

# KANTTEKENINGEN BIJ EEN NIEUW BOEK OVER HET *LAM GODS*

Albert Derolez

Naar aanleiding van Danny Praet en Maximiliaan P.J. Martens (eds.), *Het Lam Gods. Van Eyck. Kunst, Geschiedenis, Wetenschap en Religie* (Veurne, uitgeverij Hannibal, 2019).<sup>1</sup>

## 1. Beschrijving van het boek

De uitgave van dit mooi verzorgde en schitterend geïllustreerde boek moet gezien worden in het licht van de sinds jaren aan de gang zijnde restauratie van het wereldberoemde veelluik, en als een aanloop tot de grootse van Eyck-tentoonstelling – de grootste ooit – die voor 2020 in Gent gepland is. Het boek verschijnt, in Nederlandse, Franse en Engelse versie, als een uitgave van de Universiteit Gent en van verschillende van haar instituten. Het is het resultaat van de samenwerking van niet minder dan 15 specialisten op de meest diverse gebieden.

Na een korte inleiding worden de hoofdstukken in drie afdelingen gegroepeerd: (1) Geschiedenis en kunstgeschiedenis; (2) Analyse en interpretatie; (3) Nachleben. In de eerste afdeling wijdt Marc Boone een verhelderend hoofdstuk aan “Gent en de Bourgondische staat in de vijftiende eeuw” (pp. 16-35). Men had moeilijk een bekwamer historicus kunnen vinden om dit onderwerp, de plaatselijke politieke en economische omstandigheden waarin het veelluik tot stand kwam, met zoveel autoriteit te schetsen. Even grondig, origineel en boeiend is het tweede hoofdstuk, door Frederik Buylaert en Erik Verroken, waarin de geschiedenis van de familie van de opdrachtgevers wordt uit de doeken gedaan om de “sociaal-historische context van het *Lam Gods*” duidelijk te maken (pp. 50-93). Toch vraag ik mij af of de idee dat het *Lam Gods* een “adellijk altaarstuk” is, zoals de auteurs betogen, niet te ver gezocht is: het meest voor de hand liggende attribuuft van de adel, het wapen, komt toch noch op het portret van Joos Vijd noch op dat van zijn echtgenote voor.

---

<sup>1</sup> Het bestuur en de redactie van de Maatschappij voor Geschiedenis en Oudheidkunde te Gent dragen geen enkele verantwoordelijkheid voor de inhoud van deze bijdrage. De auteur alleen is verantwoordelijk voor de inhoud van de tekst. De editors van het boek kregen de kans te reageren, maar wensten hier niet op in te gaan.

Met de twee volgende hoofdstukken, over “De makers”, belanden wij *in medias res*. Maximiliaan Martens behandelt in een evenwichtig betoog de omstreden figuur van Hubert van Eyck, die als eerste kunstenaar vermeld wordt in het fameuze kwatrijn dat op de lijsten van het *Lam Gods* voorkomt, en dat de auteur terecht als authentiek beschouwt (pp. 116-129). Aan Jan van Eyck, de enige van de twee die ook andere schilderijen heeft nagelaten, wijdt de expert Till-Holger Borchert een lang en uitstekend gedocumenteerd hoofdstuk, waarin het atelier en de medewerkers van de schilder bijzondere aandacht krijgen, een punt dat in de oude discussie over de handenscheiding in het *Lam Gods* natuurlijk van prominent belang is (pp. 138-159).

De tweede afdeling van het boek is gewijd aan “Analyse en interpretatie” van het veelluik en opent met het hoofdstuk “Wetenschap”, dat, zoals thans in de bètawetenschappen de norm is, door een hele reeks (in dit geval 8) auteurs in samenwerking is geschreven (pp. 182-195). De naam van de internationaal gelauwerde wiskundige Ingrid Daubechies zet niet weinig luister bij aan dit hoofdstuk en bij uitbreiding aan het gehele boek. Het is gewijd aan het probleem van de virtuele restauratie van het *Lam Gods* enerzijds en de wiskundige analyse van de afbeeldingen van parels in genoemd veelluik anderzijds. Niettegenstaande een ernstige poging om de gesofisticeerde wetenschappelijke methodes die bij de digitale beeldvorming toegepast worden voor een breder publiek toegankelijk te maken is dit hoofdstuk, dat begrippen als *bayesiaanse verwerkingsmethode*, *deep learning*, *patch-gebaseerde inpainting*, *bin counts*, *spatiogrammen* en dergelijke hanteert, niet voor de doorsnee lezer te volgen. De overvloedige verwijzingen naar de wetenschappelijke literatuur, de tabellen, formules, schema’s en de rijke illustratie zijn bepaald indrukwekkend en dwingen respect af. Interessant is de techniek om craquelures in het schilderij virtueel onzichtbaar te maken, wat de lectuur van minieme details, zoals de letters in op het veelluik afgebeelde boeken, moet vergemakkelijken. Zo worden zeven afbeeldingen, vergrotingen en schema’s gewijd aan de tekst van het boek dat naast Maria in het Annunciatiepaneel ligt. Alleen is het spijtig dat noch hier, noch elders in het boek bewezen wordt dat nu inderdaad meer op het blad kan gelezen worden dan wat pater De Baets in 1961 met het blote oog al kon ontcijferen.<sup>2</sup> Over dit punt dadelijk meer.

De twee volgende, “interpretatieve” hoofdstukken zijn de enige in het boek die op de inhoud van het veelluik betrekking hebben. In het eerste ervan geeft Marc De Mey de bevindingen weer van een onderzoek, dat hij sinds vele jaren aan de op-

<sup>2</sup> J. De Baets, ‘De gewijde teksten van “Het Lam Gods”’, *Verslagen en Mededelingen van de Koninklijke Vlaamse Academie voor Taal- en Letterkunde*, 1961, pp. 531-614, speciaal pp. 560-561.

tica en haar verband met theologie en filosofie in het *Lam Gods* gewijd heeft (pp. 202-215). Op grond van een uitstekende kennis van de theologie, de Bijbel, de geschriften van Kerkvaders, middeleeuwse auteurs en Arabische geleerden bezorgt hij een geïnspireerde visie op het zien in het *Lam Gods* en meer bepaald het zien van God.

Eén van de beste – en zeker het langste – van de hoofdstukken in het boek is de studie die Danny Praet wijdt aan de vier Kardinale en de drie Theologische Deugden, die volgens hem door een groot aantal figuren van het veelluik belichaamd worden (pp. 240-293). Steunend op een grote vertrouwdheid met de antieke, vroegchristelijke en middeleeuwse filosofische literatuur schetst Praet een zeer leesbaar overzicht van de ontwikkeling van de deugdenleer en gaat hij in detail na hoe elk van de deugden in het *Lam Gods* tot uitdrukking wordt gebracht. Zijn betoog is uitstekend geïllustreerd en bevat veel nieuwe inzichten, maar is, zoals elke andere interpretatie van het werk van de van Eycks, uiteraard voor een deel hypothetisch.

Wij komen tot de hoofdstukken, die onder de titel “Nachleben” het boek afsluiten. In het eerste geeft oud-politiecommissaris Karel Mortier, specialist van de recente geschiedenis van het *Lam Gods*, een pijnlijk nauwkeurig relaas van de roof, in 1934, van het paneel van *De Rechtvaardige Rechtsers*, dat nog steeds zoek is (pp. 302-319). Het gerechtelijk onderzoek en de door verschillende betrokken partijen gemaakte fouten geven aanleiding tot een grondig gedocumenteerd en meeslepend verhaal.

Daarna poogt Steven Jacobs onder een titel die waarschijnlijk geestig bedoeld is (“The Silence of the Mystic Lambs”), het karakter van “protocinematografische kunst” van het veelluik aan te tonen, daarbij de grote kunsthistoricus Erwin Panofsky en zijn belangstelling voor de film betreffend, om te komen tot de Belgische cineast André Cauvin, wiens kortfilm over het *Lam Gods* (1938-1939) een “mijlpaal in de filmgeschiedenis” genoemd wordt (pp. 320-329); na de Tweede Wereldoorlog filmde hij nog *Le Retour de l'Agneau mystique*.

“Het naoorlogse leven van het *Lam Gods*” is niet meer dan een reeks foto’s die de recuperatie en de terugkeer van de panelen die door de Nazi’s in de zoutmijn van Altaussee waren ondergebracht illustreren (pp. 330-335).

Volgen nog de zeer belangrijke eindnoten bij de verschillende hoofdstukken (pp. 339-350), de Bibliografie, die in principe alle in de verschillende hoofdstukken geciteerde werken en artikels omvat (pp. 351-363), en de lijst van de medewerkers, waarvan niet minder dan 9 aan de Universiteit Gent zijn of waren verbonden, en 4 lid zijn van de Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten (pp. 364-365).

De illustratie is rijk en van hoge kwaliteit: elk hoofdstuk is geïllustreerd met foto's, tekeningen of schema's in de tekst, die voorzien zijn van bijschriften en waarnaar meestal systematisch in de tekst verwezen wordt. Daarnaast zijn er grote reeksen bladgrote reproducties van het retabel in en tussen de hoofdstukken ingelast. Het gaat hier meestal om foto's van details, in verschillende graden van vergroting; zij zijn van uitstekende kwaliteit en verstrekken ons een goed inzicht in het verbluffende meesterschap van de schilders (en tevens in dat van de fotografen en restauratoren).

## 2. Het kwatrijn

Het is vermetel om bij een ongeëvenaard kunstwerk, waarover generaties van eminente geleerden overal ter wereld hun licht hebben laten schijnen en waaraan ontelbare boeken en artikelen zijn gewijd, een eigen mening naar voren te schuiven. Toch geeft het hier gerecenseerde boek aanleiding tot een paar overwegingen.

De eerste betreft het beruchte kwatrijn, waarin de namen van de twee schilders, de naam van de opdrachtgever en de datum van de inhuldiging van het retabel worden genoemd. Talloze studies zijn eraan gewijd en veel verschillende lezingen zijn voorgesteld.<sup>3</sup> In laatste instantie hebben de kunsthistoricus Hugo Van der Velden<sup>4</sup> en de filologe Christina Meckelnborg<sup>5</sup> zich intensief met deze Latijnse tekst bezig gehouden. Hij wordt niet minder dan driemaal in het boek van Praet en Martens geciteerd, telkens in de thans meest gangbare vorm (pp. 52, 120, 143):

*Pictor Hubertus e Eyck . maior quo nemo repertus  
Incepit . pondus . q[ue] Johannes arte secundus  
[Frater] perfecit . Judoci Vijd prece fretus  
VersU seXta MaI . Vos CoLLoCat aCta tUerI<sup>6</sup>*

De reproductie van deze versregels in afb. 44 is veel te klein om van nut te kunnen zijn. Christina Meckelnborg wijst erop dat de punten ("rhombuses"), die met uitzondering van vers 2 in principe in het midden van elk vers voorkomen, geen inter-

<sup>3</sup> Alle tot 1948 voorgestelde lezingen zijn samengebracht in P. Coremans en A. Janssens de Bisthoven, *Van Eyck. L'Adoration de l'Agneau mystique*, Antwerpen, 1948, pp. 33-35.

<sup>4</sup> H. Van der Velden, 'The quatrain of *The Ghent Altarpiece*', *Simiolus*, 35, 2011, pp. 5-39.

<sup>5</sup> C. Meckelnborg, 'The inscription of the Ghent Altarpiece. A philological investigation', in S. Kemperdick en J. Rößler (eds.), *The Ghent Altarpiece by the brothers Van Eyck. History and appraisal*, Petersberg, 2014, pp. 112-119.

<sup>6</sup> Op te merken dat *q[ue]* in vers 2 de oplossing van een afkorting is en dus als *q(ue)* had moeten weergegeven worden, en dat het eerste woord van vers 3 geheel en het tweede gedeeltelijk verloren is gegaan. Een juistere transcriptie zou dus zijn: *[Frater perfe]cit*.

punctietekens zijn, “but rather indicate the breaks in each line”.<sup>7</sup> Men heeft in het algemeen verwaarloosd bij de transcriptie moderne interpunctie en woordscheiding in te voeren, wat toch noodzakelijk is wil men een getranscribeerde tekst begrijpen, en wat ik hier ook in het vervolg zal doen.<sup>8</sup>

Door verschillende onderzoekers wordt aangenomen dat de inscriptie die op het veelluik voorkomt niet alleen erg gehavend en op sommige plaatsen onleesbaar is, maar ook wellicht niet (helemaal) met de oorspronkelijke tekst overeenkomt: “the present quatrain is a corrupt version of the lost original”, schrijft Van der Velden,<sup>9</sup> terwijl Meckelnborg integendeel elke afwijking van de tekst zoals hij op het altaarstuk nog leesbaar is als onwetenschappelijk afwijst. In mijn opinie mag men toch niet onbeperkt vasthouden aan de bewoordingen van een inscriptie, die al eeuwen blootgesteld is aan beschadiging, overschildering en mogelijke verkeerde restauratie.

De courante lezing *e Eyck* (of *Eeyck*) in het eerste vers heeft al heel wat inkt doen vloeien en kan volgens mij en anderen niet de oorspronkelijke zijn. Hugo Van der Velden nam aan dat in de oorspronkelijke versie *e Eyck* of een andere herkomstaanduiding helemaal niet voorkwam.<sup>10</sup> De reconstructie door Paul Claes in een recent artikel voorgesteld komt waarschijnlijk de oorspronkelijke vorm meer nabij:<sup>11</sup>

*Pictor Hubertus de Eyck, maior quo nemo repertus,*

Vooraleer tot het tweede vers over te gaan, moet een woord gezegd worden over de versvorm van het kwatrijn. Alle deskundigen hebben te allen tijde aangenomen, dat het om leonijnse hexameters gaat, waarbij het laatste woord van de eerste vers helft rijmt met het laatste woord van het vers (in het vierde vers van het kwatrijn moesten, omwille van het erin vervatte chronogram, een aantal concessies gedaan worden). Alleen heeft Christina Meckelnborg dit recentelijk tegengesproken en beweerd dat de verzen klassieke dactylische hexameters zijn, dus verzen zonder binnenrijm.<sup>12</sup> Voor deze bewering steunt zij in zeer ruime mate op de metriek der verzen, zoals ook Van der Velden aan de metriek een bijzonder diepgaand onderzoek heeft gewijd. Ik ben ervan overtuigd dat Meckelnborg ongelijk heeft, want het gebruik van ongewone woorden (*fretus*) of woorden in ongewone betekenis (*pondus*) wijst er nagenoeg zeker op dat de dichter ze met het oog op het rijm gekozen heeft.

<sup>7</sup> Meckelnborg, ‘The inscription’ (n. 5), p. 113.

<sup>8</sup> Ik zal ook naar goed paleografisch gebruik in Latijnse teksten *j* door *i* vervangen.

<sup>9</sup> Van der Velden, ‘The quatrain’ (n. 4), p. 38.

<sup>10</sup> Van der Velden, ‘The quatrain’ (n. 4), p. 29.

<sup>11</sup> P. Claes, ‘The first line of *The Ghent Altarpiece* quatrain restored’, *Simiolus*, 40, 2018, pp. 5-7.

<sup>12</sup> Meckelnborg, ‘The inscription’ (n. 5), p. 115.

In vers 2 men leest men traditioneel (met mijn interpunctie):

*Incepit, pondusque Iohannes arte secundus*

Niemand schijnt aanstoot te nemen aan het feit dat *pondusque* slecht rijmt met *secundus*, en vooral dat in de inscriptie *pondus* en *que* door een punt gescheiden worden, wat voor een paleograaf de lezing *pondusque* onmogelijk maakt. Meckelnborg, haar eigen principes verloochend, schrijft hierover: “the rhombus after *pondus* in the second line is incorrect”.<sup>13</sup> Dat *incepit* geen lijdend voorwerp heeft vindt ze vrij normaal.

De lezing die zich volgens mij opdringt in plaats van *que* is *quod* (de Latijnse afkortingen beginnend met *q* zijn altijd zeer onvast, in tegenstelling met de afkortingen beginnend met *p*). Zo zou het vers luiden:

*Incepit pondus, quod Iohannes arte secundus*

waarbij *pondus* rijmt met *secundus* en lijdend voorwerp is van *incepit*,<sup>14</sup> en waarbij door *quod* een bijzin ingeleid wordt. Dit komt overeen met de lezing van Christoffel van Huerne (rond 1600), maar wordt door zo goed als alle kenners als foutief afgedaan, inclusief recentelijk Van der Velden en Claes.<sup>15</sup> Ik ben van mening dat een gelegenheidsdichter in de 15e eeuw, die leonijnse hexameters schreef, misschien niet zo goed op de hoogte was van de klassieke metrieek, maar des te groter belang hechtte aan accent, ritme en rijm.

Vers 2 kan uiteraard niet correct gelezen worden zonder vers 3, waarin staat wat Jan, die in de schilderkunst de tweede is na Hubert, doet: het eerste woord ervan is totaal verdwenen, maar wordt bijna algemeen gelezen als *frater*, hierbij de lezing van de zopas genoemde van Huerne volgend. Van het tweede woord zijn alleen de laatste letters *cit* leesbaar, die men doorgaans interpreteert als de uitgang van het werkwoord *perfecit* (onderwerp: *Iohannes*). Tegen die lezing bestaat het enorme bezwaar, dat er in de eerste helft van het vers geen woord voorkomt dat rijmt op *fretus*, het laatste woord van het vers. Geen enkele Middellatijnse dichter, groot of klein, zou de twee voorafgaande verzen door zulk een mank vers hebben laten volgen. Ik ben er dan ook van overtuigd dat de eerste vershelft oorspronkelijk eindigde met een woord uitgaand op *etus*, en dat dit voorafgegaan werd door het werkwoord waarvan *Iohannes* in vers 2 het onderwerp is. De conjecturale lezing van de Duitse

<sup>13</sup> Meckelnborg, *ibidem*.

<sup>14</sup> Wat volgens Meckelnborg, ‘The inscription’ (n. 5), p. 116 onmogelijk is.

<sup>15</sup> Van der Velden, ‘The quatrain’ (n. 4), p. 10 n. 6; Claes, ‘The first line’ (n. 11), p. 7: “a manifest error”.

geleerde Gustav Friedrich Waagen, 200 jaar geleden geformuleerd, lijkt mij nog altijd aantrekkelijk:

*Suscepit letus [= laetus], Iudoci Vijd prece fretus.*

Ook *perfecit letus*, door James Weale voorgesteld, zou perfect kunnen. De vertaling van deze eerste drie verzen zou dan als volgt luiden:

Schilder Hubert van Eyck – geen groter werd gevonden<sup>16</sup> – begon het werk, dat Jan, de tweede in de kunst, met genoegen overnam (of: voltooide) op verzoek van Joos Vijd.

De betekenis verschilt nauwelijks van die van de gangbare versie, behalve dat hier de familierelatie tussen de twee schilders niet genoemd wordt.

### 3. Het handschrift in het Boodschapspaneel

In het hoofdstuk “Wetenschap” wordt zoals gezegd veel aandacht geschonken aan het boek dat naast Maria in het Boodschapspaneel open ligt. Met zeer geavanceerde technieken wordt gepoogd de tekst van deze bladzijde beter leesbaar te maken door de storende craquelures te neutraliseren (afbb. 69-70, 77-79, 81-82). Inderdaad is men erin geslaagd met enige waarschijnlijkheid een paar woorden meer te lezen dan pater De Baets in 1961 kon ontcijferen in zijn nog steeds onmisbare studie ‘De gewijde teksten van het “Lam Gods”’.<sup>17</sup> Het is spijtig dat de auteurs over die tekst in het voorliggende boek niets meer zeggen en dat de lezer naar een publicatie van hetzelfde maar iets uitgebreider wetenschappelijke team, verschenen in 2013, moet gaan kijken om met het (niet spectaculaire) resultaat van deze nieuwe lectuur kennis te maken.<sup>18</sup>

Belangrijk is de vaststelling dat de schilder hier een bladzijde uit een werkelijk bestaand handschrift schijnt weer te geven: het gaat om een versobladzijde, met prikking in de buiten- en bovenmarge, die het folionummer *LXXXVII* draagt, twee randnota’s vertoont (*Nota* en *Notandum*), twee rubrieken gevolgd door tekst beginnend met een initiaal (rubrieken en initialen worden hieronder in **vet** afgedrukt) en stukken van blijkbaar samenhangende tekst, geschreven op volle regelbreedte. De volgende woorden zijn nu min of meer leesbaar:

<sup>16</sup> Ik begrijp niet waarom Van der Velden, ‘The quatrain’ (n. 4), p. 10 vertaalt “a greater man than whom cannot be found”, terwijl het toch om Hubert’s onbetwist meesterschap in de schilderkunst gaat.

<sup>17</sup> Zie n. 2.

<sup>18</sup> B. Cornelis, T. Ružić, E. Gezels, A. Dooms, A. Pižurica, L. Platiša, J. Cornelis, M. Martens, M. De Mey, I. Daubechies, ‘Crack detection and inpainting for virtual restoration of paintings: the case of the Ghent Altarpiece’, *Signal Processing*, 93, 2013, pp. 605-619.

1 .....	<i>ideo</i> .....
2 g.....	<i>propter</i> ....
4 .....	<i>Dilig</i>
5 ..	<i>dicit sapiens: ut possim edificare</i>
6	<i>Numquid</i> .....
9	<b><i>Hic incipit liber de virtutibus Dei</i></b>
10	<b><i>Prologus iste est ad distinctionem</i></b> ..... <sup>19</sup>
19 .....	<b><i>De visione Dei</i></b>
20	<b><i>Magna efficacia</i></b> .....
26 .....	<i>Osee</i> .....
27 .....	<i>preparatio</i>

Het is niet mogelijk gebleken deze tekst te identificeren. Weliswaar beweert het zo-even aangehaalde wetenschappelijke team dat “all deciphered text fragments are related to the Annunciation, and can be found in Thomas of Aquino’s *Summa theologia*”.<sup>20</sup> Maar (1) volgens mij kan alleen het citaat op regel 5, uit 2 Paralipomenon 2:6, met de Boodschap en de Menswording in verband gebracht worden: *Si caeli et caelum caelorum capere eum nequeunt, quantus ego sum, ut possim ei aedificare domum?* (Salomon zegt: “Indien de hemelen en de hemel der hemelen hem [God] niet kunnen bevatten, wie ben ik, dat ik hem een tempel zou kunnen bouwen?”). Volgens de leer der typologie is de tempel die Salomon voor God wilde bouwen een voorafbeelding van het lichaam van Maria, waaruit de toekomstige Verlosser zal geboren worden. Wat de andere ontcijferbare woorden met de Annunciatie te maken hebben ontgaat mij. (2) Het zou interessant zijn indien het team kon aantonen dat inderdaad alle leesbare tekstfragmenten in Maria’s boek teruggevonden kunnen worden in de *Summa theologia*. Zolang zij dat niet doen heb ik grote twijfels omtrent de juistheid van hun bewering. Het Bijbelcitaat betreffende de Tempelbouw en de uitdrukking *de virtutibus Dei* komen in elk geval nergens voor in Thomas’ reusachtige werk.

Nog een opmerking bij regel 20: *De magna efficacia et fructibus verbi Dei* is het thema van een sermoen van Bernardinus van Siena (1380-1444), de beroemde tijdgenoot van Jan van Eyck.<sup>21</sup> Dat er enig verband zou bestaan tussen de twee teksten

<sup>19</sup> Cornelis e.a., ‘Crack detection’ (n. 18), p. 618 lezen *ad differentiam cognite Dei*, wat weinig zin heeft, en ontcijferen nog ergens *bio dicta significata* (vertaald als “telling the message with mouth wide open”), en in *videndo* (“the appearance of God”), woorden die ik niet teruggevonden heb.

<sup>20</sup> Cornelis e.a., ‘Crack detection’ (n. 18), pp. 618-619.

<sup>21</sup> Bernardinus Senensis, *Quadragesimale de evangelio aeterno*, Sermo 9, in Bernardinus Senensis, *Opera omnia*, III, Quaracchi, 1956, pp. 147-158.



is niet zeer waarschijnlijk. Wel doet de uitdrukking *dicit sapiens* op regel 5 veeleer denken aan een sermoen dan aan een theologisch traktaat.

Aan de lezing van de twee rubrieken op deze bladzijde kan men in elk geval niet twijfelen:

*Hic incipit liber de virtutibus Dei*  
*De visione Dei*

Als van Eyck hier een bladzijde uit een werkelijk handschrift uitbeeldt, dan moeten wij bijna veronderstellen dat het om een van de laatste bladzijden (f. 87!) van een alfabetisch ingericht theologisch repertorium gaat, waarop drie thema's behandeld worden: het eerste, waarin het Bijbelcitaat voorkomt, ingeleid door het merkwaardige "een wijze zegt", kennen wij niet: de rubriek stond waarschijnlijk op de voorgaande bladzijde. Het tweede handelt over de *virtutes Dei* (de machten of attributen van God), het derde over de *visio Dei* (het aanschouwen van God). Uit de woorden *Hic incipit liber de virtutibus Dei* zou men kunnen afleiden dat het de bedoeling was daarop een volledig boek te laten volgen, maar het hoofdstuk is slechts 10 regels lang en begint merkwaardig genoeg met de verwijzing naar een proloog. Het volgende hoofdstuk gaat over een totaal andere materie.

De twee rubrieken zijn evenwaardig en worden allebei gevolgd door een initiaal van 3 regels hoog. Zij kondigen volgens mij zoals gezegd twee lemmata aan die met de letter *V* beginnen in een repertorium in de aard van het handschrift waarop De Baets reeds wees: Gent, Universiteitsbibliotheek, HS.0226. Daar worden onder elke rubriek enkele uitspraken van kerkvaders of van middeleeuwse auteurs geciteerd die een toelichting geven bij het aangekondigde thema. Op f. 279v leest men bvb. *De visione Dei*, lemma dat voorafgegaan wordt door *De virginitate* en gevolgd door *De voluntate bona et opere et premio*.

Het is natuurlijk ook mogelijk dat de schilder hier integendeel min of meer willekeurige teksten heeft samengebracht om zijn blad te vullen.<sup>22</sup> Intussen blijft het verwonderlijk dat Maria met een theologisch handschrift (of was het een sermoenboek?) voorgesteld wordt, in plaats van het gebruikelijke getijden- of gebedenboek. Maar er is zoveel verwonderlijks in het *Lam Gods*...

Wat er ook van zij, het thema van de uiteenzetting van Marc De Mey, *De visione Dei*, is afgeleid uit de tweede rubriek in het boek op het Annunciatiepaneel; maar het is niet juist dat deze drie woorden door Jan van Eyck "amper leesbaar en verborgen in pseudotekst (...) als een soort sleuteltekst" opgenomen zijn in de Verkon-

---

<sup>22</sup> H. Schlie, *Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch* (Berlijn, 2002), p. 37, meent dat het in het Boodschapspaneel afgebeelde boek geen echt handschrift kan zijn.

digingsscène (p. 203). Zoals wij gezien hebben is er van “pseudotekst” geen sprake, en het feit dat op hetzelfde blad nog een andere rubriek, *Hic incipit liber de virtutibus Dei*, te lezen is, waarvan de inhoud niets met het aanschouwen van God te maken heeft, verzwakt nog de idee dat de schilder of zijn raadgever hier een code heeft willen verbergen. Door een betere coördinatie bij de voorbereiding van het boek had een dergelijke vergissing kunnen vermeden worden. In genoemd Gents handschrift worden onder het lemma *De visione Dei* één citaat van Augustinus en twee citaten van Bernardus van Clairvaux gegeven, die alle betrekking hebben op het zien van God in het hiernamaals.

Ik heb in hetzelfde verband nog een opmerking bij het hoofdstuk over de deugden: de auteur heeft als titel voor zijn bijdrage *De virtutibus Dei* gekozen, blijkbaar geïnspireerd op de zo-even genoemde rubriek in het boek van de Annunciatiescène. *De virtutibus Dei* is een ongewone uitdrukking in de middeleeuwen – men vraagt zich af waar de raadgever van de schilders ze vandaan heeft gehaald (tenzij deze geschreven had *de virtutibus* en de schilder er naar analogie met *De visione Dei* enkele regels lager op eigen initiatief *Dei* aan zou toegevoegd hebben om de regel te vullen). Zij kan echter geen betrekking hebben op iets als de “deugden” van God, maar slechts op zijn attributen of kwaliteiten. In het onderhavige hoofdstuk gaat het integendeel om de menselijke deugden, en dus is de door Praet gekozen titel ongelukkig. In het reeds herhaaldelijk vermelde handschrift afgebeeld in de Annunciatiescène leest hij op p. 289 verkeerdelijk *De virtutibus* in plaats van *De virtutibus Dei*.

#### 4. Het handschrift van Johannes de Doper

Het handschrift dat op de schoot van de tronende Johannes de Doper ligt is naast dat van de Boodschapscène het enige van de 18 in het retabel voorgestelde boeken waarop behalve initialen nog een stuk tekst te lezen is, met name *Consolamini* aan het begin van een hoofdstuk, openend met een prachtige gefolieerde initiaal *C* (afb. op p. 239). De rest schijnt inderdaad pseudotekst te zijn. *Consolamini* is het begin van Isaïas 40:1, een tekst die als een aankondiging van de Verlosser is geïnterpreteerd geworden en op de figuur van Johannes de Doper is toegepast. In plaats van een Bijbelhandschrift, waar zulk een decoratieve initiaal voor Isaïas 40 niet verwacht wordt, heeft de schilder hier misschien een brevier afgebeeld:<sup>23</sup> de woorden *Consolamini, consolamini, popule meus, dicit Deus vester* vormen het begin van de antifoon voor de donderdag van de 3e week van de Advent.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Ook De Baets (n. 2), p. 585, meent dat het niet om een Bijbelhandschrift kan gaan.

<sup>24</sup> R.J. Hesbert, *Corpus antiphonalium officii*, Rome, 1963-1979, no. 1896.

## 5. De illustraties in het boek

Zoals gezegd is de illustratie omvangrijk, van een buitengewone kwaliteit, en de uitgevorte detailopnames zijn nooit eerder gezien.<sup>25</sup> Wij hebben het hier in het bijzonder over de reeksen prachtige reproducties, samen een honderdtal bladzijden, meestal van details van het retabel, die tussen of temidden van de hoofdstukken ingelast zijn. De herkomst van de foto's wordt niet meegedeeld, evenmin of de opnames dateren van vóór of van na de huidige restauratie.<sup>26</sup> Dit is geen al te groot bezwaar. Erger, zelfs onbegrijpelijk is het ontbreken van een lijst of van enig bij-schrift bij deze platen, en dit in een boek dat zich tegelijk als wetenschappelijk en als bestemd voor een ruim publiek aandient.<sup>27</sup> Waar sommige platen min of meer voor zichzelf spreken, zijn veel andere vergrotingen van details die moeilijk op het retabel terug te vinden zijn: wiens mantel zien wij op p. 198, welke vloer wordt op p. 216 afgebeeld, wat stellen de platen op pp. 220-222 voor, wiens handen zien wij hier, wiens voet daar, uit welk paneel zijn andere uitgevorte details afkomstig?

Daarbij komt dat de bij het boek horende poster wel mooie reproducties op grote schaal van het geopende en het gesloten veelluik biedt, maar ook hier een benoeming van de afzonderlijke panelen ontbreekt, zodat de lezer van dit standaardwerk de elementaire toegang tot de structuur en de onderdelen van het retabel ontzegt wordt.

## 6. Het ultieme boek over het *Lam Gods*?

In een persvoorstelling op 24 juni 2019 heeft de uitgever van deze monumentale publicatie meegedeeld dat het gaat om “het ultieme boek over het *Lam Gods*” en “de perfecte voorbereiding op de Van Eycktentoonstelling”. Dat is een gewaagde uitspraak: niet alleen zal over het mysterieuze meesterwerk van de van Eycks wel nooit het ultieme boek geschreven worden, maar vooral is het de vraag of het voorliggende boek wel op die titel aanspraak kan maken. Is het juist dat hier “door de perspectieven te combineren van kunstwetenschappers, historici, filosofen, godsdienstwetenschappers, wiskundigen en specialisten in optica” de mogelijkheid ge-

---

<sup>25</sup> Hoezeer het lopende restauratieproject voor de samenstellers van het boek van betekenis is, blijkt uit het grote aantal bladgrote kleurplaten die de restauratrices en restaurateurs aan het werk tonen, overigens zonder commentaar. Hun hoogtechnologische werk verdient zeker een hommage, maar genoemde platen kunnen daar niet toe bijdragen en zijn storend in het geheel.

<sup>26</sup> De afbeeldingen van het Lam zoals te zien op pp. 163, 178-179 en 336-337 dateren in elk geval van vóór de restauratie.

<sup>27</sup> De bedenkelijke trend om talrijke niet nader aangeduide reproducties in te lassen in een voor een ruim publiek bestemde publicatie vinden wij reeds in K. De Coene, M. De Reu en Ph. De Maeyer (eds.), *Liber Floridus 1121. De wereld in een boek* (Tielt, 2011).

boden wordt “de rijkdom en de diepgang van dit meesterwerk ten volle te begrijpen”?<sup>28</sup>

Om te beginnen schijnen de samenstellers van het boek bij de lezer een zekere voorkennis van het retabel te veronderstellen. De teksten die zij ons aanbieden zijn zeer verscheiden, stuk voor stuk van hoog niveau en lezenswaard, maar sommige horen niet thuis in een werk bestemd voor een breed internationaal publiek en gewijd aan een eersterangskunstwerk als het *Lam Gods*. Voor het overige heeft een collectieve publicatie natuurlijk het voordeel dat experts op verschillende gebieden aan het woord komen, maar het nadeel is vaak, ook hier, dat de samengebrachte studies geen afgerond geheel vormen en dat de supervisie en coördinatie van de verschillende onderdelen te wensen overlaat.

Als men dan toch het woord “ultiem” wil gebruiken, dan zou ik dat liever voorbehouden voor een boek als *The Ghent Altarpiece* van de eminente specialiste Elisabeth Dhanens (bij leven eveneens lid van de Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten), dat, weliswaar geïllustreerd met zwart-wit platen, de geïnteresseerde lezer alles biedt wat hij of zij moet weten vooraleer het onsterfelijke meesterwerk van de van Eycks te benaderen.<sup>29</sup> Ongetwijfeld zijn sommige van haar stellingen en interpretaties nu achterhaald, maar de eenheid van visie, de wetenschappelijke benadering en de aandacht voor alle aspecten van het kunstwerk maken dit boek tot een uitstekende inleiding tot het *Lam Gods*.

Bij de onoverzienbare massa van publicaties over het Gentse retabel is het natuurlijk niet eenvoudig om te bepalen wat een halve eeuw na Dhanens in een nieuw boek over dit kunstwerk moest opgenomen worden. Veel aandacht kon wellicht niet besteed worden aan al de verschillende, grotendeels subjectieve interpretaties van het retabel en zijn betekenis, die in de loop der tijden voorgesteld zijn (het voorliggend boek voegt er twee nieuwe aan toe). Misschien was het toch mogelijk geweest, en zeker zeer nuttig, om de verschillende interpretaties die totnogtoe geformuleerd werden in herinnering te brengen.

Maar er zijn hoofdstukken over meer concrete onderwerpen wier gemis men alleen maar kan betreuren: vooreerst een beschrijving van het altaarstuk in al zijn onderdelen, zijn materiële structuur, de afmetingen en inhoud van de verschillende panelen: al gegevens die bvb. in de oude monografie van Leo Van Puyvelde (1946) wél verstrekt worden, samen met een reproductie van het veelluik op karton, met

<sup>28</sup> Aldus de publicitaire mededeling op een inlegblad in het boek.

<sup>29</sup> E. Dhanens, *Van Eyck: The Ghent Altarpiece*, Londen, 1973.

uitslaande zijluiken, onontbeerlijk voor een goed begrip van de samenstelling van het retabel.<sup>30</sup>

## 7. De oorspronkelijke opstelling van het retabel

Ten tweede ontbreekt een beschrijving, met plan en foto's, van de Vijdkapel en van de opstelling van dit reusachtige veelluik in die beperkte ruimte. Dit lijkt mij van eminent belang, ook in verband met de kwesties van de eenheid of het gebrek aan eenheid in het kunstwerk en van de "handenscheiding" tussen Hubert en Jan van Eyck. Dit laatste probleem blijft voor de makers van het boek onopgelost, want ook analyse met behulp van de modernste technieken heeft geen merkbare verschillen in stijl of schildertechniek kunnen vaststellen (p. 143). Dat planken afkomstig van dezelfde boom voor het centrale paneel én voor andere panelen gebruikt zijn (afb. 48) bewijst natuurlijk niet dat al deze panelen in dezelfde periode en door dezelfde schilder zijn aangewend (een andere mening op p. 126).

De eenheid of het gebrek aan eenheid in het retabel (sommigen spreken van heterogeniteit) is het onderwerp van veel discussies geweest. Hoewel de auteurs van de verschillende bijdragen in het hier behandelde boek er weinig of geen aandacht aan schenken, is het voor veel andere een probleem van vitaal belang. Panofsky<sup>31</sup> was niet de eerste, en Van der Velden<sup>32</sup> zal wel niet de laatste beschouwer zijn, die getroffen is door de opvallende verschillen en discrepanties tussen de binnenzijden van het onderste register en de panelen van het bovenste register en de buitenzijden. Het verschil in schaal en in setting tussen de figuren op de beide registers is bvb. iets waaraan niet weinig beoordelaars, ondanks hun grote bewondering voor het kunstwerk, aanstoet hebben genomen. Voor de enen ligt de oorzaak in een wijziging in de conceptie tijdens het ontstaan van het werk, namelijk na het overlijden van Hubert (1426), waarbij de door hem afgewerkte panelen van het onderste register (en sommige van het bovenste register?) de oorspronkelijke delen zouden zijn (eventueel door Jan bijgewerkt) en de andere toevoegingen zouden zijn door Jan geschilderd op verzoek van Joos Vijd (hoewel velen ook menen dat laatstgenoemde van in den beginne als opdrachtgever optrad, wat strikt genomen niet met vers 3 van het kwatrijn verenigbaar is). Panofsky's stelling, volgens welke Hubert van Eyck bij zijn dood drie onafgewerkte panelen zou hebben achtergelaten, die "Jan op verzoek van

---

<sup>30</sup> L. Van Puyvelde, *Van Eyck, l'Agneau mystique*, Parijs, Brussel, 1946.

<sup>31</sup> E. Panofsky, *Early Netherlandish painting. Its origins and character*, Cambridge MA, 1953, p. 210: "With this lower zone of the altarpiece the upper disagrees not only in structure but also in scale and general conception (...). The scale of the figures in these upper pictures is as colossal as that in the lower ones is small".

<sup>32</sup> Van der Velden, 'The quatrain' (n. 4), p. 12, heeft het over "the uniformity of the altarpiece, or rather lack of it" en zegt dat het werk "creates the impression that it was not cast in a single mold".

Vijd tot een amalgaam zou hebben samengebracht en aangevuld” wordt in het besproken boek als min of meer voorbijgestreefd beschouwd (p. 126). De verwante stelling van Elisabeth Dhanens wordt niet genoemd,<sup>33</sup> die van Hugo Van der Velden wordt in een eindnoot vermeld (p. 340, De opdrachtgevers, n. 4).<sup>34</sup>

Welke conclusies men eruit ook heeft getrokken om de respectieve rol van Hubert en Jan in de totstandkoming van het veelluik af te bakenen, de verschillen en incongruenties tussen de beide registers zijn te opvallend om over het hoofd gezien te worden. Zij zouden zoals gezegd te maken kunnen hebben met de ontstaansgeschiedenis van het retabel, waarbij het centrale paneel of het gehele onderste register als een zelfstandig kunstwerk geconcipieerd werden, en de andere panelen er achteraf aan zijn toegevoegd. Daarbij past de door veel experts geopperde veronderstelling, dat het retabel in de Vijdkapel oorspronkelijk zo opgesteld was, dat het bovenste register niet onmiddellijk boven het onderste register was gemonteerd, maar ervan door een spatie of een ander element gescheiden was. De grotere figuren van het bovenste register zouden dan kunnen verklaard worden door de grotere afstand die ze tot de kijker innemen.

Dat het retabel in zijn huidige vorm niet volledig is, blijkt uit het feit dat het onderste register eertijds op een predella rustte, die de Hel of het Vagevuur zou voorgesteld hebben, maar reeds vroeg verloren ging (p. 290). Voor het overige wordt de mogelijke oorspronkelijke opstelling van het retabel in het hier behandelde boek niet besproken. Nochtans hebben Elisabeth Dhanens<sup>35</sup> en Lotte Brand Philip<sup>36</sup> ongeveer gelijktijdig ingenieuze gelijklopende reconstructies bedacht, waarbij de twee registers gescheiden van elkaar in een constructie zijn gevat, die de wand van de Vijdkapel waartegen het retabel is geplaatst in mindere of meerdere mate overdekt. Geen van beide studies wordt in de Bibliografie van het hier besproken boek vermeld. Op grond van een diepgaand onderzoek van de geschiedenis van de bouw, de transformaties en de restauraties van de Vijdkapel en een kritische analyse van het interessante historieschilderij van De Noter uit 1829,<sup>37</sup> kwam

<sup>33</sup> E. Dhanens, *Het retabel van het Lam Gods in de Sint-Baafskathedraal te Gent*, Gent, 1965, p. 82: “Uit wat voorafgaat mogen wij besluiten dat de polyptiek niet in één keer geconcipieerd is, noch uitgevoerd is door één en dezelfde schepende kunstenaar”.

<sup>34</sup> H. Van der Velden, ‘A reply to Volker Herzner and a note on the putative author of the Ghent quatrain’, *Simiolus*, 35, 2011, pp. 131-141, speciaal p. 140: “*The adoration of the lamb* was commissioned from Hubert van Eyck by the Ghent magistrates as an altarpiece for the town hall of the Keure, but it was unfinished when Hubert died in 1426”.

<sup>35</sup> E. Dhanens, ‘De wijze waarop het Lam Godsaltaar was opgesteld’, *Gentse Bijdragen tot de Kunstgeschiedenis en Oudbeidkunde*, 22, 1969-1972, pp. 109-150.

<sup>36</sup> L. Brand Philip, *The Ghent Altarpiece and the Art of Jan van Eyck*, Princeton, 1971, in het bijzonder de plaat tegenover p. 26; afbeelding en plans van de Vijdkapel in afb. 46-47.

<sup>37</sup> Dit schilderij wordt in het hier besproken boek gereproduceerd (afb. 28), maar er wordt geen bespreking aan gewijd.

Dhanens tot de bevinding dat de spitsboogvormige opening tussen de Vijdkapel en de naastgelegen straalkapel destijds tot grote hoogte door een muur was afgesloten, en dat tegen die muur het veelluik geplaatst was, bekroond door een gesculpteerde stenen baldakijn. De twee registers waren volgens haar gescheiden door een tabernakel. Brand Philip ging nog een stap verder door te veronderstellen dat het gehele retabel in een sculpturale stenen omlijsting gevat was, waarvan genoemde baldakijn de bekroning vormde (Kervyn de Volkaersbeke sprak in 1847 inderdaad van een gesculpteerd “encadrement”).<sup>38</sup> Haar indrukwekkende reconstructie doet mischien, net zoals die van Dhanens, bij sommige kenners de wenkbrauwen fronsen, maar beide zijn gesteund op een onweerlegbare argumentatie, en de ontwerpers staan niet alleen.

Andere opstellingen zijn meer recentelijk voorgesteld geworden, o.m. door J.R.J. van Asperen de Boer (2004), Albert Châtelet (2011) en Hélène Veroustraete (2015). Deze laatste gaat zoals verschillende van haar voorgangers uit van de veronderstelling dat het *Lam Gods* een versmelting is van twee verschillende tabels; haar monumentale reconstructie ligt in de lijn van die van Dhanens en Brand Philip. Zij laten ons het veelluik in een verrassend nieuw licht zien: het massieve aspect van de huidige opstelling, waarbij het centrale paneel a.h.w. in de verdrukking komt onder de kolossale figuren van het bovenregister,<sup>39</sup> wordt vervangen door een indruk van grote harmonie, waarbij de incongruenties tussen de twee registers in het niet verdwijnen. Het is verbazend dat in de tekst van het hier besproken boek noch in de Bibliografie verwezen wordt naar de publicatie, in Gent verschenen in 2015, waarin alle hypothesen betreffende de oorspronkelijke opstelling, samen met bijzonder interessante technische gegevens over het materiaal en de structuur van het veelluik, op de helderste manier geïllustreerd en uiteengezet worden.<sup>40</sup>

De opstelling van de twee registers op een zekere afstand van elkaar, die door verschillende auteurs ook op technische gronden wordt vooropgesteld,<sup>41</sup> verdient

<sup>38</sup> Dhanens, ‘De wijze’ (n. 35), p. 125.

<sup>39</sup> Panofsky, *Early Netherlandish painting* (n. 31), p. 210, spreekt van “the upper pictures, their size and weight nearly crushing the paradisaical scene beneath”.

<sup>40</sup> A. Van Grevenstein-Kruse (ed.), *Van boomstam tot altaarstuk. Du tronc d’arbre au retable. From tree trunk to altarpiece*, Gent 2015, pp. 115-141 (door D. Deneffe, B. Franssen en V. Henderiks). In dit verband moet ook de meer recente hypothetische reconstructie door Griet Steyaert vermeld worden, voorgesteld in *The Burlington Magazine*, februari 2015, pp. 74-84, onder de titel ‘The Ghent Altarpiece: New Thoughts on its Original Display’.

<sup>41</sup> Zo nog H. Schlie, *Bilder des Corpus Christi* (n. 22), p. 44: “Irgendetwas muß sich zwischen den Registern befunden haben, da die untere Tafel der inneren Schauseite wesentlich niedriger ist als die seitlichen Flügel und laut des Restaurationsberichtes nicht beschnitten wurde”.

mijns inziens bij de toekomstige definitieve plaatsing van het veelluik in overweging genomen te worden.<sup>42</sup>

## 8. Andere desiderata

Onder de andere hoofdstukken die men in een werk als dit zou verwacht hebben moet de geschiedenis van het retabel van zijn ontstaan tot vandaag genoemd worden. Dit belangrijke onderwerp, dat ten dele aansluit bij het zoëven aangehaalde, wordt al te summier afgedaan op pp. 303-304 in het hoofdstuk *Misdaad en mythe* (!) en in de foto's van de recuperatie van het veelluik na Wereldoorlog II.

Een selectieve en up-to-date bibliografie van het Gents retabel ontbreekt eveneens; die had zeer goed door de groep experten die aan het boek hebben meegewerkt kunnen opgesteld worden en zou bepaald nuttig geweest zijn om de lezer wegwijs te maken in de doolhof van publicaties en hem of haar toegang te verlenen tot werken over onderwerpen die hier niet aan bod komen, bvb. de bloemen en planten in het veelluik.<sup>43</sup> De van Eycks en het *Lam Gods* worden slechts in een kleine minderheid van de honderden boeken en artikels behandeld die in de huidige Bibliografie worden opgesomd, en veel belangrijke monografieën worden niet genoemd.

Tenslotte ontbreekt een index van namen en zo mogelijk ook van onderwerpen. Dit is in een werk van 367 bladzijden op dit formaat mijns inziens niet te verantwoorden en belemmert de raadpleging in erge mate.

## 9. Conclusie

Een schitterend geïllustreerde bundel wetenschappelijk hoogstaande en originele studies omtrent het *Lam Gods*, waarvan de coördinatie nochtans te wensen overlaat en die bezwaarlijk het ultieme boek over dit onderwerp kan genoemd worden: hij veronderstelt bij de lezer inderdaad te veel voorkennis en biedt te weinig informatie om op die titel aanspraak te kunnen maken en als “de perfecte voorbereiding op de van Eycktentoonstelling” te kunnen dienst doen. De behandelde onderwerpen zijn uiteraard slechts enkele van de vele waartoe het meesterwerk van de van Eycks had kunnen aanleiding geven, maar die beperking had misschien kunnen

<sup>42</sup> Het is te vrezen dat op deze wens niet zal worden ingegaan. In 1972 schreef Elisabeth Dhanens reeds: “Niet zonder huivering denkt men in dit vooruitzicht [de nieuwe opstelling van het retabel buiten de Vijdkapel] aan de mogelijke druk van het massatoerisme en de bijziendheid van sommige hedendaagse belangstellenden” (Dhanens, ‘De wijze’, p. 149).

<sup>43</sup> H. Van Crombrugge en P. Van den Bremt, *Een wonderbaarlijke tuin. Flora op het Lam Gods. Un jardin miraculeux. La flore sur l'Agneau mystique. A miraculous garden. Flora on the Ghent altarpiece*, Gent, 2018.



goedgemaakt worden door het bezorgen van een *status quaestionis* omtrent de belangrijkste problemen en controversies waartoe het heeft aanleiding gegeven. Ik laat in het midden of de “combinatie van de perspectieven” van alle aan dit boek medewerkende specialisten werkelijk de mogelijkheid geschapen heeft om “de rijkdom en diepgang van dit meesterwerk ten volle te begrijpen”, maar betwijfel of een politionele enquête omtrent de diefstal van een paneel en een studie over de verfilming van het veelluik daartoe veel kunnen bijdragen.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Dit artikel werd geschreven in het najaar 2019, toen men nog niet kon vermoeden welk lot de van Eyck-tentoonstelling en de andere activiteiten i.v.m. het van Eyckjaar beschoren was.