

III. DE VAN EYCK'S TE GENT : HUN OEUVRE

Na de bespreking van de biografische gegevens en de verblijfplaatsen van de van Eyck's te Gent besteden we in dit artikel vooral de aandacht aan het oeuvre, dat mogelijk te Gent tot stand kwam.

Door de omvangrijkheid wordt het Lam Gods in dit artikel niet opgenomen.

Het Gentse oeuvre van de Van Eyck's

- Ondanks dat we weten dat Hubert tijdens zijn Gentse periode tal van taferelen schilderde, kunnen we aan hem - buiten het omstrede aandeel in het Lam Gods - geen enkel werk met zekerheid toekennen. Geen enkel schilderij dat op zijn actief werd gezet is volgens mij van zijn hand. De miniaturen in het Turijn-Milanees getijdenboek en de Levensbron, die toegeschreven worden aan Margaretha van Eyck kan gemakkelijk weerlegd worden, daar deze schilderijen dateren uit het midden der 15de eeuw. De vereenzelviging van deze schilderes met de Meester van de Barbara-legende houdt geen steek, daar deze anoniem werkzaam was op het einde der 15de eeuw. De toeschrijving van de Sybillen en de Profeten van het Gentse retabel aan Margaretha van Eyck kan niet bewezen worden.

- Omtrent de activiteiten van Jan van Eyck zijn we zeer goed ingelicht. In het vorig artikel "De van Eyck's te Gent : Hun verblijfplaatsen" werd geopperd dat Jan de panelen van het Lam Gods voltooidde tussen 1430-32. Er bestaat een zeer grote mogelijkheid dat hij deze luiken afwerkte in het huis "De Ekster" in de Gouvernmentstraat te Gent. In dit verband moeten we enige aandacht vestigen aan de mening van Friedländer (nota 9), die meent dat : *"...Jan van Eyck dan het portret tekende van kardinaal Nicolo Albergati (dat diende als voorstudie van het geschilderde portret). Jan van Eyck zal de kardinaal gezien hebben tijdens zijn bezoek aan Gent omstreeks die tijd (1431), als, hij inderdaad werkzaam was aan het Lam Gods. Het is bekend dat Albergati verbleef (in het karthuizerklooster van Rooigem) in deze stad. In alle geval, het portret van de kardinaal kwam tot stand in de periode dat de schilder werkzaam was aan het Gentse retabel. Als we inderdaad nog een staving nodig hebben, dat Jan het portret van Judocus Vijdt schilderde dan kunnen we dit het best doen in vergelijking met het portret van Albergati. Van alle panelen, die geschilderd werden door Jan van Eyck, zijn er geen twee schilderijen, die zo nauw met elkaar verwantschap tonen als de portretten van Vijdt en de kardinaal."*

Inderdaad, trouwens in de vorige eeuw werd het portret van de kardinaal aanzien als een afbeelding van Joos Vijdt. Laten wij deze gedachten-



Foto 1. Getekend portret van Kardinaal Woccolo Albergati. Dresden, Kupf stichkabinett.

gang even omkeren. Men neemt aan dat Filips de Goede zal gevraagd hebben aan Albergati, met wie hij vriendschappelijke betrekkingen had, om zich te laten portretteren door Jan van Eyck. Waarschijnlijk was de kardinaal zo onder de indruk van het portret van Joos Vijd van het retabel (trouwens wie niet ?), dat hij zich op een gelijkaardige manier heeft willen laten portretteren.

Deze veronderstelling argumenteert opnieuw de mogelijkheid dat Jan het retabel zou afgewerkt hebben in het huis van Vijd.

Daar de kardinaal maar enkele dagen in onze stad verbleef, was het onmogelijk voor Jan van Eyck om een portret te schilderen. Om die reden tekende hij deze voorstudie waarop hij tal van notities aanbracht.

Deze opschriften werden voor het eerst - gedeeltelijk verkeerd - genoteerd door J. Waele (nota 38), die opmerkte dat deze woorden geschreven zijn in Limburgs dialect. Deze stelling werd na hem door alle critici overgenomen, die daarbij ook de verkeerdelijke tekst publiceerden.

Het juiste opschrift is :

dat hair...ockerachtich grau...

dat ondersten vanden voorhoefde tusschen den ougen sanguyn achtich

boven ten hairwair bleicachtich die wratte puperachtich

den appel van den ouge alre naest den swarten bruyngelachtich jnd omtrent

alre naest den witten blauachtich...geelachtich

dat witte ouch geelachtich die nas bruynsanguinachtig

gelijc den kinbac of den wangen die lippen zere witachtich

purper die stoppelen van den barde

wal grijsachtich

die kinne roedachtich

De weerlegging van de identificatie van de geportretteerde met kardinaal Albergati (nota 48) gebaseerd op het feit dat het in tegenspraak is met de ascetische natuur en de grote nederigheid van deze geestelijke, wordt weerlegd (nota 5) met het argument dat Albergati als politicus moeilijk bezwaar kon aantekenen tegen een portrettering, die mogelijks in opdracht van de hertog gebeurde. Toen de kardinaal het altaarstuk in de abdij van St.-Vaas aanschouwde, welke thans zonder enige gegronde basis aan Jacques Daret wordt toegeschreven (60), merkte men op dat "(il) prit grand plaisir a voir la peinture de la dite table.". Wij merken op dat de abt Jan du Clercq zo enthousiast over dit werk was, dat hij het vooraf aan iedereen wilde tonen.

Wat voor ons hier belangrijk is, is het feit dat de tekening hoogstwaarschijnlijk te Gent tot stand kwam. Dat "the painting follows this drawing with great fidelity" (nota 9) is zeker niet juist; we zien duidelijk enige verschillen met het geschilderde portret : de gefixeerde blik, de verlenging van het gezicht en de lichte arcering van de mondhoeken,

waardoor de afgebeelde een afstandelijker en een waardiger uitzicht heeft.

De veronderstelling dat deze tekening een kopie is naar het geschilderde portret kan gemakkelijk verworpen worden, daar zij alle kenmerken vertoont van de onderliggende tekeningen van Jans schilderijen : de brede schaduw door evenwijdige arcering, de zeer nauwkeurige en zeer overdachte weergave. Van Eyck analyseert eerst zijn modellen, doch bij de synthese verliest hij geen enkel detail uit het oog.

Merkwaardig is wel dat we ook in dit werk - zoals ook in de Annunciatie van het Lam Gods - een verwantschap bemerken met het oeuvre van de meester van Flemalle en meer bepaald met diens portret van Robert de Masmines (61).

De werken van de Van Eyck's in Gent

Naast het Lam Gods vermelden we enkele werken van Jan van Eyck of uit diens direkte omgeving in Gents privaat bezit.

In de vorige artikels hebben we gewezen op de vermelding van Dhanens (nota 35), die opmerkt dat de "Madonna bij de Fontein" uit het Antwerps museum, dat afkomstig is uit de kerk van Dikkelvenne, mogelijks geschilderd werd in opdracht van Simon Borluut. Verder werden de portretten van Isabella van Portugal en Filips de Goede uit het Gents museum mogelijks als kopieën beschouwd naar verloren geraakte voorstellingen van Jan van Eyck, waarvan het laatste in verband werd gebracht met het portret op "De Geboorte van Christus" in het Groot Vleeshuis te Gent (62). Karel van Mander (nota 15) vermeldt dat Lucas de Heere (1534-1584) "een klein vrouwenportret met een landschap er achter, dat maar gedoodverfd was" bezat, dat thans soms in verband wordt gebracht met de H. Barbara in het Antwerps Museum voor Schone Kunsten. Dezelfde auteur haalt eveneens aan, dat in de Gentse St.-Jacobskerk "ook een glasvenster was, voorstellende een heel mooie Kruisafname, maar ik (van Mander) verkeer in twijfel of de tekening van Van der Goes, dan wel van Jan van Eyck was". Het zou uitzonderlijk zijn indien het ontwerp van de hand was van Jan, daar deze schilder zich weinig heeft ingelaten met passietaferelen. Deze dramatische scènes vonden met Van der Weyden een ingang of hebben wij hier te maken met de voorstelling van Jan, waarop volgens De Bruyn (nota 39) Petrus Christus en de meester van het Turijn-Milanees getijdenboek zich op inspireerde. Filip Spruyt vermeldt in zijn inventaris van kunstwerken in openbaar en privaat bezit te Gent (ca. 1789-1791) (63) enkele werken in verband met één der Van Eyck's. In de bidplaats van het klooster van St.-Joris van de orde van St.-Augustinus zag hij een schilderij "De triomphe van St.-Joris", dat geschilderd was in de stijl van Jan van Eyck. Spruyt bedoelde hier

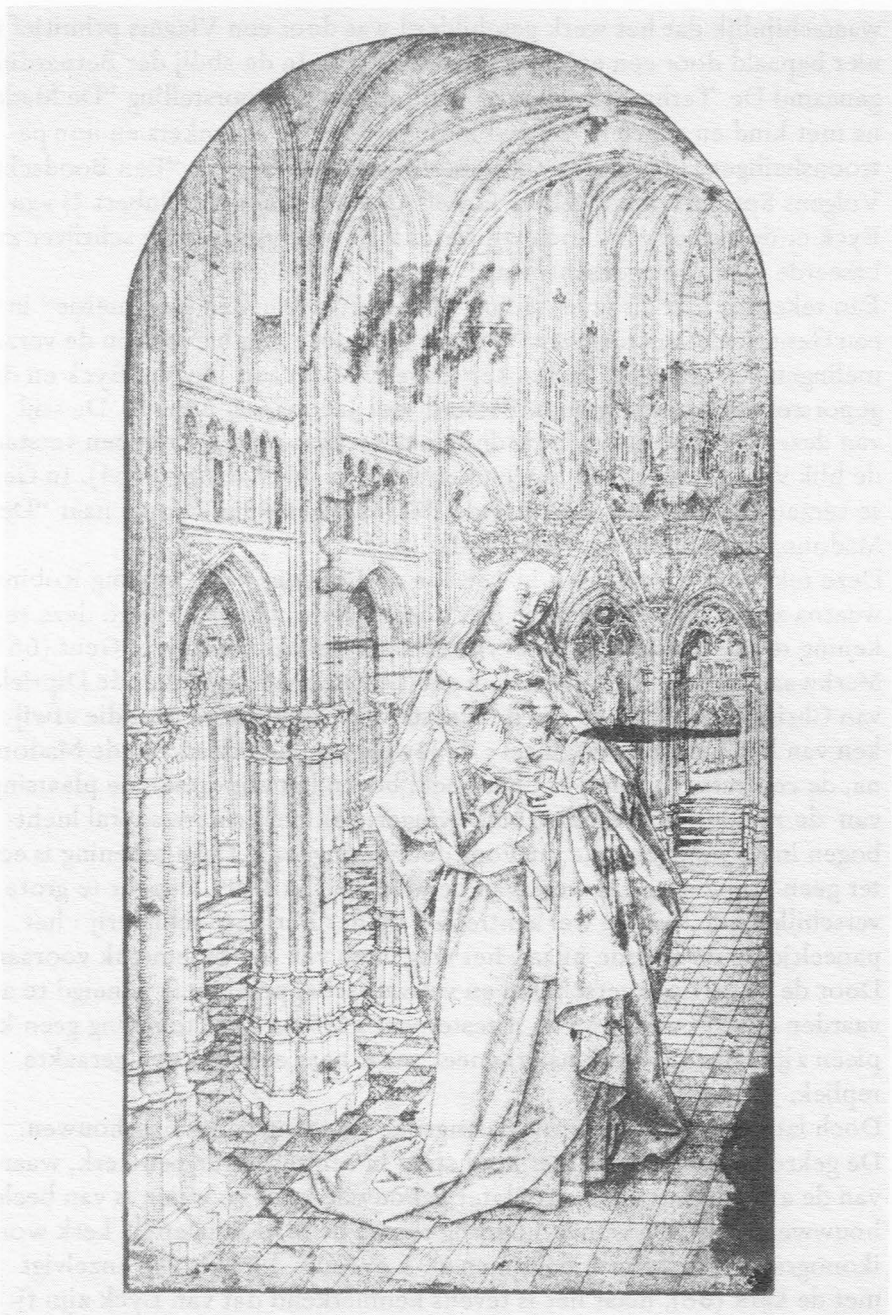


Foto 2. De Madonna in de kerk. Gent, privé-bezit. (Foto stadsarchief Gent).

waarschijnlijk dat het werk geschilderd was door een Vlaams primitief en niet bepaald door een epigoon van Van Eyck. In de abdij der Bernardines, genaamd De Terhaegen hing een triptiek met als voorstelling "De Madonna met kind en engelen" in aanbidding door "De schenkers en hun patroonsheiligen. In gesloten toestand toonde het drieluik "Een Boodschap". Volgens Spruyt was mogelijks Jan of Albert (Lambert,? Hubert ?) van Eyck er de auteur van, doch wij weten niet meer waarop de schrijver zich baseerde voor deze toeschrijving.

Een tekening met als voorstelling "Het portret van een jong meisje" in een Gentse verzameling werd vroeger toen deze nog berustte in de verzamelingen H. Hamal en De Backer toegeschreven aan Jan van Eyck en de geportretteerde werd geïdentificeerd met Jacoba van Beieren. De stijl van deze figuur roept volledig de slanke en fijne figuren met een versterkte blik voor de ogen. We mogen het werk ca. 1475 dateren (64). In Gentse verzamelingen bevindt zich sinds 1914 een getekende kopie naar "De Madonna in de kerk" van Van Eyck. (65).

Deze tekening bevond zich in 1882 in de Londense verzameling Robinson, waarna ze in 1896 overging in de collectie Sylva. In 1923 werd deze tekening tentoongesteld in de Cercle Artistique et Littéraire te Gent (66). Merkwaardig is dat deze tekening gelijkenissen vertoont met de Diptiek van Christiaan de Hondt van de Meester van 1499 (nota 65), die afwijken van het Berlijnse origineel : de juwelen op het kleed van de Madonna, de centrale plaatsing van het beeld boven het zijportaal, de plaatsing van de rechterhand van het kind (vingertjes), het grotere aantal luchtbogen in de rondgang, de zin voor detaillering, enz. Deze tekening is echter geen kopie naar het werk van de Meester van 1499, daar er te grote verschillen zijn, die we wel aantreffen op het Berlijnse schilderij : het paneeltje op de tweede pilaar, het weg laten van het bloemstuk vooraan. Door de onderlinge verschillen en verwantschappen ben ik geneigd te aanvaarden dat het werk van de meester van 1499 en deze tekening geen kopieën zijn naar het Berlijns origineel, maar naar een verloren geraakte replek.

Doch laten we eerst deze vrij belangrijke tekening nader beschouwen.

De gekroonde Madonna met kind staat in een schip van een kerk, waarvan de afscheiding tussen het later gebouwde koor voorzien is van beeldhouwwerk (67). De wanverhouding tussen de Madonna en de kerk wordt ikonografisch verklaard, daar men O.-L.-Vrouw dikwijls vereenzelvigd met de kerk (68), maar het is tevens kenmerkend dat van Eyck zijn figuren veel te groot afbeeldt ten opzichte van de interieurs.

Men heeft hier ook getracht de kerk te identificeren (69). Opvallend is dat de kunstenaar de ruimte schuin heeft weergegeven, terwijl van Eyck zijn interieurs frontaal afbeeldt (70). Het oversneden binnenzicht toont verwantschappen met een getekende "Annunciatie" in Eyckiaanse stijl,

die door haar archaisch karakter van half binnen- en half buitenzicht nog volledig wortelt in de hoog-gotische traditie, zoals we o.m. aantreffen in de Norfolktriptiek (nota 71).

Het binnenzicht van de kerk herinnert aan de beschrijving van Jan van Eyck's verloren geraakte Lomellini-triptiek (nota 39), waarvan volgens Dhanens (nota 35) de "Annunciatie in Aix" mogelijks een vrije interpretatie naar is (?). Dit interieur kan ook vergeleken worden met de "Annunciatie" te Washington, die volgens mij ten onrechte aan Jan van Eyck wordt toegeschreven (72). Het binnenzicht van de kerk diende ook als voorbeeld voor de "Dodennis" in het Turiijn-Milanees gebedenboek (nota 21) en misschien inspireerde Rogier van der Weyden zich op deze voorstelling voor zijn "Zeven Sacramenten" in het Antwerps museum.

De engelen in het koor worden in verband gebracht met deze aan het graf van St.-Lambertus in de verdwenen Luikse hoofdkerk (nota 67). Het originele werk, dat een linkerluik was van een diptiek (= tweeluik) wordt door sommige critici beschouwd als een bijzonder vroeg-werk van Jan (73), terwijl anderen het op het actief plaatsen van Hubert van Eyck (nota's 21, 22, 23). Toen het werkje naast de luiken van het Lam Gods in het Berlijnse museum hing, beschouwde men het als een kopie (74). Opmerkelijk is dat Dhanens (nota 35) het origineel dateert op het einde van Jans carrière in vergelijking met de "Madonna bij de fontein" en het Dresdener reisaltaartje". Ondanks dat dit werkje een juiste weergave van het centraal-perspektief vertoont verwerp ik deze stelling, daar "De Madonna in de kerk" niet zo uitgesproken renaissancistische kenmerken heeft als de twee hoger vermelde schilderijen (75).

Enkele elementen pleiten ervoor dat het origineel van de hand is van Hubert : de archaische architectuur die in verband wordt gebracht met de Tongerse O.-L.-Vrouwkerk; de ronde vormgeving bovenaan het paneel zoals bij het Lam Gods; de feeachtige uitstraling van de maagd, welke in tegenstelling is met Jans meisjesachtige uitdrukkingen en die we merkwaardig genoeg terug vinden in één der typologieën in de groep van de H. Vrouwen op het Lam Gods, die geschilderd werden door de oudste van Eyck. Een doorslaggevend element om dit werk niet aan Hubert toe te schrijven, maar aan Jan is de typische Latijnse opschriften op de vernielde lijst : "*Mater hec est filia pater hi(c) est natus quis avdivit talia devus homo*".

Dit wijst er grotendeels op, dat we hier te maken hebben met een jeugdwerk van Jan in de stijl van Hubert van Eyck.

Als laatste vermelden we het schilderij in de verz. Mrs. M.T. Weld-Bundell en kolonel J.W. Weld (Ince Bundell Hall) met als voorstelling "De Madonna met kind en musicerende engelen tussen de HH. Lodewijk en Margaretha", waarvan de H. Maagd en het kind verwantschap vertonen

met Jans "Madonna met Kanunnik Van der Paele" en dat afkomstig is uit de abdij van Drongen. Het werk dateert uit de eerste helft van de 16de e. en werd vroeger beschouwd, eerst als een werk van Jan Gossaert en later als Frans werk (76). Hulin de Loo schreef het toe aan een onbekende Vlaamse meester (77). Friedländer (nota 9) neemt hier geen stelling in. Wel vermeld hij dat de Heiligen werkelijk de H. Lodewijk en de H. Margaretha voorstellen, onder de gelaatstrekken van schenkers. Op een kopie van deze twee figuren door Antonio de Succa werden de namen van deze twee heiligen doorstreept en vervangen door "Louis XI roy de France" en "Charlotte de Savoye mère de Charles VIII... la 2e femme de Louis XI.". Bruyn (nota 39) beschouwt dit werk als Gents in navolging van Gerard David (-Horenbout). Persoonlijk kan ik moeilijk dit werk als "zuiver" Gents gaan beschouwen, daar men inderdaad een duidelijke Franse invloed ziet in dit schilderij. Waarschijnlijk hebben we hier te maken met een Franse meester die werkzaam was in de Zuidelijke Nederlanden en die mogelijks - zoals Jan Gossaert - een tijdlang gewerkt heeft in het atelier van Gerard Horenbout.

Rudy VAN ELSLANDE
Leraar aan het Stedelijk Secundair Kunstinstituut

NOTA'S

De nota's 1 t.e.m. 59 werden gepubliceerd bij de voorafgaande hoofdstukken. Gelieve hiervoor te raadplegen : Rudy van Elslande : De van Eyck's te Gent in : Ghendtsche Tydinghen, 12de jg., Nr. 3, Gent 1983, blz. 151-165; en Rudy van Elslande : II De van Eyck's te Gent : Hun verblijfplaatsen; in Ghendtsche Tydinghen, 12de jg., Nr. 5, Gent 1983, blz. 268

60. *Hulin de Loo* (De l'identité de certains Maitres Anonymes, Gent, 1902, blz. 25-37) identificeerde de meester van Flémalle met Jacques Daret. Daarna herzag de schrijver zijn mening en vereenzelvigde de meester van Flémalle met Robert Campin. De reden hiervoor was dat Hulin de Loo originele schilderijen van Daret wist aan te duiden (An authentic work by Jacques Daret, painted in 1434, overdr. uit Burlington Magazine, Vol. 15, p. 202-205; Vol. 19 p. 218 e.v.), die geschilderd werden in opdracht van Jan du Clercq, die abt was van de abdij van St.-Vaas van 1428 tot 1462. Als bewijsvoering haalde hij 3 documenten aan. Deze documenten bevestigen dat inderdaad deze werken afkomstig zijn uit de abdij van St.-Vaas en dat ze in 1434 geschilderd werden, doch geen enkel document noemt de naam van de schilder. Daar Jacques Daret in 1441 kartoens maakte voor een tapijt met als voorstelling "De Verrijzenis" en in 1452 een altaar schilderde voor Jan du Clercq nam Hulin de Loo zonder meer aan dat dezelfde schilder het altaar van 1434 maalde. Zonder enige bewijsvoering merkt hij op dat Maurice Houtart, die het leven beschreef van Daret, en volgens wie Daret tussen 1433-36 in Doornik verbleef, niets afwist van Darets verblijf in 1434-35 te Atrecht. Als we de rekeningen van Daret vergelijken, dan valt tevens

op dat Daret een veel te laag bedrag ontving voor deze opdracht (1434). Door de stijlverwantschappen van deze panelen (1434) met het oeuvre van de meester van Flémalle nam Hulin direkt aan dat Campin, de leermeester van Daret, te identificeren was met deze anoniem.

61. Berlijn-Dahlem, Staatlichen Museen, kopie : Castagnola, Schloss Rohoncz Foundation (Baron Thyssen-Bornemisza).
62. *van Elslande Rudy*, De Geboorte van Christus in het Groot Vleeshuis, in : Ghendtsche Tydinghen, 11de jg. Gent 1982, blz. 99-108.
63. *E. Duverger*, Filip Spruyt en zijn inventaris van kunstwerken in openbaar en privaats bezit te Gent (ca. 1789-1791), in : Gentse Bijdragen, dl. XIX, Gent 1961-1966, blz. 151-239.
64. Pentekening, 21 x 8,5 cm.; *P. Eeckhout*, Schilderijen uit Gentse verzamelingen, (cat.) Gent 1953, blz. 10, afb. II.
65. Berlijn-Dahlem, Staatlichen Museen. Het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen bewaart een diptiek van de Meester van 1499, waarvan het linkerluik een kopie is naar het Berlijns origineel. Men veronderstelt dat de schilder volledig het tweeluik van Van Eyck gekopieërd heeft met uitzondering van het portret van de schenker Christiaan de Hondt. Wij hebben redenen om dit niet te aanvaarden (zie verder). Een kopie door Jan Gossaert wordt bewaard in de Galleria Doria te Rome. Bij de kopie in de verz. Banzà de Rodriguez te Madrid is deze Madonna centraal geplaatst. Verder vermelden we een getekende kopie uit de oud-verzameling L. Paar, die te Wenen op 21 nov. 1896 geveild werd. Friedländer (nota 9) vermeldt verkeerdelijk dat de Gentse tekening en de tekening uit de collectie L. Paar dezelfde is.
66. Pentekening 44 x 22,5 cm. L. Kaemmerer, nota 2, blz. 78, afb. 60, *Classici dell'Arte*, nota 22, nr. 4, F. De Smet (?), Exposition d'art ancien organisée par "Gand artistique" au Cercle artistique et littéraire de Gand (21 oct.-1 nov. 1923), in : *Gand Artistique*, 2de jg., speciaal nummer, Gent 1 okt. 1923, blz. 241, nr. 93. (zie ook idibem nr. 76/6).
67. Een beeldje van de Madonna met kind in een altaarnis; een hoogrelief met de Annunciatie op het fronton en de Kroning van Maria ernaast.
68. *E. Panofsky*, *Early Netherlandish Painting, Its origins and character*, Vol I, New York, Hagerstown, San Francisco, Londen, 1953, blz. 145.
69. a) *F. van Ertborn*, *Catalogue de la collection de monsieur le chevalier Florent van Ertborn gouverneur de la province d'Utrecht (M.S.L.)*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, blz. 27 nr. 15 vereenzelvigde deze kerkruipte met deze van O.-L.-Vrouwkerk te Brugge; b) *R. Lemaire*, *De Madonna in de Kerk uit het Berlijns Museum*, in : *Mededelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België, Klasse der Schone Kunsten*, XII, Brussel, 1950, nr. 2 identificeerde het gebouw met de Gentse St.-Baafskathedraal; wat weerlegd werd door *F. De Smidt*, *Een XVde e. kerkinterieur*, in : *Gentse Bijdragen*, dl. XVII, 1957-8, blz. 75-84; c) *J. Lejeune*, *Les Van Eyck, Peintres de Liège et de sa cathédrale*, Luik 1956 dacht dat we hier een zicht hadden in de verdwenen St.-Lambertuskerk te Luik; Bruyn (nota 39) verwerpt deze identificatie en merkt op dat kerken met binnewaartse doorgangen enkel aangetroffen worden in de Noorderlijke streken van de Nederlanden, o.a. in de O.-L.-Vrouwkerk te Tongeren; en in Bourgondië, o.m. in de kathedraal te Auxerre. Dhanens aanvaardt deze stelling (nota 35).
70. De architectuur kon zich mogelijks uitstrekken op het andere luik van de diptiek, zoals we merken bij "De Annunciatie" in het Prado te Madrid uit de epigonie

van de meester van Flémalle en bij "Het Huwelijk van de H. Maagd" in de Antwerpse kathedraal uit de navolging van Van der Weyden, waar men een zicht heeft op de buitenarchitectuur naast de oversneden kerkruinte.

71. Herzog August Bibliothek, cod. Guelf 210, Extravag., Wolfenbüttel. *Hildegard Zimmermann*, Eine Silbestiftzeichnung Jan van Eyck..., in : Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsam., XXXVI, 1915, 215 e.v. schreef deze tekening toe aan Jan van Eyck, wat aanvaard werd door Friedländer, nota 9, blz. 74, doch niet aanvaard werd door Tolnay (o.c.) en Baldass (o.c.). E. Panofsky denkt door de opstelling van de figuren i.v.m. de annunciatie van Aix, dat we hier te maken hebben met een Frans werk (nota 66)
Bruyn (nota 39) verwerpt deze stelling daar men de met 4 passen doorboogde luchtbogen niet in Frankrijk en in de Nederlanden aantreft, maar o.m. in het Westen van Duitsland, o.a. in het koor van de Dom van Keulen. De opstelling van de personages vinden wij reeds vrij vroeg terug in de Zuidelijke Nederlanden, o.a. in de Norfolktriptiek die bewaard wordt in het Museum Boymans-van Beuningen te Rotterdam. Bruyn schrijft deze tekening toe aan de Meester van de New-Yorkse gerechtigheidsdiptiek en vraagt zich af of deze meester enig contact had met Keulen.
72. Dit werk wordt algemeen aanvaard toegeschreven aan Jan van Eyck. Persoonlijk kan ik mij daar niet met inlaten. Wij weten dat van Eyck een creatieve geest had voor het ontwerpen van stoffen, juwelen, architecturen, enz. De mantel van de engel herinnert aan één der gewaden van de Zingende Engelen op het Lam Gods. De houding van de hand van de engel treffen we aan in deze van de engel van de Annunciatie op hetzelfde retabel, waarvan ook de kompositie en het opschrift gelijkaardig is. De vleugels van de engel zijn gekopieërd naar het voorbeeld op het Dresdener-altaar. De vlakke en hoekige plooienvan van het gewaad van Maria doet zeker niet aan van Eyck denken. De kleurengamma's zijn verschillend van Jans palet. De overdaad in de vormtaal van de architectuur wijkt af van de Eyckiaanse stijl, alsook de gefiguurde vloer. De beweging en vooral de lach van de engel vindt men in geen enkel werk van Jan. De gebarentaal van de handen van de Maagd is eerder kenmerkend voor Van der Weyden. (Miraflores-altaar), de Meester van de Gentse Calvarietriptiek en Hugo van der Goes (Weense diptiek), dan voor van Eyck. Deze Annunciatie gaat terug op eenzelfde ateliermodel als één der miniaturen in het Llangattock-Getijdenboek en niet op "De Lomellinitriptiek", waarvan het hoofd van St.-Jan Baptist op "De Madonna met Heiligen in de kerk" (Amsterdam, verz. E. Poehl) wel aan de beschrijving herinnert.
De moeilijke ikonografie van deze Annunciatie verwijzen naar het Bourgondische hof, m.a.w. direct naar Jan van Eyck. Mogelijks hebben we hier te maken met een werk van een prakticiën naar een ontwerp van Van Eyck.
73. a) G. Schnaase, Geschichte der bildenden Künste im 15 Jahrh., Stuttgart, 1879
b) H. Beenken, nota 2; c) Baldass, Jan van Eyck, Londen 1952; d) Panofsky E., Early Netherlandish Painting, its origins and character, New-York, Hagerstown, San Francisco, London, 1947-8; e) M. Conway, The van Eycks and their followers, Londen 1921; f) K. Voll, Die Werke des Jan van Eyck. Eine kritische Studie, Straatsburg 1900.
74. a) Crowe & Cavalcaselle, Early Flemish Painters Londen, 1872; b) H. Fierens-Gevaert, Etudes sur l'art flamand, La Renaissance sept. ... Brussel, 1905.
75. In vergelijking met de fontein op het Lam Gods, springt deze op 'De Madonna bij de fontein' (Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten) als ware uit het

beeldvlak, door de verkorting van het bekken en het doorsneden segment van de tegeltjes. Deze dieptewerking en trompe-l'oeil is kenmerkend voor het latere werk van Jan.

Het Dresdener-Reisaltaartje (Dresden, Gemäldegalerie) toont duidelijke verwantschappen met het latere werk van Jan van Eyck zoals met "De kanunnik Van der Paele voor de H. Maagd" (kompositie) en "De Madonna met kanselier Rolin" (Juwelen).

76. In de inventaris van de verz. Bundell in 1800 wordt het toegeschreven aan Gossaert, in 1906 wordt het in de Guildhall te Londen onder nr. 60 opnieuw als Gossaert tentoongesteld. Waagen (1857) beschouwde het als een Frans werk (vgl. *J. Weale*, *Netherlandish Art at the Guildhall*, *Burlington Magazine*, IX, 1906, blz 331).
77. *G. Hulin de Loo*, *Onbekende Vlaamse meester' overdruk uit : Bulletin de la classe des beaux arts de l'académie royale de Belgique*. XIV. 1931-32, nr. 6. blz. 66, ibidem, *Pantheon*, XI, 1933, blz. 137; vgl. Londen, (tent.) *Royal Academy of Arts*, 1932, nr. 50a en 1953-54, nr. 71. Deze stelling werd bijgetreden in de "Ince Blundell Hall Catalogue" (nr 190) en in de tentoonstelling "Vlaamse kunst uit Brits Bezit" aug.-sept. 1956 in het sted. museum Groeninge te Brugge, (cat.) nr. 30, afb. 22.

ONZE GENTSE KEUKENRUBRIEK (Vervolg)



GESTOOFD KONIJNTJE MET PRUIMKENS

Geen echte Gentse familie, geen ware Gentse Sossiteit of men heeft gezamenlijk bij een feestelijke gelegenheid een konijntje opgepeuzeld. Het konijntje gestroopt en opgesteven, wordt door een vaardige hand netjes in passende stukken gesneden. Deze stukken worden nu in de kastrol lichtkens gebruikt in de boter waarbij een beetje suiker is gevoegd. Nu voegt men 2 à 3 zeer fijn gesneden ajunnen, een laurierblad, peper en zout en wat water er aan toe.

Nu nog wat tarwebloem over het geheel gestrooid, het deksel goed gesloten en een anderhalfuur laten stoven op een zacht vuur. Op het deksel giet men van tijd tot tijd wat water dat in de kastrol dringt en het aanbaken belet.

Voor het opdienen voegt men er nu, om een lekkere saus te bekomen, een glas rode wijn aan toe, ook een soeplepel azijn waar dragon werd ingekookt en een heel klein snuifje kleursel.

Men vergeet vooral niet heel goed midden de schotel de twee halve koppen te leggen. Het zijn zeer gegeerde stukken en het zal beletten dat men