleeuwen door de man en vrouw gedragen werd. Daarbij werd de staart of liripipe tot een tulband op het hoofd gedrapeerd terwijl het laatste stuk van de staart langs het gezicht hing.<sup>82</sup> Achter het hoofddeksel is een schouderlange tule sluier te zien die over Lysbeth's rug hangt. Het opgestoken haar en hoofddeksel suggereren dat de vrouw getrouwd is.<sup>83</sup> Alleen jonge ongetrouwde vrouwen konden zonder hoofddeksel en met losse haren in het openbaar verschijnen. Hoe ouder de vrouw, hoe meer het haar bedekt moest worden. Volgens de *Weg naar van Eyck* zijn de sluier, de rij vergulde knopjes op haar hoofddoek en drie bloemvormige speldjes op haar haar ter versiering aangebracht.<sup>84</sup>



**Afb. 9. Overzichtstekening van het portret van Lysbeth van Duvenvoorde uit: M. Nahuys, 'Peinture à l'huile sur parchemin du XVe siècle'.**

<sup>80</sup> M. Scott, *the History of Dress Series, Late Gothic Europe, 1400-1500*, London 1980, p. 87.

<sup>81</sup> Scott 1980 (zie noot 81), p. 112.

<sup>82</sup> M. Conrads-de Bruin en G. Klinkhamer, *Elseviërs kostuumgids: westerse kledingstijlen van de vroege Middeleeuwen tot heden*, Amsterdam 1985<sup>4</sup> (1981), p. 201.

<sup>83</sup> Scott 1980 (zie noot 81), p. 82.

<sup>84</sup> Kemperdick 2012 (zie noot 79), p. 254.

Om haar hals draagt ze een gouden ketting, bestaande uit vijf rijen vergulde kralen en om haar linkerhand heeft ze vijf gouden ringen. Haar rechterhand is niet zichtbaar vanuit de lange mouw. In haar linkerhand heeft ze een banderol met inscriptie vast, die omgerold is in een s-vorm. In de banderol staat de volgende inscriptie: *'Mi verdriet lange te hopen, wi is hi die sijn hert hout open?'*

In de linker bovenhoek is een alliantiewapen te zien met daarin de wapens van de families Duvendoorde en Adrichem. Op de achterzijde van het portret is de volgende inscriptie te lezen: *"Afbeeldsel van Juffer Lijsbeth van Duvendoorde, heer Dircks dochter. Sij trouwden 19. Meert anno 1430 aen Symon van Adrichem, ridder, Heer Floris soon, en stierf op ons Heeren Hemelvaerts avond anno 1472 en is begraven in de Beverwijck int Regulierenconvent voor het H. Cruys Autaer dat hij hadde doen maken."*<sup>85</sup>

De geboortedata Lysbeth van Duvendoorde of Simon van Adrichem zijn niet bekend. We weten alleen aan de hand van de inscriptie op de achterzijde dat ze in 1430 trouwden met elkaar en dat tweeënveertig jaar later in 1472 Lysbeth stierf. Simon volgde tien jaar later in 1482.<sup>86</sup> Het Nationaal Archief geeft op hun website een schatting van een geboortjaar rond 1410 voor beiden.<sup>87</sup> Dit lijkt willekeurig gekozen te zijn en kan niet onderbouwd worden. Toch kunnen er een aantal aannames over de leeftijd van hen gemaakt worden. Het feit dat het huwelijk tussen Lysbeth en Simon tweeënveertig jaar geduurd heeft, toont aan dat ze zeker niet al te oud waren toen ze trouwden. Als men uitgaat van een huwelijk op vijftien of twintigjarige leeftijd, waarbij Lysbeth tussen 1410 en 1415 geboren werd, dan zou ze zijn gestorven rond de leeftijd van zestig, een zeer oude leeftijd voor een vrouw uit deze eeuw. Eenzelfde geboortedatum voor Simon zou hem zeventig maken toen hij stierf. Het feit dat Simon pas tweeënvijftig jaar na zijn huwelijksdatum stierf toont ook aan dat hij niet veel ouder geweest zal zijn geweest dan Lysbeth.

Lysbeth was de dochter van Dirk van Duvendoorde van Duivenstein (1383-1426).<sup>88</sup> De Duvendoordes waren een zijtak van de rijkere Wassenaers en waren gedurende de vijftiende eeuw onderdeel van de modale adel.<sup>89</sup> Bekend is dat gedurende de veertiende en vijftiende eeuw de Duvendoordes belangrijke rechten, inkomsten en goederen door huwelijken verwierven.<sup>90</sup> Dirk van Duvendoorde was de tweede zoon van Arent III en hiermee een zijtak van de familie.<sup>91</sup> Arent III trouwde vanwege financiële moeilijkheden onder zijn stand met een rijke burgerlijke vrouw. Dirk van Duvendoorde was baljuw en dijkgraaf van het Rijnland van 1407 tot aan 1411 en had hiermee een belangrijke bestuursfunctie voor Willem VI, graaf van Holland. In 1425 werd hij als

---

<sup>85</sup> 'Anonymous, Portrait of Lysbeth van Duvendoorde (?-1472), c. 1430', in J.P. Filedt Kok (ed.), *Early Netherlandish Paintings in the Rijksmuseum*, online coll. cat. Amsterdam 2009: [hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.4780](http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.4780) (01-07-2016).

<sup>86</sup> Anoniem, *Europäische Kunst um 1400*, tent. cat. Wien (Kunsthistorisches Museum) 1962, p. 141.

<sup>87</sup> Ga het na, <

<http://www.gahetna.nl/collectie/archief/inventaris/index/zoekterm/Elisabeth%20van%20Duvendoorde/aantal/20/eaidid/3.20.39/node/c01%3A0.c02%3A1.c03%3A13.c04%3A0/level/subseries#c01:0.c02:1.c03:13.c04:0>> (28-8-2016).

<sup>88</sup> A. Janse, *Ridderschap in Holland. Portret van een Adellijke Elite in de Late Middeleeuwen*, Hilversum 2001, p. 243.

<sup>89</sup> J. Aalbers (red.), *Heren van Stand : Van Wassenaer 1200-2000 : achthonderd jaar Nederlandse adelsgeschiedenis*, Den Haag 2000, p. 66.

<sup>90</sup> Aalbers 2000 (zie noot 90), p. 70.

<sup>91</sup> Aalbers 2000 (zie noot 90), p. 68.



'Hoek' verbannen uit Holland en mochten alleen zijn vrouw en waarschijnlijk zijn kinderen in Holland komen.

In 1430 werd Lysbeth uitgehuwelijkt aan Simon van Adrichem. Hij was de oudste zoon van Floris van Adrichem, baljuw van Beverwijk, Noordwijk en enkele landerijen in het Kennemerland. Het stel resideerde tijdens hun huwelijk in slot Adrichem. Ze kregen drie zonen van wie de oudste slotheer van Adrichem werd en de middelste abt van het klooster in Egmond. Lysbeth stierf op 28 maart in 1472 en ligt begraven in het klooster van de Regulieren te Beverwijk, voor het Heilige Kruis altaar dat in opdracht van haar echtgenoot gemaakt was. De huwelijksakte tussen Lysbeth en Simon is helaas niet overgebleven. Twee archiefstukken over de zaken van Simon van Adrichem zijn bewaard in het Nationaal Archief.<sup>92</sup>

### 2.1.2 Overzicht van onderzoek naar het portret van Lysbeth van Duvendoorde

Het onderzoek naar het portret van Lysbeth van Duvendoorde gaat voornamelijk over de identiteit van de schilder en de mogelijke aanleiding en functie van het portret.

Door de meeste onderzoekers wordt de schilder van het portret getypeerd als Noord-Nederlands. Waarschijnlijk werkte de schilder in Haarlem, het belangrijkste centrum voor schilderkunst in de buurt van Beverwijk, de woonplaats van de opdrachtgevers.<sup>93</sup> Tóth-Ubbens komt in 1968 met de hypothese dat het portret geschilderd is door een miniaturist, wellicht uit een klooster uit de omstreken van Haarlem. Van Os ondersteunt deze theorie.<sup>94</sup> De geportretteerde is ten voeten uit afgebeeld en geschilderd op perkament, twee kenmerken van verluchte handschriften. De opdrachtgevers hadden waarschijnlijk in een andere regio autonome portretten gezien en wilden ook een dergelijk werk. De kunstenaars die in staat waren een autonoom portret te maken waren verluchters van handschriften. Er zijn echter ook andere autonome portretten geschilderd op perkament, zoals het portret van Keizer Sigismund (zie afb. 10).<sup>95</sup> Deze autonome portretten zijn geschilderd op perkament maar in tegenstelling tot het portret van Lysbeth hiernaast gemonteerd op paneel. Ook zijn de geportretteerden maar ten halve lijve afgebeeld. Toch tonen de voorbeelden aan dat er vaker in de schilderkunst gewerkt werd met perkament, waardoor een verband met verluchte handschriften niet meteen voor de hand hoeft te liggen. In 2012 wordt de

---

<sup>92</sup> Ga het na,

<<http://www.gahetna.nl/collectie/archief/ead/index/eaid/3.20.39/node/c01%3A0.c02%3A1.c03%3A13.c04%3A0./open/c01:0.c02:1.c03:13.c04:0.#c01:0.c02:1.c03:13.c04:0>> (22-7-2016).

<sup>93</sup> Châtelet 1988 (zie noot 12), p. 203.

<sup>94</sup> M. M. Tóth-Ubbens, 'Portret van Lijsbeth van Duvendoorde', 'Openbaar Kunstbezit XII', 1968, nr. 2, p. 2b.

H. van OS, *Beeldenstorm: Close-ups van kunst uit Nederlandse musea*, Amsterdam 1997, p. 131.

Van Os 2000 (zie noot 3), p. 50.

<sup>95</sup> U. Jenni en Z. Jékely, cat. nr. 2.1 in: Imre Takács (red.), *Sigismundus rex et imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387-1437*, Mainz 2006, pp. 153-154.

Ander voorbeelden zijn: *Het portret van een jonge man* uit c. 1490, geschilderd door iemand uit de omgeving van de Hausbuch Meester, Kunstmuseum Basel, Basel. Ook dit portret is geschilderd op perkament en hierna gemonteerd op lindenhout. Kunstmuseum Basel <

[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collecti on\\_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=1&sp=17&sp=3&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=2](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collecti on_list.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=Scollection&sp=SfieldValue&sp=1&sp=17&sp=3&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=2)> (18-08-2016). Een derde voorbeeld is het *Portret van een man*,

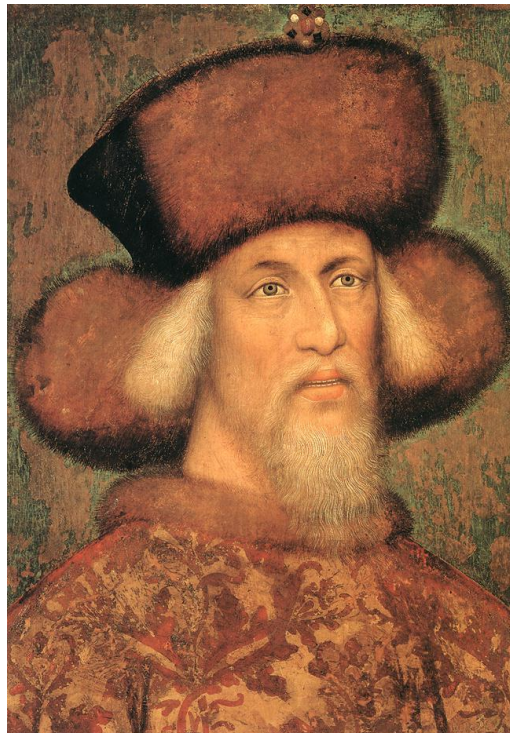
toegeschreven aan Barthélemy d'Eyck uit c. 1456. Wederom is dit portret in olieverf op perkament geschilderd, waarna het is gemonteerd op paneel. Zie: Kemperdick 2006 (zie noot 18), cat. nr. 1, pp. 39-40 &

Liechtensteincollections.at,

<[http://www.liechtensteincollections.at/de/pages/artbase\\_main.asp?module=browse&action=m\\_work&lang=de&sid=87564&oid=W-1472004121953420149](http://www.liechtensteincollections.at/de/pages/artbase_main.asp?module=browse&action=m_work&lang=de&sid=87564&oid=W-1472004121953420149)> (25-08-2016).

theorie van Tóth-Ubbens en Van Os niet verdedigd door Kemperdick en van Egmond in de catalogus *De Weg naar van Eyck*.<sup>96</sup> Volgens hen spreekt het gebrek aan portretkunst in verluchte handschriften de theorie van een verluchter als schilder tegen. Portretten werden echter wel degelijk gemaakt in verluchte handschriften. Hiernaast zijn ook miniaturisten bekend die op hout schilderden. Het onderscheid tussen miniaturist en paneelschilder was wellicht niet zo groot.

Kemperdick en van Egmond komen ook met een nieuwe theorie omtrent de schilder van het portret. Volgens hen vertoont het portret van Lysbeth veel stilistische overeenkomsten met Keulse schilders uit deze periode. Zij denken dat de schilder ofwel een schilder uit Keulen geweest is waarbij het portret waarschijnlijk gemaakt is gedurende een reis van Lysbeth en/of Simon naar Keulen. De andere mogelijkheid is dat de schilder opgeleid is in Keulen maar leefde in de Noordelijke Nederlanden.



Afb. 10. Pisanello, Portret van Keizer Sigismund van Luxemburg, c. 1433, Kunsthistorisches Museum, Wenen.

Een belangrijk punt van discussie in de literatuur is de functie van het portret. De liefdesinscriptie wijst volgens alle onderzoekers op een verband met Simon van Adrichem en het huwelijk met Lysbeth. Het wordt gezien als een verlovingsportret, een huwelijksportret of een bruidsportret.

In 1937 noemt Hoogewerff het portret een verlovingsportret vanwege het alliantiewapen links bovenaan in het werk.<sup>97</sup> Hij geeft aan dat de inscriptie kan betekenen dat het portret van Lysbeth aan haar toekomstige echtgenoot werd aangeboden gedurende de verloving. Dit zou het portret tot een soort bruidsportret maken. Het alliantiewapen verklaart hij doordat het portret vlak voor het huwelijk gemaakt zou zijn. Bruidsportretten werden echter voor de verloving gemaakt en niet gedurende. Ook komen op dergelijke panelen geen alliantiewapens voor. De s-vorm van de banderol kan volgens Hoogewerff duiden op de naam van haar echtgenoot: Simon. Dit

<sup>96</sup> Kemperdick 2012 (zie noot 79), pp. 254-255.

<sup>97</sup> G. J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandse Schilderkunst II*, 's-Gravenhage 1937, pp. 50-55.

lijkt een overinterpretatie aangezien een krullende banderol, ook in een s-vorm, vrij standaard was in middeleeuwse kunst. Hoogewerff was niet op de hoogte van het bestaan van het pendant van Simon maar geeft wel aan dat het bestaan kan hebben. Hiernaast toont hij een ander portret van Simon van Adrichem (zie afb. 11). Dit portret lijkt een kopie van een ouder portret. Helaas is weinig bekend over het portret doordat de huidige verblijfplaats van het portret niet bekend is.

Het feit dat het portret van Lysbeth onderdeel was van een tweeluik ondermijnt zijn theorie dat het portret door Lysbeth aan haar verloofde werd gegeven als een soort bruidsportret.

Ook Angelica Dülberg oppert in een vrij onbekend artikel uit 1998 de theorie dat het schilderij een bruidsportret geweest is.<sup>98</sup> Volgens haar is het portret onderdeel van de traditie waarin het portret aan de mogelijke echtgenoot van de bruid werd aangeboden. De liefdesinscriptie in de banderol en de s-vorm van de banderol vormen hiervoor aanwijzingen. Het pendant van Simon zou een latere toevoeging zijn. Ze noemt echter niet het alliantiewapen, dat ongebruikelijk is voor een bruidsportret. Hiernaast bestaan er geen aanwijzingen dat het wapenschild en /of het pendant van Simon latere toevoegingen waren. Tóth-Ubbens zegt in haar artikel echter dat het portret in opdracht de heer van Adrichem is gemaakt, waarschijnlijk de vader van Simon.<sup>99</sup> Zij typeert de pendants als huwelijksportretten die kort voor de huwelijksvoltrekking werden geschilderd.



Afb. 11. Anoniem, *Portret van Simon van Adrichem*, datum onbekend, particuliere verzameling Verenigde Staten. Wellicht kopie naar een ouder werk?

De hypothesen dat het portret een verlovings- of huwelijksportret geweest is kregen allebei veel navolging. Het portret heeft een alliantiewapen, een sterke aanwijzing dat het portret een huwelijksportret geweest is. Dit wordt door meerdere auteurs ondersteund. In 1990 benoemt Campbell in zijn overzichtswerk *Renaissance portraits* het schilderij van Lysbeth als een huwelijksportret.<sup>100</sup> Het wordt ook getypeerd als een

<sup>98</sup> Dülberg 1998 (zie noot 23), p. 127.

<sup>99</sup> Tóth-Ubbens 1968 (zie noot 95), p. 2b.

<sup>100</sup> Campbell 1990 (zie noot 9), p. 61.

soort huwelijksdocument, een geschilderde belofte van trouw over de navolging van de beloftes en toezeggingen tussen de twee families.

In 1958 speculeert van Luttervelt dat het werk waarschijnlijk een verlovingsportret geweest is en dat het wapenschild een latere toevoeging is, een theorie die ondersteund wordt door Kemperdick in *De Weg naar van Eyck*.<sup>101</sup> Door de persoonlijke banderol zou het werk volgens Kemperdick een verlovingsportret zijn waarbij het alliantiewapen en het bijbehorende pendant van Simon waarschijnlijk latere toevoegingen waren. In een boekrecensie in het tijdschrift *Simiolus* uit 2012 voegt Schmidt aan deze discussie toe dat Lysbeth heraldisch rechts van haar man is gepositioneerd.<sup>102</sup> Dit is een positie die alleen ingenomen wordt door de vrouw gedurende de verloving. Hij haalt hierbij de theorie van de Jongh uit zijn boek *Portretten van echt en trouw aan*.<sup>103</sup>

In 2000 voegt van Os aan de discussie omtrent het werk toe dat het portret wellicht een uiting van hoofse liefde is geweest.<sup>104</sup> Hij legt het verband tussen hoofse liefde en de inscriptie. Hij geeft aan dat dergelijke teksten met hoofse liefde onder meer voor komen op wandtapijten, maar niet op afzonderlijke portretten.

## Hoofdstuk 3: Profane liefdesinscripties in de vijftiende-eeuwse dubbelportretkunst.

### 3.1. Het Gothase liefdespaar

Profane liefdesinscripties in de vijftiende-eeuwse portretkunst zijn zeldzaam. Tot op heden ben ik één ander schilderij tegengekomen waarop eenzelfde soort banderol is afgebeeld, het Gothase liefdespaar (zie afb. 12). Algemeen aanvaard is dat het schilderij waarschijnlijk geschilderd is door de schilder van het Amsterdamse prentenkabinet, ook wel de Hausbuch meester genoemd (ca. 1455- na 1505).<sup>105</sup> Dit schilderij wordt door veel kunsthistorici getypeerd als dubbelportret.<sup>106</sup> Op hetzelfde paneel zijn man en vrouw ten halve lijve voor een borstwering afgebeeld. Boven de hoofden is een wapenschild te zien samen met twee banderollen met elk een inscriptie waarmee man en vrouw communiceren. De vrouw zegt: *'Sye hat vch nyt gantz veracht dye vch dasz schnúrlin hat gemacht* (U heeft ook geheel niet ondergewaardeerd wie voor u het Schnürlein heeft gemaakt)'. Hierop antwoordt de man: *'Vn byllich het sye esz gedan Want ich han ess lyv genisse fan* (Vrijwillig heeft u gedaan waar ik van heb genoten).<sup>107</sup> De bovenstaande

<sup>101</sup> R. van Luttervelt, *De middeleeuwse kunst der Noordelijke Nederlanden*, tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum) 1958, p. 40.

Kemperdick 2012 (zie noot 79), p. 255.

<sup>102</sup> V. M. Schmidt, 'Painting around 1400 and the road to van Eyck: notes on an exhibition and a catalogue', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 36 (2012), p. 215.

<sup>103</sup> De Jongh 1984 (zie noot 7), pp. 36-41.

<sup>104</sup> Campbell 1990 (zie noot 9), p. 61.

Van Os 2000 (zie noot 3), p. 50.

<sup>105</sup> J. P. Filedt Kok, *'s Levens felheid: de Meester van het Amsterdamse Kabinet of de Hausbuch-meester, ca. 1470-1500*, tent. cat. Amsterdam (Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum) 1985, p. 270.

<sup>106</sup> De Meester van het Amsterdamse kabinet staat ook bekend als de meester van het Hausbuch of Huisboek. Zie RKD artists <<https://rkd.nl/explore/artists/115714>> (26-7-2016).

<sup>107</sup> Er bestaan veel onduidelijkheden omtrent de vertaling van de bovenstaande transcriptie. Voor de vertaling van de transcripties is (voorlopig) de vertaling van Michael Camille uit de Nederlandse versie van zijn boek:



vertaling is de meest gangbare in het kunsthistorisch onderzoek. Bij meerdere auteurs bestaan echter twijfels over deze vertaling. Hier wordt later verder op ingegaan. Het Gothase liefdespaar en het portret van Lysbeth van Duvenvoorde vertonen veel gelijkenissen, hoewel ze vijftig jaar na elkaar gemaakt zijn en voor opdrachtgevers uit verschillende regio's. Allebei worden getypeerd als portret. In allebei de werken zijn man en vrouw naast elkaar afgebeeld met twee banderollen boven beide figuren met ieder een eigen inscriptie. Man en vrouw zijn naar elkaar georiënteerd en kijken naar elkaar in plaats van naar de toeschouwer. In beide gevallen gaat dit om een profane inscriptie waarin man en vrouw tegen elkaar over de liefde spreken. Zowel bij het portret van Lysbeth als bij het Gothase liefdespaar bestaan de inscripties uit twee zinnen die rijmen.

In de literatuur van zowel Lysbeth als van het Gothase liefdespaar is geen verband tussen beide werken gelegd.



Afb. 12. Hausbuch Meister, Het Gothase Liefdespaar, c. 1480-1485, Schloßmuseum, Gotha.

### 3.1.1. Beschrijving van het portret

Het Gothase liefdespaar is een schilderij dat rond 1485 door de Meister van het Amsterdamse Prentenkabinet is gemaakt. De schilder wordt ook wel de Hausbuch Meister genoemd. Deze kunstenaar is voornamelijk bekend door zijn vele gravures en een aantal schilderijen. Het Gothase liefdespaar is het enige seculiere paneel dat de

---

middeleeuwse *Minnekunst* aangehouden. M. Camille, *middeleeuwse Minnekunst, onderwerpen en voorwerpen van begeerte*, Keulen 2000, p. 158. Later in de scriptie worden de transcripties en vertalingen van de inscripties op het Gothase liefdespaar nog nader bekeken.



meester gemaakt heeft. Met afmetingen van 118 bij 82,5 cm is het een van de grootste portretten uit de vijftiende eeuw.

Op het paneel zijn tegen een zwarte achtergrond een man en vrouw te zien die ten halve lijve zijn afgebeeld. De armen steunen op een stenen borstwering, de man met zijn linker elleboog en de vrouw met haar rechter. De man zit aan de linkerzijde en de vrouw aan de rechterkant. Hij heeft zijn linkerarm om haar middel geslagen en kijkt de vrouw aan. De man heeft lang krullend haar dat los naar beneden valt en draagt op zijn hoofd een bloemenkrans gemaakt van rozenbladeren. Hij draagt zeer rijke kleding. Allereerst een wit overhemd met aan de bovenzijde een gouden geborduurde rand en wellicht aangezet met parels. Daaroverheen draagt hij een rood wambuis met kopmouwen waarvan de uiteindes met diverse koorden bijeen worden gehouden. Over het wambuis heeft de man een rode mantel aan met verscheidene rode koordjes die over zijn linkerschouder heen geslagen zijn. De helft van de koordjes houdt hij vast in zijn rechterhand. De andere helft is gebundeld met een gouden broche en wordt vastgehouden door de vrouw met haar rechterhand. Zij heeft haar blik hierop gericht.

De vrouw draagt net als de man rijke kleding. Haar witte onderkleed is versierd met gouborduursel en wellicht parels. Hieroverheen draagt zij een blauwe robe. Door de lage halslijn is het onderkleed met het rijke goudstiksel en eventuele parels zichtbaar. Haar taille wordt met een gestikte naad afgezet. De rest van de jurk lijkt soepel te vallen. Dit is goed zichtbaar bij haar wijde mouwen. Op haar hoofd draagt ze een haube. Dit is een hoofddoek met een netwerk van gouddraad waarmee meerdere zonnen geborduurd zijn. Eroverheen is een doorzichtige sluier gedrapeerd die over de haube tot aan de wenkbrauwlijn hangt. Haar haar is opgestoken in twee vlechten aan de zijkanten van haar gezicht. In haar linkerhand heeft ze een roos vast. Dit is dezelfde bloem als waarvan de krans van de man gemaakt is. De roos werd vroeger afgebeeld als een witte of rode bloem met vijf bloemblaadjes en in het midden een gouden centrum. De rode roos werd in de vijftiende eeuw de *Rosa Gallica* genoemd. De vijf blaadjes symboliseren de vijf wonden van Christus.<sup>108</sup>

Aan de bovenzijde van het portret is een wapenschild te zien. Het schild is gekeperd en bevat zes kepevormige segmenten waarbij goud en keel elkaar afwisselen. Bovenaan goud en om en om (goud-keel-goud-keel) eindigt het schild met een keel segment.<sup>109</sup> De rest van de bovenzijde wordt ingenomen door twee grote, krullende banderollen. Op elke van banderol staat een inscriptie geschreven.

Op het portret staat veel hoofse liefde-iconografie. Naast de roos en de rozenkrans worden ook de koordjes aan de mantel van de man getypeerd als verwijzing naar hoofse liefde. Dergelijke koordjes worden ook wel *Schnürlein* in het Duits genoemd. Er bestaat geen consensus over de precieze betekenis van *Schnürlein*. Bekend is dat het woord al gebruikt werd in de zestiende eeuw. Sommige benoemen het *Schnürlein* als de ingewikkelde gouden ring waarmee de koordjes gebonden zijn.<sup>110</sup> Een ander zegt dat het gaat om de koordjes die versierd zijn met een broche.<sup>111</sup> In ieder geval lijkt het begrip

<sup>108</sup> C. Fischer, *Flowers in the renaissance*, London 2001, p. 21.

<sup>109</sup> Voor deze accurate omschrijving van het wapenschild heb ik contact gehad met Olivier Mertens, een niet instellingsgebonden deskundige op het gebied van heraldiek, op aanraden van drs. Marie-Françoise Borg, afdeling communicatie en development van het RKD. Email contact op 27 mei 2016.

<sup>110</sup> G. Rudloff-Hille, 'Das Doppelbildnis eines Liebespaares unter dem Hanauischen Wappen im Schloßmuseum in Gotha', in: *Bildende Kunst* 16 (1968), p. 19.

Filedt Kok 1985 (zie noot 106), p. p. 270.

Camille 1998 (zie noot 54), p. 158.

<sup>111</sup> Hess 1996 (zie noot 39), p. 11.

zowel de koordjes als datgene wat het omvat, de vergulde ring, te omschrijven. Volgens het woordenboek is *Schnürlein* een verkleinwoord voor koord en kan het vertaald worden als het koordje. De ring en de koordjes samen vormen het *Schnürlein* waardoor het accurater lijkt om het *Schnürlein* een kwast te noemen. De kwast lijkt afgeleid te zijn uit een passage van het Oude Testament: Numeri 15, 38-39.<sup>112</sup> Hierbij wordt een snoertje omschreven als een merkteken van de trouwgelofte dat aan de kleding werd bevestigd. Aangezien in de Bijbel het snoer een symbolische uiting is van trouw aan God en zijn geloften, is het niet vreemd dat eenzelfde soort motief als teken voor trouw in de minne iconografie gebruikt werd, het zogenoemde minnekoord. Dit is een draad die symbolisch man en vrouw samenbrengt in trouw en liefde.<sup>113</sup> In de literatuur over het liefdespaar wordt het touwtje ook gezien als een verwijzing naar huwelijksbeloften. Het touwtje symboliseert de trouw en beloften van de man en vrouw aan elkaar in het portret. Hess geeft aan dat dergelijke minnekoorden ook teruggevonden kunnen worden in liefdestapijten uit de vijftiende eeuw.<sup>114</sup>

### 3.1.2 Overzicht van onderzoek naar het Gothase liefdespaar

Het onderzoek naar het Gothase liefdespaar richt zich op de toeschrijving, de identificatie van de geportretteerden en de functie van het portret. Het liefdespaar wordt toegeschreven aan de Hausbuch Meester. Deze schilder en graficus was werkzaam in Mainz gedurende de tweede helft van de vijftiende eeuw. Op basis van een iconografische vergelijking met andere bekende werken uit zijn oeuvre is het Gothase liefdespaar aan hem toegeschreven. Deze toeschrijving lijkt algemeen aanvaard te zijn.

In de literatuur bestaan twee hypothesen omtrent de identiteit van de afgebeelde figuren. In 1968 bracht Rudloff-Hille aan de hand van het wapenschild de figuren in verband met de graven van Hanau-Münzenberg.<sup>115</sup> Doordat het wapenschild op het portret geen alliantiewapen is, kunnen de geportretteerden volgens Rudloff-Hille geïdentificeerd worden als graaf Philipp van Hanau-Münzenberg en zijn maîtresse Margaret Weiskircher. Philipp had na de dood van zijn eerste vrouw een relatie met een burgerlijke vrouw van lagere klasse. Door het klassenverschil konden de twee niet trouwen. Hiernaast is het volgens Rudloff-Hille waarschijnlijk dat de familie van de vrouw nooit een eigen wapenschild gehad heeft.<sup>116</sup> Dit zou verklaren waarom alleen het wapenschild van Hanau-Münzenberg op het portret is afgebeeld. Aan de hand van deze identificatie dateert Rudloff-Hille het portret rond 1484. In dit jaar ging Philipp op kruistocht. Het portret was volgens Rudloff-Hille een schriftelijk document van de relatie tussen Philipp en Margaret, dat Philipp liet maken voor het geval hij zou sterven.<sup>117</sup> Hiermee gaf hij Margaret meer legitimiteit en rechten, naast het testament dat hij achterliet. De idealisering van de figuren wijdt Rudloff-Hille aan het vijftiende-eeuwse schoonheidsideaal waar de opdrachtgevers wellicht aan wilden voldoen.

De identificatie van de geportretteerden als Philipp en Margaret wordt verder uitgewerkt door Daniël Hess. Ook hij ziet het werk als een dubbelportret. In een artikel in 1994 beargumenteert hij de identificatie onder andere met de toevoeging van een

---

<sup>112</sup> Filedt-Kok 1985 (zie noot 106), p. 270.

<sup>113</sup> Hess 1996 (zie noot 39), p. 13.

<sup>114</sup> Hess 1996 (zie noot 39), p. 13.

<sup>115</sup> Rudloff-Hille 1968 (zie noot 111), pp. 19-20.

<sup>116</sup> Rudloff-Hille 1968 (zie noot 111), p. 20.

<sup>117</sup> Rudloff-Hille 1968 (zie noot 111), p. 22.

uitleg van de twee inscripties op het werk.<sup>118</sup> Hij vertaalt het woord *vnbillych* als verboden waarmee de man in de inscriptie aangeeft dat hun relatie verboden is. De inscriptie van de vrouw is volgens hem onderdanig verwoord. De zinspeling van een verboden relatie en een standsverschil in de inscriptie wijzen volgens Hess naar de situatie van Philipp en Margaret. Hess beargumenteert ook dat het portret een uiting van hoofse liefde is.<sup>119</sup> Naast de geïdealiseerde figuren is veel liefdesiconografie op het werk aanwezig. De idealisering van figuren is een bekend verschijnsel in de kunst. De hoofse liefde op dit werk is volgens Hess te verklaren doordat de graven van Hanau-Münzenberg nauwe banden hadden met het Heidelbergse hof waar een grote opleving van hoofse liefde plaatsvond gedurende de tweede helft van de vijftiende eeuw.<sup>120</sup>

Meerdere cultuurhistorici zijn het er over eens dat in de vijftiende eeuw hoofse liefde nog steeds populair was in adellijke kringen. Hoofse liefdesymboliek was zeker niet alleen terug te vinden aan het Heidelbergse hof.<sup>121</sup> De vrouw heeft in haar linkerhand een roos vast en ook de krans op het hoofd van de man is een verwijzing naar liefde. Ook de kwast vormt onderdeel van de liefdessymboliek. Volgens Hess is dit een minnegift van de vrouw aan de man. Michael Camille, in zijn boek *The medieval art of love* benoemt eveneens deze elementen als hoofse liefdessymboliek.<sup>122</sup> De liefdesiconografie, gekoppeld aan de inhoud van de inscripties maken volgens Hess dit schilderij tot een van de laatste uitingen van hoofse liefde in de vijftiende eeuw. De terugkoppelingen naar de hoofse liefde geven volgens Hess ondersteuning aan de legitimiteit van het samenzijn tussen Philipp en Margaret. Het portret zou dienst doen als juridisch document om het onwettig samenzijn tussen Philipp en Margaret te legitimeren. Dit komt naar voren in het cultuurhistorische onderzoek *Die Braut* waarin Schmidt-Wiegand een artikel over huwelijk en huwelijkscontracten heeft geschreven.<sup>123</sup> Hierin wordt geopperd dat het Gothase liefdespaar dienst deed als een schriftelijk huwelijkscontract. Volgens dit artikel krijgt de man de kwast van de vrouw cadeau, om haar genegenheid en trouw aan de man te tonen bij de verloving. Ook in het boek *Hochzeit*, geschreven door Bernward Deneke, wordt het Gothase liefdespaar behandeld als een huwelijksdocument waarin de vrouw de man het koord als een onderpand van trouw geeft.<sup>124</sup> Hiermee volgt het portret volgens Deneke een gewoonte die vaak in de middeleeuwse poëzie wordt gebruikt. In de hoofse liefdeslyriek gaf de vrouw vaak de man een geschenk als onderpand van haar trouw. De manier waarop de vrouw volgens Deneke haar toegewijde echtgenoot afweegt weerspiegelt de rol van de vrouw in de hoofse liefde. Niet iedere vrouw in de hoofse liefde-traditie heeft mijn inziens de dominante rol in de relatie. Hiernaast analyseert mijn inziens de vrouw op het werk haar echtgenoot niet, ook niet in de inscriptie. Haar inscriptie, blik en gebaar tonen juist de toewijding aan haar partner.

---

<sup>118</sup> D. Hess *Meister um das >>mittelalterliche Hausbuch<<, Studien zur Hausbuchmeisterfrage*, Mainz 1994, p. 12.

<sup>119</sup> Hess 1994 (zie noot 119), p. 111-113.

<sup>120</sup> Hess (zie noot 119), p. 113.

<sup>121</sup> K. P. F. Moxey, 'Het ridderideaal en de Hausbuch-meester (de Meester van het Amsterdamse Kabinet)', in: Filedt-Kok (red.), *'s Levens Felheid: de meester van het Amsterdamse Kabinet of de Hausbuch-meester, ca. 1470-1500*, Maarssen 1985, p. 76.

<sup>122</sup> Camille 1998 (zie noot 54), pp. 157-158.

<sup>123</sup> R. Schmidt-Wiegand, 'Hochzeit, Vertragsehe, und Ehevertrag in Mitteleuropa', in: G. Völger en K. van Welck, *Die Braut: Geliebt, Verkauft, Getauscht, Geraubt: Zur Rolle der Frau im Kulturvergleich*, tent. cat. Köln (Rautenstrauch-Joest-Museums für Völkerkunde) 1985, pp. 268.

<sup>124</sup> B. Deneke, *Hochzeit*, München 1971, p. 66.

In 1992 komt Hartmut Bock met een nieuwe theorie over de identificatie van de geportretteerden op basis van het afgebeelde wapenschild.<sup>125</sup> Een verklaring voor het individuele wapenschild is volgens hem de identificatie van de figuren als Agnes en Eberhard Eppstein, neef en nicht in de derde graad, die zich in 1494 met elkaar verloofden. Het wapenschild is net als dat van de graven Hanau-Münzenberg bijna volledig gelijk aan het geschilderde wapen op het portret. Het portret was volgens hem onderdeel van het verlovingscontract dat in september 1484 tussen haar vader en Eberhard gesloten werd. Agnes en Eberhard zijn nooit getrouwd, de verloving werd binnen een jaar verbroken. Het portret moet met deze identificatie een verlovingsportret zijn. De datering van het portret zou met deze identificatie negen jaar opschuiven. Aangezien de eerder genoemde datering van c. 1485 gebaseerd is op een schatting en, ook grotendeels de identificatie van Philipp en Margaret. Dendrochronologisch onderzoek is tot op heden niet op het portret uitgevoerd.

De identificatie van Bock wordt niet door andere kunsthistorici ondersteund. Ook het museum identificeert de figuren als Philipp en Margaret.<sup>126</sup>

Bock is niet de enige die zijn twijfels heeft over de identificatie van de figuren als Philipp en Margaret. Zo wordt in een artikel van Kratz uit 2000 de inscriptie van het werk nader onderzocht.<sup>127</sup> Kratz gelooft niet dat het portret Philipp en Margaret afbeeldt omdat de inscriptie volgens Kratz door Hess verkeerd geïnterpreteerd is door een onjuiste vertaling van het woord *vnbyllych*. Dit betekent niet alleen verboden, maar kan ook onnodig of overbodig betekenen. De man heeft het niet over een verboden liefde, maar over een onnodig gebaar.<sup>128</sup> Een vertaling van de inscriptie wordt dan als volgt: *'Vn byllich het sye esz gedan Want ich han ess lyv genisse fan* (Onnodig heeft u gedaan waar ik van heb genoten). De hypothese van een verboden liefde is volgens Kratz door de nieuwe vertaling onjuist. Hierdoor klopt de identificatie van het paar als Philipp en Margaret niet. Volgens Kratz is het portret eerder een traditioneel verlovings- of echtpaarportret. In 2009 haakt Eberhard Nellmann in op de hypothese van Kratz door linguïstisch naar de inscriptie te kijken.<sup>129</sup> Hij komt tot de conclusie dat er geen ondergeschiktheid uit de inscriptie van de vrouw spreekt. Er is dus geen sprake van een standsverschil.

De twee bovenstaande identificaties van de geportretteerden staan of vallen met de identificatie van het wapenschild. Zowel het wapenschild van Hanau-Münzenberg als dat van de Eppstein familie komen echter niet volledig overeen met het wapenschild op het portret (zie afb. 13 en 14). Zo is het Eppstein wapenschild zilver met kele kepers. Bock argumenteert dat wellicht de verf vergeeld is over tijd. Hiernaast is het wapenschild op het portret verdeeld in zes kepervormige segmenten. De wapenschilden van Hanau-Münzenberg en Eppstein zijn verdeeld in zeven kepervormige segmenten.<sup>130</sup> Beide identificaties kunnen hierdoor niet hard gemaakt worden.

---

<sup>125</sup> H. Bock, 'Die Verlobung Eppstein- Eppstein 1494 und das Gothaer Liebespaar', *Mainzer Zeitschrift* 87/88 (1995), pp. 157-182.

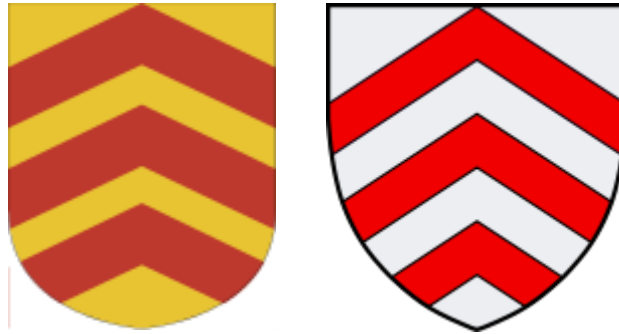
<sup>126</sup> Hess schreef zijn artikel en boek in 1994 en 1996 met de nieuwe identificatie van Philipp en Margaret in samenwerking met het museum.

<sup>127</sup> B. Kratz, "'Vnbyllich het sye eß gedan". Die Inschrift des "Gothaer Liebespaar" – Gemäldes', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63 (2000), pp. 120-132.

<sup>128</sup> Kratz 2000 (zie noot 128), p. 128.

<sup>129</sup> K. Nellmann, 'Das Gothaer Liebespaar'. Dokument einer Mesalliance? Hinweis auf eine andere Geliebte? Zu den Spruchbandversen des Gothaer Bildes', *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 138 (2009), p. 214-220.

<sup>130</sup> Een observatie die tot stand is gekomen met de hulp van Olivier Mertens. Email contact op 27 mei 2016.



Afb. 13 en 14. De wapenschilden van het graafschap Hanau-Münzenberg (links) en het heren van Eppstein (rechts).

Bijna iedere onderzoeker steunt de theorie dat het portret een verloovings- of huwelijksportret geweest is. Twee auteurs spreken deze theorie tegen. Heinzelmann geeft in 1999 de hypothese in zijn artikel dat de inscriptie niet wijst op een wederzijdse uiting van liefde maar een vraag over overspel van de vrouw aan haar man.<sup>131</sup> Volgens hem vraagt zij naar de kwast die hij draagt, dat een ander, wellicht zijn eerste vrouw, voor hem heeft gemaakt. Om zijn theorie te ondersteunen haalt hij er een ander werk bij, een aquarel van het *Mainzer Liefdespaar* met eenzelfde iconografie en soort inscriptie als het Gothase liefdespaar. De theorie is mijn inziens erg vergezocht aangezien er verwijzing naar een andere vrouw gemaakt wordt. Hiernaast heeft het werk veel iconografie verwijzend naar de liefde, met grote waarschijnlijk dat van het paar op het paneel. Dit strookt niet met een inscriptie die verwijst naar een eerdere geliefde. Over het *Mainzer liefdespaar* zal ik in hoofdstuk 3.2 verder uitweiden.

In 1998 oppert Dülberg dat het Gothase liefdespaar een ideale voorstelling is van hoofse liefde in plaats van een portret.<sup>132</sup> Ze beargumenteert dit door de duidelijke idealisering van de figuren en een vergelijking met de iconografie van echtpaar en autonome portretten. Hoewel de rijke kleding van de figuren en de roos veel gebruikte iconografie van echtpaarportretten vormen, is het Schnürlein ongebruikelijk en mist het portret de gebruikelijke ring in de hand van de man. Dülberg gaat hiernaast in haar argumentatie uit van de identificatie van Margaret Weiszkircher. Hierdoor zou het hoofddekse van de vrouw niet correct zijn, aangezien deze vaak in huwelijksportretten naar voren komt. De haube werd gedragen door getrouwde vrouwen. Philipp en Margaret waren immers niet getrouwd. Ook zou het wapenschild een latere toevoeging zijn.

Tot slot komt volgens Dülberg eenzelfde soort inscriptie als op het Gothase liefdespaar ook voor op de achterzijde van een ander portret uit New York (zie afb. 15).<sup>133</sup> Op de achterzijde is een geïdealiseerde vrouw te zien die in de banderol spreekt over het weven van een krans van vergeet-me-nietjes. Aangezien de achterzijde van dit portret een ideale voorstelling van hoofse liefde vormt, meent Dülberg gezien de overeenkomst tussen de inscripties dat het Gothase liefdespaar dat ook is. De man op de voorzijde van het portret heeft echter geen inscriptie en er is geen interactie tussen de man op de voorzijde en de geïdealiseerde vrouw op de andere kant. Er is geen sprake van een rijmende dialoog. De context van de inscripties op het Gothase liefdespaar en de inscriptie op het portret uit New York vertonen mijn inziens te weinig overeenkomsten

<sup>131</sup> J. Heinzelmann, “‘Das Gothaer Liebespaar’ ist ein Liebespaar“, *Archiv für hessische Geschichte* 57 (1999), pp. 216-217.

<sup>132</sup> Dülberg 1998 (zie noot 23), pp. 126-136.

<sup>133</sup> Dülberg 1998 (zie noot 23), pp. 131-134.



voor een concreet verband. Ook bestaan er geen aanwijzingen dat het wapenschild later is toegevoegd. De theorie van Dülberg heeft tot op heden geen navolging gekregen.



Afb. 15. Hans Süß von Kulmbach, Portret van een man met op de achterzijde een vrouw die een bloemenkrans vlecht, c. 1510, The Metropolitan Museum, New York.

De theorie van Dülberg dat het liefdespaar wellicht geen portret geweest is zou mijn inziens echter goed mogelijk zijn. In haar betoog gaat Dülberg niet in op het abnormaal grote formaat van het Gothase liefdespaar. De afmetingen van het paneel zijn met 118 bij 82,5 bijna twee keer zo groot als een gemiddeld echtpaarportret. Ook de idealisering van de figuren en de hoofse minne-iconografie op het paneel zijn zeer ongebruikelijk voor de echtpaarportretkunst.<sup>134</sup> Hiernaast zijn van de Hausbuch meester geen andere portretten bekend en is de kunstenaar befaamd door zijn geïdealiseerde hoofse liefdesparen.<sup>135</sup> De compositie van deze prenten en het gebruik van liefdesiconografie komt overeen met het Gothase liefdespaar. Bovendien was de schilder werkzaam aan het Heidelbergse hof waar de idealen van hoofse liefde gedurende het einde van de vijftiende eeuw een grote rol speelde. Er is nog een argument op grond waarvan we kunnen vermoeden dat dit geen portret is, maar daar kom ik in hoofdstuk vier op terug.

### 3.2 Het Mainzer liefdespaar

Een ander portret dat eenzelfde soort inscriptie op het werk toont is een aquarel uit de Eisenberger kroniek, een naslagwerk uit de zestiende eeuw (zie afb. 16).<sup>136</sup> De aquarel zou een 'onhandige' kopie zijn van een verloren gegaan schilderij uit de vijftiende eeuw. Hierop stonden, net als op de aquarel, Wiegand Keszler en zijn vrouw afgebeeld. De geportretteerden kunnen geïdentificeerd worden aan de hand van de twee wapenschilden aan de zijkanten van de aquarel. Het schild links toont een ketel, het woord *Kessler* betekent ketelmaker. De vrouw zou een afstammeling van de Breitenbach familie zijn. Er is inderdaad een Breitenbach familie die een rode draak met een zilveren

<sup>134</sup> Voor andere echtpaarportretten uit dezelfde tijd en regio zie: Buchner 1953 (zie noot 6), pp. 170-183.

<sup>135</sup> P. van der Coelen, 'De geboorte van de genregrafiek. Van de Meester van de Liefdestuinen tot Albrecht Dürer', in: P. van der Coelen & F. Lammertse (red.), *De Ontdekking van het dagelijks leven. Van Bosch tot Bruegel*, tent. cat. Rotterdam (Boijmans van Beuningen) 2015, pp. 50-51. p. 38

<sup>136</sup> Bock 1995 (zie noot 126), p. 159.

(witte) achtergrond voerde. Een verdere identificatie van de vrouw is er niet. Het werk is naar alle waarschijnlijkheid een soort kopie van het Gothase liefdespaar. De compositie is gelijk. De man en vrouw zijn ook ten halve lijve naast elkaar, en achter een borstwering afgebeeld. De kleding en haarstijlen komen exact overeen en ook dit werk heeft een banderol met een inscriptie in rijm op het portret staan. De inscripties zijn als volgt: Vrouw: *‘wer die arbeit hat gemacht, wüste ich gern: Saget mir es, ich wil es von ihr lernn.’* Man: *‘wie wol ihr frawen gern vil wissen wolt: So seyt ihr doch keinem Swetzer holt.’*<sup>137</sup> Een vertaling voor de vrouw luidt ongeveer: ‘Wie dat werk heeft gedaan zou ik graag weten. Zegt het mij, ik wil het van u leren.’ De man zegt: ‘Hoewel jullie vrouwen graag veel willen weten, toch bent u geen zwetser toegenegen.’

Heinzelmann interpreteert de inscriptie als volgt.<sup>138</sup> De vrouw vraagt naar een voorgangster of een andere liefde van de man, terwijl de man aangeeft dat hij de identiteit van de vrouw niet wil prijsgeven. In de aquarel lijken ze mijn inziens echter meer liefkozend dan boos.



Afb. 16. Anoniem München, Mainzer liefdespaar, kopie van vijftiende-eeuws portret in Eisenberger Kroniek, eind zestiende eeuw.

De bovenstaande aquarel wordt niet meegenomen in het onderzoek. Het is mogelijk dat dezelfde inscriptie als de bovenstaande op het oorspronkelijke Keszler portret heeft gestaan. Er is geen garantie dat de kopiist alles exact heeft overgenomen.<sup>139</sup>

Wat de aquarel aantoont is dat het motief van de liefdesinscriptie in een banderol in de schilderkunst zeker bij meerdere mensen bekend was.

## Hoofdstuk 4: Iconografisch onderzoek naar de profane liefdesinscriptie

### 4.1 De inscripties van het portret van Lysbeth en het Gothase liefdespaar

Gedurende de vijftiende eeuw werd in de echtpaarportretkunst regelmatig gebruik gemaakt van symboliek. Een veel gebruikt motief is de ring die de man vaak vastheeft, of

<sup>137</sup> Nellmann 2009 (zie noot 130), p. 218.

<sup>138</sup> Heinzelmann 1990 (zie noot 132), p. 216.

<sup>139</sup> Nellmann 2009 (zie noot 130), p. 219.

een bloem in de hand van de vrouw. Beiden symboliseren een belofte van trouw naar hun partner. Een andere symboliek kwam op in Duitsland. Op sommige dubbelportretten ontstond het gebruik om op de achterzijde van een portret van een jong bruidspaar, hetzelfde stel in ontbindende staat af te beelden (zie afb. 17).<sup>140</sup> De achterzijde verwijst naar een bepaald denkbeeld uit de Middeleeuwen. *Memento mori*: bedenk goed hoe je leeft want ooit zal je net als ons eindigen.



Afb. 17. Zuid-Duitsland, Portret van een bruidspaar met op de achterzijde hetzelfde paar in ontbindende staat, c. 1470, Musée du Louvre Notre-Dame, Straatsburg.

Het portret van Lysbeth van Duvendorde en het Gothase liefdespaar zijn de enige twee portretten waarop een profane inscriptie op een banderol is weergegeven. De zeldzaamheid van het motief toont aan dat op de werken doelbewust gekozen is voor een dergelijke inscriptie door de schilder en/of de opdrachtgever. Dit wordt ondersteund door de prominente plaatsing van de banderollen in de twee portretten. In beide portretten staan twee banderollen waarin man en vrouw in een dialoog met elkaar spreken. De tekst is opgeschreven in rijm en in beide gevallen spreekt eerst de vrouw en daarna de man. De inscripties op deze werken zijn geen directe citaten uit de hoofse minneliteratuur. Hoewel in het geval van het portret van Lysbeth het pendant van haar man verloren is gegaan, is nog wel bekend welke inscriptie op zijn portret stond. Lysbeth begint de dialoog met de inscriptie: *'Mi verdriet lange te hopen, wi is hi die sijn hert hout open?'* (Het hopen op iemand die zijn hart (voor mij) openstelt valt mij zwaar). Simon antwoordt hierop met de volgende zin: *'Mi bange(t) seret, wi is hi die mi met minne eret?'* (Pijnlijk beklemmt mij de vraag wie mij de eer van haar liefde wil aandoen). Zowel Lysbeth als Simon vragen aan elkaar of de ander hem of haar lief kan hebben.

Op het Gothase liefdespaar zegt de vrouw tegen de man: *'Sye hat vch nyt gantz veracht dye vch dasz schnúrlin hat gemacht'* (U heeft ook niet geheel ondergewaardeerd

<sup>140</sup> A. Schuttwolf, *Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter*, Ostfildern-Ruit 1998, pp. 168-170.



wie voor u het Schnürlein heeft gemaakt)'. Hierop antwoordt de man: '*Vn byllich het sye esz gedan Want ich han ess lyv genisse fan* (Onnodig heeft u gedaan waar ik van heb genoten)'.<sup>141</sup> In deze inscriptie zegt de vrouw tegen de man dat hij het op prijs stelde dat zij voor hem de kwast gemaakt heeft. De man zegt daarop dat zij onnodig iets gedaan heeft waarvan hij genoten heeft.

Beide dialogen zijn omzichtig in hun taalgebruik en hebben geen eenduidige betekenis. Dit is duidelijk terug te zien in de verschillende interpretaties van de inscripties van beide portretten door taalkundigen en kunst- en cultuurhistorici. Bij Simon en Lysbeth lijkt de dialoog te zinspelen op liefde. Simon vraagt om iemand die hem kan liefhebben terwijl Lysbeth zegt dat het wachten op de liefde haar zwaar weegt. Ze vertellen aan elkaar hun onzekerheid/verdriet over het wachten op wederzijdse liefde. Gezien de geschatte leeftijd van Lysbeth rond de vijftien of twintig jaar ten tijde van haar huwelijk lijkt haar inscriptie eerder een stijlfiguur te zijn dan werkelijkheid. Aangezien de twee werken bij elkaar hoorden en ze tegen elkaar spreken lijkt het waarschijnlijk dat de inscripties zinspelen op een wederzijdse vraag naar liefde.

In de inscripties van het Gothase liefdespaar zegt de vrouw tegen de man dat hij de persoon die voor hem een Schnürlein gemaakt heeft waardeert. Uit de inscriptie is niet op te maken wie deze persoon is. Het Schnürlein was, zoals reeds uitgelegd een teken van trouw en kan duiden op een liefdesgeschenk. Het is daarom waarschijnlijk dat de inscriptie doelt op een geliefde van de man. Hoewel dit zou kunnen duiden op een vorige liefde of minnares is het logischer dat het gaat om de vrouw die naast hem zit. Het gehele werk focust op het liefdespaar dat is afgebeeld. Man en vrouw zitten dicht tegen elkaar aan met de arm van de man om de vrouw heengeslagen. Het paneel heeft naast het Schnürlein veel andere symboliek die wijst op wederzijdse liefde, zoals de rozenkrans en roos. Ook heeft de vrouw het Schnürlein in de hand. In deze context is het aannemelijk dat de vrouw het Schnürlein heeft gemaakt en dat ze in de inscriptie tegen de man zegt dat hij haar waardeert.

De man geeft in zijn inscriptie aan dat de vrouw iets onnodig heeft gedaan dat hij niettemin heel fijn vond. Dit kan op van alles wijzen, het kan gaan om een geschenk, haar liefde en/ of haar trouw bijvoorbeeld. Het zou echter ook naar iets seksueel kunnen wijzen, misschien een verwijzing naar de liefdesdaad. Gekeken naar de inscriptie van de vrouw lijkt het waarschijnlijk dat ook hij refereert naar het Schnürlein, een geschenk dat ze hem niet had hoeven geven, maar dat hij heel fijn vond om te krijgen omdat ze hem hier mee trouw beloofd. Aangezien het Schnürlein voor trouw staat duidt de inscriptie van de vrouw op de belofte van trouw naar de man toe.

Bij zowel het portret van Lysbeth als het Gothase liefdespaar kan een verband worden gelegd naar de wandtapijten met hoofse liefde-motieven uit de vijftiende eeuw. Bij het portret van Lysbeth geeft van Os aan dat hoofse liefde-motieven in wandtapijten vaak gebruikt werden maar zelden naar voren kwamen in echtpaarportretten.<sup>142</sup> Bij het onderzoek naar het Gothase liefdespaar legt ook Hess een verband met wandtapijten.<sup>143</sup>

---

<sup>141</sup> Voor deze scriptie is uitgegaan van de transcriptie en vertaling van de linguïst Eberhard Nellmann. Nellmann 2009 (zie noot 118), pp. 218-219. De Nederlandse vertaling is grotendeels gebaseerd op de voorgaande vertaling van Michael Camille (zie noot 108). Nota Bene: Vanwege de nieuwe transcriptie en interpretatie van *vnbyllich* wordt dit woord in plaats van Vrijwillig als onnodig vertaald. Hiernaast is in de inscriptie van de vrouw uitgegaan van de oorspronkelijke vertaling en *nyt gantz* als niet geheel vertaald, in plaats van geheel niet.

<sup>142</sup> Van Os 2000 (zie noot 3), p. 50.

<sup>143</sup> Hess 1994 (zie noot 119), p. 113.

Volgens hem wordt eenzelfde soort kwast als van het liefdespaar ook in vijftiende-eeuwse liefdestapijten gebruikt. Moxey geeft aan dat banderollen met liefdesinscripties ook in de tapijtkunst voorkomen.<sup>144</sup> Geen van allen ondersteunen hun verklaring met voorbeelden.

Of de liefdesinscripties zijn afgeleid uit de hoofse liefde wordt in het onderstaande hoofdstuk onderzocht. Hierbij worden inscripties in de hoofse liefdes-iconografie behandeld, waarna de functies van een aantal inscripties in deze werken wordt uitgelegd. Hierop volgt een analyse met de twee portretten.

Bij het zoeken naar het onderstaande vergelijkingsmateriaal lag de nadruk op Noord Europa, waarbij de aandacht uitging naar Frankrijk, Duitsland en de Nederlanden. De focus lag vooral op de Nederlanden aangezien het portret van Lysbeth hoogstwaarschijnlijk hiervandaan komt. Uiteindelijk speelt het vergelijkingsmateriaal uit het Duits cultuurgebied een belangrijke rol in het onderstaande hoofdstuk. Dit heeft te maken met de overlevering van het materiaal. Het is uit dit gebied dat vergelijkbare hoofse liefdesmotieven met een profane liefdesinscriptie gevonden kunnen worden. Door de weinige kunstwerken die zijn overgeleverd is het moeilijk te zeggen of dit cultuurgebied daadwerkelijk meer gebruik maakte van dit motief. Het is hiernaast goed mogelijk dat er meer onderzoek gedaan is naar de Duitse hoofse minnemotieven waardoor deze beter in kaart zijn gebracht dan uit andere landen.

#### **4.2 Inscripties in de vijftiende-eeuwse minne-iconografie**

Sinds de opkomst van de hoofse liefde in de literatuur werden afbeeldingen hiervan gebruikt in de kunst en kunstnijverheid. Bijvoorbeeld in schoeisel, verluchte handschriften en persoonlijke objecten zoals spiegels, kammen en riemgespen. Dergelijke objecten werden vooral gemaakt in de veertiende eeuw.<sup>145</sup> In de vijftiende eeuw kwamen hoofse liefde motieven voornamelijk voor in de prentkunst en de textiel- en tapijtkunst. Onder het begrip van hoofse liefde zijn veel taferelen te plaatsen. Verhalen uit de romans, zoals de ridders van Arthur of taferelen uit de oorspronkelijke roman van Tristan en Isolde en vaak symbolische taferelen zoals de bron der jeugd, een minnetuin, een vrouw die een eenhoorn vangt, een wilde man met een vrouw, of een liefdespaar onder een boom. Al deze taferelen zijn in verschillende kunstgenres gedurende de gehele Middeleeuwen terug te vinden.

In afbeeldingen in verluchte handschriften van seculiere teksten wordt zelden gebruik gemaakt van liefdesinscripties.<sup>146</sup> Het onderzoek van Müller naar Franse miniaturen van liefdeskoppels uit de dertiende en veertiende eeuw toont aan dat in dergelijke afbeeldingen slechts af en toe gewerkt wordt met profane liefdesinscripties. Een mogelijke reden hiervoor is mijn inziens dat deze miniaturen vaak in een handschrift over de minnellyriek of een liefdesroman staan.

Inscripties in banderollen zijn veel terug te zien bij religieuze afbeeldingen. In de banderol staat een belangrijke zin uit de Bijbel die kenmerkend is voor het afgebeelde

---

<sup>144</sup> Moxey 1985 (zie noot 122), pp. 69-71.

<sup>145</sup> Müller 1998 (zie noot 69), p. 54.

<sup>146</sup> Zie voor een uitgebreid onderzoek over dit onderwerp: M. Müller, *Minnebilder : französische Minnedarstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts*, Köln 1996.



Bijbelse verhaal. Kenmerkende verhalen zijn de annunciatie, kruisiging of de verering van Madonna en Kind.<sup>147</sup> Vaak zijn dergelijke inscripties ook zonder banderol afgebeeld.

Lege banderollen zijn ook terug te vinden, bijvoorbeeld in het Mannesse handschrift, een liederenhandschrift met miniaturen rond het thema liefde.<sup>148</sup>

De prentkunst was een kunstvorm waarin gedurende de vijftiende eeuw het thema van de hoofse liefde opbloeide. Bij de opkomst van de prentkunst bestonden de afbeeldingen vooral uit minneparen die in grote liefdestuinen zichzelf vermaken met plezierige bezigheden als eten, dansen, muziekmaken, schaken en kaartspelen (zie afb. 18).<sup>149</sup> Dergelijke taferelen werden gedurende de gehele vijftiende eeuw gemaakt. Onder invloed van een nieuw stedelijk publiek ontwikkelde zich ook een nieuw soort motief dat naast de sacrale voorstellingen bestond.<sup>150</sup> Deze voorstellingen waren ontleend aan de hoofse kunst, maar kregen een eigen invulling die meer in hun maatschappelijk beeld paste. Het ideaalbeeld van de hoofse riddercultuur stond te ver af van het dagelijks leven van de burger om door hen begrepen te kunnen worden.<sup>151</sup> In deze prenten krijgen de hoofse minnetafereelen een satirische inslag. Zo wordt de minnetuin een tuin van lage lusten.<sup>152</sup> Deze prenten krijgen een moralistische functie die als waarschuwing dient voor het burgerlijk publiek om zich te behoeden tegen ontrouw en aan te sporen tot echtelijke trouw.<sup>153</sup>

In zowel de oorspronkelijke taferelen van hoofse liefde in prentkunst als de satirische voorstellingen wordt geen gebruik gemaakt van profane liefdesinscripties. In de prenten zijn wel banderollen terug te vinden. Opmerkelijk is dat de banderollen op prenten vrijwel altijd leeg zijn afgebeeld. Dit geldt voor zowel de vroege prenten met de oorspronkelijke hoofse liefde als latere prenten met satirische afbeeldingen. Van der Coelen oppert in zijn artikel uit 2015 de mogelijkheid dat dergelijke banderollen door de eigenaar van de prent naar eigen inzicht ingevuld konden worden.<sup>154</sup> Er bestaan echter geen voorbeelden waarin tekst met de hand in de banderollen is toegevoegd waardoor deze theorie niet heel waarschijnlijk is. Hiernaast komen dergelijke lege banderollen ook in verluchte handschriften voor. Het lijkt onwaarschijnlijk gezien de kostbare aard van deze boeken dat ook hier de bedoeling was dat de eigenaar zelf de banderollen kon invullen.

---

<sup>147</sup> A. R. Flett, 'The Significance of Text Scrolls: Towards a Descriptive Terminology', in: M. M. Manion & B. J. Muir (red.), *Medieval Texts and Images. Studies of Manuscripts from the Middle Ages*, Chur 1991, p. 218.

<sup>148</sup> Heidelberger Historische Bestände, <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0043?sid=d25d744a01c5b074d8eec5942a5154ea>> (28-8-2016)

<sup>149</sup> Wilberg-Schuurman 1983 (zie noot 55), pp. 6-7.

<sup>150</sup> Wilberg-Schuurman 1983 (zie noot 55), p. 5.

<sup>151</sup> Wilberg-Schuurman 1983 (zie noot 55), pp.3-4.

<sup>152</sup> Wilberg-Schuurman 1985 (zie noot 55), p. 11.

<sup>153</sup> Wilberg-Schuurman 1985 (zie noot 55), p. 11.

<sup>154</sup> Van der Coelen 2015 (zie noot 136), pp. 50-51.



Afb. 18. Meester van de Liefdestuinen, Grote Liefdestuin, ca. 1440, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlijn.

Objecten uit ivoor, zoals kammen, spiegels of gespen werden gedurende de Middeleeuwen veel geproduceerd.<sup>155</sup> Deze objecten werden gemaakt voor de open markt en vaak als geschenk aan de bruid gegeven ter gelegenheid van het huwelijk of verloving. Deze objecten hadden meestal motieven met hoofse liefde. Geen van deze objecten bevat een inscriptie of een banderol. De banderol was in de ivoorsnijkunst geen populair motief en kan nauwelijks teruggevonden worden. Naast de bovengenoemde huwelijksgeschenken ontving de bruid ook vaak een zogenoemde minnekist, een kleine doos om sieraden of andere zaken in te bewaren.<sup>156</sup> De minnekist werd vaak in ivoor uitgevoerd. Het deksel en de zijkanten waren met allerlei hoofse taferelen ingesneden (zie afb. 19).



Afb. 19. Ivoeren minnekist met hoofse taferelen, Parijs ca. 1310-1330, Metropolitan Museum of Art, New York.

<sup>155</sup> Müller 1998 (zie noot 69), p. 54.

<sup>156</sup> J. Wurst, 'Pictures and Poems of Courtly Love and Bourgeois Marriage: Some Notes on the So-called *Minnekästchen*', in: I. Davis (red.), *Love, Marriage and Family Ties in the Later Middle Ages*, Turnhout 2003, pp. 98-99.

Op de ivoren minnekisten zijn geen banderollen of inscripties te vinden. Op andere minnekisten werd wel regelmatig gewerkt met een inscriptie in een banderol. Deze kisten werden meestal uit hout gemaakt en konden ingesneden of beschilderd zijn. Dergelijke minnekisten werden voornamelijk gemaakt in het vijftiende-eeuws Duitsland. Bijvoorbeeld twee minnekisten in Keulen en München. Op de twee minnekisten zijn een man en vrouw te zien onder een boom (zie afb. 20 en 21). Op de kist uit München staat het paar rechtop. Het paar op de kist in Keulen is zittend afgebeeld. Zowel man als vrouw hebben in deze afbeeldingen een banderol in de hand vast met een inscriptie.



Afb. 20 (links). Houten deksel van minnekist met liefdespaar, Duitsland 1400-1420, kunsthandelaar Böhler München.

Afb. 21 (rechts). Houten minnekist met deksel met liefdespaar, Zuid-Duits, c. 1485, Museum für Angewandte Kunst, Keulen.

Op de minnekist in München zegt de man tegen de vrouw: *'Tru ich halt wie du wilt (Ik zal u trouw geven zoals u dat wilt)'*. De vrouw antwoordt hierop: *'Bis stet das ist mi(n) rot (Mijn advies aan u is sterk van karakter te zijn).'*<sup>157</sup> Ook op de zijkanten van deze kist staan liefdesparen die tegen elkaar spreken. Hierin vraagt de man om trouw terwijl de vrouw deze belooft. Dergelijke beloften van trouw die de man aan de vrouw vraagt komen ook in de overige inscripties op de kist voor.

Het tweede kistje uit het einde van de vijftiende eeuw heeft alleen op het deksel een afbeelding van een liefdespaar met inscripties. De vrouw zegt tegen de man wat een vreugde liefde is, terwijl de man tegen haar zegt dat hij graag met haar in het huwelijk treedt zodat ze samen een eenheid kunnen vormen.<sup>158</sup>

In de tapijt- en textielkunst heeft de hoofse liefdesiconografie nooit een satirische inslag gekregen. Eerst werd gedacht dat de oorzaak hiervoor een verschil in opdrachtgevers was, waarbij de textiel- en tapijtkunst vooral besteld werden door adellijke of zeer rijke burgers die een adellijk leven nastreefden.<sup>159</sup> Van der Coelen geeft in zijn artikel over de hoofse liefde in de prentkunst een andere verklaring.<sup>160</sup> Volgens hem hingen de wandtapijten op zichtbare plaatsen, waardoor de meer satirische afbeeldingen niet op de tapijten geweven werden. De wandtapijten vormden kostbare objecten en werden vaak gemaakt om een bijzondere gelegenheid te vieren, bijvoorbeeld een huwelijk. De tapijten hingen aan de wanden of voor deurposten om de warmte en tocht buiten te

<sup>157</sup> Wurst 2003 (zie noot 157), p. 106.

<sup>158</sup> Schuttwolf 1998 (zie noot 141), p. 107.

<sup>159</sup> Moxey 1985 (zie noot 122), pp. 69-70.

<sup>160</sup> Van der Coelen 2015 (zie noot 136), p. 49.



houden. De tapijten met de hoofse liefde-taferelen hingen meestal in de woonvertrekken van het echtpaar.<sup>161</sup>

Een onderzoek uit 1990 door Anna Rapp Buri en Monica Stucky-Schürer is specifiek gericht op de vijftiende-eeuwse textiel- en tapijtkunst uit Bazel en Straatsburg met hoofse liefde-iconografie.<sup>162</sup> Vooral gedurende het laatste kwart van de vijftiende eeuw werd de hoofse liefde een populair thema in deze streken. In andere belangrijke tapijtcentra, zoals Brugge en Antwerpen kwamen hoofse motieven waarin een banderol met profane liefdesinscriptie is afgebeeld nauwelijks voor.<sup>163</sup> Vanuit Bazel en Straatsburg zijn veel tapijten overgebleven met hoofse liefde als thema. Dit varieerde van de verhalende taferelen als Vrouw minne, wildemannen met jonge vrouwen, jachtscènes, de bron der jeugd, liefdesparen samen met fabeldieren, vrouwenlisten en omsloten tuinen met verschillende liefdesparen. Op deze tapijten werd veel gewerkt met banderollen.

Het motief dat iconografisch de meeste overeenkomsten vertoont met het portret van Lysbeth van Duvencoerde en het Gothase liefdespaar, is de afbeelding van de man en vrouw die vaak samen onder een vlierboom of appelboom staan (zie afb. 22). De man en vrouw in de tapijten worden omringd door een banderol, die meestal door man en/of vrouw wordt vastgehouden. In andere gevallen hebben man of vrouw iets in de hand zoals een bloem of bloemenkrans. Soms maken ze een gebaar.



Afb. 22. Wandtapijt of voorzijde van een kussen met een liefdespaar onder een vlierboom, Bazel c. 1470-1480, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.

De inscripties op de tapijten zijn vaak geschreven als een rijmend couplet in het Middelhoogduits.<sup>164</sup> Ze vormen een dialoog tussen het liefdespaar en zijn meestal eenvoudige zinnen die te doen hebben met de hoofse liefde-allegorie. De zinnen zijn in de meeste gevallen algemene uitspraken over liefde zoals het verlangen naar liefde loyaliteit, de vreugde over liefde en het benadrukken van trouw of juist trouweloosheid.

<sup>161</sup> Rapp-Buri, A. & M. Stucky-Schürer, *Zahm und wild: Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, Mainz 1990, p. 60.

<sup>162</sup> Rapp Buri 1990 (zie noot 162), p. 6.

<sup>163</sup> Zie bijvoorbeeld de documentatiemappen omtrent Vlaamse tapijtkunst in het RKD, BD/0297 - ONK/Tapestries.

<sup>164</sup> Rapp Buri 1990 (zie noot 162), p. 75.

Het zijn veelvoorkomende uitspraken uit de hoofse minnellyriek en geen directe citaten of verwijzingen naar de liefdesliteratuur.

Een voorbeeld van een motief van een liefdespaar onder een vlierboom met banderolinscriptie is het wandtapijt of de voorzijde voor een kussen uit Zürich (zie afb. 22).<sup>165</sup> De man heeft de banderol vast, de vrouw heeft een bloemenkrans in haar rechterhand. De geliefden spreken de volgende woorden tegen elkaar:

Man: *'Holder hat mein Herz besessen, jetzt hab ich mein Leid vergessen (De houder bezit mijn hart, nu ben ik mijn verdriet vergeten)'*.

Vrouw: *'Kannst du, Holder, Liebe haben, Blümlein Vergißmeinnicht sollst Du tragen (Kunt u houder, liefde hebben? Vergeet-mij nietjes zult u dragen)'*.

Het paar staat onder de boom om hun wederzijdse liefde te bekrachtigen. De man spreekt zijn vreugde uit dat nu zij van hem houdt hij zijn verdriet vergeten is, terwijl de vrouw aan de man vraagt of hij, die haar liefheeft, haar niet wil vergeten. Dit benadrukt ze door hem een bloemenkrans van vergeet-me-nietjes aan te bieden als onderpand van haar trouw. Het tapijt is een allegorie van trouw.

Een ander voorbeeld is een wandtapijt, in Parijs (zie afb. 23) waar wederom een liefdespaar onder een vlierboom staat.<sup>166</sup> Ook dit paar is omcirkeld door banderollen waarin ze met elkaar spreken. De vrouw snijdt met een mes een bloementros van de boom af. De inscripties zeggen het volgende:

Man: *'Ich trag in meinem Herzen, unheimlich große Schmerzen (Ik draag in mijn hart oneindig grote smart)'*.

Vrouw: *'Nichts mehr soll hier blühen, was das Herz bekümmern mag (Niets zal hier meer bloeien wat het hart kan bekommeren)'*.

Beide figuren spreken over liefdesverdriet.<sup>167</sup>



Afb. 23. Wandtapijt met een teleurgesteld liefdespaar onder een vlierboom, Bazel c. 1480, Musée de Cluny, Parijs.

<sup>165</sup> Rapp Buri 1990 (zie noot 162), pp. 190-191.

<sup>166</sup> Rapp Buri 1990 (zie noot 162), pp. 193-195.

<sup>167</sup> Op de afbeelding staan twee verschillende paren omdat het motief op twee verschillende tapijten terug te vinden is. Ook op een tapijt uit Zwitserland. Het andere tapijt is in spiegelbeeld afgebeeld en de kostuumkleuren van man en vrouw zijn gespiegeld.



Een derde voorbeeld is het wandtapijt in Näfels, bestaand uit twee fragmenten (zie afb. 24).<sup>168</sup> Op dit tapijt zijn drie verschillende liefdesparen afgebeeld waarbij het linker paar in een bloemenperk staat terwijl de man zijn banderol vasthoudt en de vrouw een handgebaar maakt. In het middelste tafereel staan ze wederom in een bloemenveld met in het midden een omheind bloemenveld, terwijl ze allebei een banderol vasthouden. Het rechterfragment toont het laatste paar onder een granaatappelboom, beiden hebben een banderol vast.

De inscripties zijn als volgt:

Het linker liefdespaar, Man: *'Nichts lieber als dich (Niets liever dan u)'*.

Vrouw: *'1490. Nicht anderes begehrt ich (Niets anders begeert ik)'*.

Het liefdespaar in het midden, Vrouw: *'Geselle hüte dich, Treue is vergänglich (Gezel pas op uzelf, trouw is vergankelijk)'*.

Man: *'Treue ist ein (seltener) Gast geworden (Trouw is een zeldzame gast geworden)'*.

Het paar op het rechterfragment, Vrouw: *'Geselle, hab guten Mutt, hoff geduldig, und alles Wird gutt (Gezel, heb goed, hoop geduldig, en alles komt goed)'*.

Man: *'Mich reut es zu leben, wenn ich Euch nichts hab zu geben (Mij berouwt het te leven als ik u niets heb om te geven)'*.



Afb. 24. Wandtapijt bestaande uit twee fragmenten met drie liefdesparen, Bazel c. 1490, Fleurepalast, Näfels.

<sup>168</sup> Rapp Buri 1990 (zie noot 162), pp. 234-236.

Het eerste paar spreekt over hun wederzijdse liefde. Het tweede paar klaagt over het gebrek aan trouw in de liefde en bij het derde paar spreekt de man over zijn wanhoop terwijl de vrouw hem moed in spreekt. Bij het eerste paar noemt de vrouw in haar inscriptie een jaartal, 1490, waarvan men denkt dat dit het ontstaansjaar van het wandtapijt is. In inscripties betekenen dateringen meestal herdenkingen van belangrijke momenten. In dit geval kan het goed gaan om een echtpaar wandtapijt dat ter gelegenheid voor een huwelijk in opdracht is gegeven. Het stel krijgt in dit tapijt de vreugde van liefde te zien en ook het resultaat van gebrek van trouw.

Het tafereel van de man en vrouw samen omgeven door natuur is volgens vele kunsthistorici af te leiden van het motief van de minnetuin.<sup>169</sup> Dit is een allegorische voorstelling in de vorm van een aards paradijs, dat van de buitenwereld is afgesloten. In deze tuin bevinden zich minnende paren die zich aangenaam vermaken. Het motief is zowel afgeleid van het aards paradijs uit de Bijbel als gebaseerd op laatantieke landschapsschilderingen. Het dertiende-eeuwse dichtwerk de *Roman de La Rose* is van grote invloed op het motief. In het dichtwerk wordt omschreven hoe een jonge man in een weelderige tuin een dame ontmoet. Hij probeert haar te veroveren, maar zij verdedigt zichzelf met allegorische eigenschappen. Hierbij speelt de allegorische roos een grote rol die een jonge maagd symboliseert. Uiteindelijk verovert de man de vrouw en plukt hij de roos waarmee hij symbolisch haar maagdelijkheid ontnemt. Het tafereel bestaat meestal uit een grote tuin, waarin verschillende paren zich vermaken met kaartspelen, schaak, dans en muziek. Meestal staat een fontein centraal op de afbeelding waaromheen de liefdesparen zich verzamelen. Het motief waarin man en vrouw naast een boom staan en elkaar trouw beloven zou hier direct van zijn afgeleid. Of dit daadwerkelijk zo is, valt moeilijk te bewijzen, want liefdeskoppels onder een boom is een motief dat in de liefdesiconografie in West-Europese kunst altijd een rol gespeeld heeft. Hierbij kan gedacht worden aan het plukken van de appel door Eva waarbij Adam toekijkt, het tafereel van Tristan en Isolde waarbij het paar elkaar ontmoet bij een rivier met een boom en van gewone liefdesparen als voorlopers van de liefdestuin. Ook in de hoofse liefdestuin afbeeldingen wordt gebruik gemaakt van inscripties in banderollen waarin man(en) en vrouw(en) toespelingen maken op de liefde.

Van weinig tapijten is precies bekend voor welke gelegenheid en/of opdrachtgever ze gemaakt zijn. Van een aantal tapijten weten we dat deze besteld werden door of voor koppels die net in het huwelijk traden.<sup>170</sup> Tapijten werden ook wel besteld door een echtpaar dat al jaren getrouwd was. Het volgende tapijt in Wenen is een voorbeeld waarvan de opdrachtgevers een langgetrouwd echtpaar waren (zie afb. 25).<sup>171</sup> In de inscriptie spreekt het paar over het succes van hun huwelijk. De vrouw geeft aan dat haar man haar altijd trouw is gebleven. De man antwoordt dat nieuwe liefde een wond in zijn hart zou slaan. De rol van familie wordt benadrukt in dit werk door, naast hun eigen wapens, ook de wapens van hun moeders en grootmoeders af te beelden. Het tapijt vormt geen huwelijksgeschenk maar is een uiting van familietrots en jaren van echtelijke verbintenis.

---

<sup>169</sup> D. Kutschbach, 'Das irdische Paradies. Liebesgärten im späten Mittelalter.' in: A. Schuttwolf (red.), *Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter*, Ostfildern-Ruit 1998, p. 84. Camille 1998 (zie noot 54), pp. 74-81.

Van der Coelen 2015 (zie noot 136), p. 50.

<sup>170</sup> Rapp Buri 1990 (zie noot 162), p. 83.

<sup>171</sup> Rapp Buri 1990 (zie noot 162), pp. 400-401.



Afb. 25. Wandtapijt van een langgetrouwd echtpaar, Straatsburg c. 1510, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wenen.

Een ander bekend wandtapijt uit Bazel is opgedeeld in drie fragmenten (zie afb. 26).<sup>172</sup> Links staat een man. Het gedeelte waarop de vrouw was afgebeeld mist. Wel is een gedeelte van haar banderol te zien. Een groot stuk van de banderol van de man mist eveneens. In het midden zitten een man en vrouw in een tent en ze spelen een kaartspel. Op het rechterfragment staat een liefdespaar waarbij de vrouw de man een rozenkrans aanbiedt. Alle figuren hebben een banderol in de hand.

De inscripties zijn als volgt:

Het liefdespaar aan de linkerzijde, Vrouw: *'Ich winde Dir zum Liebespfand ein Kränzlein (Ik weef u als teken van mijn liefde een krans)'*.

Man: *'Je länger je lieber steht (Des te langer onze liefde blijft)'*.

Paar in het midden, Man: *'Euer Wurf ist wohl besonnen (Die worp van u was wel bezonnen)'*.

Vrouw: *'Damit hab ich das Spiel gewonnen (Daarmee heb ik het spel gewonnen)'*.<sup>173</sup>

Rechter liefdespaar, Man: *'Zarte Frau, alle Zeit bin ich zu Eurem Dienst bereit (Tedere vrouw, altijd ben ik tot uw dienst bereid)'*.

Vrouw: *'Dafür bekränze ich dich mit Rosen (Daarvoor krans ik u met rozen)'*.



Afb. 26. Wandtapijt in twee fragmenten, Een liefdestuin met tent en drie paren, Bazel c. 1490, Historisches Museum, Bazel.

<sup>172</sup> Rapp Buri 1990 (zie noot 162), pp. 227-231

<sup>173</sup> Moxey 1985 (zie noot 122), p. 72.



De twee wapenschilden bovenin de tent tonen de families. De datering maakt het tot een tapijt dat na jaren van huwelijk gemaakt is. Het stel, dat geïdentificeerd kan worden aan de hand van de wapenschilden, trouwde in 1471, terwijl het tapijt in 1490 werd vervaardigd. De twee buitenste paren spreken over hun liefde en de vrouw van het rechterpaar geeft haar man een bloemenkrans als teken van haar liefde en trouw. De inscriptie van de vrouw bij het linker paar wijst op een vergelijkbaar motief. Het stel in het midden vermaakt zich opperbest, en aangezien de wapens boven de tent hangen kan aangenomen worden dat deze figuren het echtpaar symboliseren. Het tapijt toont hiermee dat het huwelijk na zoveel jaren nog steeds goed is.

Niet op elk tapijt dat ter gelegenheid van een huwelijk gemaakt werd staat het motief van een liefdespaar met de banderol onder de boom of in de bloemenweide afgebeeld. Zo zijn er wandtapijten met wildemannen en vrouwen en jachtmotieven. Op sommige tapijten staat helemaal geen banderol afgebeeld.

### **4.3 De functie van de inscripties in de contemporaine liefdesparen**

De inscripties op de minnekistjes en de tapijten bestaan altijd uit één of twee rijmende zinnen. De inscripties van man en vrouw rijmen met elkaar en vormen samen een dialoog. Het lijkt niet uit te maken of de man of de vrouw begint met spreken. Gedurende het onderzoek is hier geen verklaring voor gevonden. De zinnen zijn vaak zo geformuleerd dat zowel man als vrouw als eerste zou kunnen beginnen met spreken.

De inscripties gaan vrijwel altijd over de liefde. Vaak spreken de figuren over hun vreugde betreffende de liefde. Trouw staat in de inscripties op de kisten centraal. De figuren spreken over de hoop op trouw en het verdriet over mogelijk ontrouw.

De minnekist werd door de echtgenoot aan zijn toekomstige bruid gegeven. De kisten werden geproduceerd voor de open markt en meestal niet in opdracht van echtgenoot of de familie van het toekomstig echtpaar, gemaakt. Hierdoor kan ervan uitgegaan worden dat de inscripties algemene teksten waren die niet door de opdrachtgever bedacht werden. Waarschijnlijk werden ze gemaakt door de kunstenaar. De inscripties op de deksels herinneren de vrouw aan de trouw en de liefde die zij aan haar echtgenoot moest tonen alsmede de vreugde die de echtgenoot kon brengen. Voor wandtapijten kan dit iets anders liggen. Deze werden vaak in opdracht van bepaalde families gemaakt, zoals de wapenschilden bewijzen. Bij deze werken is het mogelijk dat de opdrachtgever meegewogen heeft met de beslissing omtrent de inscriptie. Het is wel waarschijnlijk dat de rijmende inscripties bedacht zijn door de schilder.

De minnekist en het tapijt waren vaak een huwelijks- of verlovingsgeschenk. Tapijten met liefdestaferelen hadden een intiem karakter en hingen vaak in de woonvertrekken van het echtpaar. Ze werden meestal besteld voor bijzondere gelegenheden, zoals een huwelijk. De beoogde doelgroep van deze werken was het echtpaar. De werken toonden het echtpaar een ideaal voorstelling van een huwelijk.<sup>174</sup> De beelden moesten het echtpaar herinneren aan de overwinningen, nodig om liefde waard te zijn en de inspanningen noodzakelijk om de liefde te behouden.<sup>175</sup> Ze toonden het echtpaar de hoofse idealen die bij de liefde hoorden: standvastigheid en eer. De tapijten hadden hiermee een belerende functie.<sup>176</sup> De inscripties speelden hier een rol in. Net als bij de

---

<sup>174</sup> Rapp Buri 1990 (zie noot 162), p. 83.

<sup>175</sup> Rapp Buri 1990 (zie noot 162), p. 56.

<sup>176</sup> Moxey 1985 (zie noot 122), p. 69.

minnekisten bestonden deze uit één zin die rijmde met de inscriptie van de ander. Doordat de iconografie van het liefdespaar in vrijwel ieder tapijt gelijk is, zorgt de banderol met inscriptie, waarschuwend of bemoedigend, voor de boodschap aan het echtpaar.

In de afbeeldingen op de tapijten en minnekisten met vergelijkbare inscripties als op het portret van Lysbeth en Simon, gaat het om hoofse liefdesparen. Deze paren tonen een allegorisch beeld van het hoofse liefdesideaal.<sup>177</sup> De boodschap op deze werken werd voornamelijk overgebracht door de inscripties en deze kon uit een belofte, wijsheid of waarschuwing bestaan.

#### **4.4 Analyse van de inscripties op het portret van Lysbeth van Duvendoorde en het Gothase liefdespaar**

De inscripties op het portret van Lysbeth van Duvendoorde en het Gothase liefdespaar komen duidelijk uit de traditie van de hoofse minneparen. De inscripties zijn waarschijnlijk afgeleid van de motieven van liefdesparen op vijftiende-eeuwse tapijten en minnekisten vanwege de vele overeenkomsten. De inscripties in zowel de tapijten, kisten als de twee werken vormen in ieder geval twee verschillende zinnen die met elkaar rijmen. Net als op de tapijten en minnekisten vormen deze zinnen een dialoog. De figuren spreken als het ware in de inscripties. Liefdesinscripties in minne-iconografie komen alleen voor in een banderol. De keuze voor de banderol op de twee werken is daarom waarschijnlijk afgeleid van de hoofse inscripties in andere genres.

De inscripties refereren niet naar een bepaald verhaal uit de hoofse liefdesliteratuur. Het zijn algemene opmerkingen over de hoofse/ ridderlijke liefde. In de inscriptie van Lysbeth spreekt ze over de moeite die het haar kost om te hopen dat iemand haar lief zal hebben. Simon zegt in zijn inscriptie dat hij wil weten wie hem kan liefhebben. Allebei vragen op deze manier aan de ander om liefde en uiten hiermee een vergelijkbare wens. De vraag naar liefde is ook een terugkerend thema in de inscripties van de minnekisten en tapijten. Op de kist in Keulen spreekt de man over de wens om de met zijn vrouw in het huwelijk een eenheid te vormen. In het kussenovertrek of wandtapijt fragment uit Zürich spreekt de man over het vergeten van zijn verdriet omdat hij de liefde gevonden heeft en in het wandtapijt uit Näfels spreekt de vrouw van het derde paar haar partner moed in omdat alles goed komt. Er wordt gesproken over het verdriet zonder liefde en de vreugde met. Inhoudelijk komen de inscripties van Lysbeth en Simon overeen met andere minne-inscripties.

Hiernaast waren zowel de minnekist alsook het wandtapijt vaak huwelijks giften die meestal aan de bruid werden gegeven door haar toekomstige echtgenoot of familie. Ook van het portret van Lysbeth wordt gedacht dat deze wellicht als huwelijks- of verlovingsgeschenk gemaakt is. Voor de verschillende werken werd in dezelfde context opdracht gegeven. Wellicht was de schilder of de opdrachtgever(s) beïnvloed door de andere minnegiften en wilde(n) hij of zij eenzelfde soort inscriptie.

Ook de inscriptie op het Gothase liefdespaar past in de hoofse liefdestraditie. Net als verscheidene tapijten staat de minnegift in de inscriptie centraal. Bij de tapijten gaat het om een bloemenkrans, bij het paneel gaat het over de kwast. De vrouw in het Gothase liefdespaar spreekt over de waardering van haar man voor de gift. De man geeft aan dat hij geen geschenk had hoeven hebben. In de tapijten wordt in de inscripties gezegd dat

---

<sup>177</sup> Moxey 1985 (zie noot 122), p. 69.



een vrouw haar gezelschap vergeet-me-nietjes geeft om hem aan haar liefde te herinneren. In het wandtapijt uit Bazel geeft de man aan altijd voor de vrouw klaar te staan waarmee de vrouw hem bedankt met een rozenkrans.

Het werk is mijn inziens echter hoogstwaarschijnlijk geen portret geweest zoals ik reeds genoemd heb in hoofdstuk drie. De veronderstelling dat het schilderij een portret is, is gebaseerd op het wapenschild en het kunstgenre van het werk. In de paneelschilderkunst zijn profane werken bijna altijd autonome portretten, en het wapen verwijst direct naar historische figuren en is een bekend beeldmotief van het vroege portret. Hiernaast lijken geen hoofse liefde-taferelen in de schilderkunst gemaakt te zijn. We hebben echter gezien dat ook in de tapijtkunst wapenschilden gebruikt werden, zoals bij de echtpaarportretten. De wapenschilden verwijzen naar de opdrachtgever, maar de figuren zijn symbolische representaties van een echtpaar en geen directe portretten. Hiernaast staat op het Gothase liefdespaar één wapenschild, geen alliantiewapen of twee verschillende wapens. Het wapen lijkt eerder te duiden naar één opdrachtgever die een geïdealiseerd liefdespaar bestelde, dan de twee verschillende figuren op het paneel. Tot slot vertonen de voorbeelden uit de tapijtkunst grote overeenkomsten met de iconografie van het Gothase liefdespaar. De man en vrouw zijn naast elkaar afgebeeld en hebben eenzelfde soort inscriptie. Hiernaast zijn de figuren in de tapijten geïdealiseerd. De mannen hebben lange golvende lokken (zie afb. 24 en 25) en de vrouwen hebben een vergelijkbaar hoofddeksel (zie afb. 24 en 25). Het Gothase liefdespaar is mijn inziens eerder een geïdealiseerd liefdespaar dan een portret waardoor het, ondanks dezelfde soort inscriptie niet onder hetzelfde genre valt als het portret van Lysbeth. Het portret van Lysbeth met de profane liefdesinscriptie lijkt geen onderdeel geweest te zijn van een bepaalde traditie binnen de autonome portretkunst.

## Hoofdstuk 5: Het huwelijk in de vijftiende eeuw

Het volgende cultuurhistorische onderzoek naar het huwelijk in de vijftiende eeuw biedt een context voor de omstandigheden rondom de verloving en het huwelijk van Lysbeth van Duvencorde en Simon van Adrichem. Dit kan wellicht meer duidelijkheid verschaffen over het dilemma omtrent de functie van het portret als verlovings- of huwelijksportret, of zelf als juridisch document. De functie van het portret is belangrijk om te weten bij de interpretatie van betekenis en functie van de inscripties op de beiden werken.

Gedurende de vijftiende eeuw werd in de adellijke laag van de samenleving het huwelijk vooral gesloten uit praktische overwegingen en niet uit liefde.<sup>178</sup> Het vinden van een levenspartner was een aangelegenheid van twee families en geen beslissing tussen man en vrouw. Materiële en politieke belangen stonden op het spel bij het sluiten van een adellijk huwelijk.<sup>179</sup> Het doel van een huwelijk was een verbond tussen twee families en hiermee de bevordering van de gehele familie door het verkrijgen van meer land, status

---

<sup>178</sup> Huwelijken werden gedurende de Middeleeuwen in bijna alle bevolkingslagen gearrangeerd in plaats van uit liefde gesloten. In deze paragraaf wordt echter gefocust op het adellijk huwelijk uit de vijftiende eeuw in verband met de adellijke geportretteerden op de onderzochte portretten.

<sup>179</sup> E. Kloek, 'Seksualiteit, huwelijk en gezinsleven tijdens de lange zestiende eeuw, 1450-1650', in: T. Zwaan (red.), *Familie, huwelijk en gezin in West-Europa*, Amsterdam 1993, pp. 107-138.

en/of rijkdom. Een goed en standvastig huwelijk was gedurende de vijftiende eeuw belangrijk voor de economische overleving van de adellijke families.<sup>180</sup>

De verloving van een koppel werd door een verbaal huwelijkscontract tussen de vader en de verloofde afgesloten. Hierin werd de bruidsschat bepaald en de datum van het overhandigen van de bruid. Het huwelijk werd in twee stadia gesloten. Eerst kwam de verloving. Deze ceremonie werd de *sponsalia de praesenti* genoemd. De verloving vormde de sluiting van het verbale contract, ook wel *deponsatio* genoemd. Dit was de juridische stap voor het huwelijk. Bij uitzondering was er soms sprake van een schriftelijk contract. De verloving zelf vormde vaak een echte ceremonie, die gedurende de Middeleeuwen in de kerk of bij het stadhuis werd gehouden om de beloftes kracht bij te zetten. Tijdens de ceremonie hielden de verloofden elkaars rechterhand vast en spraken ze aan elkaar een belofte van trouw uit. Ook werd een handschoen, een ring of zwaard uitgewisseld. Meestal was bij de verloving een priester aanwezig. Gedurende deze ceremonie werden ook de praktische zaken geregeld, zoals het huwelijkscontract.

De huwelijksceremonie, de *sponsalia de futuro*, vierde vooral de voltooiing van de zaken zoals deze besproken waren in het contract. De ceremonie werd wederom meestal gehouden in een stadhuis of kerk, vaak in aanwezigheid van een priester. Om een huwelijk te valideren moesten beide partijen hun goedkeuring geven. Een belofte van trouw en het ja-woord moest worden uitgesproken tussen bruid en bruidegom terwijl ze elkaars rechterhand vasthielden. Na de ceremonie volgde een mis en vervolgens het huwelijksfeest. Tot slot moest het huwelijk geconsumeerd worden. Rituelen zoals het geven van de trouwring en de zegen van de priester hoorden oorspronkelijk bij de verlovingsceremonie maar werden later onderdeel van de huwelijksceremonie. Gedurende de vijftiende eeuw leken de verloving en het huwelijk sterk op elkaar. Een van de weinige verschillen waren de namen van de twee ceremonies. Het is hierbij belangrijk te bedenken dat deze ceremoniën ook niet visueel te onderscheiden zijn. De bepaling of een kunstwerk een huwelijks- of verlovingsvoorstelling is, moet gemaakt worden aan de hand van kennis over de geportretteerden.

Gedurende de twaalfde eeuw werd het sluiten van een huwelijk een sacrament. In 1215 stelt de kerk een kerkelijke inzegening/toezegging voor een huwelijk verplicht.<sup>181</sup> De kerkelijke leer besloot tot een huwelijkscontract met een belofte van trouw tot aan de dood.<sup>182</sup> Tot 1563 was het niet verplicht om een priester bij de verloving of het huwelijk aanwezig te hebben. Zelfs getuigen waren niet altijd noodzakelijk. Dit zorgde voor moeilijke situaties, waarbij de man of vrouw een huwelijk kon ontkennen. Dit was de reden dat er soms voor gekozen werd een schriftelijk huwelijkscontract op te stellen. In sommige gevallen werden portretten van het koppel als huwelijksdocument gezien.<sup>183</sup> In de cultuurhistorische literatuur wordt vrijwel altijd het Gothase liefdespaar als voorbeeld aangehaald vanwege de inscriptie en de kwast.<sup>184</sup> De kwast en inscriptie zijn een teken van trouw en creëren een soort bindende belofte. De vraag blijft echter of het liefdespaar daadwerkelijk een portret geweest is. Een ander portret dat tot recent

---

<sup>180</sup> Schmidt-Wiegand 1985 (zie noot 124), pp. 204-205.

<sup>181</sup> De Jongh 1986 (zie noot 7), p. 84.

<sup>182</sup> Dülberg 1990 (zie noot 13), p. 269

<sup>183</sup> Schmidt-Wiegand 1985 (zie noot 124), p. 268.

Deneke1971 (zie noot 125), p. 66.

<sup>184</sup> Schmidt-Wiegand 1985 (zie noot 124), p. 268.

Deneke1971 (zie noot 125), p. 66.

als huwelijksdocument getypeerd werd is het Arnolfiniportret (zie afb. 27).<sup>185</sup> Erwin Panofsky beargumenteert in zijn artikel uit 1934 deze optie aan de hand van de inscriptie boven de spiegel van Jan van Eyck en verscheidene iconografische motieven die in verband kunnen worden gebracht met het huwelijk. De inscriptie: '*Johannes de Eyck fuit hic* (Jan van Eyck was hier)', kan volgens Panofsky uitgelegd worden als een getuigenis waarbij Jan van Eyck optreedt als getuige bij het huwelijk van het burgerlijk paar Giovanni Arnolfini en zijn vrouw Constanza. De theorie van Panofsky is niet algemeen aanvaard aangezien hij niet met bewijzen voor de hypothese kon komen. De theorie van Panofsky is in 2003 hiernaast weerlegd door Margaret Koster waarin ze beargumenteert dat het portret een memorieportret is van Constanza. Zij blijkt in 1433 overleden te zijn, één jaar voor het ontstaan van het portret.<sup>186</sup>

Hess geeft in zijn boek uit 1996 een aantal voorbeelden van zogenoemde huwelijkscontracten uit verluchte handschriften.<sup>187</sup> Deze komen echter uit de zestiende eeuw. De vraag blijft of in de eerste helft van de vijftiende eeuw het gebruik van kunstwerken als juridische documenten bestond. Waarschijnlijker is dat een portret, bij de verloving het verbale contract niet kon vervangen, maar wel kon benadrukken als markering van het huwelijk of een soort wervingscadeau.

Vanaf de veertiende eeuw werd het gebruikelijk om naar aanleiding van de verloving of het huwelijk geschenken aan de bruid te geven. Meestal werden deze door de man en/of zijn familie aan de vrouw gegeven als onderdeel van hofmakerij of ter gelegenheid van een verloving. Bij de verloving gold dit geschenk als een bezegeling van het huwelijkscontract.<sup>188</sup> De geschenken konden spiegels, kammen, riemen, zogenoemde minnekistjes, huwelijkskisten en zelfs schoeisel zijn.<sup>189</sup> De bruid en bruidegom liepen na het huwelijk in processie naar zijn huis met de geschenken en bruidsschat.<sup>190</sup>



Afb. 27. Jan van Eyck, Het Arnolfiniportret, 1434, National Gallery, Londen.

<sup>185</sup> E. Panofsky, 'Jan van Eyck's Arnolfini Portrait', in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 64, No. 372 (1934), pp. 117-127.

<sup>186</sup> M. L. Koster, 'The Arnolfini portrait: a simple solution', in: *Apollo: the international magazine of the arts*, Vol. 157, nr. 499 (September 2003), pp. 4-6.

<sup>187</sup> Hess 1996 (zie noot 39), pp. 62-68.

<sup>188</sup> Wurst 2003 (zie noot 157), p. 119.

<sup>189</sup> Camille 1998 (zie noot 54), pp. 51-71.

<sup>190</sup> Wurst 2003 (zie noot 157), p. 119.

## 5.1 De functie van het portret van Lysbeth van Duvenvoorde

Het is zeer waarschijnlijk dat het huwelijk tussen Lysbeth van Duvenvoorde en Simon van Adrichem een politiek gemotiveerd verstandshuwelijk geweest is tussen de twee families. Lysbeth van Duvenvoorde en Simon van Adrichem kwamen allebei uit adellijke families met land en rijkdom. Simon was de oudste zoon van de Baljuw van Beverwijk en de erfgenaam van slot Adrichem en de landerijen. Lysbeth vormde onderdeel van de modale adel, maar kwam uit een zijtak van de familie Wassenaer, een bijzonder invloedrijke familie in de Noordelijke Nederlanden. Hiernaast is bekend dat de dochters uit de familie Duvenvoorde niet vaak trouwden maar meestal intraden in een bepaald klooster.<sup>191</sup> Vrouwen trouwden alleen met toestemming van de familie. Dit was een normaal gebruik bij modale adellijke families uit de vijftiende eeuw. Helaas valt echter niet te bewijzen dat het inderdaad een gearrangeerd huwelijk geweest is omdat er geen schriftelijk huwelijkscontract is overgeleverd.

Het portret van Lysbeth lijkt een gearrangeerd huwelijk te ondersteunen door de vele verwijzingen naar haar familie. Het alliantiewapenschild is een duidelijke aanduiding naar de twee families en ook het kostuum van Lysbeth wijst naar haar familie. De kleuren van haar gewaad, en de geborduurde letters in de mouw refereren naar de Wassenaers familie.

De verwijzingen naar de families en de datering van het portret rond 1430 doen vermoeden dat het portret geschilderd is ter gelegenheid van een verloving en/of huwelijk. Het jaar 1430 wordt gezien als het vermoedelijke ontstaansjaar van het portret en het huwelijk van Lysbeth en Simon. Als het portret een verlovingsportret geweest is, moet deze dus vrij snel voor het huwelijk gemaakt zijn. Door gebrek aan schriftelijke documentatie uit deze periode valt dit niet te achterhalen, maar er zijn wel een aantal opmerkingen en aannames die gemaakt kunnen worden aan de hand van de feiten die we over de familie Duvenvoorde uit deze periode weten. In 1430 was de vader van Lysbeth niet alleen verbannen uit Holland, maar ook al vier jaar overleden. Hij was dus niet in staat om te onderhandelen over het huwelijk. Ondanks de moeilijke omstandigheden waar de familie zich in bevond was Lysbeth een van de weinige vrouwen uit de familie die trouwde, en ook nog met een oudste zoon van een baljuw, een goede partij. Dit doet vermoeden dat het huwelijk en/of de verloving wellicht al eerder, misschien voor Dirk's verbanning in 1425 afgesproken was. Lysbeth bleef echter als nakomeling van de familie Wassenaer en edelvrouw een goede partij. Het is ook mogelijk dat het huwelijk gesloten werd door haar moeder, of haar oudere broer Jan die in 1430 nog leefde. In het geval van Simon was zijn vader in 1427 overleden en zijn moeder in 1413.<sup>192</sup> Het huwelijk kan dus ofwel door hem besloten zijn, ofwel door zijn vader een aantal jaren eerder.

In de bovenstaande omstandigheden van het gearrangeerde huwelijk is het goed mogelijk dat het portret van Lysbeth als bruidsportret, of ten behoeve van hun verloving naar Simon werd toegestuurd. Gezien het feit dat bruidsportretten voornamelijk door vorstenhuizen en de zeer hoge adel werden gebruikt, lijkt het eerder om een soort verlovingsgeschenk te gaan. De sterke benadrukking naar haar familie in de kleding van de vrouw past goed bij deze redenering. Als Lysbeth's portret eerder geschilderd is, moeten we aannemen dat het pendant van Simon en het alliantiewapen op het portret latere toevoegingen zijn, waarschijnlijk van na het huwelijk. Dit is niet te bewijzen

---

<sup>191</sup> Aalders 2000 (zie noot 90), p. 72.

<sup>192</sup> Janse 2001 (zie noot 88), p. 440.

doordat het portret van Simon verdwenen is, en een overschildering pas goed ontdekt kan worden als het enkele decennia later geschilderd is. Als het portret van Simon later werd toegevoegd, moet ook zijn inscriptie later zijn bedacht, terwijl beide één rijmend couplet vormen. Het is mogelijk dat de inscriptie van Simon een latere toevoeging is, aangezien het geen specifieke referentie lijkt te vormen naar de hoofse liefdesliteratuur. In het vergelijkingsmateriaal hebben we echter gezien dat een rijmend couplet tussen man en vrouw de gebruikelijke opzet voor een hoofse liefdesinscriptie is. Een andere moeilijkheid voor de theorie van het pendant van Simon als latere toevoeging, is de compositie van Lysbeth. Haar lichaam is naar links gedraaid en haar blik volgt haar lichaam waardoor ze naar iets aan haar linkerkant lijkt te kijken. Hoewel in bruidsportretten de figuren vaker in driekwartshouding zijn afgebeeld, kijken ze de toeschouwer altijd frontaal aan. Dit lijkt ook logisch als haar portret bedoeld was voor een potentiële toekomstige echtgenoot. Tot slot is er het hoofddekseel en opgestoken haar van Lysbeth. Dit suggereert dat Lysbeth al getrouwd was. Het lijkt dus onwaarschijnlijk dat het pendant van Simon en zijn inscriptie op later datum zijn toegevoegd.

Bepalen of het portret van Lysbeth een verlovings- of huwelijksportret geweest is, is ingewikkeld doordat er in de vijftiende eeuw geen groot verschil tussen de verloving en het huwelijk bestond. Visueel zijn de twee ceremoniën niet te onderscheiden waardoor deze vraag alleen bekeken kan worden door de situatie van de geportretteerden. Echtpaarportretten werden in de vijftiende eeuw zeker gemaakt ter gelegenheid van de verloving. Politiek gemotiveerde verstandshuwelijken waren in deze periode noodzakelijk vanwege de financiële situaties van veel adellijke families. De verloving was bij gearrangeerde huwelijken heel belangrijk omdat in deze ceremonie het verbale- of schriftelijke huwelijkscontract tussen de families werd afgesloten. De verlovingsceremonie was minstens even belangrijk als het huwelijk zelf.

Het portret van Lysbeth lijkt een verlovingsportret te zijn geweest. Lysbeth staat heraldisch rechts ten opzichte van haar man in het pendant, een positie die de vrouw alleen innam tijdens de verloving of in uitzondering als de vrouw van veel hogere stand was. In dit geval komen Simon en Lysbeth echter uit dezelfde klasse. Hiernaast is er op Lysbeth's portret, vergeleken met andere huwelijksportretten naast de banderol geen andere huwelijksiconografie te zien, zoals een bloem, ring of hond. In een huwelijksportret waren dit soort attributen gebruikelijk. Hiernaast wordt meestal op de huwelijksportretten in een inscriptie op de voorzijde van het portret de datum van het huwelijk of de namen van de geportretteerden genoemd. Op de achterzijde van dit werk is weliswaar de datering van het huwelijk en haar naam aangegeven, maar deze zijn vele jaren na het ontstaansjaar van het portret opgeschreven aangezien het ook de sterfdatum van Lysbeth vermeldt.

Profane liefdesinscripties komen zowel voor op kunstwerken die voor het huwelijk werden gemaakt, als de zogenoemde minnegiften die de man als cadeau aan zijn toekomstige bruid gaf, gedurende hun verloving. De inscripties op de twee portretten gaan over het verlangen naar liefde. Dit lijkt toepasselijker voor een verloving.

Sommige auteurs geven aan dat het portret geen verlovingsportret kan zijn, vanwege het alliantiewapen op het werk. Dit is mijn inziens geen sluitend argument, omdat de verlovingsceremonie de overeenkomst was tussen de twee families en in de vijftiende eeuw bijna volledig bindend.



Een belangrijk argument dat tegen de hypothese van een verlovingsportret spreekt, is de haardracht van Lysbeth op het portret. Ze draagt een hoofddeksel en haar haar is opgestoken in twee hoorns, een kenmerk van een getrouwde vrouw. Bekend is dat vanaf de huwelijksceremonie vrouwen in publiek hun haar altijd opgestoken en onder een hoofddeksel droegen. Een hoofddeksel werd ook gedragen bij verlovingsceremonies. Zo is er de miniatuur van de maand april in *Très Riches Heures*, het getijdenboek van de hertog van Berry (zie afb. 28).<sup>193</sup> Hierop draagt de toekomstige bruid in het blauwe gewaad een groot zwart hoofddeksel met veren. De vrouw heeft echter haar haar in een lange vlecht hangen, in plaats van opgestoken op haar hoofd. Het opgestoken haar lijkt toch een kenmerk te zijn van de getrouwde vrouw. Helemaal zeker is dit niet te stellen, omdat het lastig blijft de verlovings- en huwelijksafbeeldingen te onderscheiden.



**Afb. 28. De Gebroeders Limburg/ Miniaturist uit de Noordelijke Nederlanden, april, Een adellijke verlovingsceremonie in een tuin met in de achtergrond kasteel Dourdan van de hertog van Berry, c.1410, Ms.65, fol. 4v, Musée Condé, Chantilly.**

De situatie van de familie van Lysbeth in 1430 maakt de het bepalen van de functie van het portret nog moeilijker. Het is goed mogelijk dat de verloving tussen de twee families al eerder was afgesproken, waarschijnlijk voor de verbanning van Lysbeth's vader in 1425. Het is mogelijk dat de verlovingsceremonie op een later tijdstip werd gehouden, maar waarschijnlijk is dit niet. Het is ook mogelijk dat het portret toch een aantal jaren eerder is vervaardigd, aangezien 1430 een schatting blijft. Waarschijnlijker is dan echter dat het hier toch gaat om een huwelijkscontract.

Er is alleen geen enkel bewijs dat de verloving eerder plaatsvond. Het kan heel goed zijn dat haar moeder of oudere broer als hoofd van de familie optrad en de afspraken met Simon maakten om zo de familie terug in gratie en hogerop te krijgen. Het was zeker een huwelijk ter bevordering van de familie.

<sup>193</sup> Scott 1980 (zie noot 81), pp. 99-101.

Er bestaan verschillende theorieën dat portretten zelf dienst deden als huwelijkscontract. De portretten waren hiermee een vervanging van het schriftelijk huwelijkscontract. Het portret van Lysbeth wordt door Dülberg gezien als een soort huwelijkscontract. Volgens haar diende het portret als een privédocument van het voltrokken huwelijk.<sup>194</sup>

Dit zou mogelijk kunnen gezien de benadrukking van de samenkomst van de twee families op het portret. Het bewijs van de samenkomst was de belangrijkste functie van een dergelijk contract. Op het portret wordt vaak de afkomst van Lysbeth benadrukt. Helaas is niet duidelijk of ook op het portret van Simon heraldiek een dergelijk belangrijke functie speelde. Het alliantiewapen en het pendant vormen ook verwijzing naar de samenkomst tussen de twee families. De liefdesinscripties op het werk gaan over de hoop op liefde en waarschijnlijk een goed huwelijk. Het gebrek aan andere portretten die als huwelijkscontracten dienden in de vijftiende eeuw maakt deze theorie niet heel waarschijnlijk. Hiernaast zijn een liefdesinscriptie, wapens en heraldiek ook in andere kunstgenres te vinden zoals de houten minnekisten en de tapijtkunst. Deze werken worden niet getypeerd als juridisch huwelijksdocument, maar als minnegift. Voor de verloving werden vaak minnegiften gegeven door de familie of de bruidegom aan de bruid. Dit waren kunstwerken, zoals tapijten, schoeisel, riemgespen, wandtapijten en minnekisten. Deze giften waren onderdeel van de hofmakerij en verstevigden tegelijkertijd de verloving en het verbond tussen de families.

De weergave van de Lysbeth die op het portret bijna ten voeten uit is afgebeeld komt overeen met dames op minnegiften. Hiernaast hebben minnegiften een liefdesinscriptie in banderol. De inscripties van Lysbeth en Simon gaan over de hoop van het vinden van liefde, en het verdriet op het lange wachten. Ook dit is toepasselijk voor een minnegift die vaak bedoeld waren voor hofmakerij. De minnegiften werden meestal gegeven aan de bruid. Hoogewerff en Dülberg geven echter allebei aan dat het portret bij de verloving aan de bruidegom werd aangeboden.<sup>195</sup> Hoogewerff hield er echter rekening mee dat het portret ooit onderdeel vormde van een pendant. Hoogewerff verklaart de aanwezigheid van het alliantiewapen doordat het portret tijdens de verloving vlak voor het huwelijk gemaakt werd. Bruidsportretten waarop enkel de vrouw werd afgebeeld werden altijd voor de verloving gemaakt, niet gedurende. Hiernaast komen op deze panelen ook geen alliantiewapens voor. Dülberg geeft de theorie dat het pendant van Simon een latere toevoeging was. Hier is echter geen bewijs voor. Het lijkt waarschijnlijker dat de twee pendants door Simon of zijn familie aan Lysbeth gegeven zou zijn. Bijzonder is de nadrukkelijke verwijzing naar de familie van Lysbeth. Deze wijst eerder naar een opdracht vanuit haar zijde van de familie. Dergelijke benadrukking van de familie kon echter ook op het portret van Simon gestaan hebben.

Het portret van Lysbeth lijkt een pendant te zijn geweest dat door Lysbeth en/of haar familie aan Simon van Adrichem geschonken werd bij de verloving. De inscripties op de werken spreken over het verlangen naar liefde en ondergeschikt ook naar de hoop op een goed huwelijk. Net als in de tapijten en minnekisten met een liefdesinscriptie verwijzen deze naar de liefde voor elkaar. Het portret diende bij de verloving in ieder

---

<sup>194</sup> Dülberg 1990 (zie noot 13), pp. 271-272.

<sup>195</sup> Hoogewerff 1937 (zie noot 98), p. 53.

Dülberg 1990 (zie noot 13), pp. 271-272.

geval als verzegeling van het huwelijkscontract of wellicht als huwelijkscontract. Dat het portret een soort minnegift was, is ook een mogelijkheid.

## Conclusie

Het portret van Lysbeth van Duvendoorde, geschilderd in 1430 vormde een portretpendant met haar echtgenoot Simon van Adrichem. Bekend is dat op beide portretten bijzondere profane liefdesinscripties op een banderol stonden. In de echtpaarportretkunst is de banderol een zeldzaam motief. Ook wordt een liefdesinscriptie nauwelijks gebruikt. De inscripties op de twee portretten lijken gezien de prominente plaatsing in de compositie doelbewust gekozen te zijn door schilder en/of opdrachtgever. Ze hebben een functie en betekenis gehad.

Bij mijn literatuuronderzoek naar de vijftiende-eeuwse echtpaarportretkunst in de Noordelijke Nederlanden en Duitsland, ben ik geen vergelijkbare portretten tegen gekomen. In de schilderkunst bestaat één ander werk met een soortgelijke inscriptie: Het Gothase liefdespaar. Hoewel meerdere kunsthistorici ervan overtuigd zijn dat het liefdespaar een portret is, ben ik hier niet zeker van. Het Gothase liefdespaar is mijn inziens eerder een geïdealiseerde afbeelding van een liefdespaar waarbij de inscriptie is afgeleid uit de hoofse minne-iconografie. In de vijftiende eeuw in Noord Europa was het niet gebruikelijk om een banderol met profane liefdesinscripties in de autonome portretkunst te gebruiken. Aangezien er in de overgeleverde echtpaarportretten geen profane liefdesinscripties in banderol zijn teruggevonden kan niet gesproken worden van een traditie.

De hypothese van Van Os dat de inscriptie op het portret van Lysbeth van Duvendoorde afkomstig is uit de traditie van de hoofse liefde-iconografie lijkt te kloppen. In andere genres zoals de prentkunst, minnekisten en de tapijt- en textielkunst werden vaak banderollen gebruikt in hoofse liefde-taferelen. Profane liefdesinscripties kwamen voor op de minnekisten en tapijten. Net als de inscripties van Simon en Lysbeth 'spreken' de liefdesparen tegen elkaar in een rijmend couplet. Iedere inscriptie bestaat uit een soort spreuk of gezegde waarin de liefde centraal staat.

Op de tapijten en minnekisten hadden de liefdesinscripties een lerende functie en stonden op het werk om het de vreugde van liefde of het verdriet van ontrouw te tonen. Ze dienden als herinnering aan het echtpaar om te werken aan een goed huwelijk. Een goed huwelijk was noodzakelijk in de vijftiende eeuw door de economische situaties van vele adellijke families. In de vijftiende eeuw werden dan ook vele werken met hoofse liefde voor echtparen vervaardigd.

Ook de inscripties van Lysbeth en Simon spreken over het verlangen naar liefde. Dit is gezien de geschatte leeftijd van Lysbeth en Simon eerder een stijlfiguur dan werkelijkheid. Het is net als bij de tapijten hoogstwaarschijnlijk een algemene opmerking uit de middeleeuwse minnelyriek. Net als de minnekisten en tapijten waren het portret van Lysbeth van Duvendoorde en het pendant van Simon vooral bedoeld voor het echtpaar. De inscripties op de portretten lijken dezelfde doel en functie gehad te hebben. De inscripties van Lysbeth en Simon ondersteunen de hoofse idealen en tonen het echtpaar een hoopvolle boodschap.

Het portret van Lysbeth van Duvendoorde is naar alle waarschijnlijk voor of gedurende de verloving vervaardigd. Lysbeth is geschilderd aan de rechterhand van haar

echtgenoot, een positie die de vrouw alleen innam tijdens haar verloving. Lysbeth heeft hiernaast niet de gebruikelijke attributen in de hand zoals in andere echtpaarportretten, bijvoorbeeld een ring of bloem. Ook maakt de inscriptie geen referentie naar de datering van het huwelijk of de afgebeelde figuren. Het alliantiewapen kan gezien de zeer bindende verlovingsceremonie uit de vijftiende eeuw ook verklaard worden. Alleen het opgestoken haar van Lysbeth is niet geheel te verklaren aangezien alleen getrouwde vrouwen in deze periode het haar opgestoken droegen. Verloofde vrouwen droegen echter wel hoofddekseis.

Vermoedelijk is het portret, gezien de sterke benadrukking op de familie van Lysbeth door haar of haar familie aan Simon geschonken. Hoewel de pendant een latere toevoeging zou kunnen zijn, is dit gezien de houding en blik van Lysbeth en de traditie van hoofse liefdesinscripties als dialoog niet waarschijnlijk.

Niet duidelijk geworden is of het portret ter gelegenheid van de verlovingsceremonie werd geschonken, of als een minnegift gedurende de verloving. Als geschenk bij de verloving konden de portretten dienen als verzegeling van het verbale huwelijkscontract en diende ze ter versteviging van de overeenkomsten tussen de twee families. Het portret als minnegift is ook mogelijk gezien overeenkomsten in de compositie van de vrouw die ten hele lijve is afgebeeld met in de hand een banderol met een hoofse liefdesinscriptie. Hoewel hier geen conclusies uit getrokken kunnen worden is het de moeite van het vermelden waard dat ook in de minnegiften de vrouwen zijn afgebeeld met opgestoken haar en een hoofddekseis. Minnegiften werden echter gebruikelijk door de man aan de vrouw gegeven terwijl het bij dit portret andersom lijkt te zijn gegaan.

De inscripties op de portretten van Lysbeth en Simon zijn doelbewust gekozen uit de hoofse minnetraditie. In de inscripties spreken man en vrouw over het verlangen naar liefde en indirect over hoop voor een goed huwelijk. Met deze inscriptie kreeg het portret dezelfde belerende functie als de andere kunstgenres met hoofse minnemotieven. Het benadrukte de noodzaak van een goed huwelijk, dat vanwege de economische omstandigheden in de vijftiende eeuw nog belangrijker werd.

## Literatuurlijst

- Aalbers, J. (red.), *Heren van Stand : Van Wassenaer 1200-2000 : achthonderd jaar Nederlandse adelsgeschiedenis*, Den Haag 2000.
- Anoniem, *Europäische Kunst um 1400*, tent. cat. Wien (Kunsthistorisches Museum) 1962.
- Beyer, A., *Das Porträt in der Malerei*, München 2002.
- Bock, H., 'Die Verlobung Eppstein- Eppstein 1494 und das Gothaer Liebespaar', *Mainzer Zeitschrift* 87/88 (1995), pp. 157-182.
- Borchert, T.H., *Renaissanceportretten uit de Lage Landen*, Lichtervelde 2015.
- Brandsma, F. 'Een hoofse tijd', in: R. Meens & C. van Rhijn (red.), *Cultuurgeschiedenis van de middeleeuwen; Beeldvorming en perspectieven*, Zwolle 2015, pp. 189-206.
- Buchner, E., *Das Deutsche Bildnis der Spätgotik und der Frühen Dürerzeit*, Berlin 1953.
- Camille, M., *The Medieval art of love, objects and subjects of desire*, London 1998.
- Camille, M., *Middeleeuwse Minnekunst, onderwerpen en voorwerpen van begeerte*, Keulen 2000.
- Campbell, L. *Renaissance Portraits, European portrait painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven 1990.
- Campbell, L., 'Diptychs with Portraits', in: J. O. Hand & R. Spronk (red.), *Essays in context. Unfolding the Netherlandish Diptych*, tent. cat. Washington (National Gallery of Art) 2006, pp. 32-45.
- Châtelet, A., *Early Dutch Painting. Painting in the Northern Netherlands in the Fifteenth Century*, Lausanne 1988.
- Coelen, P. van der, 'De geboorte van de genregrafiek. Van de Meester van de Liefdestuinen tot Albrecht Dürer', in: P. van der Coelen & F. Lammertse (red.), *De Ontdekking van het dagelijks leven. Van Bosch tot Bruegel*, tent. cat. Rotterdam (Boijmans van Beuningen) 2015, pp. 33-54.
- Conrads-de Bruin, M., & G. Klinkhamer, *Elseviers kostuumgids : westerse kledingstijlen van de vroege Middeleeuwen tot heden*, Amsterdam 1985<sup>4</sup> (1981).
- Deneke, E., *Hochzeit*, München 1971.
- De Jongh, E., *Portretten van echt en trouw*, tent.cat. Haarlem (Frans Hals museum) 1986.
- De Jong, M., 'Familie, huwelijk en liefde in de latere Middeleeuwen 1000-1500', in: T. Zwaan, *Familie, huwelijk en gezin in West-Europa*, Heerlen 1993, pp. 73-106.
- Dülberg, A., *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin 1990.
- Dülberg, A., 'Das Gothaer Liebespaar, Braut- und Hochzeitsbildnisse des 15. Jahrhunderts', in: A. Schuttwolf (red.), *Jahreszeiten Der Gefühle, Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter*, Gotha 1998, pp. 126-136.
- Flett, A.R., 'The Significance of Text Scrolls: Towards a Descriptive Terminology', in: M. M. Manion & B. J. Muir (red.), *Medieval Texts and Images. Studies of Manuscripts from the Middle Ages*, Chur 1991, pp. 43-56.
- Filedt Kok, J.P., '*s Levens felheid : de Meester van het Amsterdamse Kabinet of de Hausbuch-meester, ca. 1470-1500*', tent. cat. Amsterdam (Rijksprentenkabinet, Rijksmuseum) 1985.
- Fischer, C., *Flowers in the renaissance*, London 2001.



- Heinzelmann, J., "'Das Gothaer Liebespaar' ist ein Liebespaar', *Archiv für hessische Geschichte* 57 (1999), p. 209-236.
- Hess, D., *Meister um das >>mittelalterliche Hausbuch<<, Studien zur Hausbuchmeisterfrage*, Mainz 1994.
- Hess, D., *Das Gothaer Liebespaar : ein ungleiches Paar im Gewand höfischer Minne*, Frankfurt am Main 1996.
- Hinz, B., 'Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses', in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974), pp. 139-218.
- Hoogewerff, G.J., *De Noord-Nederlandse Schilderkunst II*, 's-Gravenhage 1937.
- Jaeger, C.S., *The origins of courtliness; civilizing trends and the formation of courtly ideals 939-1210*, Philadelphia 1985.
- Janse, A., *Ridderschap in Holland. Portret van een Adellijke Elite in de Late Middeleeuwen*, Hilversum 2001.
- Jenni, U. en Z. Jékely, cat. nr. 2.1 in: Imre Takács (red.), *Sigismundus rex et imperator. Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg 1387-1437*, Mainz 2006, pp. 153-154.
- Kemperdick, S., & A. Beyer, *Das frühe Porträt : aus den Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein und dem Kunstmuseum Basel*, München 2006.
- Kemperdick, S., & F. Lammertse (red.), *De weg naar van Eyck*, tent. cat. Rotterdam (Boijmans van Beuningen) 2012.
- Kloek, E., 'Seksualiteit, huwelijk en gezinsleven tijdens de lange zestiende eeuw, 1450-1650', in: T. Zwaan (red.), *Familie, huwelijk en gezin in West-Europa*, Amsterdam 1993, pp. 107-138.
- Koster, M. L., 'The Arnolfini portrait: a simple solution', in: *Apollo: the international magazine of the arts*, Vol. 157, nr. 499 (September 2003), pp. 3-14.
- Kratz, B., "'Vnbyllich het sye eß gedan". Die Inschrift des "Gothaer Liebespaar" – Gemäldes', *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 63 (2000), pp. 120-132.
- Kutschbach, D., 'Das irdische Paradies. Liebesgärten im späten Mittelalter.' in: A. Schuttwolf (red.), *Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter*, Ostfildern-Ruit 1998, pp. 82-125.
- Luttervelt, R. van, *De middeleeuwse kunst der Noordelijke Nederlanden*, tent. cat. Amsterdam (Rijksmuseum) 1958.
- Moxey, K.P.F., 'Het ridderideaal en de Hausbuch-meester (de Meester van het Amsterdamse Kabinet)', in: J.P. Filedt-Kok (red.), *'s Levens Felheid: de meester van het Amsterdamse Kabinet of de Hausbuch-meester, ca. 1470-1500*, Maarssen 1985, pp. 65-79.
- Müller, M. *Minnebilder : französische Minnedarstellungen des 13. und 14. Jahrhunderts*, Köln 1996.
- Müller, M., 'Waz is minne? Konturen eines unscharfen Phänomens', in: A. Schuttwolf (red.), *Jährzeiten der Gefühle, Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter*, Ostfildern-Ruit 1998, pp. 50-81.
- Nellmann, K., 'Das Gothaer Liebespaar'. Dokument einer Mesalliance? Hinweis auf eine andere Geliebte? Zu den Spruchbandversen des Gothaer Bildes', *Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur*, 138 (2009), pp. 214-220.
- Nahuys, M., 'Peinture à l'huile sur parchemin du XVe siècle. Elisabeth de Duvenvoorde.' in: *Bulletin de Académie d'Archéologie de Belgique* 2 (1875-81), pp. 199-210.
- Os, H. van, *Beeldenstorm: Close-ups van kunst uit Nederlandse musea*, Amsterdam 1997.

- Os, H. van (red.), *Nederlandse kunst in het Rijkmuseum Deel 1: 1400-1600*, Zwolle 2000
- Panofsky, E., 'Jan van Eyck's Arnolfini Portrait', in: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 64, No. 372 (Mar., 1934), pp. 117-127.
- Perkinson, S., *The likeness of the king: A prehistory of portraiture in late medieval France*, Chicago 2009.
- Porter, A., *Courtly Love in Medieval Manuscripts*, London 2003.
- Rapp Buri, A. & M. Stucky-Schürer, *Zahm und wild: Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, Mainz 1990.
- Rudloff-Hille, G., 'Das Doppelbildnis eines Liebespaares unter dem Hanauischen Wappen im Schloßmuseum in Gotha', in: *Bildende Kunst* 16 (1968), pp. 19-23.
- Schmidt, V.M., 'Some Notes on Scrolls in the Middle Ages', *Quaerendo* 41 (2011), pp. 373-383.
- Schmidt, V. M., 'Painting around 1400 and the road to van Eyck: notes on an exhibition and a catalogue', *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art* 36 (2012), pp. 210-224.
- Schmidt-Wiegand, R., 'Hochzeit, Vertragsehe, und Ehevertrag in Mitteleuropa', in: G. Völger en K. van Welck, *Die Braut: Geliebt, Verkauft, Getauscht, Geraubt: Zur Rolle der Frau im Kulturvergleich*, tent. cat. Köln (Rautenstrauch-Joest-Museums für Völkerkunde) 1985, pp. 264-273.
- Schuttwolf, A., *Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter*, Ostfildern-Ruit 1998.
- Schütz, K., 'Das Unsichtbare sichtbar machen. Deutsche Porträts um 1500', in: S. Haag e.a., *Die Entdeckung des Menschen, das deutsche Porträt um 1500*, München 2011, pp. 13-20.
- Scott, M., *The History of Dress Series, Late Gothic Europe, 1400-1500*, London 1980.
- Smith, J.C., *The Northern Renaissance*, New York 2011<sup>5</sup> (2004).
- Sparrow, J. *Visible Words, a study of inscriptions in and as books and works of art*, Cambridge 1969.
- Stighelen, K. van der, *Hoofd en Bijzaak, Portretkunst in Vlaanderen van 1420 tot nu*, Zwolle 2008.
- Syme, H.S., 'The Look of Speech', *Textual Cultures* 2 (2007), pp. 34-60.
- Tóth-Ubbens, M.M., 'Portret van Lijsbeth van Duvendorde', *Openbaar Kunstbezit*, XII, nr. 2 (1968), pp. 2a -2b.
- Vavra, E., 'Ehe-Paar-Bilder' in: G. Jaritz (red.), *Ritual, images, and daily life : the medieval perspective*, Wien 2012, pp. 139-162.
- Velden, H. van der, 'Diptych and altarpieces and the principle of dextrality', in: J. O. Hand (red.), *Essays in context: Unfolding the Netherlandish diptych*, Cambridge MA 2006, pp. 124-155.
- Wallis, M., 'Inscriptions in Painting', in: *Semiotica* 2 (1973), pp. 1-28. In eerste instantie uitgegeven in 1971 als 'Napis na obrazach', in: *Studio Semiotyczne* 2 (1971), pp. 4-33.
- Wamel, M. van, 'De functie van het portret', in: T.H. Borchert (red.), *Renaissanceportretten uit de Lage Landen*, Lichtervelde 2015, pp. 58-69.
- Wilberg-Schuurman, V., *Hoofse liefde en burgerlijke liefde in de prentkunst rond 1500*, Leiden 1983.
- Wurst, J., 'Pictures and Poems of Courtly Love and Bourgeois Marriage: Some Notes on the So-called *Minnekästchen*', in: I. Davis (red.), *Love, Marriage and Family Ties in the Later Middle Ages*, Turnhout 2003, pp. 97-120.

## Websites:

- Catalogus website Rijksmuseum, <[http://62.212.91.193/aria/aria\\_assets/SK-C-1454?page=0&lang=en&context\\_space=aria\\_encyclopedia&context\\_id=00047043](http://62.212.91.193/aria/aria_assets/SK-C-1454?page=0&lang=en&context_space=aria_encyclopedia&context_id=00047043)> (22-07-2016).
- Rijksmuseum collectie online, <<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-C-1454>> (19-7-2016).
- Ga het na, <<http://www.gahetna.nl/collectie/archief/ead/index/eadid/3.20.39/node/c01%3A0.c02%3A1.c03%3A13.c04%3A0./open/c01:0.c02:1.c03:13.c04:0.#c01:0.c02:1.c03:13.c04:0>> (22-7-2016).
- Ga het na, <<http://www.gahetna.nl/collectie/archief/inventaris/index/zoekterm/Elisabeth%20van%20Duvendoorde/aantal/20/eadid/3.20.39/node/c01%3A0.c02%3A1.c03%3A13.c04%3A0/level/subseries#c01:0.c02:1.c03:13.c04:0>> (28-8-2016).
- Rkd Images, <<https://rkd.nl/nl/explore/images#query>> (18-08-2016).
- Kunstmuseum Basel <[http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection\\_list.\\$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=ScrollAction&sp=SfieldValue&sp=1&sp=17&sp=3&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=2](http://sammlungonline.kunstmuseumbasel.ch/eMuseumPlus?service=direct/1/ResultListView/result.t1.collection_list.$TspTitleImageLink.link&sp=10&sp=ScrollAction&sp=SfieldValue&sp=1&sp=17&sp=3&sp=SdetailList&sp=0&sp=Sdetail&sp=0&sp=F&sp=T&sp=2)> (18-08-2016).
- Liechtensteincollections.at, <[http://www.liechtensteincollections.at/de/pages/artbase\\_main.asp?module=browse&action=work&lang=de&sid=87564&oid=W-1472004121953420149](http://www.liechtensteincollections.at/de/pages/artbase_main.asp?module=browse&action=work&lang=de&sid=87564&oid=W-1472004121953420149)> (25-08-2016).
- Heidelberger Historische Bestände, <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg848/0043?sid=d25d744a01c5b074d8eec5942a5154ea>> (28-8-2016)

## Lijst van afbeeldingen

Afbeelding 1. Anoniem, *Het portret van Lysbeth van Duvenvoorde*, c. 1430, Olieverf op perkament, 32x20 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

Foto: Rijksmuseum.nl, <<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-C-1454>> (19-7-2016)

Afbeelding 2. Anoniem, *Portret van Jan de Goede*, c. 1350, Olieverf op paneel, 65x45 cm, Louvre Parijs.

Foto: Catalogue Louvre,

<[http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=621&langue=fr](http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=621&langue=fr)> (1-8-2016).

Afbeelding 3. Anoniem, *Portret van Rudolf IV van Oostenrijk*, c. 1360-1365, Tempera en olieverf op perkament, vastgezet op paneel, 49x31 cm, Erzbischöfliches Dom- und Diözesanmuseum, Wenen.

Foto: Web gallery of art,

<[http://www.wga.hu/html\\_m/m/master/xunk\\_bo/duke\\_rud.html](http://www.wga.hu/html_m/m/master/xunk_bo/duke_rud.html)> (1-8-2016).

Afbeelding 4. Hans Holbein de Jongere, *Portret van Anna van Kleef*, 1539, Waterverf op perkament vastgezet op canvas, 65x48 cm, Louvre Parijs.

Foto: Catalogue Louvre,

<[http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=26247&langue=fr](http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=26247&langue=fr)> (1-8-2016).

Afbeelding 5. Anoniem, *Kopie van het portret van Isabella van Portugal*, Prent, 17<sup>de</sup> eeuw, afmetingen onbekend, Lisboa-Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Origineel geschilderd door Jan van Eyck, c. 1428-1429, huidige locatie onbekend.

Verwijzing afbeelding: E. Dhanens, *Hubert en Jan van Eyck*, Antwerpen 1980, p. 144.

Afbeelding 6. *Portret van Barthélemy Alatruye, raadsheer bij het Rekenhof te Rijsel en het portret van Marie de Pace*, na 1562, Olieverf op paneel, 44,5 x 31,5 cm, Koninklijke Musea voor Schone kunsten, België. Zestiende-eeuwse kopieën naar de Meester van Flémalle, c. 1425.

Foto: Online catalogus Koninklijke musea <[http://www.opac-](http://www.opac-fabritius.be/nl/F_database.htm)

[fabritius.be/nl/F\\_database.htm](http://www.opac-fabritius.be/nl/F_database.htm), [http://www.opac-fabritius.be/nl/F\\_database.htm](http://www.opac-fabritius.be/nl/F_database.htm)> (1-8-2016).

Afbeelding 7. Hans Memling. *Portret van Gilles de Joye (kanunnik)*, c. 1472, Tempera en olieverf op paneel met de oorspronkelijke beschilderde lijst, 37,6x29,1 cm, Sterling and Francine Clark Art Institute, Willamstown (Mass.)

Foto: Online catalogue Francine Clark Art institute,

<<http://www.clarkart.edu/Collection/2852>> (1-8-2016).

Afbeelding 8. Jan van Eyck, *Portret van Margaretha van Eyck*, 1439, Olieverf op paneel, 25x32,6 cm, Groeningemuseum, Brugge.

Foto: Vlaamse kunstcollectie.be,

<<http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/nl/collectie/portret-van-margareta-van-eyck>> (1-8-2016).

Afbeelding 9. Maurin Nahuys, *Overzichtstekening van het portret van Lysbeth van Duvenvoorde*.

Verwijzing afbeelding: M. Nahuys, 'Peinture à l'huile sur parchemin du XVe siècle. Elisabeth de Duvenvoorde.' in: *Bulletin de Académie d'Archéologie de Belgique* 2 (1875-81), p. 198.

Afbeelding 10. Pisanello, *Portret van Keizer Sigismund van Luxemburg*, c. 1433, Tempera en perkament op paneel vastgemaakt, 64 x 49 cm  
Kunsthistorisches Museum, Wenen.

Foto: Web Gallery of Art, <<http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>> (18-8-2016).

Afbeelding 11. Anoniem, *Portret van Simon van Adrichem*, datum onbekend, wellicht kopie naar vijftiende-eeuws origineel, olieverf op paneel, afmetingen onbekend, particuliere verzameling Verenigde Staten.

Verwijzing afbeelding: G. J. Hoogewerff, *De Noord-Nederlandse Schilderkunst II*, 's-Gravenhage 1937, p. 54.

Afbeelding 12. Meester van het Amsterdamse kabinet of Hausbuch meester, *Het Gothase Liefdespaar*, c. 1480-1485, Olietemper met olieglazuren op paneel, 118 x 82,5 cm, Schloßmuseum, Gotha.

Foto: Museum-Digital.de, <<http://www.museum-digital.de/thue/singleimage.php?imagenr=97&inwi=1&w=1366&h=643>> (1-8-2016).

Afbeelding 13. Het wapenschild van de heren van Eppstein.

<[https://de.wikipedia.org/wiki/Eppstein\\_\(Adelsgeschlecht\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Eppstein_(Adelsgeschlecht))> (1-8-2016).

Afbeelding 14. Het wapenschild van het graafschap Hanau-Münzenberg.

<[https://de.wikipedia.org/wiki/Grafschaft\\_Hanau-M%C3%BCnzenberg](https://de.wikipedia.org/wiki/Grafschaft_Hanau-M%C3%BCnzenberg)> (1-8-2016).

Afbeelding 15. Hans Süß von Kulmbach, *Portret van een man met op de achterzijde een vrouw die een bloemenkrans vlecht*, c. 1510, Olieverf op paneel, 17,8 x 14 cm, Metropolitan Museum, New York.

Foto: Metmuseum online catalogue , <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/436834>> (21-8-2016).

Afbeelding 16. Anoniem, *Mainzer liefdespaar*, kopie van vijftiende-eeuws portret van Wiegandt Keszler, tolheer van München en zijn vrouw, einde van de zestiende eeuw, afmetingen onbekend, Waterverf op perkament, Eisenberger Kroniek, fol. 42, München.

Foto: <<http://www.hartmut-bock.de/CE-Uebersicht/CE-Themen/ce-themen.html>> (1-8-2016).

Afbeelding 17. Anoniem, Zuid-Duitsland, *Portret van een bruidspaar met op de achterzijde hetzelfde paar in ontbindende staat*, c. 1460-70, Olieverf op paneel, 77,5x51 cm, Voorzijde: Museum of Art, Cleveland. Achterzijde: Musée du Louvre Notre-Dame, Straatsburg.

Foto voorzijde: Cleveland Museum of Art online catalogue, <[http://www.clevelandart.org/art/1932.179?collection\\_search\\_query=bridal&op=search](http://www.clevelandart.org/art/1932.179?collection_search_query=bridal&op=search)>



[h&form\\_build\\_id=form-ZKTNu0qQk lmUqeoG i95vUqFekUe1ebShqfeVzvb68&form\\_id=clevelandart\\_collection\\_search\\_form](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464125)> (1-8-2016).

Verwijzing afbeelding achterzijde: D. Hess, *Das Gothaer Liebespaar : ein ungleiches Paar im Gewand höfischer Minne*, Frankfurt am Main 1996, p. 23.

Afbeelding 18. Meester van de Liefdestuinen, *Grote Liefdestuin*, ca. 1440, Gravure, 21,1x28,1 cm, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett, Berlijn.

Verwijzing afbeelding: P. van der Coelen, 'De geboorte van de genregrafiek. Van de Meester van de Liefdestuinen tot Albrecht Dürer', in: P. van der Coelen & F. Lammertse (red.), *De Ontdekking van het dagelijks leven. Van Bosch tot Bruegel*, tent. cat. (Boijmans van Beuningen) Rotterdam 2015, p. 21.

Afbeelding 19. Anoniem, Parijs, *Minnekist met hoofse taferelen*, ca. 1310-1330, Ivoorsnijdkunst, 10.9 x 25.3 x 15.9 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

Foto: Metmuseum online catalogue,

<<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/464125>> (1-8-2016).

Afbeelding 20. Anoniem, Duits, *Deksel van minnekist met liefdespaar*, 1400-1420, Relief op beukenhout, afmetingen onbekend, kunsthandelaar Böhler München.

Verwijzing afbeelding: J. Wurst, 'Pictures and Poems of Courtly Love and Bourgeois Marriage: Some notes on the So-called *Minnekästchen*' in: I. Davis (red.), *Love, Marriage and Family Ties in the Later Middle Ages*, Turnhout 2003, p. 107.

Afbeelding 21. Anoniem Zuid-Duits, *Houten minnekist met deksel met liefdespaar*, c. 1485, Bismut schildering op beukenhout, 12x29,5x21 cm, Museum für Angewandte Kunst, Keulen.

Foto: D. Kutschbach, 'Das irdische Paradies. Liebesgarten im späten Mittelalter', in: A. Schuttwolf (red.), *Jahreszeiten der Gefühle. Das Gothaer Liebespaar und die Minne im Spätmittelalter*, Ostfildern-Ruit 1998, p. 107.

Afbeelding 22. Anoniem, Bazel, *Een liefdespaar onder een vlierboom*, c. 1470-1480, Wandtapijt of voorzijde van een kussen, 73x92cm, Schweizerisches Landesmuseum, Zürich.

Verwijzing afbeelding: A. Rapp Buri en M. Stucky Schürer, *Zahm und Wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, Mainz 1990. Cat. nr. 34, p. 191.

Afbeelding 23. Anoniem, Bazel, *Een teleurgesteld liefdespaar onder een vlierboom*, c. 1480, Wandtapijt, 62x137 cm, Musée de Cluny, Parijs.

Verwijzing afbeelding: A. Rapp Buri en M. Stucky Schürer, *Zahm und Wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, Mainz 1990. Cat. nr. 37, p. 195.

Afbeelding 24. Anoniem, Bazel, *Drie liefdesparen*, c. 1490, Wandtapijt bestaande uit twee fragmenten, 57,5x128-133 cm en 58,5x84 cm, Fleurepalast, Näfels.

Verwijzing afbeelding: A. Rapp Buri en M. Stucky Schürer, *Zahm und Wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, Mainz 1990. Cat. nr. 55, pp. 234-235.

Afbeelding 25. Anoniem, Straatsburg, *Een liefdespaar onder een boom*, c. 1510, Wandtapijt, 73,5x97 cm, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wenen.

Verwijzing afbeelding: A. Rapp Buri en M. Stucky Schürer, *Zahm und Wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, Mainz 1990. Cat. nr. 129, p. 400.

Afbeelding 26. Anoniem, Bazel, *Een liefdestuin met tent en drie paren*, c. 1490, Wandtapijt in drie fragmenten, 95x50-51 cm; 103-105x131 cm en 98x78 cm, Historisches Museum, Bazel.

Verwijzing afbeelding: A. Rapp Buri en M. Stucky Schürer, *Zahm und Wild. Basler und Straßburger Bildteppiche des 15. Jahrhunderts*, Mainz 1990. Cat. Nr. 53, pp. 228-229.

Afbeelding 27. Jan van Eyck, *Het Arnolfiniportret*, 1434, Olieverf op paneel, 82,2 x 60 cm, National Gallery, Londen.

Foto: National Gallery of Art online catalogue,

<<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait>> (1-8-2016).

Afbeelding 28. De Gebroeders Limburg/ Miniaturist uit de Noordelijke Nederlanden, *april, Een adellijke verlovingsceremonie in een tuin met in de achtergrond kasteel Dourdan van de hertog van Berry*, c.1410, Olieverf op perkament, 294 x 210 mm, Ms.65, fol. 4v, Musée Condé, Chantilly.

Web Gallery of Art, < <http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/l/limbourg/>> (28-08-2016).