

HET LAM GODS

VAN EYCK



HET LAM GODS

VAN EYCK



KUNST, GESCHIEDENIS,
WETENSCHAP EN RELIGIE

HANSIBEL

Gepubliceerd met de steun van:
Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten
Universitaire Stichting
Provincie Oost-Vlaanderen
Stad Gent
Universiteit Gent

Eds. Danny Praet & Maximiliaan P.J. Martens

HET
LAM
GODS
— VAN EYCK —

Kunst, Geschiedenis,
Wetenschap en Religie

Universiteit Gent
CSCT - Centrum voor de Studie van Christelijke Tradities
GICAS - Ghent Interdisciplinary Centre for Art and Science

HANNIBAL



INHOUD

INLEIDING

Van restauratie tot re-evaluatie: een interdisciplinaire benadering van het *Lam Gods*
Maximiliaan P.J. Martens & Danny Praet
p. 10

Deel I (KUNST) GESCHIEDENIS

DE STAD

Gent en de Bourgondische staat in de vijftiende eeuw
Marc Boone
p. 16

DE OPDRACHTGEVERS

Een adellijk altaarstuk: de socio-historische context van het *Lam Gods*
Frederik Buylaert & Erik Verroken
p. 50

DE MAKERS

De rol van Hubert van Eyck in het *Lam Gods*
Maximiliaan P.J. Martens
p. 116

DE MAKERS

Jan van Eyck en zijn atelier: organisatie, medewerkers, nalatenschap
Till Holger Borchert
p. 138

Deel II ANALYSE EN INTERPRETATIE

WETENSCHAP

Virtuele restauratie en wiskundige analyse van parels in het *Lam Gods*
Aleksandra Pižurica, Ljiljana Platiša, Tijana Ružić, Bruno Cornelis, Ann Dooms, Maximiliaan P.J. Martens, Marc De Mey & Ingrid Daubechies
p. 182

WAARNEMING

De visione Dei: optica, theologie en filosofie in het *Lam Gods*
Marc De Mey
p. 202

DEUGDEN

De virtutibus Dei: de antieke en middeleeuwse filosofie van de deugden in het *Lam Gods*
Danny Praet
p. 240

Deel III NACHLEBEN

MISDAAD EN MYTHE

Het *Lam Gods*: het meest gestolen kunstwerk ooit
Karel Mortier
p. 302

FILM

The Silence of the Mystic Lambs: film, van Eyck, Panofsky en Cauvin
Steven Jacobs
p. 320

FOTO

Het naoorlogse leven van het *Lam Gods*
p. 330

EINDNOTEN
p. 339

BIBLIOGRAFIE
p. 351

OVER DE AUTEURS
p. 364

DANKWOORD
p. 367

COLOFON
p. 368





DEEL I
(KUNST)
GESCHIEDENIS



AFB. 11 Portret van hertog Jan zonder Vrees (1404-1419) (Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten)

AFB. 12 Gent: Prinsenhof, Bourgondische vorstelijke residentie, in A. Sanderus, *Flandria Illustrata* (Gent, Universiteitsbibliotheek)



In dezelfde jaren – de biografie bij uitstek van de Bourgondische hertogen omschrijft de jaren dertig als “the critical decade” – werd, door een reeks opeenvolgende kansen op gebiedsuitbreiding, echter duidelijk dat de toekomst van de Bourgondische ‘staat’ gelegen was in de noordelijke gewesten, de Nederlanden.¹⁵ Het graafschap Namen had de hertog kunnen aankopen (1429), Holland-Zeeland en het daaraan gekoppelde Henegouwen kwamen in zijn handen na een complex proces, dat kan worden beschouwd als een laat resultaat van de huwelijksallianties die Filips de Stoute in 1385 met de familie van Beieren had gesmeed.¹⁶ De annexatie van Holland-Zeeland en Henegouwen gebeurde pas definitief in 1436, na veel strijd en na de dood van Filips’ nicht Jacoba van Beieren, die met wisselend succes en zelfs een korte episode van verplicht en bewaakt verblijf in Gent, haar aanspraken

had verdedigd.¹⁷ Door wat dynastiek geluk kwam in 1430 uiteindelijk ook het centraal gelegen en cruciale hertogdom Brabant in handen van Filips de Goede. Antoon van Bourgondië, de tweede zoon van Filips de Stoute, had Brabant al sinds 1404 als regent bestuurd en na zijn dood in 1415 bleef het in handen van de jongere tak van de Bourgondiërs. Die laatste gebiedsuitbreiding was om economische en politieke redenen cruciaal, maar ook ideologisch had ze bijzondere implicaties. Filips kon nu namelijk aanspraak maken op de oude waardigheid van hertog van (Neder-) Lotharingen en dus ook op de daaraan verbonden koningstitel, een ambitie die later in zijn regering en vooral onder die van zijn zoon Karel de Stoute erg nadrukkelijk naar voren zou komen. De zijtak van het geslacht Valois kon zich nu, eindelijk, op het niveau van hun Franse verwanten aan de buitenwereld presenteren. Ideologisch was het verwerven van Brabant ook koren op de molen van Filips’ ambitie: de titel van hertog van Lotharingen verwees immers naar het oude middenrijk, tussen Frankrijk en het Duitse Rijk in, en koppelde de Bourgondische ambitie aan het nog steeds als ankerpunt beschouwde Karolingische rijk.¹⁸

Kortom, toen in 1432 het *Lam Gods* aan de wereld werd voorgesteld, was het duidelijk dat dit gebeurde in nauwe samenhang met een grafelijke dynastie wier ambitie veel verder reikte. Losgekomen van haar Franse bezorgdheden, zou die dynastie kort daarop, in 1435, bij de grote Europese vredesconferentie van Atrecht, haar politieke omschakeling affirmeren.¹⁹ Atrecht impliceerde voor de uitbouw van de Bourgondische ‘staat’ immers een verstandsvrede met Frankrijk, oppositie tegen Engeland en vooral het zich concentreren op de uitbouw van een eigen sterke Hausmacht in de Nederlanden. Wilde het staatsvormingsproces ook in deze gewesten enige kans op succes hebben, dan was het in het gareel brengen van de interne oppositie, in de eerste plaats van de grote (Vlaamse) steden, onvermijdelijk. Een direct gevolg van de Vrede van Atrecht was een veldtocht tegen het Engelse Calais, een operatie waarin ook de Vlaamse stedelijke milities min of meer gedwongen mee opdraafden. Het resultaat was een militaire blamage voor het Bourgondische leger en een nauwelijks te overziene chaos in Vlaanderen. Het gaf de hertog wel de kans om meteen af te rekenen met Brugge. De na een hard bevochten opstand aan de stad opgelegde bestraffing liet ook toe een indrukwekkend arsenaal van symbolische en financiële repressiemaatregelen uit te testen, dat in de daaropvolgende confrontatie met Gent in 1453 eveneens zou worden opgelegd.²⁰





DE OPDRACHTGEVERS

FREDERIK BUYLAERT
ERIK VERROKEN

Een adellijk altaarstuk:
de sociaal-historische
context van het *Lam Gods*

EEN UITZONDERLIJK ALTAARSTUK

Het Lam Godsretabel in de Gentse Sint-Baafskathedraal dwingt reeds eeuwen bewondering af, niet alleen door zijn complexe iconografie en de technische virtuositeit waarmee het werd geschilderd, maar ook door zijn omvang! Geopend is de polyptiek 5,2 meter breed en 3,75 meter hoog, wat werkelijk uitzonderlijke afmetingen zijn in vergelijking met andere bewaard gebleven paneelschilderijen uit de late middeleeuwen. Het echtpaar Joos Vijd en Elisabeth Borluut, dat het altaarstuk liet maken door de gebroeders van Eyck, zag het dus letterlijk uitzonderlijk groots.² Zoals bij laatmiddeleeuwse altaarstukken gebruikelijk was, zijn beide opdrachtgevers er ook zelf op afgebeeld. Het echtpaar staat levensgroot geportretteerd op de buitenzijde van de twee zijpanelen. (afb. 20A) Hun portretten zijn in een stenen nis gevat. Ze knielen allebei neer, biddend met gevouwen handen. Joos Vijd is afgebeeld naast Johannes de Doper, de patroonheilige van de Sint-Janskerk, zoals de Sint-Baafskathedraal tot 1540 heette. (afb. 22) Elisabeth Borluut is afgebeeld naast Johannes de Evangelist, die in zijn Apocalyps de aanbidding van het *Lam Gods* verhaalt, dat te zien is op de binnenzijde van het altaarstuk. Hoewel het



AFB. 20A *Lam Gods*, Joos Vijd en Elizabeth Borluut (na restauratie)





DE MAKERS

Jan van Eyck en zijn atelier: organisatie, medewerkers, nalatenschap

TILL-HOLGER BORCHERT

In de eerste editie van zijn *Vite* uit 1550 noemde de Florentijnse kunstschilder en historograaf Giorgio Vasari Jan van Eyck de "uitvinder" van de olieverf. Vasari vertelt in zijn biografie van Antonello da Messina dat de Vlaamse kunstschilder een nieuw vernis voor zijn temperaschilderij zocht en bij toeval een vernis op basis van plantaardige olie ontdekte. (afb. 49) Het mengsel droogde vlug en toen van Eyck het gebruikte om pigmenten te binden, produceerde het verrassend transparante kleuren. Volgens Vasari beschermde de kunstenaar zijn uitvinding angstvallig en gaf hij het geheim alleen aan enkele leerlingen door, onder wie de Siciliaanse kunstschilder Antonello da Messina, die naar verluidt deze techniek later in Italië introduceerde. Tot eind achttiende eeuw, toen verlichte oudheidkundigen aantoonde dat Vasari's verhaal onjuist was, werd deze legende geloofd en opgenomen in alle kunsthistorische verhalen van

de vroege historiografen.¹ Het inspireerde Vasari's Vlaamse medewerker Jan van der Straet – Giovanni, Johannes Stradanus – om in zijn reeks over belangrijke uitvindingen, bekend als *Nova Reperta*, het atelier van de kunstschilder af te beelden in een prent over olieverf.² (afb. 50)

Niettegenstaande het feit dat de olieverftechniek al in de twaalfde eeuw werd toegepast en dus niet door Jan van Eyck is uitgevonden,³ staat het buiten kijf dat deze Vlaamse kunstschilder, die in 1441 in Brugge overleed, een bijzonder belangrijke plaats in de kunstgeschiedenis inneemt. Zijn bewaard gebleven schilderijen gaan verder dan de symbolisch geladen en metafysische cultuur van de middeleeuwen; ze tonen een systeem van grafische voorstellingen op basis van een empirische visie, die nauw aansluit bij onze moderne, namelijk postmiddeleeuwse opvattingen over realisme.

AFB. 49 Joseph Ducq,
Antonello da Messina
bezoekt Van Eyck in diens
atelier (Bourg-en-Bresse,
Musée de Brou)



AFB. 50 Jan Collaert II
naar Johannes Stradanus,
Nova Reperta (Brugge,
Groeningemuseum)





DEEL II

ANALYSE EN
INTERPRETATIE

WETENSCHAP

Virtuele restauratie en wiskundige analyse van parels in het *Lam Gods*

ALEKSANDRA PIŽURICA
LJILJANA PLATIŠA
TIJANA RUŽIĆ
BRUNO CORNELIS
ANN DOOMS
MAXIMILIAAN P.J. MARTENS
MARC DE MEY
INGRID DAUBECHIES

INLEIDING

Dit essay beschrijft de virtuele restauratie van het *Lam Gods* en de karakterisering van de schilderij in gedigitaliseerde versies van het beeld. Dankzij virtuele restauratie wordt het mogelijk om tekenen van veroudering, zoals barstjes (*craquelé*) en ververlies (*lacunes*), digitaal te verwijderen. Men kan tegenwoordig de fijnste details van het *Lam Gods* bewonderen in digitale afbeeldingen met een extreem hoge resolutie. Vooral bij het uitvergroten van die beelden vallen de onvermijdelijke ouderdomsverschijnselen op, soms in storende mate. Virtuele restauratie verbetert niet alleen de algemene visuele ervaring, wat esthetisch en psychologisch belangrijk is, maar vergemakkelijkt ook het ontcijferen van de inhoud van het schilderij (bv. tekstfragmenten). Zo werden met virtuele restauratietechnieken bijvoorbeeld delen van de tekst in het Mariapaneel van de *Annunciatie* beter leesbaar gemaakt. Even uitdagend is het ontwikkelen van nieuwe technieken voor de herkenning van verschillende schilderijstijlen. Het tweede deel van het essay gaat over de metrieken die worden gebruikt voor het objectief karakteriseren van geschilderde parels – zo prominent aanwezig in van Eycks oeuvre. Ook het potentieel van deze metrieken om een onderscheid te maken tussen schilderijstijlen wordt hier besproken, samen met enkele andere daarmee verbonden toepassingen, zoals het veranderen van de schilderijstijl van een geschilderd object.

De digitalisering van kunstwerken is een standaardpraktijk geworden. Musea digitaliseren hun collecties vooral in het kader van archivering, maar ook om over beelden te beschikken die makkelijk verspreid kunnen worden. Zo wordt visuele informatie over het

AFB. 67 We zoomen in op een digitale scan: details van *Adam* worden geleidelijk vergroot, tot op het niveau dat pixels duidelijk zichtbaar worden. De kleur van elke pixel wordt bepaald door de waarden van zijn drie kleurkanalen: Rood (R), Groen (G) en Blauw (B).



culturele erfgoed voor de toekomst bewaard en meteen ook toegankelijk gemaakt voor het grote publiek. Bovendien biedt digitalisering de mogelijkheid om kunstwerken virtueel te restaureren en aan wiskundige analyses te onderwerpen. Zo kan men in een digitaal schilderij bijvoorbeeld ouderdomsverschijnselen (zoals *craquelé*) verwijderen, het effect van verschillende vernissen visualiseren, patronen ontdekken die anders onopgemerkt zouden blijven of helpen bij het ontmaskeren van vervalsingen.

Digitale beelden zijn samengesteld uit pixels. Het woord pixel is afgeleid van *picture element*, dat aanvankelijk afgekort werd tot 'pictel' en uiteindelijk geëvolueerd is tot pixel. Afb. 67 illustreert het inzoomen op een digitale scan van *Adam* uit de Gentsse polyptiek. Zodra de digitale scan voldoende is vergroot, worden individuele pixels zichtbaar. In een kleurenbeeld wordt elke pixel gekarakteriseerd door de waarden van zijn individuele kleurenkanalen: rood (R), groen (G) en blauw (B). Doorgaans worden beelden opgeslagen met 8 bits precisie per kleurenkanaal, wat betekent dat er 2 tot de 8ste macht waarden mogelijk zijn per kanaal; dat wil zeggen dat de intensiteit in elk kanaal een gehele waarde is van 0 tot 255. In sommige toepassingen wordt een grotere bitdiepte gebruikt, bijvoorbeeld 16 bits per kanaal, wat resulteert in een weergave met meer kleurdiepte. Het proces van het digitaliseren van schilderijen, met de bijbehorende uitdagingen, en ook de technologieën die voor een accurate reproductie van de kleuren worden gebruikt, staan beschreven in (Berns, 2001) en (Larue et al., 2007).

Door de snelle ontwikkeling van beeldsensoren en allerlei andere beeldvormende modaliteiten groeit hand over hand de interesse voor de wetenschappelijke analyse van schilderijen. Het is nu mogelijk om in te zoomen op zeer kleine details of op penseelstreken, waardoor men structuren kan ontdekken die niet waarneembaar zijn met het blote oog. Meer nog, de beeldvorming in verschillende delen van het elektromagnetische spectrum (van infrarood tot en met röntgenstraling) en de simultane beeldvorming in meerdere smalle spectrale banden (ook wel hyperspectrale beeldvorming genoemd) kunnen andere verbazende aspecten onthullen zoals ondertekeningen (Walmisley et al., 1994; Ibarra-Castanedo et al., 2010) en verlagen die anders onopgemerkt zouden blijven. Het digitaliseren van schilderijen creëert ook een prachtige interactie tussen kunst en visuele wetenschap. Visuele wetenschappers kunnen uit kunstwerken leren welke kenmerken belangrijk zijn voor onze visuele perceptie van een scène (Livingstone, 2002). De digitale analyse van schilderijen is een snel groeiend en populair onderzoeksdomein en krijgt veel aandacht van de signaalverwerkingsgemeenschap (Abry et al., 2015). Bestaande beeldverwerkingstechnieken hebben hun potentieel al bewezen, onder meer voor het karakteriseren van de schilderijstijl, het herkennen van vervalsingen (Johnson et al., 2008; Platiša et al., 2012), de detectie van barstjes (ook *craquelé* of *craquelure* genoemd), en de virtuele restauratie van schilderijen (Spagnolo en Somma, 2010; Ružić et al., 2011; Pižurica et al., 2015).

In dit essay tonen we de beeldverwerking en *machine learning*-technieken die werden ontwikkeld voor de stijlanalyse van het *Lam Gods*. We presenteren een aantal resultaten van ons onderzoek, dat als doel had de fysieke conservatie en het kunsthistorische onderzoek van het *Lam Gods* te ondersteunen. We introduceren de detectie van *craquelé* en illustreren enkele van onze technieken, toegepast op met verschillende beeldvormingsprocedures gedigitaliseerde beelden. Daarna behandelen we een daarmee verwante kwestie, namelijk de automatische detectie van *lacunes* (ververlies in een of meerdere lagen), die vaak aan het licht komen tijdens het schoonmaken van een schilderij. Vervolgens tonen we hoe een digitale of virtuele restauratie als simulatie kan dienen voor een materiele restauratie en hoe het virtuele verwijderen van *craquelure* kan worden gebruikt bij het ontcijferen en interpreteren van inscripties, zoals de tekst in het intrigerende boek op het Mariapaneel van de *Annunciatie*. Tot slot zullen we laten zien hoe de statistische analyse van relatief eenvoudige en veel voorkomende objecten (zoals de parels in dit meesterwerk) kan bijdragen tot het karakteriseren van de schilderijstijl. Onze statistische analyse van het *Lam Gods* verschaft inzicht in de consistentie van de schilderijstijl, wat nuttig is bij de kunsthistorische interpretatie en reële restauratie van het meesterwerk. We voerden deze analyse uit op recente hogeresolutiebeelden van het *Lam Gods* en op beelden die tijdens de restauratie-campagne werden gemaakt.

WAARNEMING

MARC DE MEY

De visione Dei: optica, theologie en filosofie in het *Lam Gods*



AFB 89 *Lam Gods*, Detail: Maria's open boek van *De Annuntiatio* met, leesbaar in rode letters: *De visione Dei* (laatste letter niet meer te zien)

De in 2002 aan de Gentse universiteit uitgebrachte dvd over het *Lam Gods* draagt als titel *De visione Dei*: over het zien van God.¹ Toen Jan van Eyck omstreeks 1430 de woorden "*De visione Dei*", amper leesbaar en verborgen in pseudotekst, toch als een soort sleuteltekst opnam in de verkondigingsscène van het *Lam Gods* (afb. 89), was dat niet alleen door kerkelijke controversen een historisch zwaar beladen thema. Zoals uit het boek van zijn tijdgenoot Nicolaas van Cusa blijkt, kon je deze zinsnede in de twee richtingen interpreteren.

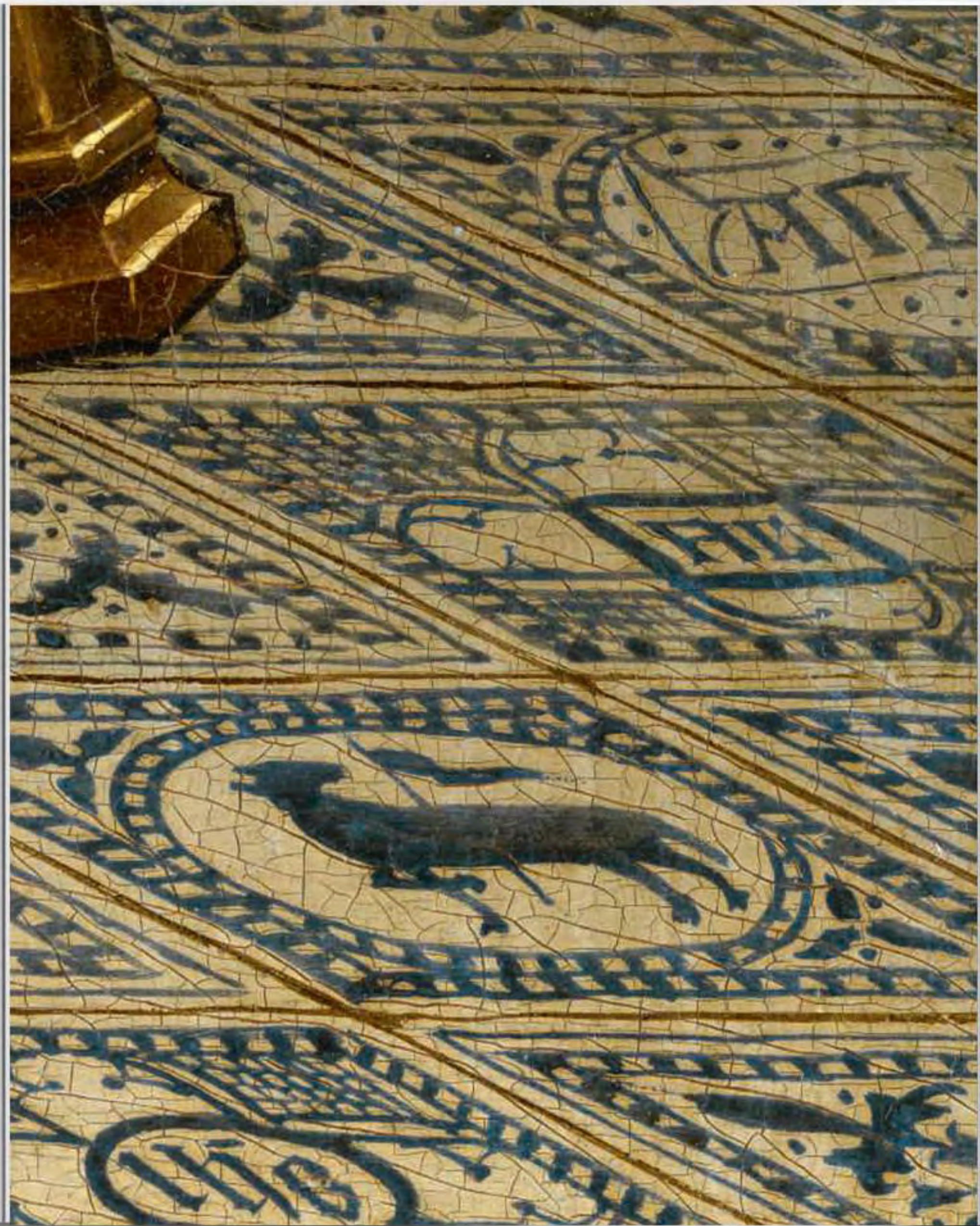
De visione Dei is de titel van een boek van Cusanus, dat een twintigtal jaar na de afwerking van het *Lam Gods* tot stand kwam (1453) en voornamelijk handelt over de blik van God naar de mensen toe. Cusanus, toen reeds een bereisd geleerde uit de Moezelstreek (Bernkastel-Kues) en in 1448 kardinaal geworden, verwijst naar een schilderij van Rogier van der Weyden om "het zien van God" toe te lichten. Aan monniken van Tegernsee (Zwitserland) legt hij uit hoe God hen elk individueel aankijkt, zoals de figuur (een zelfportret van Van der Weyden?) in het bedoelde schilderij naar de toeschouwer kijkt. Wanneer een groep toeschouwers zich voor het schilderij bevindt, dan voelt ieder van hen zich individueel aangekeken.

De alziende blik van God heeft bij Cusanus nog het karakter van een warm persoonlijk appel dat van een mild gelaat uitgaat, maar later veranderde die blik gaandeweg, onder meer via het centrale oog in Bosch' paneel *De zeven hoofdzonden*, in het vervaarlijke ene oog in een driehoek met de angstaanjagende vermaning "God ziet mij. Hier vloekt men niet". Na heel wat mathematische omzwervingen van de Heilige Drievuldigheid, door merkwaardige meetkundige constructies heen bij wetenschappelijke tenoren zoals Kepler en Newton,² is dit berispende oog in de driehoek een late uitloper van Gods blik, die nog tot midden twintigste eeuw in menige landelijke huiskamer boven de deur hing.

DE AANBLIK VAN GOD IN HET LAM GODS?

"Het zien van God" als leesbare zinsnede op het paneel van de Annuntiatio in het *Lam Gods* is ongetwijfeld een tegenpool van die streng controlerende goddelijke blik. In het devote boek van de Maagd Maria kan dit tekstfragment slechts betrekking hebben op wat een toegewijde gelovige na een voorbeeldig leven mag verwachten. De mens kan op zijn pelgrimstocht door het leven moed putten uit het perspectief op een onovertreffbare en onvoorstelbare beloning: het zien van God. De door het christendom in het vooruitzicht gestelde gelukzaligheid heeft voor de uitverkorenen het karakter van een visueel evenement. God te kunnen aanschouwen "van aangezicht tot aangezicht", volgens het geveugelde woord van Paulus (1 Kor 13:12), is het hoogste goed. Het is in de eerste plaats Augustinus die deze gods-aanschouwing met bijzondere bezieling in het vooruitzicht stelt en in zijn lezers het verlangen naar deze ontmoeting met God erg aanwakkert.

In zijn inleiding op de Engelse vertaling van Augustinus' *De Civitate Dei* heeft de befaamde Amerikaanse trappist Thomas Merton het niet alleen over "*the city of God*" maar ook over "*the city of vision*". De aardse stad is na de zondeval verscheurd door conflict en haat (Kain doodt Abel). De geschiedenis van de Stad van God is het verhaal van een met de nieuwe Adam te hervinnen visioen "*to be raised to the friendship and vision of God - not indeed the contemplation Adam had enjoyed in Eden, still less the clear vision of beatitude; but heaven was to begin on earth in faith and charity. God would be 'seen' but only in darkness.*" Aardse beproevingen en ellende "*have been the tools that have fashioned the living stones which God would set in the walls of His city of vision.*"³ Alles is een kwestie van zien, en van zien tot beter zien. De fascinatie voor deze graduele opgang naar het zien van God is nog sterker terug te vinden in de tekst van Augustinus zelf.



DEUGDEN

DANNY PRAET

De virtutibus Dei:
de antieke en middeleeuwse
filosofie van de deugden
in het *Lam Gods*



AFB. 101 *Lam Gods*, Detail van inscriptie op paneel: "Christi Milites"



AFB. 102 *Lam Gods*, Detail van inscriptie op paneel: "Iusti Iudices"

240



AFB. 103 *Lam Gods*, Panelen van de *Rechtvaardige Rechters* en de *Ridders van Christus*



AFB. 104 *Lam Gods*, Panelen van de *Heremieten* en de *Pelgrims*

241 Deugden



AFB. 105 In de kopie van het *Lam Gods* in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten te Antwerpen heeft men geen aparte panelen gebruikt.

De *Rechtvaardige Rechters* is het bekendste paneel van het *Lam Gods*! De diefstal maakte dit paneel wereldberoemd, tot ver buiten de kunstminnende kringen, en in België behoort het sinds 1934 tot de nationale folklore om theorieën te ontwerpen over wie het paneel gestolen heeft en waar het nog steeds verborgen zou zijn. De naam van het gestolen paneel is geen moderne uitvinding; hij gaat terug op de originele teksten op de houten lijsten van het altaarstuk: in het Latijn stond daar in overeenstemming met de bedoelingen van de gebroeders van Eyck "*iusti iudices*".² Het Latijn kent geen lidwoorden: dus dit betekent "de rechtvaardige rechters" of gewoon (een aantal) "rechtvaardige rechters", maar de Nederlandse naam is dus wel degelijk de letterlijke vertaling van de oorspronkelijke naam van het verdwenen paneel. Ook andere panelen kregen ondertitels mee om de interpretatie door het publiek te vergemakkelijken: het zijpaneel meteen rechts van de *Rechtvaardige Rechters*, dus direct naast het paneel van de *Aanbedding van het Lam*, draagt de titel "*Christi milites*" wat letterlijk "soldaten van Christus" betekent. (afb. 101 en 102) In het middenpaneel staat op het schilderij zelf, op het antependium van het altaar waarop het Lam zich bevindt, een citaat uit het Johannesevangelie (Joh 1:29): "*Ecce Agnus Dei, qui tollit peccata mundi*" ("Zie, het *Lam Gods* dat de zonden van de wereld wegneemt"). (afb. 106) En ook de panelen rechts van het



AFB. 106 *Lam Gods*, Antependium, detail van de inscriptie in het Latijn: "Ecce agnus dei qui tollit peccata mundi"

AFB. 107 *Lam Gods*, Centraal paneel voor restauratie



centrale tafereel kan men identificeren aan de hand van de originele Latijnse ondertitels: "eremite sancti" (middeleeuwse spelling voor *eremita*) (afb. 102) en "peregrini sancti", respectievelijk "heilige heremieten" of kluizenaars, en "heilige pelgrims".

Volgens sommige interpreters geven de vier smalle zijpanelen van het onderste register de verschillende standen van de middeleeuwse maatschappij weer. Wij zullen deze interpretatie niet volgen maar het is wel opvallend dat het retabel een prominente plaats geeft aan burgers, en niet uitsluitend of zelfs niet voornamelijk aan heiligen. Er zijn vertegenwoordigers van de adel en van de kerk, er zijn koningen en heiligen, maar er zijn ook heel veel leken: men heeft allerlei personen menen te herkennen in de individuele *Rechtvaardige Rechters* of in de *Ridders van Christus*, maar die identificaties zijn onzeker en voor onze interpretatie ook minder relevant. Het is vooral belangrijk op te merken dat zij als groep noch de kerk noch de geboorteadel vertegenwoordigen. Ook in de rechterzijpanelen zien we zeker niet uitsluitend geestelijken: zoals we straks in enig detail zullen zien, herkennen we onder de heremieten heiligen zoals Antonius Abt en Maria Magdalena, naast een aantal figuren die we niet meteen kunnen identificeren, maar het paneel van de *Pelgrims* bevat waarschijnlijk slechts één heilige: de reus in het rood is wellicht de heilige Christophorus of Christoffel, patroonheilige van de pelgrims. Alle andere figuren op dat paneel zijn gewone pelgrims: het zijn geen heiligen (ondanks de originele ondertitels die telkens "sancti" herhalen) en het zijn ook geen leden van de clerus. Dat gegeven wijst op het toenemende belang van de burgerij in de maatschappij en in de kunst, waar zij niet alleen opdrachtgever maar ook onderwerp van schilderijen is geworden.³

De aanwezigheid van zoveel burgers is opmerkelijk en nieuw, maar de vraag dringt zich op waarom de gebroeders van Eyck op de zijpanelen van het onderste register nu precies die groepen van figuren hebben afgebeeld en ook waarom zij die figuren hebben verdeeld over vier smalle panelen, en niet gewoon twee brede zijpanelen verkozen?⁴ (afb. 105) Bovendien hebben de gebroeders van Eyck aan deze vier zijpanelen toch een hoge mate van eenheid willen geven, want de horizon, de rotsen en de vegetatie lopen grotendeels door. De illusie ontstaat zelfs dat sommige figuren en paarden van het ene paneel in het andere overgaan. Dus de vier zijpanelen hebben een individuele identiteit maar vertonen toch een

duidelijke samenhang: een interne eenheid. Wij willen begrijpen waarom van Eyck het retabel op zo'n manier heeft ingedeeld. Volgens ons staan de vier zijpanelen symbool voor de vier klassieke deugden, maar we willen eerst een alternatieve interpretatie bespreken.

DE TOOG VAN DE POEL EN DE ACHT ZALIGSPREKINGEN

Er is één en helaas slechts één bijna contemporaine interpretatie van het *Lam Gods* bekend. In tijd en ruimte staat deze duiding zeer dicht bij het ontstaan van het werk, met name Gent en het jaar 1458, maar toch is de vraag of de interpreters wel de ware intentie van de kunstenaars hebben weergegeven. In het voordeel van hun uitleg spreekt het feit dat de tekst nog uit de vijftiende eeuw stamt, dus ongeveer 25 jaar nadat het kunstwerk voor het eerst werd vertoond, en ook dat de bron Gents is. In de daaropvolgende eeuwen werd deze interpretatie door meerdere auteurs herhaald, onder andere met verwijzing naar de afbeeldingen in de glas-in-loodramen van de kapel, die het centrale thema van het *Lam Gods* zouden hebben weerspiegeld.⁵ Dat centrale thema zou de passage met de acht zaligspreekingen uit de Bergrede zijn. In de versie van Mt 5:3-12⁶ luiden deze acht spreuken als volgt:

- Zalig de armen van geest, want aan hen behoort het Rijk der hemelen.
- Zalig de treurende, want zij zullen getroost worden.
- Zalig de zachtmoedigen, want zij zullen het land bezitten.
- Zalig die honger en dorst naar de gerechtigheid, want zij zullen verzadigd worden.
- Zalig de barmhertigen, want zij zullen barmhartigheid ondervinden.
- Zalig de zuiveren van hart, want zij zullen God zien.
- Zalig die vrede brengen, want zij zullen kinderen van God genoemd worden.
- Zalig die vervolgd worden om de gerechtigheid, want hun behoort het Rijk der hemelen.
- Zalig zijt gij, wanneer men u beschimpt, vervolgt en lasterlijk van allerlei kwaad beticht om Mijnen wil.
- Verheugt u en juicht, want groot is uw loon in de hemel. Zo immers hebben ze de profeten vervolgd die vóór u geleefd hebben.



AFB. 143 Lam Gods, Detail:
"Exulta satis filia Syon jubila
ecce rex tuus venit" (Jubel,
dochter van Sion! Juich,
dochter van Jeruzalem! Zie,
Uw koning komt naar U toe!).
Zach. 9:9



AFB. 144 Lam Gods, Detail:
"Ex te mihi egredietur qui
sit dominator in Israel"
(Er zal, zeg ik U, iemand uit
U voortkomen die over Israel
gaat heersen), Michaeas 5:2

(nu Turkije). Dit zijn notabene precies de enige twee sibillen die Augustinus in *De Stad van God* bij naam noemt: de sibille van Cumae (10, 27) en de sibille van Erythrae (18, 23). Samen symboliseren zij de Grieks-Romeinse erfenis. De banderol van de tweede sibille bevat een variatie op een Latijnse tekst zoals door Augustinus geciteerd in *De Stad van God* (18, 23):¹⁰ "Rex alt(isstmus e caelo) adventet, per secula futurus, scilicet in carne" ("De allerhoogste koning, hij die door de eeuwen zal zijn, zal komen uit de hemel, in het vlees [dat is: in mensengedaante]"). De sibille die het orakel brengt zoals dat bij Augustinus te lezen staat, biedt trouwens ook een allusie op Vergilius. Deze mooie dame in groen en bont, toont op de gouden rand van het borststuk van haar kleed een aantal enigmatische letters, "Metaparas", waarbij de laatste letter in het Grieks is geschreven, met hoofdletter sigma: Σ. Deze letters zijn geïnterpreteerd als de samentrekking

van *Priameta parthenos*, wat betekent 'dochter van Priamos, maagd'. Priamos is natuurlijk de legendarische koning van Troje ten tijde van de Trojaanse oorlog en zijn maagdelijke dochter is de profetes Cassandra. Vertalen we het tweede, Griekse woord in het Latijn, dan krijgen we *Priameta virgo* en dat is dan weer een citaat uit Vergilius' *Aeneis* (II, 403-404): twee verzen waarin over Cassandra wordt gesproken in het kader van de inname van Troje. "Ecce trahebatur passis Priameta virgo / crinibus a templo Cassandra adytisque Minervae" ("Zie de maagdelijke dochter van Priamos werd bij haar zwierende haren weggesleurd uit de tempel en het heiligdom van Minerva"). Het Griekse woord *parthenos* en zelfs het gebruik van de sigma, om de Griekse vertaling te benadrukken, is wellicht een verwijzing naar de onder de sibillen afgebeelde Heilige Maagd, die de voorspelde Messias ter wereld zou brengen.¹¹



AFB. 145 Toegeschreven aan het atelier van van Eyck,
Fons Vitae (Madrid, Prado)

Het gebruik van de Sibillijnse Orakelen en van heidense profetessen in de christelijke iconografie was zoals gezegd niet uitzonderlijk, noch voor noch na de van Eycks, maar het letterlijke citaat uit Vergilius, in combinatie met nog een vergriekste allusie op de *Aeneis*, wijzen toch op een zekere humanistische openheid tegenover de klassieke oudheid. Daarom blijven wij in de witte figuur met de lauwerkrans, in de groep onderaan links van het Lam, de Latijnse dichter Vergilius herkennen.¹² Er is ook een tekstueel verband tussen Vergilius, de sibille en de geboorte van Jezus. Vergilius verwijst in het vierde vers van de vierde ecloge van zijn *Bucolica* naar de sibille van Cumae: "Ultima Cumaei venit iam carminis aetas" ("Het laatste tijdperk van de profetie [letterlijk: het gedicht] uit Cumae is reeds aangebroken"). Augustinus citeerde dat vers in *De Civitate Dei* (10, 27) vanuit de christelijke interpretatie dat het een heidense annunciatie is, en hij verbond het met de sibille van Cumae, die hij kende van de verchristelijkte Sibillijnse Orakelen. Vergilius is dus meer dan een gewone dichter; hij is ook een profet die de geboorte van Christus heeft aangekondigd. Om die reden staan de sibillen met citaten en allusies uit Vergilius naast twee profeten uit het Oude Testament en boven het paneel met de verkondiging door de engel Gabriël.

AFB. 146 Fons Vitae, Detail: de Synagoge,
het Jodendom als (ver)blinde traditie







DEEL III

NACHLEBEN

MISDAAD EN MYTHE

KAREL MORTIER

Het *Lam Gods*: het meest gestolen kunstwerk ooit



AFB. 155 Gent, Sint-Baafskathedraal

Toen zowat vijftig jaar geleden een magistraat van het Gentse hof van beroep mij vroeg een analyse te maken van het dossier over de diefstal van het *Lam Gods*, trof ik een ongeordend, niet geïnventariseerd losbladig dossier aan. Wegens de vele onverklaarbare hiaten zocht ik in de daaropvolgende jaren in binnen- en buitenland de toen nog levende getuigen op en raadpleegde ik de documenten en archieven die met deze zaak samenhangen, voor zover ik die kon inzien. Uit een en ander bleek dat het gerechtelijk dossier niet alleen vele leemten vertoonde, maar ook niet altijd overeenstemde met de feiten. Bij het nalezen van mijn notities over deze zaak dacht ik aan Herodotos, de 'vader van de historici'. Hij zou ooit gezegd hebben: "Als je vertelt wat er in feite gebeurd is, bestaat de kans dat men je niet zal willen geloven." Ik waag het erop. Op basis van mijn bevindingen volgt nu een bondige analyse over de diefstal, het onderzoek en het verdere verloop van deze kwestie. Het lijkt me van belang de lezer, weliswaar vrij summier, eerst wat historische informatie te geven.

DE BEWOGEN GESCHIEDENIS VAN HET LAM GODS

Het retabel – bestaande uit twaalf panelen van Baltische eik – is vrij omvangrijk: in geopende toestand meet het 5,20 x 3,75 m. De acht zijpanelen waren, in hun oorspronkelijke toestand, op de voor- en achterzijde beschilderd. Zij waren slechts 1 cm dik en zijn in de loop van de bewogen geschiedenis van het *Lam Gods* in de dikte doorgezaagd, zoals we verderop zullen zien. Bij de eerste Beeldenstorm, in 1566, werd het volledige retabel gedurende drie jaar, en met succes, verborgen in de kerktoren. In de loop van de volgende eeuwen stelde men steeds minder delen van het *Lam Gods* zichtbaar op in de kathedraal. In 1781 worden de panelen met de naakte Adam en Eva in een archieftaaltje ondergebracht, naar men zegt om de preutse gevoelens van de Habsburgse 'keizerkoster' Jozef II niet te kwetsen. Wanneer een kleine vijftien jaar later de Franse Revolutie de Lage Landen bereikt, nemen de Fransen de middenpanelen van het *Lam Gods* in beslag: zij worden naar Parijs overgebracht. Pas een jaar na de Slag bij Waterloo (1815) keren ze naar Gent terug. In 1816 verkoopt de kerkfabriek de overige zes zijpanelen (dus exclusief de panelen met Adam en Eva) voor de zeer lage som van 3000 gulden. De interesse voor, de appreciatie van en de kennis over het veelluik zijn dan bij de zogenaamde verantwoordelijken van de kathedraal op een historisch dieptepunt aanbeland: men acht ze "van weinig religieuze waarde" en schrijft ze bij de verkoop zelfs toe aan ene "J. Wanhecke". De stedelijke overheid en de gouverneur van de provincie proberen de verkoop nog ongedaan te maken door beslag te laten leggen, maar het is te laat: de panelen zijn al vertrokken. Een aantal binnen- en buitenlandse kunsthandelaars maken gigantische winsten op de verkoop en in 1821 wordt koning Frederik-Willem III van Pruisen er de eigenaar van voor de som van 500.000 thaler.¹ Hij laat ze onderbrengen in het Kaiser Friedrichmuseum in Berlijn en later in de Königliche Gemäldegalerie. Daar rijst een praktisch probleem: men wil namelijk zowel de voor- als de achterzijden van de panelen in eenzelfde zaal kunnen exposeren. Daarom worden ze in 1894 door de firma Otto Erdmann – voor de som van 2063,70 mark – in de dikte doormidden gezaagd. (afb. 156-158) Hierdoor zijn ze elk nog amper 4,5 mm dik. Om vervorming en breuk te voorkomen, brengen de Duitsers op de ruggzijde van elk paneel houten latten aan, een zogenaamde parkettering. Per paneel bevestigt men tegen de achterzijde acht verticale en negen beweegbare horizontale latten die een combinatie van stevigheid en beweeglijkheid moeten bieden. Daardoor wordt elk paneel nu zowat 3 cm dik, maar het maakt ze ook zwaarder waardoor,



AFB. 160 Geo Verbanck, *Kanunnik Gabriel Van den Gheyn* (Gent, STAM)

Vanaf 1908 staat kanunnik Gabriel Van den Gheyn als archivaris in voor het zorgvuldig bewaren van het retabel. (afb. 160) Hij beschikt over een degelijke kennis van het werk, geeft talrijke lezingen en schrijft er artikelen over. Het *Lam Gods* beschouwt en behandelt hij als zijn persoonlijke bezit. Deze afstandelijke, voor sommigen zelfs aanmatigende kapittelheer heeft het steeds over "mon Agneau". Wanneer de Eerste Wereldoorlog uitbreekt, vreest hij dat de Duitsers wel eens belangstelling zouden kunnen hebben voor de vier middenpanelen die zich nog in de kathedraal bevinden. Daarom laat hij ze door enkele vertrouwelingen, waaronder de gebroeders Coppejans, op een stootkar en gewikkeld in gemoltonneerd wasdoek wegbrengen. Zij verbergen ze in twee Gentse huizen, in de Lange Schipgracht en in de Schouwvegersstraat. Wanneer in 1918 in een van de twee huizen Duitse soldaten worden ingekwartierd, worden de twee daar verborgen panelen opnieuw per stootkar naar de augustijnenkerk overgebracht en daar achter een biechtstoel verborgen. Vier jaar lang zoekt de Duitse bezetter vruchteloos naar de vier panelen. Zelfs onder zware bedreiging weigert Van den Gheyn de gevraagde informatie te geven. Hij houdt van al die gebeurtenissen nauwkeurige aantekeningen bij. Na het einde van de oorlog wordt hij alom geprezen voor zijn verzetsdaad. Men noemt hem de redder van het *Lam Gods*.

Door het Verdrag van Versailles (1919) krijgt de Belgische staat onder meer de Berlijnse zijpanelen, evenals de panelen van *Het Laatste Avondmaal* van Dirk Bouts uit de Sint-Pieterskerk te Leuven.¹ Over de waarde van deze restitutie is toen en later zeer veel gedebatteerd, omdat ze natuurlijk verband hield met het totaal van de door Duitsland verschuldigde herstelbetalingen. Zij werd toen geraamd op 75 miljoen goudfrank, wat omgerekend ongeveer 1,250 miljard euro bedraagt.² Bij Koninklijk Besluit van 20 augustus 1921 worden de panelen aan de kerkfabriek van de Sint-Baatskathedraal "teruggegeven" of "teruggeplaatst" ("remis" in de Franse tekst). Ook de panelen met Adam en Eva komen terug naar de kathedraal, maar de tekst heeft het hier alleen over "confiés" ("toevertrouwd"). In de Nederlandstalige tekst is echter, wat alle panelen betreft (dus ook de Berlijnse), alleen sprake van "toevertrouwd". Dit opmerkelijke verschil kan aanleiding zijn tot discussies over wie nu de wettelijke eigenaar is van welke panelen.³

Bij het opnieuw samenstellen van het veelluik stuit Van den Gheyn op een onverwacht probleem. De zes 'Berlijnse' panelen zijn er twaalf geworden, die nu rug aan rug weer in het retabel moeten worden geplaatst. Maar door de parkettering zijn ze niet alleen dikker, maar ook zwaarder geworden. Daardoor dreigen ze door te hangen, en oefenen ze bovendien ook een trekkracht uit op de centrale panelen. Op verzoek van het kapittel ontwerpen de gebroeders Coppejans – buiten het zicht van het publiek – een nieuwe en veilig geachte omlijsting met vastgeschroefd metalen beslag boven en onder de panelen, en tevens een metalen beugel om het vleugelpaneel in zijn geheel te kunnen bewegen. Zij ontwerpen ook een speciaal manoeuvre voor het openen en het sluiten van het hele retabel. Zij beschouwen het systeem als "hun secret". Een en ander zal natuurlijk van belang blijken voor de manier waarop men bij de diefstal de panelen heeft kunnen verwijderen.

DE SOCIAALECONOMISCHE CONTEXT VAN BELGIË IN 1934

In de jaren na de Eerste Wereldoorlog kent het religieuze leven in België een opvallende bloei. Op politiek vlak is het echter een bewogen periode. Italië en Duitsland zijn op weg naar de dictatuur. België heeft een weinig stabiele regeringsstructuur. Er ontstaan nieuwe, rechts-radicalen partijen zoals het VNV (Vlaamsch Nationaal Verbond), opgericht in 1933, met Staf de Clercq als leider; en Rex, aanvankelijk een rechts-katholieke studiegroep (de naam verwijst naar Christus Rex) maar vanaf 1936 een echte politieke partij met Léon Degrelle aan het hoofd. Sociaal, economisch en financieel beleeft het land woelige tijden. Het bankwezen breidt zich sterk uit. Nieuwe wisselagenschappen schieten als paddenstoelen uit de grond. In 1926 devalueert de Belgische frank. In oktober 1929 keldert met de New-Yorkse beurscrash de hele internationale geldmarkt, met repercussies tot diep in de jaren dertig. Ook op de Belgische arbeidsmarkt ontwikkelt zich een zware crisis. Op 17 februari 1934 overlijdt koning Albert I. De Gentse Bank van de Arbeid gaat op 29 maart 1934 failliet.

DE ROOF BIJ NACHT

In april 1933 deelt een Antwerpse advocaat via zijn stafhouder aan het parket mee dat een cliënt, wiens naam hij niet wil noemen, vermoent heeft dat "men" een diefstal beraamt van een paneel uit het *Lam Gods*. Die informatie wordt via het Gentse parket doorgegeven aan de sinds 1927 benoemde Gentse bisschop Honoré Coppieters. Gedurende een viertal maanden verdubbelt men in de kathedraal de waakzaamheid. Maar op 11 november 1932, rond 23.20 uur, bemerkt een late voorbijganger dat de (eerste) linker zijdeur – aan de noordkant van de kerk – halfopen staat. De kathedraal wordt doorzocht, maar men kan niets abnormaals vaststellen. Het kerkbestuur besluit dat het gaat om een nalatigheid van een kerkbediende, en er wordt aan het voorval geen ruchtbaarheid gegeven. Het parket wordt er niet over ingelicht.

Op zondag 8 april 1934 – Beloken Pasen – gaat het zomeraur in. De kathedraal sluit vanaf nu om 19 uur. Op dinsdag 10 april is de koster de hele dag afwezig wegens familiebezoek. Het zijn de drie overige kerkbedienden die na 19 uur de ronde doen om zich ervan te vergewissen dat niemand zich nog in de kerk bevindt. De crypte en het doksaal worden echter niet gecontroleerd. In de Vijdkapel wordt het retabel gesloten. Als bescherming tegen de uitwerpselen van rondvliegende vleermuizen is er voor het *Lam Gods* een groen rolgordijn aangebracht, dat men die avond zoals altijd neerlaat. Daarna gaat de kapeldeur op slot.

Wanneer op woensdag 11 april een kerkbediende zoals gewoonlijk om 5.30 uur de kathedraal binnenkomt, constateert hij dat er reeds een vrouw aanwezig is. Zij zegt hem dat de zijdeur aan de kant van het Sint-Baafsplein "tegenaan" stond. Het is de enige toegangsdeur die geen slotopening aan de straatzijde heeft, de deur wordt aan de binnenkant met vier grendels gesloten. De overige kerkbedienden en de koster worden op de hoogte gebracht. Niemand is verontrust.

Om 7 uur opent een andere kerkbediende de slotvaste toegangsdeur tot de Vijdkapel. Wanneer hij het beschermende gordijn omhoogtrekt, constateert hij de diefstal van twee zijpanelen: de *Rechtvaardige Rechters* en de grisaille *Sint-Jan de Doper*. (afb. 161) Via de koster wordt kanunnik Van den Gheyn verwittigd, die pas om 8.30 uur het plaatselijke politiekantoor inlicht. Procureur des Konings Frans De Heem wordt terstond op de hoogte gebracht. Hij stuurt commissaris Luysterborgh van de *gerechtelijke politie* ter plaatse, samen met vier inspecteurs en de "chef van het fotolabo".

AFB. 161 De dag na de diefstal



FILM

STEVEN JACOBS

The Silence of the Mystic Lambs: film, van Eyck, Panofsky en Cauvin

AFB. 171 André Cauvin filmt het centrale luik van het Lam Gods voor *Le Retour de l'Agneau mystique* (1945-46).



In haar fascinerende boek *Moving Pictures* (1991), waarin de kunstgeschiedenis vanuit het perspectief van de film wordt bekeken, schenkt Anne Hollander uitvoerig aandacht aan de kunst van de Zuidelijke Nederlanden in de vijftiende eeuw.¹ Vooral het werk van Jan van Eyck speelt een belangrijke rol in haar vertoog dat profilmische technieken, principes en strategieën in de beeldende kunsten vanaf de late middeleeuwen in kaart brengt. De kunst van van Eyck, stelt Hollander, was immers afhankelijk van "het gebruik van het mysterie van oppervlakken om het mysterie van het zijn zelf uit te drukken" en ze hield zodoende rekening met "de willekeurigheid van de blik, de instabiliteit van het zien en het gebrek aan ordening in de manier waarop de fenomenen ons oog raken; en dit alles werd ingezet om de onzekere beweging van het bewustzijn te reflecteren. Later nam de camera, en in het bijzonder de filmcamera, deze zelfde taak gemakkelijk op zich gezien het werk van de camera volledig wordt verricht met behulp van het licht en de voortdurende verschuivingen in schaal en focus."²

Voor Hollander lijken de reflecties op metaal en glas bij van Eyck "spontane mirakels".³ Elk ding, elk detail lijkt immers op zichzelf belicht te zijn. Er wordt een beweeglijk licht gesuggereerd dat wordt waargenomen door een bewegend oog.⁴ De kunst van van Eyck vertoont volgens Hollander dan ook een opmerkelijke overeenkomst met de kunst van de filmcamera, "die de flux van de ervaring tracht te illustreren in plaats van één enkele gebeurtenis in een kader te vatten".⁵ Omdat bij van Eyck lichteffecten niet gedetermineerd worden door een visuele of ideologische harmonie (zoals in de schilderkunst van de Italiaanse renaissance het geval is), kan men gewag maken van een cinematografische blik die een optische precisie combineert met een gebrek aan stabiliteit en geslotenheid. Dit resulteert volgens Hollander in een verontrustend effect. De individuele, realistisch lijkende details creëren immers een relatie met de kijker in plaats van met elkaar. Het is hier, schrijft Hollander, "dat de psychologische dimensie van de 'cinematografische' beeldproductie zich voor het eerst aandient. Het 'handloze oog', dat onpartijdig en onvermurwbaar focust op de veranderende verschijningsvormen van de dingen, lijkt immers niet alleen de verschijnselen maar ook de kijker aan de orde te stellen."⁶ Van Eycks details springen als het ware letterlijk in het oog en ook in die zin kan zijn kunst filmisch worden genoemd. Hoewel films in de twintigste eeuw collectief werden bekeken, richtten ze zich niet zozeer tot een publiek maar eerder tot de individuele kijker. "Zelfs het reusachtige Lam Godsretabel," stelt Hollander in de inleiding van haar boek "spreekt tot elk van ons alsof de intieme details geheime persoonlijke boodschappen zijn."⁷

Hollanders analyse is zonder twijfel beïnvloed door vroegere interpretaties die van Eyck probeerden te herconceptualiseren in het kader van de moderne kunst of moderne concepties van visuele waarneming. Zo had bijvoorbeeld Max Dvořák in *Das Rätsel der Kunst der Brüder Van Eyck* (1904) al de dynamische rol van het licht bij de meester uit de vijftiende eeuw aangestipt.⁸ Onmiskenbaar geïnspireerd door toenmalige impressionistische kunsttheorieën merkte Dvořák op hoe bij van Eyck kleuren worden bepaald door het licht, de aanpalende kleuren en de wijze waarop zij zich in een bepaalde ruimte ten aanzien van de kijker bevinden.⁹ Hollander greep evenwel in de eerste plaats terug op het werk van Erwin Panofsky, die niet alleen auteur is van een standaardwerk over *Early Netherlandish Painting* maar ook een groot kunsthistoricus die zich reeds vroeg ernstig heeft gebogen over de notie van film als een volwaardige kunstvorm. Panofsky omschreef zichzelf als een "constante bioscoopbezoeker sinds 1905" en een "hardnekkige filmverslaafde."¹⁰ Daarenboven was hij niet alleen auteur van een reeks baanbrekende geschriften over de kunst van de vijftiende en zestiende eeuw maar ook van het invloedrijke essay "Style and Medium in the Motion Pictures" waarvan een eerste versie in 1934 verscheen.¹¹ Het is opvallend dat Panofsky in *Early Netherlandish Painting* van Eyck niet alleen naar voren schuift als een meester van een "disguised symbolism" van complexe iconologische schema's maar ook als een kunstenaar die is uitgerust met een mobiele blik die de film voorafgaat. Van Eyck anticipeerde niet alleen op de "moderne idee van het paneel als een 'beeld', dat wil zeggen als het projectievlak van een denkbeeldige ruimte," zijn kunst wordt ook gekenmerkt door een "evenwicht tussen het algemene en het particuliere".¹² Volgens Panofsky kondigde de kunst van van Eyck een modern optisch paradigma aan. "Het oog van Jan van Eyck functioneert gelijktijdig als microscoop en telescoop en het is leuk om te bedenken dat deze beide instrumenten ongeveer 175 jaar later in de Nederlanden uitgevonden zouden worden."¹³ Voor Panofsky was de blik van van Eyck niet zo maar filmisch maar beantwoordde hij bovendien aan een realistische filmesthetica zoals die door Siegfried Kracauer in de jaren veertig en vijftig werd ontwikkeld – de jaren waarin Panofsky werkte aan *Early Netherlandish Painting* en intens met Kracauer correspondeerde.¹⁴ Voor Kracauer was film het medium van de moderniteit bij uitstek omdat het bijzonder geschikt leek om het alledaagse, contingent, transitoire, efenere, eindeloze, onvoorspelbare en toevallige te registreren.¹⁵ Precies in die zin schrijven Panofsky en Hollander respectievelijk impliciet en expliciet filmische eigenschappen aan van Eyck toe: zijn kunst verblijft ons met ontelbare meticuleuze



AFB. 176 The Monuments Men en lokale inwoners: de redders van het *Lam Gods* en tal van andere kunstwerken

AFB. 177 Een militair bewaakt de ingang van de geheime kamer in de zoutmijn van Altaussee waar de panelen van het *Lam Gods* waren verborgen.



AFB. 178 Trofeen uit heel Europa werden bewaard in de zogenaamde *Mineralienkammer* in de zoutmijn van Altaussee.

AFB. 179 August Eigruber, nazi *Gauleiter* van Oberdonau, had bommen in kisten tussen de kunstwerken laten plaatsen. Hier één van de panelen van het *Lam Gods* in de zogenaamde 'dynamietkamer' in de zoutmijn van Altaussee.

AFB. 180 Luitenant Daniel J. Kern en Karl Sieber bekijken enkele teruggevonden panelen van het *Lam Gods*.

