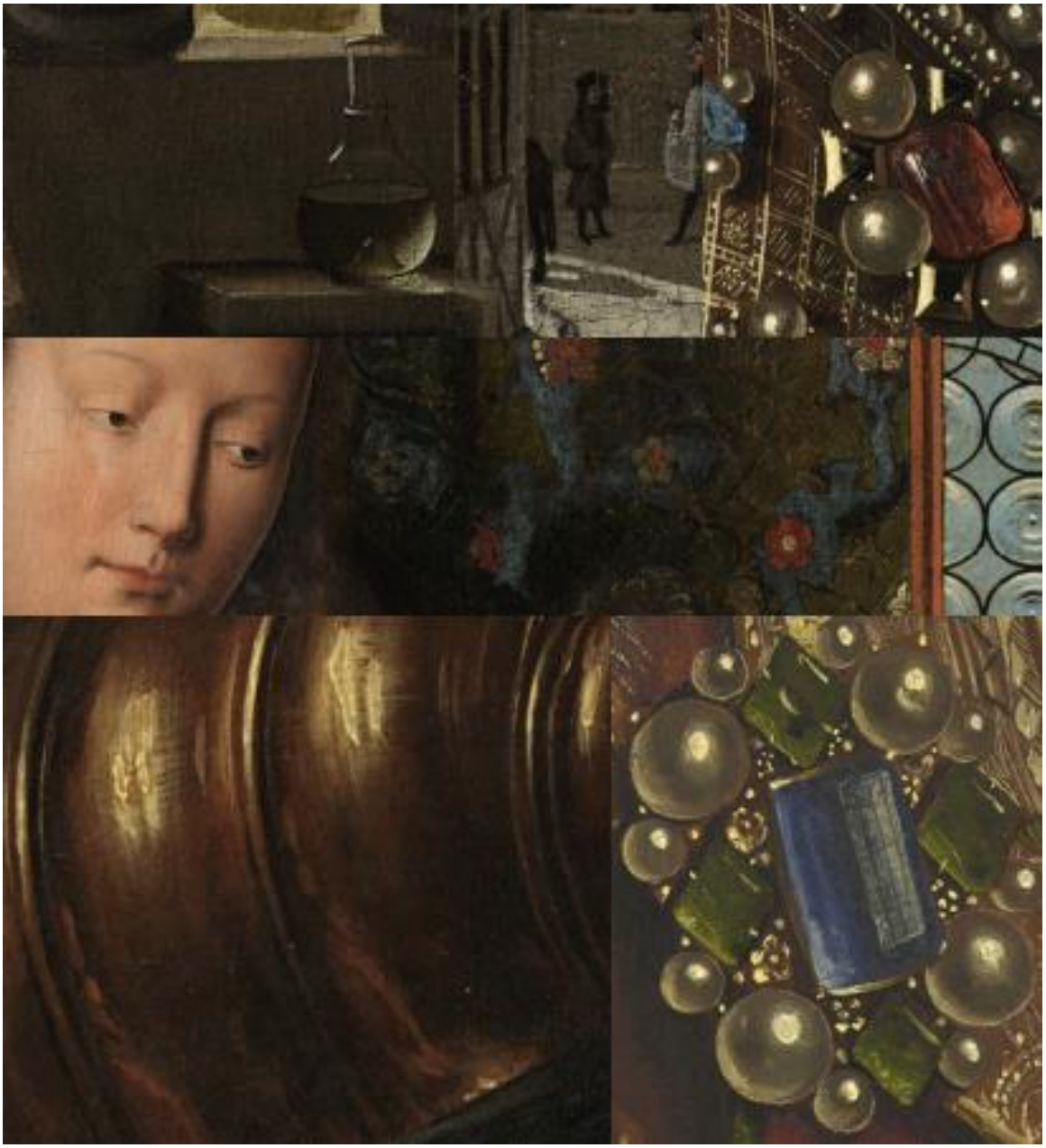
Licht, transparantie en glans in Jan van Eycks schilderkunst

Een onderzoek naar metafysische en materiële iconografie



Naam:	Joël Visser
Studentnummer:	3977900
Opleiding:	Master Kunstgeschiedenis
Track:	Oude kunst: onderzoek, actualiteit en praktijk
Scriptiebegeleidster:	dr. Martine Meuwese
Datum:	23 augustus 2022

Samenvatting

Het doel van dit onderzoek is om te bestuderen op welke manier opvattingen uit de middeleeuwse scholastische lichtmetafysica en materiële iconografie kunnen bijdragen aan een vollediger begrip van de symboliek van licht, transparante materialen en glans in de schilderkunst van Jan van Eyck. In de bestudering van de symbolische betekenis van deze motieven in de vroegnederlandse schilderkunst hebben onderzoekers op verschillende momenten in de tijd een interpretatie voorgesteld die gebaseerd is op denkbeelden uit de middeleeuwse scholastische lichtmetafysica. In recente publicaties over de mogelijk symbolische interpretatie van licht en de effecten die ontstaan als gevolg van zijn interactie met de omgeving – zoals glans, transparantie en reflectie – is bovendien een materiële iconografie voorgesteld die de metafysische interpretatie verwerpt, of hiermee wordt gecombineerd.

Om te onderzoeken op welke manier concepten uit de middeleeuwse lichtmetafysica en materiële iconografie kunnen bijdragen aan een vollediger begrip van de symboliek van licht, transparantie en glans in Jan van Eycks schilderkunst, wordt in de eerste plaats bestudeerd wat de wordingsgeschiedenis en inhoud van de middeleeuwse scholastische lichtmetafysica is. Hieruit blijkt dat de middeleeuws-christelijke lichtmetafysica te herleiden is tot principes uit de laatantieke neoplatoonse filosofie, en dat het middeleeuws kunstbegrip gerelateerd is aan de metafysische kwaliteiten van licht. De geschriften van abt Suger van Saint-Denis maken deze relatie op sprekende wijze inzichtelijk. In de tweede plaats worden publicaties bestudeerd die betrekking hebben op de aanwezigheid van een metafysische betekenislaag in de vroegnederlandse schilderkunst, en worden de belangrijkste argumenten die hiervoor pleiten uiteengezet. Tevens wordt aandacht besteed aan publicaties waarin een materieel-iconografische interpretatie van licht en zijn effecten in de vroegnederlandse schilderkunst wordt voorgesteld. Hieruit zal blijken dat een materiële en metafysische iconografie elkaar niet per definitie uitsluiten, maar dat zij ook als aanvulling op elkaar ingezet kunnen worden. In de derde plaats zal aan de hand van *De aanbidding van het Lam Gods* en *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* worden betoogd dat een combinatie van opvattingen uit de metafysische en materiële iconografie de moderne beschouwer in staat stelt de complexe, vaak gelaagde symbolische betekenis van licht, transparantie en glans in Jan van Eycks schilderkunst vollediger te begrijpen. Ten slotte worden de belangrijkste bevindingen uit bovenstaande onderdelen samengevat om een antwoord te formuleren op de onderzoeksvraag, en zullen suggesties worden gedaan voor vervolgonderzoek.

Inhoudsopgave

Introductie 5

1. Lichtmetafysica – filosofie, religie en kunstbegrip 12
   1.1. Neoplatoonse lichtmetafysica en het vroege christendom 12
   1.2. Neoplatoonse lichtmetafysica en scholastiek 15
   1.3. Scholastiek en middeleeuws kunstbegrip 17
   1.4. Middeleeuws kunstbegrip en abt Suger van Saint-Denis 22
      1.4.1. Licht, edelstenen en goud – de abdijkerk van Saint-Denis en het hemelse Jeruzalem 25
   1.5. Een andere opvatting van schoonheid – Bernardus van Clairvaux 34

2. Symboliek van licht en transparantie in de vroegnederlandse schilderkunst 38
   2.1. Erwin Panofsky en Millard Meiss – Metafysica en verborgen symboliek 39
   2.2. Maximiliaan Martens, Astrid Harth en Frederica Van Dam – Metafysica en spiritueel zien 49
   2.3. Licht en transparantie – Metafysica versus materiële iconografie 54

3. Jan van Eyck, lichtmetafysica en materiële iconografie 61
   3.1 Verantwoording geselecteerde kunstwerken 62
   3.2. *De aanbidding van het Lam Gods* 62
   3.3. *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* 66

Conclusie 72

Bibliografie 77
   Literatuur 77
   Websites 82

Afbeeldingenlijst 84

Bijlagen 87

Introductie

Licht is een intrigerend fenomeen. Niet alleen het dagelijks leven confronteert ons ermee, maar het wordt ook in zeer uiteenlopende wetenschapsgebieden onderzocht. Zo probeert men in de natuurkunde vast te stellen waaruit licht precies is opgebouwd en heeft men in de medische fysiologie kunnen achterhalen hoe lichtinval op het netvlies leidt tot de productie van een – weliswaar omgekeerd – beeld van de wereld om ons heen. Het beantwoorden van gerelateerde vragen over de aard van licht en de fysiologische respons die het teweegbrengt, is deels gebaseerd op empirisch en exact onderzoek. Dit neemt echter niet weg dat licht een verschijnsel is dat ook nu nog – in de eenentwintigste eeuw – in al zijn facetten slechts gedeeltelijk wordt begrepen.

Binnen de natuurkunde heeft de kwantummechanica geleid tot een verklaring voor de observatie dat fotonen – de massaloze partikels waaruit licht is opgebouwd – zich kunnen gedragen als deeltjes en als golven, terwijl zij zich nooit gelijktijdig als beide gedragen. De eerder geformuleerde, Newtoniaanse mechanica is niet van toepassing op deze subatomaire deeltjes, die interfereren met zichzelf en zich voortbewegen met een continue snelheid van bijna driehonderdduizend kilometer per uur.[1] Tegelijkertijd is bekend dat de inval van licht op lichtgevoelige cellen – de staafjes en kegeltjes, gelegen in het netvlies – leidt tot de afbraak van aldaar opgeslagen chemische verbindingen. Als gevolg raken achtereenvolgens neuronen in het netvlies, de oogzenuw en de hersenschors gestimuleerd, met als resultaat de vorming van een optisch beeld van de omgeving.[2]

Natuurkunde en medische fysiologie zijn uiteraard slechts enkele voorbeelden van wetenschappelijke (deel)gebieden die zich verhouden tot het fenomeen licht. Ze behoren tot de exacte, respectievelijk medische wetenschap. De alomtegenwoordigheid van licht als onderwerp van studie wordt echter evident wanneer men tot de conclusie komt dat naast de exacte en meer empirische wetenschappen ook de geesteswetenschappen zich tot dit thema verhouden. Zo komt men in het bestuderen van de Bijbel – bijvoorbeeld als onderdeel van religiewetenschappen of theologie – zowel in het Oude als Nieuwe Testament in aanraking met

---

[1] Stephen J. Hage, *Let There Be Light: Physics, Philosophy & the Dimensional Structure of Consciousness* (New York: Algora Publishing, 2013), 7–9 en 31–34. Zie ook Moo-young Han, *From Photons To Higgs: A Story Of Light*, tweede editie (Singapore: World Scientific, 2014), 22–25.

[2] John E. Hall, *Guyton and Hall Textbook of Medical Physiology*, twaalfde editie (Philadelphia: Saunders Elsevier, 2011), 609–621.

licht, niet zelden in symbolische zin of als allegorie van Christus. Enkele voorbeelden zijn Jesaja 60:1–3, Johannes 1:4–9, 8:12 en 12:46, en 1 Johannes 1:5.[3]

Ten slotte – maar zeker niet in de laatste plaats – is de schilderkunstige representatie van licht een technische uitdaging waartoe vele kunstenaars zich in de geschiedenis hebben verhouden. Licht en zijn interpretaties overstijgen echter de restricties van het fysieke en materiële, en vinden hun weerslag ook in de immateriële wereld. Reeds sinds het begin van de menselijke beschaving is het concept van licht bepalend geweest voor culturele processen en formuleringen, en werd het niet louter als fysisch fenomeen, maar ook als moreel concept beschouwd. Zodoende maakt het denken over licht deel uit van verschillende geesteswetenschappelijke deelgebieden, zoals cultuurgeschiedenis, filosofie en visuele cultuur.[4] De uitdaging voor de kunstschilder was hiermee tweeledig: de weergave van licht, schaduw, kleur en duisternis had niet alleen fysieke en materiële implicaties – zoals het wrijven van pigmenten en het aanbrengen van verf op een drager om een overtuigend effect te bereiken – maar de betekenis van deze elementen was bovendien afhankelijk van culturele, historische en filosofische constructies.[5]

In de vijftiende eeuw deden zich overal in Europa nieuwe ontwikkelingen voor op het gebied van de beeldende kunst. Men zocht naar nieuwe manieren om de zichtbare wereld – inclusief mens en natuur – zo realistisch en levensecht mogelijk weer te geven. Vanuit een

---

[3] De tekst van Jesaja 60:1–3 luidt als volgt: ‘Sta op, word verlicht, want uw licht komt en de heerlijkheid des Heren gaat over u op. Want zie, duisternis zal de aarde bedekken en donkerheid de natiën, maar over u zal de Here opgaan en zijn heerlijkheid zal over u gezien worden. Volken zullen opgaan naar uw licht en koningen naar uw stralende opgang’. De tekst van Johannes 1:4–9 is: ‘In het Woord was leven en het leven was het licht der mensen; en het licht schijnt in de duisternis en de duisternis heeft het niet gegrepen. Er trad een mens op, van God gezonden, wiens naam was Johannes; deze kwam als getuige om van het licht te getuigen, opdat allen door hem geloven zouden. Hij was het licht niet, maar was om te getuigen van het licht. Het waarachtige licht, dat ieder mens verlicht, was komende in de wereld’. In Johannes 8:12 staat geschreven: ‘Wederom dan sprak Jezus tot hen en zeide: Ik ben het licht der wereld; wie Mij volgt, zal nimmer in de duisternis wandelen, maar hij zal het licht des levens hebben’. Johannes 12:46 luidt: ‘Ik ben als een licht in de wereld gekomen, opdat een ieder, die in Mij gelooft, niet in de duisternis blijve’. De tekst van 1 Johannes 1:5 is: ‘En dit is de verkondiging, die wij van Hem gehoord hebben en u verkondigen: God is licht en in Hem is in het geheel geen duisternis’.

[4] Ruth Lubashevsky en Ronit Milano, *Light in a socio-cultural perspective* (Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publisher, 2017), 9–10.

[5] Op deze plaats voert het te ver om een overzicht te geven van de weergave van licht in de schilderkunst, alsook van de betekenis en ontwikkeling hiervan doorheen de tijd. Voor een waardevolle uiteenzetting van deze thematiek, zie Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, zevende druk (Berlijn: Gebr. Mann Verlag, 1989).

intellectuele heropleving van klassieke waarden en ideeën omtrent schoonheid baseerde men zich in Italië op de Oudheid, hetgeen op het gebied van de wetenschappen, kunsten en literatuur leidde tot de Renaissance (of beter gezegd: een renaissance). In het Europa ten noorden van de Alpen bleven gotische stijlkenmerken tot in de zestiende eeuw gangbaar. In de vroegnederlandse schilderkunst ontstond – mede door innovaties in de olieverftechniek – een nieuwe vorm van realisme, die vooral tot uiting kwam in stofuitdrukking en de weergave van licht en atmosfeer als onderdeel van de zichtbare werkelijkheid.[6]

Het streven van de vroegnederlandse kunstschilders om met behulp van hun olieverf de zichtbare werkelijkheid zo realistisch mogelijk weer te geven, heeft niet zelden geleid tot een waardering van hun kunst als wedijverend met de natuur. Leon Battista Alberti (1404–1472) verwierp reeds in 1435 het gebruik van goud in de schilderkunst, en achtte het afbeelden van goud door kleur verdienstelijker. De Duitse kunsthistoricus Wolfgang Braunfels (1911–1987) vulde Alberti's opvatting aan met de opmerking dat het afzien van goud in de schilderkunst van de vijftiende eeuw een 'toename van de kunst' afdwong: de kleur krijgt een betekenis die gelijkwaardig is aan die van de gouden achtergrond. Volgens Braunfels dienden in dit kader niet alleen Pisanello, Gentile da Fabriano en Fra Angelico te worden genoemd: ook de 'oude Nederlanders' bereikten met hun kleuren een 'kracht en transparantie' die gelijk is aan goud.[7] Achtergronden bestaande uit bladgoud werden in de middeleeuwen doorgaans toegepast om het bovennatuurlijke en goddelijke te symboliseren. Bovendien wekte de schittering van het goud in kaarslicht, bijvoorbeeld in kerken, de gelovige op tot devotie.[8]

Een fascinatie voor het vermogen van de vroegnederlandse kunstschilders – en in het bijzonder van Jan van Eyck (ca. 1380/1385–1441) – om middels olieverf glans, transparantie

---

[6] Peter van Dael, *De verbeelding van het Woord*. Deel 2, *De Middeleeuwen (600-1500): Een iconografische studie* (Kampen: Gooi en Sticht, 2003), 45.

[7] Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, 100. 'Alberti hat bereits 1435 die Verwendung von Gold in der Malerei abgelehnt und die Darstellung des Goldes durch Farben als verdienstvoller bezeichnet. Braunfels hat mit dem Hinweis hierauf die Bemerkung verbunden, daß der "Verzicht auf Gold" in der Malerei des 15. Jahrhunderts einen "Zuwachs an Kunst" erzwungen haben: die Farbfläche gewinne damals (etwa bei Gentile da Fabriano und Pisanello, aber auch Fra Angelico und die alten Niederländer wären zu nennen) "jene wunderbare Festigkeit und Transparenz, die ihren Wert noch über den des Goldgrundes stellt... Die Farbe gewinnt Bedeutungsgehalte, die denen des Goldgrundes gleichwertig sind". De publicatie waarnaar Schöne verwijst, is Wolfgang Braunfels, "Nimbus und Goldgrund. Zur Entwicklung des Heiligenscheins," *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft* (1950): 321–334.

[8] Erma Hermens, "Cennino Cennini's temperatechniek circa 1400," in *Kunsttechnieken in historisch perspectief*, red. Helen Westgeest, Truus van Bueren, Agnes Groot en Arjan de Koomen (Turnhout: Brepols, 2011), 68.

en helderheid weer te geven op een manier die concurreert met die van het fysieke materiaal, treft men ook aan bij de Deense kunsthistoricus en -criticus Julius Lange (1838–1896). Hij stelde dat olieverf 'niet alleen tempera zou moeten vervangen, maar tot op zekere hoogte ook de gouden glans en het gekleurde glas'; dat de oude Nederlanders en Duitsers 'olieverf probeerden te gebruiken om te concurreren met de transparantie en helderheid van het gekleurde glas', en dat het *Lam Godsretabel* zelfs de 'schilderkunst van de hemel naar de aarde bracht'.[9]

Uit bovenstaande observaties blijkt dat de weergave van licht en de effecten ervan in interactie met de omgeving – zoals kleur, glans en transparantie – een belangrijke eigenschap is van de vroegnederlandse schilderkunst. De uitdaging voor de kunstschilder is wat betreft het bereiken van een overtuigend en realistisch effect ontegenzeggelijk geslaagd. Maar hoe zit het met die andere zijde van de uitdaging? Hoe heeft de vroegnederlandse kunstschilder zich door deze representatie weten te verhouden tot cultuurhistorische, religieuze of filosofische constructies die de weergave van licht mogelijk mede bepaalden? Met andere woorden: hoe heeft het middeleeuwse denken over licht de representatie en symboliek ervan in de vroegnederlandse schilderkunst beïnvloed?

Het formuleren van een antwoord op deze vraag is niet eenvoudig: in de literatuur over de vroegnederlandse schilderkunst wordt de weergave van licht, transparantie en glans op uiteenlopende wijzen geduid. In een artikel met de titel "Light as form and symbol in some fifteenth-century paintings" betoogt de Amerikaanse kunsthistoricus Millard Meiss (1904–1975) dat Jan van Eyck in twee van zijn schilderijen gebruik heeft gemaakt van de inval van licht door glas om de Annunciatie en Christus' menswording te symboliseren, een motief dat terug te voeren is tot teksten van elfde- en twaalfde-eeuwse theologen en bekend zou zijn

[9] Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, 100, noot 221. 'Vgl. in diesem Zusammenhang die schönen Seiten, die Julius Lange der Ölmalerei des 15. Jahrhunderts, inbesondere van Eycks, gewidmet hat (Ein Blatt aus der Geschichte des Kolorits, S. 139-150). Er sagt da, der Genter Altar habe die Malkunst von Himmel zur Erde heruntergeholt (S. 141/142), die Ölmalerei "sollte nicht allein die Tempera ablösen, sondern bis zu einem gewissen Grade auch den Goldglanz und das farbige Glas". Die alten Niederländer und Deutschen hätten "mit der Ölfarbe versucht, den Wettstreit mit Transparenz und Lichtfülle des farbigen Glases aufzunehmen - soweit dies überhaupt mit Farben möglich ist, die nicht bei durchfallendem Licht gesehen werden" (S. 142)'. De publicatie waarnaar Schöne verwijst, is Julius Lange, "Ein Blatt aus der Geschichte des Kolorits," in *Julius Lange's Ausgewählte Schriften (1886–1897)*, red. Georg Brandes en Peter Köbke (Straßburg: Heitz, 1912), 129–150.

geweest bij zowel de vijftiende-eeuwse kunstschilder als zijn publiek.[10] Een soortgelijke opvatting keert terug bij Erwin Panofsky (1892–1968), die schrijft dat de geschilderde glans van parels en edelstenen voor Van Eyck symbool stond voor hemelse waarden, gelijk de twaalfde-eeuwse abt Suger van Saint-Denis (circa 1080–1151) deze glans opvatte als afspiegeling van het goddelijke licht.[11] De Belgische kunsthistoricus Maximiliaan Martens (geb. 1960) sluit zich in zijn bijdrage aan de tentoonstellingscatalogus *Van Eyck. Een optische revolutie* – gepubliceerd naar aanleiding van de gelijknamige tentoonstelling in 2020 – wat betreft de symbolische interpretatie van licht in de kunst van Jan van Eyck aan bij Meiss' en Panofsky's opvattingen. Volgens Martens 'is licht in zowel zijn concrete als metafysische dimensie een van de essentiële kenmerken van de schilderkunst van Jan van Eyck', en sluit 'de metafysische betekenislaag […] naadloos aan bij de lichtsymboliek in zijn [Jan van Eycks] werken, waarvan meerdere opschriften onweerlegbaar getuigen'.[12]

Een symbolische interpretatie van een geheel andere aard komt men tegen in een bijdrage van de Nederlandse kunsthistorica Ann-Sophie Lehmann (geb. 1969), waarin het motief van lichtinval door glas als symbool van Maria's maagdelijkheid gedeeltelijk wordt weerlegd. De deels met vloeistof gevulde flesjes die men in de vroegnederlandse schilderkunst regelmatig aantreft in de nabijheid van Maria zijn volgens Lehmann geen verlenging van het motief van lichtinval door glasvensters, maar een zelfbewuste uiting van de kunstschilder om de visuele kracht van het olieverfmedium te benadrukken.[13] De Duitse kunsthistorica Heike Zech (geb. 1976) presenteert in de hierboven genoemde catalogus een opvatting waarin zij beide symbolische interpretaties combineert. De weergave van deels met water gevulde metalen en transparante objecten en hun interactie met licht was voor Jan van Eyck niet alleen een

---

[10] Millard Meiss, "Light as form and symbol in some fifteenth-century paintings," *The Art Bulletin* 27(1945)3: 177–179.

[11] Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, volume 1, derde druk (Cambridge: Harvard University Press, 1964), 69–70.

[12] Maximiliaan Martens, "Jan van Eycks optische revolutie," in *Van Eyck. Een optische revolutie*, red. Maximiliaan Martens, Till-Holger Borchert, Jan Dumolyn, Johan De Smet en Frederica Van Dam (Veurne: Hannibal Books, 2020), 163, 171. Martens continueert de laatste uitspraak met een verwijzing naar het artikel van Meiss, waarin deze volgens hem wees 'op het verband tussen het in de glazen waterkaraf gerefracteerde licht en de mariologische hymne die de maagdelijkheid van Maria vergelijkt met een lichtstraal die door water schijnt zonder het te bezoedelen'.

[13] Ann-Sophie Lehmann, "Ars nova in een flesje," in *Het reizende detail in de kunst van 1400 tot 1500*, red. Mariëtte Haveman en Annemiek Overbeek (Amsterdam/Zutphen: Kunst & Schrijven, 2016), 224–229.

middel om zijn buitengewone waarnemingsvermogen en zijn virtuositeit in het olieverfmedium te demonstreren, maar had voor hem ook een duidelijk symbolisch karakter.[14]

Uit bovenstaande opvattingen blijkt dat er in de literatuur geen eenduidige betekenis wordt toegekend aan de weergave van licht en zijn manifestaties – zoals transparantie, glans en schittering – in de vroegnederlandse schilderkunst. Variërende symbolische interpretaties van deze motieven zijn bovendien niet enkel het gevolg van wisselende theorieën doorheen de tijd, maar komen ook gelijktijdig en naast elkaar voor, getuige de publicaties van Martens en Zech in dezelfde tentoonstellingscatalogus. Hiermee is de vraag over de symboliek van licht, transparantie en glans in de vroegnederlandse schilderkunst – in het bijzonder die van Jan van Eyck – nu nog even relevant als halverwege de vorige eeuw. Vanuit de gedachte dat de twaalfde-eeuwse metafysische betekenis van licht die in eerdere publicaties is genoemd mogelijk een waardevolle bijdrage levert aan een vollediger begrip van de weergave van licht, transparante materialen en glans in de vroegnederlandse schilderkunst, wordt mijn onderzoeksvraag:

Op welke manier kunnen opvattingen uit de twaalfde-eeuwse lichtmetafysica en materiële iconografie bijdragen aan een vollediger begrip van de symboliek van licht, transparante materialen en glans in de schilderkunst van Jan van Eyck?

Om een antwoord te kunnen formuleren op deze hoofdvraag zullen de volgende deelvragen achtereenvolgens worden behandeld: welke implicaties heeft de verspreiding van de scholastische lichtmetafysica gehad op het middeleeuwse kunstbegrip? Is het aannemelijk dat opvattingen uit de scholastische lichtmetafysica een rol hebben gespeeld in de weergave en betekenis van licht, transparante materialen en glans in de vroegnederlandse schilderkunst? Kan kennis van de scholastische lichtmetafysica worden gebruikt voor een vollediger begrip van de symboliek van licht, transparante materialen en glans in de schilderkunst van Jan van Eyck?

Voor het beantwoorden van deze deelvragen wordt waar mogelijk gebruikgemaakt van primaire bronnen waarvan de tekst – indien geschreven in het Latijn – is opgenomen in de noten en door de auteur is vertaald naar het Nederlands. Het betreft hier doorgaans theologische en filosofische teksten van middeleeuwse auteurs, die in Duits- en Engelstalige secundaire bronnen zijn gepubliceerd. In het geval van Duits- en Engelstalige secundaire literatuur is de

[14] Heike Zech, “De werkelijkheid weerspiegeld,” in *Van Eyck. Een optische revolutie*, red. Maximiliaan Martens, Till-Holger Borchert, Jan Dumolyn, Johan De Smet en Frederica Van Dam (Veurne: Hannibal Books, 2020), 393.

Nederlandse vertaling tevens afkomstig van de auteur, en is de originele Duitse tekst in de noten opgenomen. De theologische en filosofische verhandelingen worden in dit onderzoek gecombineerd met inzichten uit de iconografie en kunsttheorie.

In hoofdstuk één wordt de vereniging van de neoplatoonse lichtmetafysica met de christelijke geloofsleer bestudeerd, waarna wordt onderzocht hoe de resulterende filosofisch-christelijke lichtmetafysica via scholastici verspreid is geraakt en van invloed is geweest op de middeleeuwse kunstproductie en -waardering. Eén van de belangrijkste exponenten van deze christelijke lichtmetafysica bestaat uit de geschriften van abt Suger van Saint-Denis (circa 1080–1151), waaraan hier in het bijzonder aandacht zal worden besteed. In hoofdstuk twee worden verschillende interpretaties van de symboliek van licht, transparante materialen en glans uiteengezet in relatie tot publicaties over vroegnederlandse schilderkunst, en zal worden beargumenteerd of de scholastische lichtmetafysica in een aannemelijke en bruikbare invalshoek voorziet. Hiertoe zullen – net als in hoofdstuk één – ook relevante Bijbelpassages worden besproken. Hoofdstuk drie neemt *De aanbidding van het Lam Gods* (1432) van de gebroeders Van Eyck en Jan van Eycks *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* (1436) als casestudies om te onderzoeken of kennis van de scholastische lichtmetafysica kan leiden tot een volwaardiger begrip van de symboliek van licht in de schilderkunst van Jan van Eyck. Hiervoor zullen de in de eerdere hoofdstukken besproken teksten worden gebruikt, aangevuld en vergeleken met relevante publicaties en visuele observaties.

1. Lichtmetafysica – filosofie, religie en kunstbegrip

In dit hoofdstuk wordt onderzocht welke implicaties de verspreiding van de scholastische lichtmetafysica heeft gehad op het kunstbegrip in de middeleeuwen. Hierbij wordt aandacht besteed aan de manier waarop de middeleeuwse christelijke lichtmetafysica tot stand is gekomen, en hoe de inhoud ervan te relateren is aan middeleeuwse opvattingen omtrent de beeldende kunsten. De geschriften van abt Suger van Saint-Denis (circa 1080–1151) maken deze relatie inzichtelijk op basis van zijn waardering van de door hem verbouwde abdijkerk als afspiegeling van het hemelse Jeruzalem. De informatie in dit hoofdstuk toont aan dat metafysische denkbeelden omtrent de betekenis van licht weerklank vonden in de kunstwaardering van de twaalfde eeuw, met abt Suger als voornaamste exponent.

1.1. Neoplatoonse lichtmetafysica en het vroege christendom

Het metafysisch begrip van licht gedurende de middeleeuwen wordt onder meer toegelicht door de Duitse kunsthistoricus Wolfgang Schöne in zijn voor het eerst in 1954 verschenen boek *Über das Licht in der Malerei*. Hij beschrijft dat de metafysische interpretatie van licht in deze periode blijkt uit de opvatting van dit fenomeen als middel om het menselijke zijn beter te begrijpen, alsook de absolute, goddelijke essentie en al hetgeen hieruit voortkwam.[15] De beginselen van deze middeleeuwse lichtmetafysica zijn te herleiden tot de klassieke oudheid, waarin Philo van Alexandrië (circa 25 v.Chr. – 50 n.Chr.) God als oerlicht omschreef, in navolging van de Griekse filosoof Plato (circa 427–347 v.Chr.). Deze had de volgende uitspraak gedaan: ‘wat goed is in het rijk der verstaanbare, is de zon in het rijk van het zichtbare’.[16] Volgend op Philo van Alexandrië ontwikkelden Plotinus (205–270 n.Chr.) en Proclus (410–485 n.Chr.) het zogenoemde principe van emanatie, dat bepalend zou zijn voor de middeleeuwse filosofie. In het emanatieprincipe wordt het zintuiglijke licht opgevat als beeld van het verstaanbare licht, hetgeen het oerprincipe is en van waaruit het zintuiglijke door uitstraling tevoorschijn komt. De emanatie is een uitvloeiende beweging, waaraan een

[15] Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, zevende druk (Berlijn: Gebr. Mann Verlag, 1989), 58.

[16] Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, 58. Plato’s uitspraak wordt door Schöne geciteerd uit Clemens Baeumker, *Witelo: ein Philosoph und Naturforscher des XIII. Jahrhunderts* (Münster: Aschendorff, 1908) en luidt: ‘Was das Gute ist im Reiche des Intelligibelen, das ist die Sonne im Reiche des Sichtbaren’.

terugvloeiende, anagogische beweging antwoordt.[17] In dit laatantieke neoplatonisme – dat een centrale rol zou gaan spelen in de christelijke lichtmetafysica van de kerkvader Augustinus van Hippo (354–430) en het filosofisch-theologische systeem van de Syrische schrijver Pseudo-Dionysius de Areopagiet (circa 500) – komt het lagere door emanatie voort uit het hogere, en voert het lagere, dat een afspiegeling is van het hogere, middels een terugvloeiende beweging op naar deze hogere werkelijkheid.[18]

In het syncretisme tussen de Hellenistische religies en de vroegchristelijke godsdienst is 'licht' synoniem geworden met 'geest' – een begrip dat in het evangelie van Johannes 4:24 gelijkgesteld wordt aan God – waardoor God in het Nieuwe Testament wordt beschreven in termen van licht, of zelfs als licht. Het sprekendste voorbeeld hiervan is wellicht 1 Johannes 1:5, waarin hij schrijft: 'God is licht en in Hem is in het geheel geen duisternis'.[19] Later heeft

[17] Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, 58. 'Plotin (205–270) und Proklus (410–485) [bilden dann] den für das Mittelalter entscheidenden Emanationsgedanken aus: das sinnfällige Licht als Abbild des intelligibelen Lichts (= Urprinzip von allem), aus dem es durch eine Emanation der Kraft nach hervorgeht'. Zie ook Peter van Dael, *De verbeelding van het Woord*, Deel 2, *De Middeleeuwen (600–1500): Een iconografische studie* (Kampen: Gooi en Sticht, 2003), 58–59.

[18] Van Dael, *De verbeelding van het Woord*, 51, 58–59. De teksten van deze vroegchristelijke schrijver werden lange tijd toegeschreven aan Dionysius, de eerste bisschop van Parijs die omstreeks 250 werd begraven tussen Parijs en Beauvais en de patroonheilige is van de huidige kathedraal van Saint-Denis. Boven dit graf werd later een kerk gebouwd, waarna de Merovingische koning Dagobert I (605–639) hier in de zevende eeuw een abdij stichtte. Karel de Grote (ca. 747–814) voltooide de bouw van een nieuwe kerk aldaar, die in de twaalfde eeuw werd vernieuwd door de toenmalige abt, Suger van Saint-Denis (circa 1080–1151 n.Chr.). Onder zijn leiding werden de westgevel en de eerste twee traveeën van het schip van de Karolingische kerk voltooid (1136–1140), gevolgd door het koor en de crypte (1140–1144). Na Sugers dood volgden de rest van het schip en het transept (1247–1267).

[19] Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, 58–59. 'Im Neuen Testament heißt es: "Spiritus est Deus, et eos qui adorant eum, in spiritu et veritate oportet adorare" ("Gott ist Geist, und die ihn anbeten, sollen ihn im Geist und in der Wahrheit anbeten", Ev. Joh. 4, 24). Da aber in den synkretistischen hellenistischen Mysterienreligionen, deren Sprache zu einem guten Teil auch Paulus und das Johannesevangelium sprechen, (lux, Licht) unter anderem synonym mit (spiritus, Geist) geworden ist, kann […] gesagt werden, in unserem Zusammenhang besonders eindrucksvoll: "quoniam Deus lux est et tenebrae in eo non sunt ullae" ("Gott ist Licht, und es gibt keine Finsternis in Ihm", 1 Joh. 1, 5)'. De Nederlandse vertaling van Johannes 4:24 luidt: 'God is geest en wie Hem aanbidden, moeten aanbidden in geest en in waarheid'.

de kerkvader Augustinus van Hippo deze passage – en hiermee het begrip 'licht' – verbonden met het begrip 'waarheid': 'God is waarheid, want er staat geschreven: God is licht'.[20]

Met Augustinus begon de christelijke lichtmetafysica: hij vertaalde de neoplatoonse, filosofische interpretatie van licht niet alleen naar de christelijke scheppingsleer, maar maakte ook onderscheid tussen ongeschapen en geschapen licht. Het ongeschapen licht is God zelf, de eeuwige waarheid die tegelijkertijd licht is en met zijn eigen schittering alles verlicht. De aanduiding van God als licht is hierbij niet metaforisch, maar letterlijk bedoeld. Na het ongeschapen licht volgt het geschapen licht, waartoe het 'fysieke', uiterlijke, zintuiglijk waarneembare licht wordt gerekend.[21] Augustinus' invloed op de christelijke lichtmetafysica van de vroege middeleeuwen blijkt uit het gegeven dat zijn teksten vaak werden gelezen en geciteerd, waarop de middeleeuwse theologie ook wel als 'een serie voetnoten bij Augustinus' is beschreven.[22]

In de leer van de christelijke lichtmetafysica wordt veelvuldig gebruikgemaakt van lichtmetaforen. Dit werd niet alleen gedaan door Augustinus, maar ook door de reeds genoemde Pseudo-Dionysius de Areopagiet die, net als Augustinus, de filosofie van het neoplatonisme trachtte te verzoenen met het christelijke denken. Voor hem staat alles in het teken van licht: God is het licht in eigenlijke zin, en ook Christus is licht. Vanuit God en Christus stroomt het licht uit over het hele universum. Alles participeert in dit licht, en vormt hiervan een uitvloeisel. Derhalve is in alles iets van het goddelijke licht aanwezig, en kan het geschapen licht leiden naar het ongeschapen licht: alles kan de mens opvoeren naar God.[23]

Op deze plaats kan worden gesteld dat het filosofische, door Plotinus en Proclus geformuleerde principe van het 'verstaanbare licht' in Augustinus' christelijke opvatting is

---

[20] Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, 59. 'Augustinus (354–430) aber hat gerade auch dieses letzte Wort des 1. Johannesbriefes ausgegriffen und es mit dem Begriff der Wahrheit verbunden: "Deus veritas est; hoc enim scriptum est: quoniam Deus lux est…" ("Gott ist Wahrheit; denn es steht geschrieben: Gott ist Licht…")'.

[21] Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, 59–60. 'Mit Augustin beginnt die christliche Lichtmetaphysik. Er bildet die neuplatonische Lichtlehre durch die christliche Schöpfungslehre um, indem er zwischen ungeschaffenem und geschaffenem Lichte unterscheidet. Das ungeschaffene Licht ist Gott selbst [...]; die ewige Wahrheit, die als Wahrheit zugleich Licht ist; Licht, das [...] mit eigenem Glanze alles voranleuchtet. Und entscheidend wichtig: die Bezeichnung Gottes als Licht ist keine Metapher [...] Nach dem ungeschaffenen Licht folgt das geschaffene, das als [...] körperliches Licht das äußere Licht in der Sinnenwelt ist'.

[22] Van Dael, *De verbeelding van het Woord*, 22. Een voorbeeld waaruit Augustinus' verregaande invloed blijkt, is de *Sententiae* van de theoloog en scholasticus Petrus Lombardus (circa 1095–1160). Tweederde van de citaten in deze verhandeling is overgenomen van Augustinus.

[23] Van Dael, *De verbeelding van het Woord*, 58–59.

vertaald naar het ‘ongeschapen licht’, terwijl het ‘zintuiglijke licht’ – dat een beeld is van het verstaanbare licht – bij Augustinus terugkeert als het ‘geschapen licht’. Via de teksten van Augustinus en Pseudo-Dionysius de Areopagiet zou deze christelijke lichtmetafysica ook haar weerslag en verspreiding vinden in de scholastische overtuigingen van de twaalfde en dertiende eeuw, hetgeen hieronder nader zal worden toegelicht.

1.2. Neoplatoonse lichtmetafysica en scholastiek

Augustinus’ christelijke lichtmetafysica is weliswaar terug te vinden in de leer van Pseudo-Dionysius de Areopagiet, maar komt tussen de negende en twaalfde eeuw slechts weinig tot uitdrukking. Uitzonderingen zijn de door Johannes Scotus Eriugena (actief circa 850) uit het Grieks vertaalde en becommentarieerde geschriften van Pseudo-Dionysius de Areopagiet, en Rupert von Deutz (circa 1070–1135), die spreekt over God als het ware licht in Augustijnse zin.[24]

De op de neoplatoonse lichtspeculatie geënte christelijke lichtmetafysica, zoals deze door Augustinus was geïntroduceerd, werd tussen de negende en elfde eeuw echter wel opgenomen in de joodse en Arabische filosofie, waarin de emanatie van het lagere uit het hogere werd getheoretiseerd als uitstraling van het licht. Deze filosofie werd vanaf het eind van de twaalfde eeuw bekend in de hoge scholastiek, met het gevolg dat de neoplatoonse lichtmetafysica – samenhangend met de theorieën van Augustinus en Pseudo-Dionysius de Areopagiet – via theologen als Robert Grosseteste (1175–1253), Albertus Magnus (1193–1280) en diens leerling, Ulrich von Straßburg (actief circa 1250–1277), Bonaventura (1221–1280), Willem van Auvergne (gestorven in 1249), Vincent van Beauvais (circa 1190–1264) en de

[24] Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, 60. ‘Die Lehre des Pseudo-Dionysius Areopagita (um 500) gleicht in dem hier für uns Wesentlichen den von Augustin entwickelten Gedanken [...] Zwar hält Johannes Scotus Eriugena (um 850) die Lehre des Pseudo-Dionysius durch die Übersetzung und Kommentierung seiner Schriften einigermaßen lebendig, und Rupert von Deutz (um 1070-1135) spricht im augustinischen Sinne von Gott als dem wahren Licht’. Johannes Scotus Eriugena’s Latijnse vertaling en becommentariëring van Pseudo-Dionysius‘ tekst heet *De divinis nominibus*, en bevat onder meer de volgende passage waarin het schone met het goede vereenzelvigd wordt: ‘Maar het bovenwezenlijke goede wordt inderdaad mooi genoemd, vanwege de schoonheid die hij aan alle bestaande dingen heeft geleverd, naar behoren aan eenieder, en omdat hij de oorzaak van de harmonie en helderheid van alle dingen is‘. De Latijnse tekst luidt: ‘Superessentiale autem bonum pulchrum quidem dicitur, propter ab eo omnibus existentibus traditam proprie unicuique pulchritudinem, et velut omnium bene compactionis et claritatis causae‘. Zie Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter* (Keulen: M. DuMont Schauberg, 1963), 145.

onbekende auteur van het zogenoemde *Liber de intelligentiis* (halverwege dertiende eeuw) weer aan bekendheid won.[25]

Willem van Auvergne stelt dat de gehele schepping als spirituele lichtuitstraling voortkomt uit het zogenoemde eerste beginsel. Dit goddelijke wezen vult alles met het van hem uitstralende licht en verankert daarmee het geschapene, hetgeen – gelijk het licht in de lucht een weerspiegeling is van de zon – een reflectie is van het zogenoemde eerste licht.[26] Albertus Magnus schrijft over een eerste oorzaak, die hij definieert als onuitsprekelijk, helder en naamloos licht waarboven zich niets hogers bevindt. Net als Willem van Auvergne stelt Albertus Magnus de schepping voor als emanatie, voortkomend uit de eerste oorzaak (of het eerste principe), maar hij voegt hieraan toe dat er meerdere stadia van uitstraling bestaan. De lagere emanatiestadia zouden hierbij ontspringen aan de hogere. Vincent van Beauvais beargumenteert dat de essentiële vorm van de schepping licht is welke de materie bekleedt, en dat de substantie (de essentie der dingen) volmaakter is bij een hogere intensiteit van dit licht.

Hoewel deze retoriek in de hoge scholastiek regelmatig terugkeert, wordt de term 'volmaakt' doorgaans echter beschreven als 'nobel', verwijzend naar het transcendente, metafysische karakter van licht. De mate van 'nobilitas' waarover elk ding beschikt, bepaalt zijn rang binnen de goddelijke hiërarchie van het universum. Bonaventura's lichtmetafysica sluit nauw aan bij die van Augustinus: hij betoogt dat God de eeuwige aard van het licht is, in

---

[25] Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, 61–64. De geschriften van Pseudo-Dionysius de Areopagiet werden in de dertiende eeuw vertaald en herhaaldelijk becommentarieerd, onder meer door de hier genoemde auteurs. Voor Willem van Auvergne, zie 61; voor Albertus Magnus, zie 61–62; voor Vincent van Beauvais, zie 62; voor Bonaventura, zie 62–64. Voor de invloed van Pseudo-Dionysius de Areopagiet op de scholastiek in de twaalfde en dertiende eeuw, zie Jean Leclercq, "Influence and noninfluence of Dionysius in the Western Middle Ages," in *Pseudo-Dionysius: the complete works*, red. Colm Luibheid (New Jersey: Paulist Press, 1987), 27–30.

[26] Ondanks het gegeven dat Schöne niet verwijst naar een specifieke tekst van Wilhelm van Auvergne, wordt verondersteld dat hij doelt op diens *De universo* I, XXVI. Hierin schrijft hij het volgende: 'Dus dit woord of deze taal van God is een pracht die uitgaat van het eerste principe, alles verlicht naar zijn vermogen, en versierd met beelden die passen bij zijn schoonheid. Wat de schittering van de zichtbare zon ook is, het is slechts een manifestatie van de ultieme schoonheid, zijn Maker, die uitstroomt in het universum, gelijk in spiegels van ontelbare oppervlakken de beelden van zijn schoonheid [uitstromen], zodat de schoonheid van elk schepsel niets anders is dan zijn spiegelbeeld'. De Latijnse tekst luidt: 'Est igitur istud verbum Dei, sive sermo, velut splendor a genitore suo procedens, omnia pro captu, seu receptibilitate eorum illuminas, et pulchritudinis suae similitudinibus omnia, prout decet, decorans: quemadmodum et splendor solis visibilis: et est quemadmodum facies ultimae pulchritudinis ejusdem genitoris sui, in universum, velut in speculum innumerabilium superficierum speciositatis suae similitudines diffundens ita, ut pulchritudines creaturarum non sint, nisi resultationes quaedam ipsius'. Zie Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, 171.

wie de oorsprong en uitstraling van licht niet te onderscheiden zijn. Dientengevolge is God gelijktijdig de bron van al het spirituele en geschapen licht, waarbij de laatste categorie analoog is aan de eerste. Met dit geschapen – fysieke – licht onderscheidt Bonaventura licht (het oorspronkelijke 'lux') en de uitstraling van licht ('lumen'). Dit 'lumen' is een creatie ('generatio') of uitstorting ('diffusio') van 'lux', voortkomend uit zijn zelfreplicatie ('multiplicatio'). Het geschapen – fysieke – licht is analoog aan en een replicatie van het ongeschapen – goddelijke – licht: het graduele 'zijn' van de schepping is een verspreiding van licht, dat op zijn beurt deelt in het goddelijke licht.

Op basis van de hierboven besproken theorieën, vat Schöne de middeleeuwse lichtmetafysica als volgt samen: 'God is licht, in letterlijke zin. Alle schepping door God is licht van Zijn licht: vanuit God beschouwd in de zin van de uitstraling van goddelijke kracht; vanuit de mens beschouwd in de vorm van een analogie. Zo veel als elk geschapen wezen licht heeft, zo veel deelt het in het goddelijke zijn'.[27] De identificatie van God met licht in letterlijke zin – alsook de interpretatie van de schepping als reflectie van Gods licht – lijkt Schöne ontleend te hebben aan de opvattingen van alle bovengenoemde theologen, terwijl licht als wereldse analogie van God en diens schepping expliciet terugkeert bij Bonaventura. De idee van een graduele rangschikking van het geschapene naargelang de intensiteit of verspreiding van licht is te herleiden tot de argumentatie van Vincent van Beauvais en Bonaventura, al lijkt Albertus Magnus met zijn 'emanatiestadia' reeds aan deze gelaagdheid te refereren.

1.3. Scholastiek en middeleeuws kunstbegrip

Na enige kennis te hebben genomen van de scholastische lichtmetafysica en de wijze waarop deze gerelateerd is aan neoplatoonse en vroegchristelijke opvattingen, dient men zich af te vragen of – en zo ja, op welke manier – deze lichtmetafysica invloed heeft gehad op de vervaardiging en waardering van kunst in de middeleeuwen. Volgens Schöne is de betekenis van licht in de christelijke middeleeuwse schilderkunst 'onmiddellijk' en 'duidelijk' verbonden met het gegeven dat de gebeurtenissen in de christelijke heilsgeschiedenis zich voordoen als bron van licht, en uitstralen naar de mens als licht der openbaring. De betekenis van dit

[27] Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, 64. 'Gott ist Licht, und zwar im eigentlichen Sinne. Alles von Gott Geschaffene ist Licht von seinem Lichte, und zwar von Gott her gesprochen im Sinne der Emanation der göttlichen Kraft, vom Menschen her gesprochen im Sinne der Analogie. Soviel jedes Geschaffene Licht hat, soviel hat es teil am göttlichen Sein'.

‘openbaringslicht’ is enkel leesbaar in de fysieke wereld indien het wordt gemodelleerd in voor de mens kenbare lichten en kleuren, waardoor het de beschouwer direct zintuiglijk, in plaats van louter abstract kan bereiken. De betekenis van licht in de middeleeuwse schilderkunst kan daarmee als metafysisch of ontologisch gekenschetst worden, waarmee een relatie tussen filosofisch-theologische opvattingen en de eigentijdse visuele kunst wordt beargumenteerd.[28]

Belangrijk om op deze plaats op te merken is dat er in dit verband echter niet gesproken kan worden van een causaliteitsrelatie. De scholastiek zelf bracht namelijk geen kunsttheorie voort, en een relatie tussen de theoretische concepten van schoonheid en licht enerzijds en kunst anderzijds is door scholastici niet verwoord.[29] Bovendien dient te worden opgemerkt dat men niet kan spreken van een middeleeuwse ‘esthetica’. Het gebruik van de term in zijn huidige betekenis – waarin zintuiglijke waarneming, kunst en schoonheid zijn verbonden – stamt uit de achttiende eeuw, hetgeen de opvatting van een middeleeuwse esthetica (een periode waarin deze domeinen nog strikt van elkaar gescheiden waren) anachronistisch maakt.[30]

---

[28] Wolfgang Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, zevende druk (Berlijn: Gebr. Mann Verlag, 1989), 55. ‘Wenn das Gesagte zutrifft, so ist der Sinn der mittelalterlichen licht darin unmittelbar anschaulich gegeben, daß die dargestellten heilsgeschichtlichen Tatsachen selbst als die Quelle des Lichtes erscheinen, und sein Sinn als Sendelicht darin, daß die als außerirdisches Licht uns entgegenstrahlen, was zusammengefaßt zum Sinnbegriff Offenbarungslicht führt. Der Sinn seines Anschlusses an unsere hiesige Welt durch Modellierung im Fremdlicht und weltanknüpfende Farben aber ist darin gegeben, daß ohne solchen Anschluß das Offenbarungslicht uns nur abstrakt, nicht aber unmittelbar sinnlich erreichen würde. Der Sinn des mittelalterlichen Bildlichts kann also als ein metaphysischer (oder ontologischer) bezeichnet werden’.

[29] Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, 64. ‘Alle Kenner der Materie sind sich darüber einig, daß der theoretische Schönheitsbegriff (und man kann wohl hinzufügen: scil. Lichtbegriff) der Scholastiker keine unmittelbare Beziehung zur Kunst besitzt; die Scholastik hat keine Kunsttheorie hervorgebracht’.

[30] Assunto, *Die Theorie des Schönen in Mittelalter*, 15. Tevens kan worden opgemerkt dat de middeleeuwse definitie van ‘kunst’ verschilt van de huidige. Tegenwoordig wordt ‘kunst’ gebruikt om te verwijzen naar een menselijke activiteit die een subjectieve, zintuiglijke ervaring tracht te creëren. In de middeleeuwen werd in de kunsten (artes) echter onderscheid gemaakt tussen de artes liberales (vrije kunsten) en artes mechanicae (praktische kunsten). Tot de artes liberales rekende men retorica, grammatica, dialectica, musica, aritmetica, geometria en astronomia. Tot de artes mechanicae werd de praktische beoefening van muziek, schilderen, beeldhouwen, weven, timmeren, metselen en akkerbouw gerekend. Ze werden beschouwd als activiteiten die de mens verricht om in zijn materiële behoeften te voorzien, terwijl de vrije kunsten waren bestemd om de menselijke, spirituele verlangens te bevredigen. In het tegenwoordige denken ziet men het kunstwerk echter als object dat niet door ‘eenvoudig’ handmatig en/of mentaal werk wordt voortgebracht, waarmee de (huidige) esthetische benaderingswijze verschilt van die in de middeleeuwen. Zie Assunto, *Die Theorie des Schönen in Mittelalter*, 18–21.

Uit de bespreking in de voorgaande paragraaf zou men echter wel degelijk kunnen afleiden dat de middeleeuwse, scholastische interpretatie van het fenomeen 'licht' op zijn minst *geassocieerd* is met de zintuiglijke waarneming ervan: immers, God wordt meermaals geïdentificeerd als licht in letterlijke zin, en zowel Augustinus als Bonaventura spreekt van goddelijk, ongeschapen licht dat in het 'fysieke', geschapen licht zijn analoog treft. Gesteld kan worden dat de scholastische theorievorming omtrent de metafysische betekenis van licht gestoeld is op de menselijke zintuiglijke waarneming, en dat zij in termen hiervan wordt beschreven. Een treffend voorbeeld is het hierboven genoemde principe van 'nobilitas', dat terminologisch weliswaar verband houdt met het metafysische karakter van licht – en hiermee samenhangend: de plaats van het geschapene binnen de goddelijke hiërarchie en de deelname ervan aan het goddelijke wezen – maar herkend wordt aan de mate waarin het zintuiglijk kan worden waargenomen in stoffelijke materie. Zo wordt aan goud, zilver, glas en edelstenen een hogere 'nobilitas' toegekend dan aan regulier gesteente, waarmee deze terugkerende term aantoont dat het scholastische concept van licht de optische en spirituele werkelijkheden telkens met elkaar tracht te verbinden.[31]

Volgend op deze argumentatie kan er, aldus Schöne, geen twijfel over bestaan dat de scholastische lichtmetafysica de zintuiglijke ervaring van licht te allen tijde als uitgangspunt heeft gebruikt. Ondanks het feit dat de weergave van licht in de eigentijdse schilderkunst in de speculatie van de scholastici altijd onbehandeld is gebleven, is met enige voorzichtigheid (volgens Schöne zelfs precies) te reconstrueren hoe de schilderkunstige weergave van licht, transparantie en kleur door de scholastici zou zijn geduid. De glas-in-loodvensters in kathedralen zouden door hen zijn benaderd als edelstenen en glas in het algemeen;[32] gouden achtergronden zouden worden beschouwd in termen van het edelmetaal dat zij representeren,

---

[31] Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, 66. 'Die "nobilitas", die gottgegebene Rangordnung, die gestufte Teilhabe am göttlichen Sein […] wird an dem Grade ihrer sinnenhaften Lichthaltigheit erkannt; […] in der Erde eignet der glänzenden Kohle, den Metallen (Gold und Silber!), den funkelnden Edelsteinen und dem Glase (das aus Asche, Sand und Feuer gewonnen wird) eine höhere "nobilitas" als dem gewöhne Gestein […] Der immer wiederkehrende Terminus "nobilitas" (der, wie gesagt, eine Transzendentalie meint) auch für das sichtbare Licht läßt erkennen, daß der spekulative Lichtbegriff optische und geistige Wirklichkeiten zu überwölben sucht'.

[32] De vergelijking van gekleurde glas-in-loodvensters met de edelsteen saffier komt onder meer terug in Sugers *De Administratione*, waarin hij met 'materiem saphirorum' en 'saphirorum materia' refereert aan het zeer kostbare, blauwe glas dat in de nieuwe glasvensters is toegepast. Andere termen die voor dit glas werden gebruikt, zijn 'vitrum sapphireum' en 'sapphirum'. Zie Erwin Panofsky, *Abbot Suger on the abbey church of St.-Denis and its Art Treasures*, tweede editie (New Jersey: Princeton University Press, 1979), 52 en 76 voor Sugers beschrijving van de glasvensters; 171 en 216 voor Panofsky's commentaar op deze passages.

terwijl de kleuren van het kunstwerk zouden worden aangesproken als de kleuren van de zichtbare wereld. In deze duiding, zo stelt Schöne, zou de scholastische lichtmetafysica de weergave van licht in de eigentijdse schilderkunst een hoge positie hebben toebedeeld in de rangorde van het zichtbare licht.[33] Met andere woorden: er zijn geen teksten bekend waarin scholastische theologen direct hun ideeën omtrent de eigentijdse schilderkunst hebben opgetekend, al zijn deze volgens Schöne wel te reconstrueren op basis van de door hen aangewende retoriek. Hierin is de optische, zintuiglijke waarneming van licht en kleur die uitgaat van voorwerpen te relateren aan hun positie binnen een religieuze hiërarchie, waarbij een hogere positie is weggelegd voor die objecten die door hun lichtintensiteit een hogere 'nobilitas' kennen.

Het is belangrijk om te vermelden dat alle hierboven besproken passages uit Schönes boek afkomstig zijn van een paragraaf die handelt over de betekenis van de weergave van licht in de middeleeuwse schilderkunst, specifiek binnen een hoofdstuk dat gewijd is aan de vroege en hoge middeleeuwen.[34] De uiteenzetting die in dit hoofdstuk geleverd wordt over de relatie tussen scholastische filosofie en de schilderkunst van de hoge middeleeuwen kan daarom niet zonder meer worden toegepast op de in dit onderzoek bestudeerde vijftiende-eeuwse vroegnederlandse schilderkunst. Deze valt onder het tweede en derde hoofdstuk in Schönes boek, handelend over de veertiende en vijftiende eeuw, respectievelijk de vijftiende tot achttiende eeuw, maar wordt onverhoopt slechts summier besproken.[35]

Evenwel impliceert Schönes reconstructie van de scholastische waardering van licht, transparantie en kleur in de eigentijdse schilderkunst een wederzijdse relatie tussen beide

---

[33] Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, 68–69. 'Nach alldem kann kein Zweifel sein, daß die mittelalterliche Lichtmetaphysik sich doch immer wieder an der sinnlichen Licht-Erfahrung orientiert hat. Das Licht der Malerei aber ist außerhalb ihres Blickfeldes geblieben. Man kann zwar genau sagen, wie sie es behandelt haben würde, […]: sie hätte die Glasfenster der Kathedralen angesprochen wie die Edelsteine und das Glas schlechthin, den Goldgrund wie das Metall Gold, die Farben der Malerei wie die Farben der sinnlichen Welt. Sie hätte damit dem Licht (genauer: dem Licht-Material) der Malerei wohl einen hohen Rang innerhalb des sichtbaren Lichtes zugewiesen'.

[34] Schöne, *Über das Licht in der Malerei*. De betreffende paragraaf heeft de titel *Zum Sinn des mittelalterlichen Bildlichts*, en maakt deel uit van het eerste hoofdstuk van het boek, getiteld *Eigenlicht: Das Bildlicht des frühen und hohen Mittelalters*. Voor het gehele hoofdstuk, zie 20–81; voor de specifieke paragraaf, zie 55–81.

[35] Schöne, *Über das Licht in der Malerei*. Hoofdstuk twee heeft de titel *Wandel vom Eigenlicht zum Beleuchtungslicht: Das Bildlicht des 14. und 15. Jahrhunderts*, terwijl het derde hoofdstuk *Beleuchtungslicht: Das Bildlicht des 15. bis 18. Jahrhunderts (Renaissance, Manierismus, Barock)* getiteld is. Voor hoofdstuk twee, zie 82–106; voor hoofdstuk drie, zie 107–185.

invloedssferen – scholastiek en artistieke productie – waarmee de neerslag van filosofisch-theologische principes in de schilderkunst kan worden verondersteld. Een dergelijk verband tussen de twaalfde-eeuwse beeldende kunst, filosofie en theologie – één waarin alle dingen, ook de representatie van de zichtbare wereld, werden opgevat als spiegel van het hogere – lijkt bovendien impliciet te worden verwoord door de scholastische theoloog Hugo van Sint-Victor (circa 1096–1141). Hij schrijft over dit kosmische of universele allegorisme:

'Heel de zichtbare wereld is namelijk als een boek dat door Gods vinger geschreven is – dat wil zeggen: dat door goddelijke kracht geschapen is –, en de afzonderlijke schepselen zijn als allegorieën te verstaan, die niet door menselijke beschikking zijn uitgevonden, maar door de goddelijke wil zijn ingesteld om de onzichtbare wijsheid van God te openbaren'.[36]

Op deze plaats kan worden gesteld dat de scholastici – ondanks het gegeven dat zij zich in hun speculaties niet hebben uitgesproken over hun waardering van de weergave van licht in de eigentijdse schilderkunst – een metafysische betekenis toekenden aan de contemporaine kunst, gelijk de neoplatoonse filosofie en het vroege christendom deze functie toekenden aan licht. Met andere woorden: opvattingen uit de neoplatoonse en vroegchristelijke lichtmetafysica waren bekend onder de scholastici, al hebben zij deze opvattingen zelf nooit expliciet in verband gebracht met de eigentijdse beeldende kunst. Uit scholastische teksten die handelen over de zichtbare wereld en de representatie hiervan – zoals bovenstaande passage van Hugo van Sint-Victor – blijkt echter impliciet dat scholastici wel degelijk een functie toekenden aan kunst die gelijk was aan hun metafysische interpretatie van licht. Een gelijksoortige opvatting kan worden herkend bij de cisterciënzer monnik en dichter Alanus van Rijssel (circa 1120–1202). Hij verwoordt: 'Elk schepsel op aarde is als een boek, een schilderij of een spiegel',[37] wederom refererend aan een metafysische, naar het hogere verwijzende status van al het geschapene en, in het verlengde hiervan, de weergave van dit geschapene in de beeldende kunst.

De metafysische kunstbeschouwing die spreekt uit de teksten van Hugo van Sint-Victor en Alanus van Rijssel correspondeert met de door Augustinus en Pseudo-Dionysius de

[36] Van Dael, *De verbeelding van het Woord*, 47. De Latijnse tekst luidt: 'Universus mundus iste sensibilis quasi quidam liber est scriptus digito Dei, et singulae creaturae quasi figurae quaedam sunt non humano placito inventae, sed divino arbitrio institutae ad manifestandem invisibilem Dei sapientam'. Zie Assunto, *Die Theorie des Schönen in Mittelalter*, 158.

[37] Van Dael, *De verbeelding van het Woord*, 47. De Latijnse tekst luidt: 'Omnis mundi creatura, quasi liber, et pictura nobis est, et speculum'. Zie ook Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, 167.

Areopagiet geïntroduceerde christelijke lichtmetafysica, en komt tot uiting in de anagogische interpretatie van de eigentijdse, kerkelijke kunst. In deze anagogische interpretatie verwijst een gegeven – in dit geval een kunstvoorwerp, maar ook Bijbelse teksten kunnen in de exegese anagogisch geïnterpreteerd worden – naar de hemel of het hemelse Jeruzalem,[38] of, in een meer algemene zin, naar een absolute, hogere werkelijkheid.[39] Voorbeelden van middeleeuwse teksten waarin expliciet een anagogische werking wordt toegekend aan de artistieke productie van de mens – in dit geval: een heiligdom en een evangeliarium – zijn van de hand van Hypatius van Efeze (overleden na 537/538) en de achtste-eeuwse kopiist Godescalc, de vervaardiger van het betreffende evangeliarium.[40] Uit deze teksten blijkt dat men in de anagogische werking van kunst, net als in de christelijke lichtmetafysica, een belangrijke rol toekent aan licht, alsook aan kleur, hetgeen een manifestatie is van licht.

1.4. Middeleeuws kunstbegrip en abt Suger van Saint-Denis

Eén van de personen die vaak in verband wordt gebracht met de anagogische functie van kunst – en tevens beschouwd kan worden als één van de meest vooraanstaande exponenten van dit middeleeuwse kunstbegrip – is abt Suger van Saint-Denis (circa 1080–1151), onder wiens leiding de abdijkerk van Saint-Denis is verbouwd en heringericht. Abt Suger bediende zich in zijn verslaglegging van deze activiteiten veelvuldig van een aan de reeds genoemde Pseudo-Dionysius de Areopagiet ontleende retoriek, die in Sugers tijd – zo is nu bekend – ten onrechte werd vereenzelvigd met de patroonheilige van de kerk, Dionysius van Parijs.[41]

Op deze plaats dient voor de volledigheid te worden opgemerkt dat naast Dionysius, de eerste bisschop van Parijs, en Pseudo-Dionysius de Areopagiet, de Syrische schrijver die

---

[38] Van Dael, *De verbeelding van het Woord*, 22

[39] Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, 24–25.

[40] Van Dael, *De verbeelding van het Woord*, 58. Hypatius van Efeze merkt op ‘dat mensen geleid kunnen worden van het licht van het heiligdom naar het geestelijke en onstoffelijke licht’. Godescalc schijft in een door hem geschreven gedicht in de *Codex aureus* dat ‘de gouden letters op het purperen perkament verwijzen naar de heerlijkheid van de hemel en het eeuwige licht’. Hetzelfde kan volgens hem gezegd worden over het goud en de edelstenen waarmee de boekband van dit evangeliarium is gedecoreerd.

[41] Van Dael, *De verbeelding van het Woord*, 58–59. Zie ook Gabrielle M. Spiegel, “History as Enlightenment: Suger and the *Mos Anagogicus*,” in *Abbot Suger and Saint-Denis: A Symposium*, tweede druk, red. Paula Lieber Gerson (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1986), 154–155 en voetnoot 17. Voor kritiek op Panofsky’s duiding van Sugers retoriek als ontleend aan Pseudo-Dionysius de Areopagiet, zie Grover A. Zinn, Jr., “Suger, Theology, and the Pseudo-Dionysian Tradition,” in ibid., 34–37.

omstreeks 500 na Christus actief was en lange tijd werd aangezien voor Dionysius van Parijs, er sprake was van een derde Dionysius die deel uitmaakte van deze complexe constellatie. Deze Dionysius de Areopagiet zou door de apostel Paulus zijn bekeerd tot het christendom en werd vereenzelvigd met Pseudo-Dionysius de Areopagiet, en net als deze schrijver óók met Dionysius van Parijs. Zodoende was de patroonheilige van de abdijkerk van Saint-Denis – Dionysius van Parijs – ten tijde van Suger een synthese van drie werkelijk verschillende 'Dionysii': Dionysius de Areopagiet (eerste eeuw na Christus), Dionysius van Parijs (derde eeuw na Christus) en Dionysius de Pseudo-Areopagiet (vijfde eeuw na Christus). Omdat de door Pseudo-Dionysius de Areopagiet geschreven teksten werden gezien als afkomstig van Dionysius van Parijs (de patroonheilige van de abdijkerk) én de door Paulus zelf bekeerde Dionysius de Areopagiet – zij waren in de twaalfde-eeuwse gedachte immers dezelfde persoon – behoorden deze neoplatoons-christelijke verhandelingen tot de waardevolste schatten van de abdij.[42]

De abdijkerk van Saint-Denis (thans kathedraal) wordt vaak beschouwd als één van de eerste bouwwerken van de gotiek. Bouwkundige innovaties als spitsbogen, ribgewelven, luchtbogen en steunberen maakten het mogelijk om onder meer kerken te bouwen waarvan de ramen groter waren en meer licht doorlieten dan het geval was in de eerdere, romaanse kerken. Deze nieuwe architecturale elementen werden tevens door Suger aangewend in de door hem gecoördineerde verbouw van de abdijkerk van Saint-Denis, waardoor hij ook wel wordt beschouwd als één van de grondleggers van de gotiek.[43]

De verbouwde abdijkerk van Saint-Denis wordt gekenmerkt door licht en lichtinval, zoals blijkt uit de beschrijvingen die Suger van zijn abdijkerk geeft. De drie verhandelingen waarin Suger verslag doet van de verbouwing en herinrichting van de Saint-Denis, zijn verzameld, vertaald en voorzien van een inleiding en commentaar in een invloedrijke publicatie van Erwin Panofsky. In *Abbot Suger on the abbey church of St.-Denis and its art treasures* heeft Panofsky achtereenvolgens Sugers *De Administratione*, *De Consecratione* en *Ordinatio*

---

[42] Panofsky, *Abbot Suger on the abbey church of St.*-Denis, 18. De bekering van Dionysius de Areopagiet door Paulus wordt beschreven in Handelingen 17:34. De tekst is als volgt: 'Doch enige mannen sloten zich bij hem [Paulus] aan, en kwamen tot geloof, onder wie ook Dionysius, de Areopagiet, en een vrouw, genaamd Damaris, en anderen met hen'.

[43] Van Dael, *De verbeelding van het Woord*, 59. Voor een meer genuanceerde opvatting over abt Suger en de abdijkerk van Saint-Denis als bepalend voor het begin van de gotiek en de ontwikkeling hiervan uit de Romaanse bouwstijl, zie Lex Bosman, "De uitvinding van de gotiek: abt Suger sinds Erwin Panofsky," *Madoc. Tijdschrift over de Middeleeuwen* 12(1998): 251–256.

in het Latijn opgenomen, gecombineerd met een Engelse vertaling en uitgebreide toelichting op relevante artistieke, historische, religieuze en filosofische principes.[44]

Suger reserveerde een belangrijke plaats voor de betekenis van licht in zijn teksten, verwoordde esthetische idealen en was opdrachtgever van liturgische kunstobjecten. Zijn waardering voor licht blijkt onder meer uit een bespreking in *De Administratione* van het verbouwde en nieuw gewijde koor. Hierin citeert Suger een inscriptie die reeds in het koor was aangebracht, maar waaraan onder zijn leiding het volgende is toegevoegd:

‘Zodra het nieuwe achterste deel met het voorste deel is verbonden, schittert de kerk met een opgefleurd middendeel. Want helder is dat wat helder is gekoppeld aan het heldere, en helder is het edele gebouw dat doordrongen is van het nieuwe licht’.[45]

Een waardering voor licht, glans en helderheid keert terug in *De Consecratione*, waarin Suger op eloquente wijze beschrijft hoe de pas geplaatste glas-in-loodvensters in het verbouwde kerkkoor het interieur van de hele kerk verlichten:

---

[44] Panofsky, *Abbot Suger on the abbey church of St.-Denis*. Voor de tekst en vertaling van *Liber de Rebus in Administratione Sua Gestis* (*De Administratione*), zie 40–81; voor *Libellus Alter de Consecratione Ecclesiae Sancti Dionysii* (*De Consecratione*), zie 82–121; voor *Ordinatio A.D. MCXL° vel MCXLI° Confirmata* (*Ordinatio*), zie 122–138. Voor enkele algemene opmerkingen en Panofsky’s commentaar op deze teksten, zie 139–259. *De Administratione* handelt over de verbouwing en herinrichting van de Saint-Denis. Voor de verbouwing, zie 42–53; voor het altaar en de kruisen, zie 54–72; voor het monnikenkoor inclusief inrichting, zie 72; voor de glas-in-loodvensters, zie 72–76; voor het liturgisch vaatwerk, zie 76–80. Suger beschrijft in *De Consecratione* de bouw en wijding van het nieuwe atrium en koor in meer detail, terwijl hij in zijn *Ordinatio* enkele administratieve en praktische verordeningen vaststelt. Andere publicaties waarin Sugers teksten over de Saint-Denis (deels) zijn vertaald, zijn onder meer: André Duchesne en François Duchesne, *Historiae Francorum scriptores*, vijf delen (Parijs: Lutetiae Parisiorum, Sebastien Cramoisy, 1636–1649) en Albert Lecoy de la Marche, *Oeuvres complètes de Suger: recueillies, annotées et publiées d’après les manuscrits pour la société de l’Histoire de France* (Parijs: Jules Renouard, 1867). Voor dit onderzoek is gekozen voor de tweede editie van Panofsky’s publicatie uit 1979, daar dit de meest geactualiseerde versie betreft, het naast relevante delen van *De Administratione* de volledige *De Consecratione* en *Ordinatio* bevat, en de teksten vertaald zijn naar het Engels. Zie ook Gerson, *Abbot Suger and Saint*-Denis, xiv.

[45] Panofksy, *Abbot Suger on the abbey church of St.-Denis*, 50–51. De Latijnse tekst luidt: ‘Pars nova posterior dum jungitur anteriori, Aula micat medio clarificata suo. Claret enim claris quod clare concopulatur, Et quod perfundit lux nova, claret opus nobile’. Het citaat betreft een vertaling door de auteur.

‘Die elegante en prijzenswaardige uitbreiding, in de vorm van een cirkelvormige reeks kapellen, waardoor de hele kerk glanst met het wonderlijke en ononderbroken licht van de meest lichtgevende ramen, die de schoonheid van het interieur doordringen’.[46]

Uit bovenstaande citaten spreekt weliswaar Sugers waardering voor licht, schittering en helderheid, al blijft een verklaring voor deze waardering op deze plaatsen achterwege. Waarom kende Suger in zijn retoriek zo expliciet waarde toe aan licht, schittering en glans? Voor het beantwoorden van deze vraag moet men zich wenden tot de liturgie van de kerkwijding en de translatie van de in de Saint-Denis aanwezige relieken, beide beschreven door Suger zelf,[47] alsook tot de Bijbelpassages waarop Suger zich in deze beschrijvingen heeft gebaseerd. Een beschouwing van deze teksten vormt het uitgangspunt van de volgende paragraaf.

1.4.1. Licht, edelstenen en goud – de abdijkerk van Saint-Denis en het hemelse Jeruzalem

Een thema dat uit Sugers beschrijvingen van het kerkwijdingsritueel van de Saint-Denis duidelijk naar voren komt, is dat het de idee oproept van het nieuwe, hemelse Jeruzalem.[48] Deze hemelse stad wordt – zo zal hieronder blijken – ook nadrukkelijk in termen van licht en schittering beschreven, waarmee Sugers nadruk op deze eigenschappen in zijn teksten over de Saint-Denis verklaard kan worden. Om te accentueren dat de vernieuwde abdijkerk van Saint-Denis beschouwd moet worden als aardse afspiegeling van het hemelse Jeruzalem, schrijft Suger in *De Consecratione* onder meer:

‘Je hebt misschien gezien – en de aanwezigen hebben niet zonder grote devotie gezien – […] hoe zulke glorieuze en bewonderenswaardige mannen [verwijzend naar de in liturgische kledij geklede bisschoppen en aartsbisschoppen] de bruiloft van de Eeuwige Bruidegom zo vroom

---

[46] Panofsky, *Abbot Suger on the abbey church of St.-Denis*, 100–101. De Latijnse tekst luidt: ‘Illo urbano en approbato in circuiti oratoriorum incremento, quo tota clarissimarum vitrearum luce mirabili et continua interiorem perlustrante pulchritudinem eniteret’. Het citaat betreft een vertaling door de auteur.

[47] Panofsky, *Abbot Suger on the abbey church of St.-Denis*, 84–85. Op deze plaats kondigt Suger aan om – ter attentie van zijn opvolgers – de glorieuze en waardige wijding van deze aan God gewijde kerk [de abdijkerk van Saint-Denis] te beschrijven, en ook op te schrijven waarom, in welke volgorde en door wie de kerkwijding is uitgevoerd. Voor Sugers beschrijving van de kerkwijding, de translatie van de relieken en de hierbij betrokken personen, zie 97–99; 101–103; 111–121.

[48] Van Dael, *De Verbeelding van het Woord*, 59.

vierden dat de koning en zijn aanwezige adel geloofden dat ze eerder een hemels dan een aards koor aanschouwden, een goddelijke ceremonie in plaats van een menselijke'.[49]

Even later continueert Suger met de volgende eloquente passage om de status van 'zijn' abdijkerk als analogie van het hemelse Jeruzalem te onderstrepen:

'Na de wijding van de altaren vierden al deze hoogwaardigheidsbekleders een plechtige mis, zowel in het bovenkoor als in de crypte, zo feestelijk, zo plechtig, zo verschillend en toch zo eensgezind, zo dicht bij elkaar en zo vreugdevol dat hun lied, verrukkelijk door zijn consonantie en verenigde harmonie, eerder als symfonie van engelen dan van mensen werd beschouwd […] Door deze sacramentele zalving met de allerheiligste zalfolie en door de ontvangst van de allerheiligste eucharistie, verenigt U uniform het materiële met het immateriële, het lichamelijke met het geestelijke, het menselijke met het goddelijke, en hervormt [U] de zuiveren tot hun oorspronkelijke staat. Door deze en soortgelijke zichtbare zegeningen, herstelt en transformeert U op onuitwisbare wijze de huidige staat in het Hemelse Koninkrijk. Dus, wanneer U het koninkrijk aan God, ja de Vader, overlevert, moge U ons en de aard van de engelen, Hemel en aarde, krachtig en barmhartig tot één Staat maken'.[50]

De abdijkerk van Saint-Denis vormde niet alleen vanwege de verrichte ceremonies en rituelen een afspiegeling van het nieuwe Jeruzalem, maar werd ook zélf – als bouwwerk – geïnterpreteerd als evocatie van deze hemelse stad. Een aanwijzing hiervoor vindt men wederom in *De Consecratione*:

---

[49] Panofsky, *Abbot Suger on the abbey church of St.-Denis*, 114–115. De Latijnse tekst luidt: 'Videres, et qui aderant non sine devotione magna vedebant [...] tam gloriosos et admirabiles viros aeterni sponsi nuptias tam pie celebrare, ut potius chorus coelestis quam terrenus, opus divinum quam humanum, tam regi quam assistenti nobilitati videretur apparere'. Het citaat betreft een vertaling door de auteur.

[50] Panofsky, *Abbot Suger on the abbey church of St.-Denis*, 118–121. De Latijnse tekst luidt: 'Qui omnes tam festive, tam solemniter, tam diversi, tam concorditer, tam propinqui, tam hilariter ipsam altarium concecratione missarum solemnem celebrationem superius inferiusque peragebant, ut ex ipsa sui consonantia et cohaerente harmonia grata melodia potius angelicus quam humanus concentus aestimaretur […] Quae sacramentali sanctissimi Chrismatis delibutione et sanctissimae Eucharistiae susceptione materialia immaterialibus, corporalia spiritualibus, humana divinis uniformitir concopulas, sacramentaliter reformas ad suum puriores principum; his et hujusmodi benedictionibus visibilibus invisibiliter restauras, etiam praesentem in regnum celeste mirabiliter transformas, ut, cum tradideris regnum Deo et Patri, nos et angelicam creaturam, coelum et terram, unam rempublicam potenter et misericorditer efficias.' Het citaat betreft een vertaling door de auteur.

‘We maakten goede vorderingen met [Gods] eigen medewerking en, in gelijkenis van de Goddelijke dingen, werd de berg Sion tot vreugde van de hele aarde opgericht […] Nu daarom bent u geen vreemdelingen en buitenlanders meer, zegt [God], maar medeburgers van de heiligen en van Gods huishouden; en bent u gebouwd op het fundament van de apostelen en profeten, waarbij Jezus Christus zelf de hoeksteen is die de ene met de andere muur verbindt; in Wie het hele gebouw – hetzij spiritueel, hetzij materieel – uitgroeit tot één heilige tempel in de Heer. In Wie ons door de Heilige Geest wordt geleerd om op spirituele wijze samen gebouwd te worden tot een woning van God, opdat wij er des te verhevener naar streven om in materiële zin te bouwen’.[51]

In bovenstaande passage vergelijkt Suger de nieuwe koorafsluiting met de berg Sion, die hij – de woorden van Psalm 48:3 parafraserend – beschrijft als de stad van God en van de grote Koning, en die tot de vreugde der aarde is opgericht.[52] Een andere Bijbeltekst die Suger in deze passage heeft aangewend (en geparafraseerd) om zijn bouwkundige onderneming te verantwoorden, is Efeziërs 2:19–22.[53]

Sugers formuleringen en de geparafraseerde passages maken duidelijk dat hij ‘zijn’ kerk telkens beschreef in tastbare, haast (steden)bouwkundige termen die al in de Bijbel worden verbonden met God, Jezus en hun hemelse verblijfplaats: Gods huishouden, Jezus als

[51] Panofsky, *Abbot Suger on the abbey church of St.-Denis*, 104–105. De Latijnse tekst luidt: ‘Admonum ipso cooperante proficiebamus; instarque divinorum fundabatur exultationi universae terrae mons Syon [...] Jam non estis, inquit, hospites et advenae; sed estis cives sanctorum et domestici Dei, superaedificati super fundamentum Apostolorum et Prophetarum, ipso summo angulari lapide Christo Jesu, qui utrumque conjugit parietem, in quo omnis aedificatio, sive spiritualis, sive materialis, crescit in templum sanctum in Domino. In quo et nos quanto altius, quanto aptius materialiter aedificare instamus, tanto per nos ipsos spiritualiter coaedificari in habitaculum Dei in Spiritu sancto edocemur’. Het citaat betreft een vertaling door de auteur.

[52] De tekst van Psalm 48:3 is als volgt: ‘In de stad van onze God zijn heilige berg. Schoon door zijn verhevenheid, een vreugde voor de ganse aarde, is de berg Sion, ver in het noorden, de stad van de grote Koning’. Zie ook Panofsky, *Abbot Suger on the abbey church of St.-Denis*, 227.

[53] De tekst van Efeziërs 2:19–22 is als volgt: ‘Zo zijt gij dan geen vreemdelingen en bijwoners meer, maar medeburgers der heiligen en huisgenoten Gods, gebouwd op het fundament van de apostelen en profeten, terwijl Christus Jezus zelf de hoeksteen is. In Hem wast elk bouwwerk, goed ineensluitend, op tot een tempel, heilig in de Here, in wie ook gij mede gebouwd wordt tot een woonstede Gods in de Geest’. Zie ook Panofsky, *Abbot Suger on the abbey church of St.-Denis*, 241–242.

hoeksteen, heilige tempel in de Heer, woning van God, stad van God, woonstede Gods.[54] Ook duidt Suger deze verblijfplaats, alsook het bouwen hieraan, als *spiritueel* (hemels) en *materieel* (aards): door gezamenlijk en in geestelijke zin te bouwen aan de woning Gods, werkt de aardse gelovige aan het verheven streven om deze ook een materiële, kerkelijke vorm te geven. Met andere woorden: Suger vergelijkt via Bijbelse passages zijn aardse Saint-Denis met het hemelse verblijf van God en Christus, en ziet in zijn abdijkerk de hemelse en aardse sferen, het spirituele en materiële, met elkaar verenigd.

Met de verwijzing naar Sion is de opvatting van de aardse abdijkerk van Saint-Denis als analogie van het hemelse, nieuwe Jeruzalem reeds geïnstigeerd, maar wellicht nog onvoldoende aannemelijk gemaakt. Dit wordt anders wanneer men kijkt naar de betekenis die in de Bijbel wordt toegekend aan de berg Sion. Zo leest men in Jesaja 60:14 dat de stad des Heren wordt vereenzelvigd met het Sion van de Heilige Israëls,[55] in Hebreeën 12:22 dat de berg Sion de stad van de levende God en het hemelse Jeruzalem is,[56] en in de Openbaring van Johannes 14:1 dat Christus na de eindtijd als de Messias op de berg Sion verschijnt, waarmee Sion het eschatologische equivalent wordt van het nieuwe Jeruzalem.[57]

Samenvattend kan hier worden gesteld dat Suger door het parafraseren van enkele Bijbelpassages zijn kerk – in het bijzonder de nieuwe koorafsluiting – vergeleek met de berg Sion. Via deze bewuste vergelijking van de Saint-Denis met Sion en volgens de hierboven

---

[54] *Jezus Christus de hoeksteen* vormt tevens de titel van de eerste brief van Petrus 2:1–10. Christus wordt hier beschreven als levende steen die als hoeksteen in Sion wordt gelegd, waarop de lezer wordt vermaand ook zichzelf 'als levende stenen [te] gebruiken voor de bouw van een geestelijk huis'. De tekst van 1 Petrus 2:4–6 is als volgt: 'En komt tot Hem, de levende steen, door de mensen wel verworpen, maar bij God uitverkoren en kostbaar, en laat u ook zelf als levende stenen gebruiken voor de bouw van een geestelijk huis, om een heilig priesterschap te vormen, tot het brengen van geestelijke offers, die Gode welgevallig zijn door Jezus Christus. Daarom staat er in een schriftwoord: Zie, Ik leg in Sion een uitverkoren en kostbare hoeksteen, en wie op hem in zijn geloof bouwt, zal niet beschaamd uitkomen'.

[55] De tekst van Jesaja 60:14 is als volgt: 'De zonen uwer verdrukkers zullen deemoedig tot u komen, aan uw voeten zullen al uw versmaders zich neerwerpen en zij zullen u noemen: De stad des Heren, het Sion van de Heilige Israëls'. Zie ook Laurence Hull Stookey, "The Gothic Cathedral as the Heavenly Jerusalem: Liturgical and Theological Sources," *Gesta* 8(1969)1: 35, 39–40.

[56] De tekst van Hebreeën 12:22 is als volgt: 'Maar gij zijt genaderd tot de berg Sion, tot de stad van de levende God, het hemelse Jeruzalem, en tot tienduizendtallen van engelen'. Zie ook Hull Stookey, "The Gothic Cathedral as the Heavenly Jerusalem," 35, 39–40.

[57] De tekst van de Openbaring van Johannes 14:1 is als volgt: 'En ik zag en zie, het Lam stond op de berg Sion en met Hem honderdvierenveertigduizend, op wier voorhoofden zijn naam en de naam zijns Vaders geschreven stonden'. Zie ook Hull Stookey, "The Gothic Cathedral as the Heavenly Jerusalem," 35, 39–40.

genoemde nieuwtestamentische passages wist Suger de abdijkerk te associëren met het nieuwe, hemelse Jeruzalem. Sugers opvatting van zijn abdijkerk als aardse afspiegeling van het hemelse Jeruzalem kan derhalve niet alleen worden ontleend aan de hemelse evocatie in de liturgie van de kerkwijding, maar ook aan de architectuur van het kerkgebouw zelf – in het bijzonder die van de koorafsluiting. Zowel bouwkundige vorm als liturgische functie was gericht op het evoceren van een hemelse binnen een aardse omgeving, waardoor gesteld kan worden dat de abdijkerk van Saint-Denis een anagogische, aan het hogere refererende functie was toebedeeld.

Maar hoe kan Sugers nadruk op licht, schittering en helderheid in zijn beschrijving van de Saint-Denis verklaard worden? Genoemd is dat het antwoord hiervoor gevonden kan worden in de liturgie van het kerkwijdingsritueel en in de Bijbelteksten waarop Suger zich in zijn geschriften baseert. Hieruit is weliswaar gebleken dat de opvatting van de abdijkerk als afspiegeling van het hemelse Jeruzalem aannemelijk kan worden geacht, maar hoe is dit te relateren aan Sugers expliciete aandacht voor licht en schittering in zijn kerk? Na kennis te hebben genomen van de associatie tussen de Saint-Denis, Sion en – in het verlengde hiervan – het hemelse Jeruzalem, zal hieronder een antwoord op deze vraag worden geformuleerd.

In het middeleeuwse kerkwijdingsritueel was een belangrijke rol weggelegd voor zang, en de gezongen antifonen waren vrijwel altijd gebaseerd op teksten uit de Openbaring van Johannes 21:2–5.[58] Bovendien wordt in dit Bijbelboek het nieuwe Jeruzalem in termen van licht, glans en schittering beschreven.[59] Zo leest men in Openbaring van Johannes 21:23–25:

‘En de stad heeft de zon en de maan niet van node, dat die haar beschijnen, want de heerlijkheid Gods verlicht haar en haar lamp is het Lam. En de volken zullen bij haar licht wandelen en de

[58] Hull Stookey, “The Gothic Cathedral as the Heavenly Jerusalem,” 35–36. De tekst van deze Bijbelpassage luidt: ‘En ik zag een nieuwe hemel en een nieuwe aarde, want de eerste hemel en de eerste aarde waren voorbijgegaan, en de zee was niet meer. En ik zag de heilige stad, een nieuw Jeruzalem, nederdalende uit de hemel, van God, getooid als een bruid, die voor haar man versierd is. En ik hoorde een luide stem van de troon zeggen: Zie, de tent van God is bij de mensen en Hij zal bij hen wonen, en zij zullen zijn volken zijn en God zelf zal bij hen zijn, en Hij zal alle tranen van hun ogen afwissen, en de dood zal niet meer zijn, want de eerste dingen zijn voorbijgegaan. En Hij, die op de troon gezeten is, zeide: Zie, Ik maak alle dingen nieuw. En Hij zeide: Schrijf, want deze woorden zijn getrouw en waarachtig’.

[59] Openbaring van Johannes 21:9–22:5 heeft als titel *Het nieuwe Jeruzalem*, en biedt een gedetailleerde beschrijving van dit hemelse visioen waarin kostbare materialen als diamant, goud, glas en edelstenen een prominente rol innemen.

koningen der aarde brengen hun heerlijkheid in haar; en haar poorten zullen nooit gesloten worden des daags, want daar zal geen nacht zijn'.

Verwijzend naar de inwoners van het nieuwe Jeruzalem zet Openbaring van Johannes 22:5 de associatie met licht voort:
'En er zal geen nacht meer zijn en zij hebben geen licht van een lamp of licht der zon van node, want de Here God zal hen verlichten en zij zullen als koningen heersen tot in alle eeuwigheden'.

Zoals reeds genoemd behandelde Suger in zijn beschrijving van de verbouwde abdijkerk van Saint-Denis expliciet licht, glans en helderheid. Deze eigenschappen zijn – zo blijkt uit de Openbaring van Johannes, een tekst die vaak werd gebruikt als liturgische basis voor middeleeuwse kerkwijdingen – kenmerkend voor het nieuwe Jeruzalem, een eschatologisch visioen waarmee Suger zijn abdijkerk graag wilde associëren. In zijn beschrijving lijkt Suger het licht in de Saint-Denis te hebben opgevoerd om deze associatie van de abdijkerk met het hemelse Jeruzalem te benadrukken, waarbij de anagogische functie van het licht diende om de aardse gelovige te vervoeren naar dit hemelse visioen.[60]

Op deze plaats dient opgemerkt te worden dat Sugers opvatting van 'zijn' abdijkerk als afspiegeling van het hemelse Jeruzalem geheel past binnen een breder gedragen traditie. Gedurende de middeleeuwen – maar vooral tijdens de twaalfde en dertiende eeuw – was de liturgie van de kerkwijding gericht op het tot stand brengen van een interpretatie van het kerkgebouw als beeld van het hemelse Jeruzalem. Dit blijkt onder meer uit enkele liturgische teksten die in de tiende, elfde en twaalfde eeuw zijn gebruikt tijdens kerkwijdingsrituelen, zoals de zogenoemde *Ordo II* (Ex MS. *Pontificali Egberti Eboracensis archiepiscopi*), *Sarum Missaal* of *Sarum Ritus*, en de voor de Rooms-Katholieke Kerk standaard geworden tekst *Communis Dedicationis Ecclesiae* uit het *Missale romanum*.[61] Vooral de laatste tekst is hier interessant, daar Suger in zijn beschrijving van de kerkwijding van de Saint-Denis hieruit een antifoon citeert. Deze wordt gezongen door aanwezige monniken en abten die 'uit liefde en eerbied voor Jezus Christus' edelstenen in de muren van de kerk aanbrachten.[62]

---

[60] Van Dael, *De verbeelding van het Woord*, 59.

[61] Hull Stookey, "The Gothic Cathedral as the Heavenly Jerusalem," 35–36.

[62] Panofsky, *Abbot Suger on the abbey church of St.-Denis*, 102–103. De Latijnse tekst van de antifoon luidt 'Lapides preciosi omnes muri tui', hetgeen vertaald kan worden als 'al uw muren zijn edelstenen'. Zie ook Hull Stookey, "The Gothic Cathedral as the Heavenly Jerusalem," 36, waarin de antifoon wordt uitgebreid met 'Et

Dit ritueel lijkt misschien vreemd, maar is opnieuw te relateren aan de beschrijvingen van het nieuwe Jeruzalem die men in de Bijbel aantreft. Naast het licht dat het hemelse Jeruzalem kenmerkt, handelt de Openbaring van Johannes namelijk ook over de glans van deze stad, en over de materialen waaruit de stad is opgebouwd. Zo wordt in Openbaring van Johannes 21:10–11 het volgende beschreven:

'En hij voerde mij weg in de geest op een grote en hoge berg en toonde mij de heilige stad, Jeruzalem, nederdalende uit de hemel, van God; en zij had de heerlijkheid Gods, en haar glans geleek op een zeer kostbaar gesteente, als de kristalheldere diamant'.

Met in Openbaring 21:18–21 een nadere verklaring voor deze glans:

'En de bouwstof van haar muur was diamant; en de stad was van zuiver goud, gelijk zuiver glas. En de fundamenten van de muur der stad waren met allerlei edelgesteente versierd. Het eerste fundament was diamant, het tweede lazuursteen, het derde robijn, het vierde smaragd, het vijfde sardonyx, het zesde sardius, het zevende topaas, het achtste beril, het negende chrysoliet, het tiende chrysopraas, het elfde saffier, het twaalfde amethist. En de twaalf poorten waren twaalf paarlen: iedere poort afzonderlijk was uit één parel, en de straat der stad was zuiver goud, gelijk doorschijnend glas'.

Derhalve lijkt de praktijk van het aanbrengen van edelstenen in de muren van de Saint-Denis – alsook de gelijktijdige zang van een antifoon waarmee naar het hemelse Jeruzalem wordt verwezen – een duidelijke verwezenlijking te zijn van de analogie die Suger tussen zijn kerk en het hemelse Jeruzalem wilde bewerkstelligen.[63] Ook lijkt Suger door zijn beschrijving van het nieuwe koor inclusief straalkapellen te impliceren dat de uit edelstenen opgebouwde muren van het hemelse Jeruzalem in zijn aardse Saint-Denis hun afspiegeling vinden in de gekleurde glas-in-loodvensters.[64] Aan deze glas-in-loodvensters schrijft Suger een duidelijk anagogische functie toe:

---

turres Jerusalem gemmis aedificabuntur', hetgeen vertaald kan worden als 'En de torens van Jeruzalem zullen met edelstenen worden gebouwd'.

[63] Van Dael, *De verbeelding van het Woord*, 59. Voor de tekst en het belang van deze antifoon als verwijzing naar het hemelse Jeruzalem, zie ook noot 62.

[64] Van Dael, *De verbeelding van het Woord*, 59. Zie ook Louis Grodecki en Catherine Brisac, *Gothic Stained Glass, 1200-1300* (Londen: Thames and Hudson, 1984), 22–27 en noot 46.

‘Bovendien lieten we, door de voortreffelijke handen van vele meesters uit verschillende regio’s, een prachtige verscheidenheid aan nieuwe ramen schilderen, zowel onder als boven; van de eerste die [de serie] begint met de boom van Jesse in het koorgewelf tot het raam dat geïnstalleerd is boven de hoofddeur in de kerkingang. Eén van deze, die ons aanspoort van het materiële naar het immateriële te gaan, stelt de apostel Paulus voor, en de profeten die zakken naar de molen dragen’.[65]

Tevens vergelijkt Suger deze gekleurde vensters meerdere keren met de edelsteen saffier.[66] Kortom: edelstenen zijn een belangrijk bouwmateriaal van het hemelse Jeruzalem, en Suger lijkt in zijn beschrijving van de verbouwde Saint-Denis en de nieuwe glasvensters getracht te hebben om ook deze edelstenen aan te wenden om de connectie tussen ‘zijn’ kerk en deze hemelse stad zeker te stellen. Hieruit blijkt wederom dat de bouw van de zeer materiële, aardse abdijkerk werd opgevat als emanatie van een spiritueel, hemels Jeruzalem.

Uit bovenstaande passage uit de Openbaring van Johannes blijkt dat het nieuwe Jeruzalem niet ‘slechts’ uit edelstenen was opgebouwd, maar ook uit goud. Naast licht en edelstenen heeft Suger ook deze eigenschap van de hemelse stad niet onbenut gelaten om de associatie met de Saint-Denis te bestendigen. Zo heeft hij op enkele nieuw geplaatste, vergulde deuren het volgende vers laten aanbrengen:

‘Wie u ook bent, als u de glorie van deze deuren wilt verheerlijken, verwonder u dan niet over het goud en de kosten, maar over het vakmanschap van het werk. Helder is het edele werk; maar omdat het edel helder is, moet het de geest verlichten, opdat deze door de ware lichten kan reizen naar het Ware Licht waar Christus de ware deur is. In de manier waarop het inherent is aan deze wereld, definieert de gouden deur: de doffe geest stijgt op naar de waarheid door hetgeen stoffelijk is, en bij het zien van dit licht wordt hij opgewekt uit zijn vroegere onderdompeling’.[67]

---

[65] Panofsky, *Abbot Suger on the abbey church of St.-Denis*, 72–75. De Latijnse tekst luidt: ‘Vitrearum etiam novarum praeclaram varietatem, ab ea prima quae a Stirps Jesse in capite ecclesiae usque ad eam quae superest principali portae in introitu eccleasiae, tam superius quam inferius magistrorum multorum de diversis nationibus manu exquisita depingi fecimus. Una quaram de materialibus ad immaterialia excitans, Paulum apostolum molam vertere, prophetas saccos ad molam apportare repraesentat’.

[66] Zie noot 32 voor Sugers ‘vitrum sapphireum’ en ‘sapphirum’.

[67] Panofsky, *Abbot Suger on the abbey church of St.-Denis*, 46–49. De Latijnse tekst luidt: ‘Portarum quisquis attollere quaeris honorem, Aurum nec sumptus, operis mirare laborem, Nobile claret opus, sed opus quod nobile

Uit dit vers blijkt duidelijk de verheffende, anagogische functie die uit diende te gaan van de vergulde deuren: de glans van het goud verheft de doffe, ondergedompelde geest en leidt deze naar het Ware Licht van Christus. Wederom dient stoffelijke materie als analogie of emanatie van een hogere werkelijkheid, gelijk de gekleurde glas-in-loodvensters, de in de muren verwerkte edelstenen, het rijkelijk verlichte kerkinterieur en zelfs de liturgie van de kerkwijding een uitvloeisel zijn van het hemelse Jeruzalem. Een expliciete verwijzing naar het metafysische effect van licht en de hieraan gerelateerde anagogische werking die van kunst kan uitgaan, vindt men in een beschrijving van de vervoering waarin Suger geraakt bij het aanschouwen van schitterende gouden, met edelstenen bezette liturgische voorwerpen. Deze ervaring beschrijft hij als volgt:

'Dus, toen – uit mijn vreugde voor de schoonheid van het huis van God – de lieflijkheid van de veelkleurige edelstenen me heeft weggeroepen van uitwendige zorgen, en waardige meditatie mij ertoe heeft gebracht bij de verscheidenheid van de heilige deugden stil te staan, omdat het stoffelijke iemand naar het onstoffelijke overbrengt: dan lijkt het alsof ik mij zie verblijven in een vreemd gebied van het universum dat noch volledig in het slijk der aarde bestaat, noch geheel in de zuiverheid van de hemel gelegen is; en dat ik, door de genade van God, op een anagogische wijze van deze lagere naar die hogere wereld kan worden vervoerd'.[68]

Het anagogische effect dat men in de twaalfde eeuw toekende aan kunstobjecten treft men niet alleen aan in geschreven vorm – zoals in bovenstaande passage het geval is – maar ook op deze kunstwerken zelf. Eén voorbeeld bestaat uit de reeds genoemde vergulde deuren, waarop het citaat over het verheffen van de geest is aangebracht.[69] Een ander voorbeeld is de zogenoemde *Barbarossaleuchter* in de dom van Aken, een lichtkroon die wat betreft materiaal

---

claret Clarificet mentes, ut eant per lumina vera Ad verum lumen, ubi Christus janua vera. Quale sit intus in his determinat aurea porta: Mens hebes ad verum per materialia surgit, Et demersal prius hac visa luce resurgit'. Het citaat betreft een vertaling door de auteur.

[68] Panofsky, *Abbot Suger on the abbey church of St.-Denis*, 62–65. De Latijnse tekst luidt: 'Unde, cum ex dilectione decoris domus Dei aliquando multicolor, gemmarum speciositas ab extrinsecis me curis devocaret, sanctarum etiam diversitatem virtutum, de materialibus ad immaterialia transferendo, honesta meditatio insistere persuaderet, videor videre me quasi sub aliqua extranea orbis terrarum plaga, quae nec tota sit in terrarum faece nec tota in coeli puritate, demorari, ab hac etiam inferiori ad illam superiorem anagogico more Deo donante posse transferri'. Zie ook Van Dael, De *verbeelding van het Woord*, 59.

[69] Zie noot 67.

(verguld brons) en vorm (een toren) het hemelse Jeruzalem in herinnering roept. De aangebracht inscriptie maakt deze associatie evident:

‘Hier verschijnt gij in beeld, Jeruzalem, hemels Sion […] Johannes, Christus’ geliefde leerling, de heraut van het heil, zag u, eeuwige stad […] fonkelend neerdalen uit verten, glanzend van sterren, schitterend van zuiver goud en lichtend met kostbare stenen’.[70]

Op deze plaats kan worden genoemd dat de twaalfde-eeuwse lichtmetafysica – en de hiermee samenhangende anagogische interpretatie van licht en schittering – tot uitdrukking komt in de eigentijdse kunstbeschouwing, met abt Suger als belangrijke vertegenwoordiger. De neoplatoonse lichtmetafysica is door Augustinus en Pseudo-Dionysius verenigd met de christelijke geloofsleer, en heeft via de scholastiek geleid tot de verspreiding van een godsdienstige overtuiging waarin de anagogische werking van licht een prominente plaats inneemt. Ondanks het gegeven dat deze werking van licht door de scholastici zelf niet direct in verband is gebracht met een kunsttheorie, is een anagogische functie te herkennen in de middeleeuwse kunstbeschouwing. Kunst werd in termen van de christelijke lichtmetafysica beschreven, waarmee zij dezelfde anagogische werking kregen toebedeeld als dit licht zelf. De verhandelingen van Suger zijn hiervan een treffend en bekend voorbeeld, en tonen dat theologische ideeën hun weerslag vonden in de eigentijdse kunstproductie en -waardering.[71]

1.5. Een andere opvatting van schoonheid – Bernardus van Clairvaux

Over het algemeen kan worden gesteld dat men in de middeleeuwen vooral een op licht en kleur gebaseerde esthetiek waardeerde. Kenmerkend hiervoor zijn niet alleen de teksten van Suger, maar ook eigentijdse beschrijvingen waarin andere kerken en hun decoraties het onderwerp vormen. Hieruit spreekt meer dan eens een waardering voor eigenschappen als ‘glans’ en ‘schittering’.[72]

---

[70] Van Dael, *De verbeelding van het Woord*, 59–60. Vergelijk ook de beschrijving van het nieuwe Jeruzalem in Openbaring van Johannes 21:10.

[71] Opgemerkt dient te worden dat de metafysische en anagogische functies die Suger toekent aan de abdijkerk van Saint-Denis worden benadrukt door Panofsky in zijn interpretatie van Sugers verhandelingen, maar dat deze lezing niet onomstreden is gebleven. Zie Bijlage 1 voor een historiografisch overzicht van deze discussie.

[72] Van Dael, *De verbeelding van het Woord*, 56. Een voorbeeld hiervan is de tekst die men kan lezen onder het uit het begin van de negende eeuw afkomstige apsismozaïek in de Basilica di Santa Prassede te Rome. Hier staat

Bij deze observatie dient echter een kanttekening te worden geplaatst. Het zou namelijk incorrect zijn om te veronderstellen dat Sugers waardering voor licht, kleur en schittering door al zijn tijdgenoten werd gedeeld. Weerstand tegen deze opvatting van schoonheid bestond ook, en was in de twaalfde eeuw onder andere afkomstig van de kloosterorde der Cisterciënzers. Hier werden luxe en overdaad enkel beschouwd als verstorende elementen in de devotie van de gelovige. Van een principiële afkeer was geen sprake; kunst diende echter een puur noodzakelijk in plaats van opulent en overbodig karakter te hebben.[73]

Deze opvatting is te herkennen in enkele teksten van Bernardus (1090–1153), abt van het cisterciënzerklooster van Clairvaux en wellicht één van de bekendste critici van Sugers programma, alsook van de overdadige luxe in de twaalfde-eeuwse, kerkelijke kunst.[74] Rond het jaar 1125 schreef Bernardus van Clairvaux zijn *Apologia ad Guillelmum Abbatem*. Deze tekst is één van de bekendste monastieke verhandelingen uit de middeleeuwen, en bevat hoofdstukken over de kunsten die gelden als zeer belangrijke bron voor het verkrijgen van inzicht in een middeleeuws kunstbegrip.[75]

In de *Apologia* bespreekt Bernardus de overdaad binnen de kloosters van zijn tijd, waarbij hij zijn kritieken verdeelt in twee categorieën: de 'kleine dingen' en de 'dingen van groter belang'. Tot de kleine dingen behoorden overtredingen van de externe observantie, zoals onmatigheid wat betreft voeding en kleding. De dingen van groter belang veroordeelde Bernardus echter het sterkst, en hadden betrekking op de in zijn ogen excessieve kunst die ongepast was voor het 'beroep' van monnik in het klooster.[76]

---

geschreven: 'emicat aula pia variis decorata metallis', hetgeen vertaald kan worden als 'de kerkzaal schittert, versierd met verschillende mozaïeksteentjes'. Een ander voorbeeld is de door abt Desiderius (1058–1087) herbouwde en versierde abdijkerk van Monte Cassino. In de *Kroniek van Monte Cassino*, geschreven door Leo van Ostia (circa 1046–1115), staat onder meer geschreven: 'Hij tooide het plafond op bewonderenswaardige wijze met verschillende kleuren en motieven, schilderde de muren met een schitterende variëteit van allerlei kleuren en belegde de vloer met een verbazende en tot nu toe in deze streken ongekende veelsoortigheid van gezaagde steen'. Zie ook Umberto Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages* (New Haven: Yale University Press, 1986), 43–51.

[73] Van Dael, *De verbeelding van het Woord*, 57–58.

[74] Panofsky, *Abbot Suger on the abbey church of St.-Denis*, 13–16 en 25–26.

[75] Conrad Rudolph, *The "things of greater importance": Bernard of Clairvaux's* Apologia *and the Medieval Attitude Toward Art* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990), 3–4. De hoofdstukken waarop wordt gedoeld, zijn *Apologia* 28 en 29.

[76] Rudolph, *The "things of greater importance"*, 6–8. 'Excessieve kunst' wordt door Rudolph gedefinieerd als 'die kunst die de norm van luxueuze kunst van een bepaalde sociale of religieuze groepering overschrijdt in de nadruk op materiaal, vakmanschap, grootte en kwantiteit, alsook in het soort onderwerp'.

Opmerkelijk is dat Bernardus – ondanks zijn felle afwijzing van onnodig luxueuze en overdadige schoonheid – toch ontvankelijk lijkt te zijn geweest voor het genoegen dat deze vorm van kunst teweeg kon brengen.[77] Dit blijkt uit de manier waarop hij zich uitliet over de gebeeldhouwde kapitelen in de kloostergangen van Cluny:

'Maar in de kruisgang, onder het oog der lezende broeders, wat moeten daar die belachelijke monsterlijkheden, die wonderlijke wanstaltig schone gestalten, en schone wanstaltigheden? Wat moeten daar die smerige apen? De woeste leeuwen? De monsterlijke centauren? De schepselen, deels mens en deels beest? De gestreepte tijgers? De vechtende soldaten? De jagers die op de hoorns blazen? Daar zie je onder hetzelfde hoofd meerdere lichamen, en omgekeerd op één lijf vele hoofden. Aan de ene zijde is de staart van een slang te zien op een viervoetige, aan de andere zijde is het hoofd van een viervoetige geplaatst op het lichaam van een vis. Ginds heeft een dier een paard als voorste helft en een geit als rug; hier is een wezen dat van voren is gehoornd, een paard achter. De variatie van vormen is zo groot, zo verbazingwekkend verscheiden, dat je eerder lust krijgt om de marmers te lezen dan in de handschriften, en liever de hele dag doorbrengt met dat alles stuk voor stuk te bewonderen dan de wet Gods te overwegen. Goede God! Als men zich niet schaamt voor de absurditeit, waarom is men dan niet op zijn minst verontrust over de kosten?'.[78]

Uit *Apologia* 29 spreekt weliswaar Bernardus' opmerkzaamheid voor schoonheid en kunst, al lijkt hij zich hiervan af te willen keren vanuit de veronderstelling dat dergelijke

[77] Van Dael, *De verbeelding van het Woord*, 58.

[78] Rudolph, *The "things of greater importance"*, 11–12 en 282–283. De Latijnse tekst luidt: 'Ceterum in claustris, coram legentibus fratribus, quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosa deformitas? Quid ibi immundae simiae? Quid feri leones? Quid monstruosi centauri? Quid semihomines? Quid maculosae tigrides? Quid milites pugnantes? Quid venatores tubicinantes? Videas sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupede cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capram trahens retro dimidiam: hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique, tamque mira diversarum formarum apparet ubique varietas, ut magis legere libeat in marmoribus, quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando. Proh Deo! Si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum?'. Zie ook Van Dael, *De verbeelding van het Woord*, 58; Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, 151 en Panofsky, *Abbot Suger on the abbey church of St.-Denis*, 25.

uiterlijkheden de monniken – en hemzelf – afleidden van hun devotionele taken.[79] In plaats van kostbaarheid en variatie achtte Bernardus juist eenvoud en rust als eigenschappen van een bovenaardse schoonheid, welke hij gerepresenteerd zag in de cisterciënzerarchitectuur:

‘O waarlijk stille plaats, die ik waardig acht een rustplaats te worden genoemd. Hier ziet men geen God die opgewonden of verontrust lijkt, maar hier wordt getoond dat Zijn wil goed, aangenaam en volmaakt is. Deze […] schrikt niet af, maar verfrist. Het stimuleert geen rusteloze nieuwsgierigheid, maar kalmeert het. Het vermoeit de zintuigen niet, maar bevredigt ze. Er is hier echt rust. De stille God verstilt alles, en nadenken over het rusten is rusten’.[80]

In het vervolg van dit onderzoek zal worden betoogd dat een tot de scholastiek en neoplatoonse filosofie te herleiden principe – dat van de metafysische betekenis van licht – niet alleen te veronderstellen is in de kunst van de hoge middeleeuwen, maar mogelijk ook leidt tot een vollediger begrip van de symboliek van licht, transparantie en glans in de vroegnederlandse schilderkunst. Aanwijzingen voor deze interpretatie kunnen worden aangetroffen in enkele publicaties die handelen over de symboliek van motieven in de vroegnederlandse schilderkunst, alsook in enkele kunstwerken zelf.

[79] Zie Rudolph, *The “things of greater importance”*, 104–106 voor een korte bespreking van de geschiedenis van kunst als spirituele afleiding.

[80] Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*, 154. De originele, Latijnse tekst is afkomstig uit Bernardus’ *Sermones super Cantica canticorum* XXIII en luidt: ‘O vere quietus locus, et quem non immerito cubiculi appellatione censuerim, in quo Deus, non quasi turbatus ira, nec velut distentus cura prospicitur, sed probatur voluntas eius in eo bona, et beneplacens, et perfecta. Visio ista non terret, sed mulcet; inquietam curiositatem non excitat, sed sedat, nec fatigat sensus, sed tranquillat. Hic vere quiescitur. Tranquillus Deus tranquillat omnia, et quietum aspicere, quiescere est’.

2. Symboliek van licht en transparantie in de vroegnederlandse schilderkunst

Erwin Panofsky definieerde zijn iconografische methode in 1939 in zijn boek *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* als 'dat onderdeel van de kunstgeschiedenis dat zich – in tegenstelling tot de vorm van een kunstwerk – bezighoudt met het onderwerp of de betekenis'.[81] Panofsky maakt onderscheid tussen drie niveaus van interpretatie, te weten de pre-iconografische beschrijving, iconografische analyse en iconografische interpretatie of iconologie. In deze niveaus dient men achtereenvolgens gebruik te maken van praktische kennis, kennis uit literaire bronnen en een begrip van de '*Weltanschauung*' van een nationaliteit, periode, klasse, religie of filosofie om betekenis en inhoud van een kunstwerk te kunnen begrijpen.[82]

Nog voordat Panofsky zijn iconografische methode publiceerde, schreef hij in 1934 in zijn artikel 'Jan van Eyck's Arnolfini Portrait' over de symboliek in de vroegnederlandse schilderkunst.[83] In zijn behandeling van de oorsprong en betekenis van de details in dit vermeende huwelijksportret betoogt Panofsky dat zij gezien moeten worden als *attributieve* motieven. De toevoeging van dit bijvoeglijk naamwoord is cruciaal voor een begrip van Panofsky's argument, daar hiermee wordt gedoeld op de essentie van deze motieven en details als naturalistisch en inherent behorend tot de geschilderde werkelijkheid. Zij verschillen in dit opzicht sterk van *symbolische* motieven, waarover gezegd kan worden dat zij additief zijn in hun status als niet-inherent behorend tot de natuurlijke voorstelling.[84] De essentiële verborgenheid van attributieve motieven is gelegen in het feit dat zij niet direct als zodanig herkenbaar zijn. Desalniettemin instigeren zij bij de beschouwer onbewust het vermoeden van een verborgen, symbolische betekenis in alle afgebeelde objecten.[85]

---

[81] Erwin Panofsky, *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (New York: Harper & Row, 1972), 3.

[82] Panofsky, *Studies in Iconology*, 3–17.

[83] Erwin Panofsky, "Jan van Eyck's Arnolfini Portrait," *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 64(1934)372: 117–127.

[84] Panofsky, "Jan van Eyck's Arnolfini Portrait," 126. Het verschil tussen attributieve en symbolische motieven dient hier nadrukkelijk gemaakt te worden, daar Panofsky juist aan de hand van de door hem beschreven attributieve motieven zijn idee van een verborgen symboliek introduceert.

[85] Panofsky, "Jan van Eyck's Arnolfini Portrait," 126. De weergave van alledaagse, huiselijke voorwerpen in de vroegnederlandse schilderkunst wordt door Mariëtte Haveman juist beschreven als 'drager van een groot kunstzinnig programma: het streven om mensen werkelijk deelgenoot te maken van de voorstelling'. Zie Mariëtte Haveman, "Al wat het oog ziet," in *Het reizende detail in de kunst van 1400 tot 1500*, 9.

De vernieuwende opvatting van naturalistische artefacten als verborgen symbolen met een allegorische betekenis als kenmerk van de vroegnederlandse schilderkunst werd door Panofsky geëxpliciteerd in zijn boek *Early Netherlandish Painting*, dat voor het eerst in 1953 verscheen.[86] Waar in de kunst van de hoge middeleeuwen eigentijdse personen, historische individuen, realistische objecten en duidelijk herkenbare symbolische motieven probleemloos met elkaar gecombineerd konden worden, werd deze conventie volgens Panofsky door het toenemend naturalisme in de vroegnederlandse schilderkunst problematisch. Een poging om dit naturalisme te verenigen met de christelijke beeldtraditie – waarin symbolen zonder achting voor waarschijnlijkheid of mogelijkheid werden ingezet – resulteerde in verborgen symboliek, in tegenstelling tot de reeds gekende aperte symboliek.[87] Het principe van een verborgen symboliek culmineerde volgens Panofsky in de schilderkunst van Jan van Eyck: 'Bij Jan van Eyck heeft dus alle betekenis de vorm van de werkelijkheid aangenomen; of, om het andersom te zeggen, de hele werkelijkheid is verzadigd met betekenis'.[88]

2.1. Erwin Panofsky en Millard Meiss – Metafysica en verborgen symboliek

Panofsky's teksten over abt Suger en de vroegnederlandse schilderkunst zijn van essentieel belang geweest voor dit onderzoek tot dusver: in Panofsky's vertaling van en commentaar op Sugers verhandelingen is een metafysische duiding van diens opvattingen aannemelijk gemaakt, terwijl het principe van verborgen symboliek uiteen is gezet als kenmerk dat in de vroegnederlandse schilderkunst zijn hoogtepunt bereikte. Kunnen beide door Panofsky behandelde thema's aan elkaar gerelateerd worden? Met andere woorden: is de weergave van

---

[86] Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, Volume 1, derde editie (Cambridge: Harvard University Press, 1964), 131–148. Craig Harbison duidt Panofsky's uit 1934 afkomstige notie van verborgen symboliek als principe dat zijn 'climax' bereikt in diens *Early Netherlandish Painting* uit 1953. Zie Craig Harbison, "Iconography and Iconology," in *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research*, red. Bernhard Ridderbos, Anne van Buren en Henk van Veen (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005), 388–389.

[87] Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 141–142. Het verhullen van symbolen onder de beschermende mantel van naturalistische artefacten zou volgens Panofsky weliswaar tot wasdom zijn gekomen in de vroegnederlandse schilderkunst (in het bijzonder in de kunst van Jan van Eyck), maar zou zijn ontstaan bij veertiende-eeuwse Italiaanse kunstenaars, onder wie Giotto, Duccio en Lorenzetti, gelijktijdig aan de perspectivische interpretatie van ruimte.

[88] Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 144. Het citaat betreft een vertaling door de auteur.

licht in de vroegnederlandse schilderkunst – in het bijzonder die van Jan van Eyck – te relateren aan opvattingen uit de middeleeuwse lichtmetafysica?

Deze vraag lijkt bevestigend beantwoord te kunnen worden. Met betrekking tot de verborgen symboliek in de schilderkunst van Jan van Eyck maakt Panofsky in zijn *Early Netherlandish Painting* een expliciete connectie met de twaalfde-eeuwse lichtmetafysica, zoals behandeld in het voorgaande hoofdstuk. In een beschrijving van Van Eycks vermogen om in zijn olieverfmedium de zichtbare werkelijkheid te reproduceren, schrijft Panofsky:

'Het moet gezegd worden dat veel van wat het oog betovert in de werken van Jan van Eyck te danken is aan zijn poging om in een ander medium iets van de glans en het nauwgezette vakmanschap te heroveren, welke hem in de schatkamers van zijn opdrachtgevers en in de werkplaatsen van hun geduldige ambachtslieden in vervoering moeten hebben gebracht. In zekere zin dupliceerde hij met zijn penseel het werk van goudsmeden in metaal en edelstenen. Zijn schilderkunst is "juweelachtig" in een vrij letterlijke zin, bedoeld om de gloed van parels en edelstenen vast te leggen die voor hem, net als voor Suger, nog steeds de "hemelse deugden" symboliseerden en de uitstraling van het goddelijk licht leken te weerspiegelen'.[89]

In dit citaat benadrukt Panofsky niet alleen de intellectuele en spirituele verwantschap van abt Suger en Jan van Eyck – twee individuen die circa driehonderd jaar van elkaar gescheiden leefden – maar noemt hij ook Van Eycks vermogen om via zijn olieverfmedium te wedijveren met de natuur.[90] Van een directe beïnvloeding van Van Eycks schilderkunst door Sugers opvattingen kan op deze plaats niet met zekerheid worden gesproken, maar duidelijk is dat Panofsky beide persoonlijkheden een gedeelde *Weltanschauung* toekende. In de schilderkunst van Jan van Eyck zag Panofsky de neoplatoonse, metafysische overtuigingen van de scholastici

[89] Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 69–70. Het citaat betreft een vertaling door de auteur; de dubbele aanhalingstekens zijn overgenomen uit de brontekst. Opmerkelijk is dat ook het oppervlak van Jan van Eycks schilderijen zélf meerdere keren in termen van kostbare materialen of hun eigenschappen is beschreven. Zie bijvoorbeeld Abbie Vandivere, "Surface Effects in Paintings by Jan van Eyck," in *Van Eyck Studies: Papers Presented at the Eighteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Brussels, 19-21 September 2012*, redactie Christina Currie, Bart Fransen, Valentine Henderiks, Cyriel Stroo en Dominique Vanwijnsberghe (Leuven: Peeters, 2017), 417 voor waarderingen als 'sieraad-achtig', 'emaille-achtig', 'sprankelend', 'schitterend' en 'spiegelend'.

[90] Zie ook noot 7 en 9 voor Alberti's, Braunfels' en Langes waardering voor de reproductie van kostbare materialen in olieverf, en de status die zij als gevolg hiervan toekenden aan het olieverfmedium.

vertegenwoordigd, welke tevens weerklank vonden in de geschriften van abt Suger van Saint-Denis en waarin de aardse werkelijkheid werd opgevat als emanatie van een hogere, goddelijke realiteit. Aards licht en zijn manifestaties – zoals glans en schittering, maar ook de gloed van parels en edelstenen – waren een afspiegeling van het hemelse, goddelijke licht, en konden de gelovige via hun anagogische werking opvoeren naar een hogere, spirituele waarheid.

Dat Panofsky's opvatting van de aanwezigheid van neoplatoonse overtuigingen in de vroegnederlandse schilderkunst niet incidenteel is, blijkt te meer uit het hoofdstuk dat hij in zijn boek *Early Netherlandish Painting* aan de idee van verborgen symboliek heeft gewijd. De opvatting dat in de vroegnederlandse schilderkunst alle afzonderlijke elementen in de compositie waren verzadigd met een symbolische betekenis, verbond Panofsky direct en expliciet met een verwijzing naar Sugers geschriften:

'Uiteindelijk "schitterde" het hele universum, zoals Suger zou zeggen, "met de uitstraling van verrukkelijke allegorieën"; en over de "Annunciatie" in het Mérode-altaarstuk is terecht gezegd dat God, niet langer aanwezig als een zichtbare figuur, verstrooid lijkt te zijn in alle zichtbare objecten'.[91]

Wederom maakt Panofsky een expliciete verwijzing naar de verhandelingen van abt Suger, waarin de opvatting van een aardse uitstraling van goddelijk licht terugkeert als allegorie van een hogere, metafysische realiteit. Panofsky weet deze interpretatie te verbinden met zijn eigen opvatting dat de vroegnederlandse schilderkunstige weergave van het universum en alle elementen hierin voorzien is van een verborgen symbolische betekenis, aan de hand waarvan alle objecten beschouwd kunnen worden als allegorie van een andere – doorgaans religieuze –

[91] Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 142. Het citaat betreft een vertaling door de auteur; de dubbele aanhalingstekens zijn overgenomen uit de brontekst. Hoewel Panofsky geen melding maakt van de tekst waaraan hij zijn citaat ontleend heeft, is deze afkomstig uit Sugers *De Administratione*, XXXIII. Zie Panofsky, *Abbot Suger on the abbey church of St.-Denis*, 62–63. De Latijnse tekst luidt: 'Et quoniam tacita visus cognitione materiei diversitas, auri, gemmarum, unionum, absque descriptione facile non cognoscitur, opus quod solis patet litteratis, quad allegoriarum jocundarum jubare resplendent, apicibus litteratum mandari fecimus', hetgeen Panofsky vertaald heeft met: 'And because the diversity of the materials [such as] gold, gems and pearls is not easily understood by the mute perception of sight without a description, we have seen to it that this work, which is intelligible only to the literate, which shines with the radiance of delightful allegories, be set down in writing'. De tekst over het *Mérode-altaarstuk* waarnaar Panofsky verwijst, is Charles de Tolnay, *Le Maître de Flémalle et les Frères Van Eyck* (Brussel: Connaissance, 1939), 15.

werkelijkheid. De observatie dat God in het *Mérode-altaarstuk* niet langer als zichtbare figuur aanwezig is, maar als uitstrooiing deelt in alle fysieke objecten, roept het scholastische concept van 'nobilitas' in herinnering, alsook het universele allegorisme van Hugo van Sint-Victor en Alanus van Rijssel.[92]

Dat Panofsky overtuigd was van de neerslag van neoplatoonse idealen in de vroegnederlandse schilderkunst volgt bovendien uit een door hem aangehaald citaat van Thomas van Aquino (circa 1225–1274), dat Panofsky aanhaalt om het naturalisme in deze kunst te duiden:

'Het naturalisme van de Meester van Flémalle en zijn collega-schilders was nog niet geheel seculier. Het was nog steeds geworteld in de overtuiging dat fysieke objecten, om de H. Thomas van Aquino (*Summa Theologiae*, I, qu. I, art. 9, c) te citeren, "lichamelijke metaforen van spirituele dingen [zijn]" (*spiritualia sub metaphoris corporalium*); een overtuiging die pas zeer veel later werd verworpen of vergeten'.[93]

Door Thomas van Aquino's uitleg over fysieke objecten als 'lichamelijke metaforen van spirituele dingen' te citeren en te gebruiken als verklaring voor het symbolisch naturalisme in de vroegnederlandse schilderkunst, geeft Panofsky nogmaals te kennen het neoplatoonse beeld van het aardse als afspiegeling van het hemelse – en dat tevens terecht is gekomen in de scholastische lichtmetafysica van de twaalfde en dertiende eeuw – volgens hem de drijvende kracht is achter één van de voornaamste kenmerken van de vroegnederlandse schilderkunst.

Panofsky beargumenteert zijn opvatting dat Jan van Eycks behandeling van licht een metafysische grondslag heeft ten slotte aan de hand van diens *Madonna in de kerk* (afb. 1). Het licht in dit schilderij is weliswaar bedoeld om natuurlijk zonlicht te representeren, maar zou –

---

[92] Voor het concept van 'nobilitas', zie voetnoot 25 en 31; voor het universele allegorisme van Hugo van Sint-Victor en Alanus van Rijssel, zie voetnoot 36 en 37.

[93] Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 142. Het citaat betreft een vertaling door de auteur; de dubbele aanhalingstekens en cursieve tekst zijn overgenomen uit de brontekst. Het feit dat Panofsky zijn hoofdstuk over verborgen symboliek in de vroegnederlandse schilderkunst de titel 'Reality and Symbol in Early Flemish Painting: "Spiritualia sub metaphoris corporalium" heeft gegeven, lijkt zijn overtuiging te onderstrepen dat de vroegnederlandse kunstschilders zich in hun beeldtaal hebben laten beïnvloeden door scholastische ideeën van enkele eeuwen eerder. Voor Thomas van Aquino's bekendheid met de neoplatoonse opvattingen van Pseudo-Dionyius de Areopagiet, zie Alexander W. Hall, *Thomas Aquinas and John Duns Scotus: Natural Theology in the High Middle Ages* (Londen: Continuum, 2007), 10–11, 68.

gezien de astronomisch onmogelijke inval vanuit het noorden, waardoor het Maria's rechterzijde op symbolische wijze kan belichten – opgevat moeten worden als intentionele, bovennatuurlijke uitstraling van het goddelijk licht dat de Stad Gods, het hemelse Jeruzalem, verlicht. Het goddelijk licht is in Van Eycks *Madonna in de kerk* verborgen als daglicht.[94] Op deze plaats kan daarom worden gesteld dat Jan van Eycks weergave van licht en lichtinval als naturalistische, intrinsiek tot de compositie behorende artefacten met een verhulde, metafysische betekenis geheel past binnen Panofsky's concept van verborgen symboliek.

Afb. 1. Jan van Eyck, *Madonna in de kerk,* 1430–1441, olieverf op paneel, 31,1 x 13,9 cm., Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlijn.

[94] Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 146–148. Volgens Panofsky is ook het licht in Jan van Eycks *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* (afb. 5) en *Triptiek met Maria en Kind, Sint-Catharina en Aartsengel Michaël met Donor* afkomstig uit het noorden. Bovendien veronderstelt Panofsky een noordelijke lichtinval in het paneel *Maria in gebed* van *De aanbidding van het Lam Gods* (afb. 3). Zie Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 417.

De metafysische interpretatie van licht in Jan van Eycks schilderkunst werd echter reeds eerder beschreven door Millard Meiss. In zijn artikel "Light as form and symbol in some fifteenth-century paintings" betoogt Meiss aan de hand van Jan van Eycks *Madonna in de kerk* (afb. 1) en *Annunciatie* (afb. 2) dat de kunstschilder de Annunciatie en Christus' menswording heeft gesymboliseerd middels de weergave van lichtinval door helder glas.[95] De intrede van dit

Afb. 2. Jan van Eyck, *Annunciatie*, circa 1434/1436, olieverf op doek (overgebracht van paneel), 92,7 x 36,7 cm., National Gallery of Art, Washington, Andrew W. Mellon Collection.

[95] Meiss, "Light as form and symbol in some fifteenth-century paintings," 178–179, 181. Meiss stelt dat het invallend licht in beide panelen kan worden opgevat als natuurlijk zonlicht, maar dat het in feite een verborgen symbool is voor de Heilige Geest en het goddelijke licht.

motief in de vroegnederlandse schilderkunst zou te herleiden zijn tot de opvatting van Maria als venster waardoor de goddelijke geest zich openbaart aan de mens. Dit idee werd tijdens de elfde en twaalfde eeuw gebruikt door verschillende scholastische theologen, onder wie mogelijk Bernardus van Clairvaux (1090–1153), als analogie voor de wonderbaarlijke conceptie en geboorte van Christus.[96] Volgens Meiss schreef Bernardus, wellicht mede onder de indruk van de glas-in-loodvensters in middeleeuwse kerken:

'Gelijk de schittering van de zon een glazen raam vult en doordringt zonder het te breken, en zijn vaste vorm met onmerkbare subtiliteit doorboort, het niet beschadigt bij het binnenkomen noch het vernietigt wanneer het tevoorschijn komt: zo kwam het woord van God, de pracht van de Vader, binnen de maagdelijke verblijfplaats en kwam het voort uit de gesloten baarmoeder […] Zoals een zuivere straal een glazen raam binnendringt en onbedorven tevoorschijn komt, maar de kleur van het glas heeft gekregen, zo straalt de Zoon van God, die de meest kuise schoot van de Maagd binnenging en zuiver tevoorschijn kwam, maar de kleur van de Maagd aannam, dat wil zeggen, de menselijke natuur en een bevalligheid van menselijke vorm, en hij kleedde zich erin'.[97]

---

[96] Meiss, "Light as form and symbol in some fifteenth-century paintings," 177. Naast Bernardus van Clairvaux hebben ook de scholastici Petrus Damianus (1007–1072), Hildebert van Lavardin (circa 1055–1133) en Willem van Champeaux (circa 1070–1121) de vergelijking van Maria als venster voor de goddelijke geest gebruikt. Meiss baseert zich op Anselm Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenposie des Mittelalters: Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literar-historische Studie* (Linz: K.u.K. Hofbuckdruckerei J. Feichtingers Erben, 1893), 74. Belangrijk om hier op te merken is dat het gebruik van deze analogie door Bernardus van Clairvaux in recenter onderzoek wordt betwijfeld, daar de eerste woorden van de geciteerde passage niet teruggevonden kunnen worden in Bernardus' corpus. Mogelijk heeft Meiss zich op de publicatie van Salzer gebaseerd zonder de primaire bron geraadpleegd te hebben. Zie Lasse Hodne, "Light Symbolism in Gentile da Fabriano's Vatican Annunciation," *Eikón/Imago* 3(2014)2: 38 en Daniel Rancour-Laferriere, *Imagining Mary: A Psychoanalytic Perspective on Devotion to the Virgin Mother of God* (New York: Routledge, 2017), 84.

[97] Meiss, "Light as form and symbol in some fifteenth-century paintings," 176–177. Het citaat betreft een vertaling door de auteur. De Latijnse tekst luidt: 'Sicut splendor solis vitrum absque laesione perfundit et penetrat eiusque soliditatem insensibili subtilitate pertraicit nec cum ingreditur, violat nec, cum egreditur, dissipat: sic Dei verbum, splendor Patris, virginum habitaculum adiit et inde clauso utero prodiit […] sicut radius in vitrum purus ingreditur, incorruptus egreditur, colorem tamen vitri induit, quod irradiat: sic Dei filius purissimum Virginis uterum ingressus purus egressus est, sed colorem Virginis i.e. humanam suscepit naturam humanaeque specie decorem induit et praecinxit se'. Zie ook Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens*, 74.

Gesteld kan worden dat de interpretatie van dit citaat tweeledig is: het motief van lichtinval door glasvensters werd niet alleen gebruikt om Maria's maagdelijkheid ondanks Christus' menswording te verklaren, maar werd ook aangewend om uit te leggen *hoe* de Heilige Geest in de gestalte van Christus mens is geworden.

Meiss stelt dat vijftiende-eeuwse kunstschilders zich bewust waren van de associaties die alle bekende vormen van licht voorzagen van een rijke christelijk-religieuze betekenis, en waarmee zij de religieuze betekenis van hun werk konden vormgeven en ontwikkelen.[98] Uit hun fascinatie voor licht wendden zij een kenmerkende symbolische beeldtaal aan die, aldus Meiss, gangbaar was in het gedachtengoed van zowel de middeleeuwse kunstenaar als diens publiek.[99] Zo verklaarde de heilige Birgitta van Zweden (1303–1373) in haar eerste openbaring dat zij was aangesproken door Christus, waarin hij haar mededeelde dat hij 'de schoot van de Maagd heeft betreden gelijk de zon een edelsteen passeert',[100] en verscheen de retoriek van de zonnestraal en het glas regelmatig in laatmiddeleeuwse theologische verhandelingen, Latijnse en volkstalige gedichten, mysteriespelen en hymnen.[101]

Deze christelijke lichtsymboliek – welke op zijn minst te herleiden is tot de retoriek van elfde- en twaalfde-eeuwse scholastici[102] – vindt zijn visuele equivalent in de kunst van onder meer Jan van Eyck. Zo heeft hij volgens Meiss in zijn *Annunciatie* (afb. 2) de door een kleurloos lichtbeukvenster invallende zonnestralen ingezet om Christus' menswording te symboliseren,

---

[98] Meiss, "Light as form and symbol in some fifteenth-century paintings," 175.

[99] Meiss, "Light as form and symbol in some fifteenth-century paintings," 176, 179.

[100] Meiss, "Light as form and symbol in some fifteenth-century paintings," 177. Het citaat betreft een vertaling door de auteur. Christus zou in deze openbaring het volgende aan Birgitta hebben verkondigd: 'Ik heb het vlees zonder zonde en lust aangenomen, en ben de schoot van de Maagd binnengegaan gelijk de zon een edelsteen passeert. Want zoals de zon, die door een glazen raam dringt, het niet beschadigt, wordt de maagdelijkheid van de Maagd niet bedorven door mijn aanname van de menselijke vorm'. De Latijnse tekst luidt: 'Assumsi carnem sine peccato et concupiscentia, ingrediens viscera Virginea, tanquam Sol splendens per lapidem mundissimum. Quia sicut Sol vitrum ingrediendo non laedit, sic nec virginitas Virginis in assumption humanitatis meae corrupta est', en is door Meiss geciteerd uit een zeventiende-eeuwse compilatie van Birgitta's openbaringen. Opmerkelijk is dat in Birgitta's openbaring het glasvenster is vervangen door een edelsteen, net als de glas-in-loodvensters in de abdijkerk van Saint-Denis door abt Suger werden beschreven als saffier. Zie noot 32.

[101] Meiss, "Light as form and symbol in some fifteenth-century paintings," 177. Een hymne die volgens Meiss in de vijftiende eeuw (en wellicht eerder) in de Nederlanden werd gezongen, luidt: 'Een glas al heel dat schijnt daer door, Ten breket niet van der sonnen; So heeft ene maghet nae ende voor, Joncfrouwe een kint ghewonnen'. Meiss heeft deze hymne overgenomen uit August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, *Niederländische geistliche Lieder des XV. Jahrhunderts* (Hannover: Carl Rümpler, 1854), 53.

[102] Zie noot 96.

en geldt dit tevens voor de drie kleurloze vensters achter Maria die bovendien verwijzen naar de Drievuldigheid. Immers, ook de weergave van lichtinval zonder duidelijk te onderscheiden lichtstralen kan refereren aan Maria, de wonderbaarlijke conceptie en Christus' menswording, een interpretatie die volgens Meiss tevens toepasbaar is op de deels met vloeistof gevulde glazen flessen die men regelmatig tegenkomt in de vroegnederlandse schilderkunst.[103]

Een tweede bewijs voor Jan van Eycks intentie om Christus' menswording te symboliseren middels de passage van licht door glas, vindt Meiss in Van Eycks *Madonna in de kerk* (afb. 1). De inmiddels verloren gegane, originele lijst zou volgens eerdere verslagen namelijk een inscriptie hebben getoond uit een Latijnse middeleeuwse kersthymne, waarvan het vijfde couplet begint met de tekst: 'Ut vitrum non laeditur/sole penetrante/sic illaesa creditur/virgo post et ante'.[104] In combinatie met het wederom door de lichtbeukvensters invallende zonlicht, dat op de vloer achter Maria twee duidelijk afgetekende lichtvlekken achterlaat, de geschilderde voorstelling van de Annunciatie in de eerste nis van het koorscherm, vlak naast Maria's hoofd, en de tekst die aan de onderzijde van Maria's rode tuniek gelezen kan worden, demonstreert de inscriptie op de verloren lijst volgens Meiss dat Jan van Eyck – via het motief van lichtinval door glas – Christus' menswording en geboorte heeft willen symboliseren, evenals Maria's onaangetaste maagdelijkheid.[105]

---

[103] Meiss, "Light as form and symbol in some fifteenth-century paintings," 178–179. Ter ondersteuning van deze uitspraak benoemt Meiss dat Maria soms ook wordt beschreven als 'tu fenestra vitrea sole radiata', hetgeen vertaald kan worden als 'jij bent een glazen raam bestraald door de zon' (vertaling door auteur).

[104] Meiss, "Light as form and symbol in some fifteenth-century paintings," 179–180. Deze tekst kan worden vertaald als: 'Zoals de zonnestraal door het glas gaat zonder het te beschadigen, zo blijft de Maagd, zoals ze was, vóór en na maagd' (vertaling door auteur).

[105] Meiss, "Light as form and symbol in some fifteenth-century paintings," 180. Voor de tekst op Maria's tuniek verwijst Meiss naar W. Bürger, *Gazette des Beaux-Arts: Courrier Européen de l'Art et de la Curiosité* (Parijs: Gazette des Beaux-Arts, 1869 (tweede periode, volume I)), 13. Hier schrijft Bürger dat op Maria's tuniek de volgende tekst te lezen is: '… sior sole – hec es…', hetgeen onderdeel is van dezelfde tekst die geschreven is op de lijst van Jan van Eycks *Triptiek met Maria en Kind, Sint-Catharina en Aartsengel Michaël met Donor*. De uitgebreide tekst is bovendien te lezen op het paneel *De Heilige Maagd* in het bovenregister van het interieur van *De aanbidding van het Lam Gods* (afb. 3 en 4) en op de originele lijst van *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* (afb. 5), en luidt: 'Hec est speciosior sole super omnem stellarum disposicionem luci comparata invenitur prior candor est enim lucis eterne speculum sine macula dei maiestatis'. Dit kan worden vertaald als: 'Deze is glanzender dan de zon en overtreft elke schikking van de sterren. Met het licht vergeleken wordt zij zuiverder bevonden, daar zij de weerschijn is van het eeuwige licht, de vlekkeloze spiegel van Gods majesteit' (vertaling door auteur). De tekst is een combinatie van Boek der Wijsheid 7:29 en 7:26.

Gesteld kan worden dat er ondanks de vele argumenten in Meiss' tekst – net als bij Panofsky – niet geconcludeerd kan worden dat er sprake is van een *directe* beïnvloeding van de vroegnederlandse schilderkunst door theologische denkbeelden uit de twaalfde eeuw. Op basis van het door Meiss aangehaalde motief van lichtinval door glasvensters kan echter wel aannemelijk worden geacht dat er sprake is geweest van een indirecte beïnvloeding van de vroegnederlandse schilderkunst door scholastische opvattingen uit de hoge middeleeuwen. Verwijzend naar kunsthistoricus Charles de Tolnay (1899–1981) noemt Meiss bovendien dat er sprake kan zijn geweest van een latere, indirecte invloed van ideeën omtrent de contemplatie van natuurlijk en spiritueel licht – onder meer geformuleerd door de mysticus Hendrik Seuse (1295–1366) – die via laatmiddeleeuwse religieuze opvattingen neerslag vonden in de vroegnederlandse kunst.[106]

Panofsky en Meiss leverden beiden een religieus-iconografische beschouwing van de weergave van licht, glas en lichtinval in de vroegnederlandse schilderkunst, met bijzondere aandacht voor Jan van Eyck. Waar Panofsky zijn metafysische interpretatie van dit motief herleidde tot teksten van abt Suger van Saint-Denis en Thomas van Aquino, herleidt Meiss de weergave van lichtinval door glas als symbool voor Christus' menswording en Maria's maagdelijkheid tot elfde- en twaalfde-eeuwse teksten van scholastici, onder wie Bernardus van Clairvaux, Petrus Damianus, Hildebert van Lavardin en Willem van Champeaux. In de opvattingen van beide kunsthistorici is een metafysische interpretatie van het beeldmotief te herkennen: Panofsky beschouwt natuurlijk licht en de schittering van edelstenen en parels in de schilderkunst van Jan van Eyck als uitstraling van het goddelijke licht, terwijl Meiss Van Eycks weergave van zonlicht opvat als symbool voor de Heilige Geest en, net als Panofsky, het goddelijke licht.

[106] Meiss, "Light as form and symbol in some fifteenth-century paintings," 176, noot 2. Meiss citeert hier De Tolnay, *Le Maître de Flémalle et les frères Van Eyck*, 16. De Tolnay schrijft: 'The vision of interior (spiritual) light led the mystics to the contemplation of natural light, of which they – for example, Suso – sometimes give rather enchanting descriptions, and in this way they are the direct precursors of the painters called realists'. Zie ook Harbison, "Iconography and Iconology," 383.

2.2. Maximiliaan Martens, Astrid Harth en Frederica Van Dam – Metafysica en spiritueel zien

Dat een metafysische interpretatie van de weergave van licht in de schilderkunst van Jan van Eyck niet enkel is voorbehouden aan kunsthistorische publicaties uit de twintigste eeuw, blijkt uit de teksten van Maximiliaan Martens, Astrid Harth en Frederica Van Dam in de tentoonstellingscatalogus *Van Eyck. Een optische revolutie* uit 2020. Martens betoogt dat licht in zowel zijn concrete als metafysische dimensie één van de essentiële kenmerken van Jan van Eycks schilderkunst is, en dat dit geldt voor zowel de werking van licht en schaduw, als voor de manier waarop licht interacteert met verschillende materialen en texturen, zoals de edelstenen en sieraden in het interieur van *De aanbidding van het Lam Gods* (afb. 3).[107]

Afb. 3. Hubert en Jan van Eyck, *De aanbidding van het Lam Gods* (open, vóór restauratie), 1432, olieverf op paneel, 375 x 520 cm., Sint-Baafskathedraal, Gent.

[107] Martens, "Jan van Eycks optische revolutie," 163.

De aanwezigheid van een metafysische betekenislaag in de optische effecten in *De aanbidding van het Lam Gods* wordt tevens verwoord door Astrid Harth en Frederica Van Dam, die stellen dat de moderne opvatting van de optica als moderne wetenschappelijke discipline het risico met zich meebrengt dat de huidige beschouwer van het retabel aan deze betekenis voorbijgaat.[108] De laatmiddeleeuwse optica, zo schrijven Harth en Van Dam, verhield zich namelijk niet zozeer tot de fysieke reactie van het menselijk oog op licht, maar met de vraag hoe de mens via het zicht kennis kon verwerven. Het middeleeuwse verklaringsmodel van de visuele waarneming voorzag in het raamwerk voor het hoogste dat de christelijke gelovige kon bereiken, te weten het spirituele of geestelijke zien. Dit metafysische begrip omvatte de interactie van de menselijke ziel met God na het Laatste Oordeel, en vormde een analogie met het fysische begrip van het lichamelijke zien.[109] Voor een duiding van Martens', Harths en Van Dams uitspraken over de metafysische betekenis van Jan van Eycks kunst dient men terug te gaan naar de geschiedenis van de optica.

In Europa raakte kennis omtrent de optica vanaf het midden van de dertiende eeuw met name verspreid via *De aspectibus*, een omstreeks 1200 verschenen Latijnse vertaling van het belangrijkste werk van de Arabische geleerde Alhazen (circa 965 – circa 1040).[110] In de loop van de dertiende eeuw werd *De aspectibus* steeds frequenter geciteerd door diverse scholastische theologen, onder wie Bartholomeus Anglicus (vóór 1203–1272), Roger Bacon (circa 1214 – circa 1294), Witelo (1220 – na 1278) en John Peckham (circa 1230–1292), die zich in hun optica baseerden op Alhazen en 'perspectivisten' worden genoemd. Alhazens epistemologische ideeën omtrent de relatie tussen waarneming en cognitie vonden tevens weerklank bij de perspectivisten, al pasten zij deze ideeën vanuit hun christelijke theologie aan: via een begrip van de visuele waarneming kon men inzicht verkrijgen in het spirituele zien.[111]

In de veertiende eeuw continueerden theologen deze interpretatie. Zo schreef Pierre de Limoges (circa 1240–1306) dat er een analogie bestond tussen de fysieke en geestelijke

---

[108] Astrid Harth en Frederica Van Dam, "Visio Dei. De weerklank van de eyckiaanse optische revolutie in de zestiende eeuw," in *Van Eyck. Een optische revolutie*, red. Maximiliaan Martens, Till-Holger Borchert, Jan Dumolyn, Johan De Smet en Frederica Van Dam (Veurne: Hannibal Books, 2020), 182.

[109] Harth en Van Dam, "Visio Dei," 182.

[110] Martens, "Jan van Eycks optische revolutie," 163–166. Alhazen (of Alhacen) is de gelatiniseerde naam van Abū 'Alī al-Hasan ibn al-Hasan ibn al Haytam, de Arabische wiskundige, astronoom en natuurkundige die tussen 1011 en 1021 zijn fundamentele werk met de titel *Kitāb al-Manāzir* schreef.

[111] Martens, "Jan van Eycks optische revolutie," 166. Zie ook Astrid Harth en Frederica Van Dam, "Visio Dei," 182.

waarneming, en dat er drie types van spiritueel zien zouden bestaan. Het derde type – het 'gereflecteerde zien' – was volgens De Limoges de enige vorm waartoe de mens in staat zou zijn tijdens het leven: het waarnemen van spiegelbeelden, zwak en het meest vatbaar voor misvorming.[112] Gelijk de objectieve werkelijkheid alleen gevisualiseerd kon worden in de menselijke geest door het vermogen tot redeneren – en niet via het oog – vereiste het gereflecteerde zien een proces van verinnerlijking of zelfreflectie. Dit betekende dat de mens het louter fysieke waarnemen moest overstijgen door zich naar binnen te keren voor contemplatie. Het uiteindelijke doel was de vorming van een geestelijk beeld van de eigen ziel, waarin men vervolgens een reflectie van Gods glorie kon onderscheiden, geduid met de term *Imago Dei*. Deze geestelijke afspiegeling van God gold als analoog van het optische principe van secundaire reflectie.[113]

Het was deze complexiteit van de laatmiddeleeuwse optica – inclusief de metafysische gelaagdheid die de scholastici eraan toekenden – die Jan van Eyck volgens Martens introduceerde in de noordelijke schilderkunst. Martens benoemt zelfs dat deze introductie de belangrijkste verdienste van Van Eycks optische revolutie is geweest: zijn aandacht voor de waarneming van licht zou de westerse artistieke kijk op de werkelijkheid tot ver in de negentiende eeuw bepalen.[114] Harth en Van Dam komen tot een soortgelijke interpretatie, en achten de conclusie aannemelijk dat de bijdrage van de gebroeders Van Eyck aan de schilderkunst bestond uit de ontwikkeling van een visuele metafoor voor het metafysische concept van het spirituele zien.[115]

Jan van Eycks vertrouwdheid met de optica van de late middeleeuwen – zoals verspreid door de perspectivisten en waarvoor *De aspectibus* vanaf de dertiende eeuw als brontekst gold – kan aannemelijk worden geacht, daar Alhazens tekst wijdverspreid was onder de intelligentsia en Van Eyck hofkringen en andere elitaire milieus frequenteerde. Ook is het denkbaar dat Jan van Eyck met edelsmeden, zoals de door hem geportretteerde Jan de Leeuw, sprak over de optische kwaliteiten van hun materialen. Bovendien sluit de metafysische betekenislaag die de

---

[112] Martens, "Jan van Eycks optische revolutie," 166. Martens benoemt in noot 84 dat Roger Bacon reeds eerder een analogie had geformuleerd tussen het fysieke en spirituele zien. Het eerste type van spiritueel zien was het directe aanschouwen van God (*Visio Dei*), dat was voorbehouden voor na de wederopstanding; het tweede type, het 'gerefracteerde zien', verkreeg men na de dood in afwachting van de uiteindelijke wederopstanding. Zie ook Harth en Van Dam, 182.

[113] Harth en Van Dam, "Visio Dei," 182.

[114] Martens, "Jan van Eycks optische revolutie," 167.

[115] Harth en Van Dam, "Visio Dei," 186.

scholastische perspectivisten toevoegden aan Alhazens waarnemings- en cognitietheorieën naadloos aan bij de lichtsymboliek in Van Eycks werken, waarvan, aldus Martens, 'meerdere opschriften onweerlegbaar getuigen'.[116] In navolging van een eerdere studie door de cognitiewetenschapper Marc De Mey schrijven Harth en Van Dam dat Hubert en Jan van Eyck in *De aanbidding van het Lam Gods* (afb. 3 en 4) alluderen aan de drie types van het spirituele zien.[117] Het minutieuze naturalisme is hierbij een metafoor voor de directe aanschouwing van Gods glorie, terwijl de weergave van de lichtbreking in onder meer de parels van de mantel van de Godheid opgevat kan worden als metafoor voor het tweede type spiritueel zien, namelijk het refractieve zien. Ten slotte zouden de vele geschilderde lichtreflecties – bijvoorbeeld op de harnassen van de *Milites Christi* – steunen op het derde type visueel zien, te weten het reflectieve zien.[118]

Concluderend kan hier worden geschreven dat Martens in zijn duiding van de metafysische betekenislaag in de schilderkunst van Jan van Eyck nog een stap verder gaat dan Meiss en Panofsky. Waar Panofsky de directheid van Van Eycks mogelijke inspiratie door de opvattingen van Suger en Thomas van Aquino niet uitspreekt, alludeerde Meiss vóór hem op een connectie tussen scholastische lichtmetafysica en Jan van Eycks kunst die – getuige de inscripties op enkele van zijn werken – directer van aard was. Martens voegt hieraan toe dat Jan van Eyck bekend kan zijn geweest met ideeën uit de scholastische lichtmetafysica vanwege zijn presentie in 'elitaire milieus', en tracht tevens te verklaren hoe deze ideeën via de dertiende en veertiende eeuw Jan van Eyck hebben kunnen bereiken. Harth en Van Dam zien, net als Martens, in enkele kunstwerken van Jan van Eyck – waaronder *De aanbidding van het Lam Gods* (afb. 3 en 4) en *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* (afb. 5) – een visuele

---

[116] Martens, "Jan van Eycks optische revolutie", 171. Martens verwijst in noot 113 specifiek naar het opschrift rondom het hoofd van Maria in *De aanbidding van het Lam Gods* (afb. 2.). Deze tekst werd reeds door Meiss in verband gebracht met een metafysische betekenislaag in Jan van Eycks *Madonna in de kerk* (afb. 1), en is als inscriptie tevens aanwezig op de originele lijst van *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* (afb. 5). Zie noot 105 voor de volledige tekst van het opschrift en de Bijbelpassages die hiertoe als uitgangspunt hebben gediend.

[117] Harth en Van Dam, "Visio Dei," 186. De publicatie waaraan Harth en Van Dam refereren, is Marc De Mey, "*De Visione Dei*. Optica, theologie en filosofie in het Lam Gods," in *Het Lam Gods. Van Eyck. Kunst, Geschiedenis, Wetenschap, Religie*, red. Danny Praet en Maximiliaan P.J. Martens (Veurne: Hannibal Books, 2019).

[118] Harth en Van Dam, "Visio Dei," 186. Voor een beschrijving van de reflectie op de harnassen van de *Milites Christi* en de refractie in de parels van de door de Godheid gedragen mantel, zie Martens, "Jan van Eycks optische revolutie," 167, respectievelijk 170–171.

representatie van de laatmiddeleeuwse scholastische lichtmetafysica, en beschouwen dit als illustratief voor Van Eycks vertrouwdheid met deze theologische denkbeelden.

Afb. 4. Hubert en Jan van Eyck, *De aanbidding van het Lam Gods* (gesloten, na restauratie), 1432, olieverf op paneel, 375 x 260 cm., Sint-Baafskathedraal, Gent.

Afb. 5. Jan van Eyck, *Madonna met kanunnik Joris van der Paele*, 1436, olieverf op paneel, 148 x 184 cm. (inclusief originele lijst), Groeningemuseum, Brugge.

2.3. Licht en transparantie – Metafysica versus materiële iconografie

De metafysische interpretatie van Jan van Eycks weergave van licht en de optische effecten die ontstaan als gevolg van de interactie van licht met zijn omgeving wordt aangehangen door twintigste- en eenentwintigste-eeuwse kunsthistorici, maar wordt niet door iedereen gedeeld als verklaring voor de aanwezigheid van deze motieven in zijn schilderkunst. Zo wordt het door Meiss, Panofsky en Martens aangehaalde motief van lichtinval door deels met vloeistof gevulde glazen houders – hetgeen in Jan van Eycks paneel *Maria in gebed* (afb. 6 en 7) in het exterieur van *De aanbidding van het Lam Gods* (afb. 4), *Lucca Madonna* (afb. 8) en *Lezende Maria en Kind* (afb. 9) terugkeert – door Ann-Sophie Lehmann weliswaar voorzien van een symbolische, maar niet-theologische duiding. In plaats van de transparante glazen voorwerpen, hun kleurloze inhoud en de lichtinval erdoorheen te interpreteren als verlenging van het motief van lichtinval door glasvensters – en hiermee als symbool voor Maria's onaangetaste maagdelijkheid en

Christus' menswording – beschouwt Lehmann hun aanwezigheid in Van Eycks werken als zelfbewuste uiting van de kunstschilder om de visuele kracht van het olieverfmedium te benadrukken en zijn beheersing ervan te onderstrepen.[119]

Afb. 6 (links). Jan van Eyck, *Maria in gebed*, paneel van *De aanbidding van het Lam Gods* (na restauratie), 1432, olieverf op paneel, 164,5 x 72,3 cm., Sint Baafskathedraal Gent.

Afb. 7 (beneden). Jan van Eyck, detail van *Maria in gebed*, paneel van *De aanbidding van het Lam Gods* (na restauratie), 1432, olieverf op paneel. De deels met een heldere, kleurloze vloeistof gevulde glazen fles (fiool) bevindt zich op de vensterbank achter Maria.

[119] Lehmann, "Ars nova in een flesje," 224–229.

Afb. 8. Jan van Eyck, *Lucca Madonna*, circa 1437, gemengde techniek op paneel, 65,7 x 49,6 cm., Städel Museum, Frankfurt am Main. De blinde nis naast Maria bevat een glazen fles (fiool) en een ondiep metalen bekken, beide deels gevuld met een heldere, kleurloze vloeistof.

Afb. 9. Naar Jan van Eyck, *Lezende Maria met Kind ('Ince Hall-Madonna)*, midden tot late vijftiende eeuw, olieverf op paneel, 26,3 x 19,4 cm., National Gallery of Victoria, Melbourne. Op het dressoir naast Maria bevindt zich een biconische glazen fles, met rechts op de vloer een ondiep metalen bekken. Beide recipiënten zijn deels gevuld met een heldere, kleurloze vloeistof.

Een soortgelijke opvatting wordt beschreven door Heike Zech. Echter, in haar bijdrage aan de tentoonstellingscatalogus *Van Eyck. Een optische revolutie* betoogt zij dat de weergave van deels met water gevulde metalen en transparante objecten en hun interactie met licht door Jan van Eyck niet alleen werd gebruikt om zijn virtuositeit in het olieverfmedium en zijn buitengewone waarnemingsvermogen te demonstreren, maar ook omdat dit voor hem een duidelijk symbolische betekenis had.[120]

Uit transparante materialen vervaardigde voorwerpen – zoals glazen objecten – zijn juist door hun doorzichtigheid moeilijk te schilderen: glazen recipiënten werden in de vijftiende-eeuwse schilderkunst dan ook vaak half gevuld met water weergegeven om hun leesbaarheid te bevorderen. Zoals genoemd zijn dergelijke, deels met water (of een andere heldere, kleurloze vloeistof) gevulde glazen voorwerpen regelmatig te zien in Jan van Eycks schilderkunst, alsook in schilderijen naar Van Eyck, zoals de *Lezende Maria met Kind* in Melbourne (afb. 9)[121] en *Maria met Kind* in Covarrubias (afb. 10).[122]

Zech noemt dat de glazen flessen en kruiken niet alleen fungeren als attributen uit het dagelijks leven, maar dat zij ook bewust door de kunstenaar zijn ingezet vanwege hun symbolische connotaties. Bovendien stelden deze motieven Jan van Eyck in de gelegenheid om de subtiele interacties tussen licht en transparante materialen weer te geven.[123] Op basis van deze redenering kan gesteld worden dat de representatie van dergelijke materialen en hun samenspel met de omgeving voor Van Eyck niet slechts een symbolische functie had, maar ook een middel was om zijn buitengewone waarnemingsvermogen uit te drukken en zijn virtuositeit in het olieverfmedium te demonstreren.

---

[120] Zech, "De werkelijkheid weerspiegeld," 393.

[121] Zech, "De werkelijkheid weerspiegeld," 393.

[122] Till-Holger Borchert, "De weerglans van Van Eyck: De verspreiding van een optische revolutie in de Europese kunst rond 1450," in *Van Eyck. Een optische revolutie*, redactie Maximiliaan Martens, Till-Holger Borchert, Jan Dumolyn, Johan de Smet en Frederica van Dam (Veurne: Hannibal Books, 2020), 428–429. De Meester van Covarrubias dankt deze noodnaam aan de aanwezigheid van zijn/haar paneel in de gelijknamige Spaanse stad, en was vermoedelijk korte tijd actief in het atelier van Jan van Eyck. Het paneel is ingrijpend gerestaureerd en toont diverse Eyckiaanse motieven, ontleend aan zijn *Annunciatie* van *De aanbidding van het Lam Gods* en *Portret van Giovanni Arnolfini en zijn vrouw*. De compositie is gebaseerd op een verloren gegane Madonna van Van Eyck, die werd overgeleverd via een waarschijnlijk contemporaine kopie – *Lezende Maria met Kind* (afb. 9).

[123] Zech, "De werkelijkheid weerspiegeld," 393.

Afb. 10. Meester van Covarrubias naar Jan van Eyck, *Maria met Kind*, circa 1450, olieverf op paneel, 46,6 x 34,6 cm., Museo-Colegiata de San Cosme y Damián, Covarrubias. De blinde nis naast Maria bevat drie glazen flessen (fiolen), deels gevuld met een heldere, kleurloze vloeistof. Onduidelijk is of het ondiepe metalen bekken links op de vloer eveneens een vloeistof bevat.

In tegenstelling tot de tamelijk eenvoudige glazen en metalen objecten die Van Eyck en zijn navolgers afbeeldden in bovengenoemde, huiselijke voorstellingen van een Maria met Kind, begeleiden zeer kostbare voorwerpen vervaardigd uit goud, edelstenen en parels juist enkele van Van Eycks andere Madonna's. Voorbeelden van dergelijke zeer verfijnde kostbaarheden zijn te herkennen in de met goudbrokaat en edelstenen gedecoreerde mijter en gewaden in *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* (afb. 5), en in Maria's kroon en kleding in *Madonna in de kerk* (afb. 1). Ook *De aanbidding van het Lam Gods* toont – zodra het geopend wordt – een opulente verzameling van kostbaarheden in de vorm van goud, kronen, edelstenen, mantelgespen, vaatwerk, wapenrustingen, liturgische gewaden en een kristallen staf (afb. 3),[124] terwijl het in de *Annunciatie* te Washington juist aartsengel Gabriël is die met kroon en kristallen staf verschijnt, gehuld in een met goudbrokaat en edelstenen gedecoreerd gewaad (afb. 2).

Edelstenen werden in de vijftiende eeuw geacht bovennatuurlijke, zelfs tussen hemel en aarde bemiddelende eigenschappen te bezitten. Zo werd saffier beschouwd als edelsteen die de

[124] Zech, "De werkelijkheid weerspiegeld," 396.

drager ervan door God geliefd maakt en toegewijd in het gebed.[125] Bestudering van middeleeuwse sieraden heeft aangetoond dat men zelfs voor prestigieuze stukken vaak imitatiestenen gebruikte, waaruit het belang van gekleurde stenen blijkt.[126] Met bladmetaal en verf werden van kleurloos glas en bergkristal de helderste edelstenen gefabriceerd, die in hun vroegnederlandse schilderkunstige equivalent deel uitmaken van objecten die vanwege hun kostbaarheid en vernuftige, schier onmogelijke composities boven de wereldse realiteit uitstijgen. Dat Jan van Eyck met zijn geschilderde creaties de productie van eigentijdse ambachtslieden overtrof, kan hierbij mogelijk worden geduid als poging om de superioriteit van zijn eigen ambacht – dat van de paneelschilderkunst – te benadrukken.[127]

De vermeende wedijver die de vroegnederlandse kunstschilders aangingen met de natuur door fysieke materialen in olieverf te reproduceren, is reeds genoemd in het eerste hoofdstuk van dit onderzoek.[128] Ook Marjolijn Bol refereert in haar tekst "Over lusteren en glaceren" aan deze wedijver tussen Jan van Eyck en de natuur, door zowel zijn glaceer- als lustertechniek in *De aanbidding van het Lam Gods* – net als de eigentijdse emailleertechniek – op te vatten als poging om een visuele vervanger te zoeken voor edelstenen en andere kostbare materialen.[129] In een gemeenschappelijke publicatie relateren Bol en Lehmann deze emulatie van de zichtbare werkelijkheid middels het olieverfmedium aan het concept van materiële iconografie, hetgeen gericht is op de manier waarop kunstwerken betekenis krijgen door de

---

[125] Zech, "De werkelijkheid weerspiegeld," 397. De symbolische en spirituele betekenis van edelstenen ontleent Zech aan Marina Belozerskaya, *Rethinking the Renaissance: Burgundian Arts Across Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002), 84 en Marina Belozerskaya, *Luxury Arts of the Renaissance* (Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 2005), 56–58.

[126] Zech, "De werkelijkheid weerspiegeld," 397.

[127] Zech, "De werkelijkheid weerspiegeld," 397.

[128] Zie noot 7 en 9.

[129] Marjolijn Bol, "Over lusteren en glaceren," in *Het reizende detail in de kunst van 1400 tot 1500*, red. Mariëtte Haveman en Annemieke Overbeek (Amsterdam/Zutphen: Kunst & Schrijven, 2016), 241–246. In de luster- en glaceertechniek wordt halfdoorschijnende olieverf aangebracht op een lichte ondergrond, bestaande uit verf, respectievelijk metaalfolie, waardoor licht door de verflagen heen kan dringen en vervolgens wordt weerkaatst. In *De aanbidding van het Lam Gods* heeft Jan van Eyck de glaceertechniek onder meer toegepast in zijn weergave van edelstenen en parels, terwijl hij de lustertechniek gebruikte voor de vloertegels in de drie middenpanelen in het interieur van het retabel. Opmerkelijk is dat Vlaamse vijftiende-eeuwse vloertegels zelf een voorbeeld zijn van emailleerkunst, hetgeen Jan van Eycks emulatie van de fysieke wereld onderstreept.

materialen waaruit zij zijn opgebouwd.[130] In deze opvatting voorzien de materiële kwaliteiten van olieverf het kunstwerk van betekenis, juist doordat zij de kunstenaar in staat stellen de zichtbare werkelijkheid te emuleren.[131]

Uit Zechs tekst spreekt een zekere ambivalentie ten opzichte van de interpretatie van transparante en spiegelende materialen – zoals glas, metaal en edelstenen – in de schilderkunst van Jan van Eyck. Immers, enerzijds zou uit de weergave van deels met vloeistof gevulde glazen recipiënten een bewustzijn van symboliek spreken, en is de schilderkunstige representatie van edelstenen mogelijk te herleiden tot hun symbolische, tussen hemel en aarde bemiddelende functie binnen inventieve creaties die bovennatuurlijk ogen. Anderzijds lijkt de weergave van transparantie, glans en schittering door Jan van Eyck juist een zeer wereldse, zelfbewuste – wellicht zelfs ijdele – betekenis te hebben: zijn kunst kon concurreren met de natuur en deed niet onder voor die van zijn tijdgenoten, en was een middel om zijn meesterlijke beheersing van het olieverfmedium te demonstreren.

Deze combinatie van een metafysische en materiële iconografie lijkt – ondanks zijn nadruk op de symbolische betekenislaag van Van Eycks kunst – ook impliciet te worden verwoord door Martens: 'Voor Van Eyck was het zichtbaar maken van de werkelijkheid gericht op het onthullen van kennis en, in metafysische zin, op het begrip van God en Zijn schepping'.[132] Deze opvatting vormt tevens het uitgangspunt van het volgende hoofdstuk, waarin *De aanbidding van het Lam Gods* en *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* worden bestudeerd om de aanwezigheid van een symbolische betekenis in de imitatie van licht en transparante materialen te toetsen.

---

[130] Marjolijn Bol en Ann-Sophie Lehmann, "Painting Skin and Water: Towards a Material Iconography of Translucent Motifs in Early Netherlandish Painting," in *Rogier van der Weyden in Context: Papers Presented at the Seventeenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting*, red. Lorne Campbell, Jan Van der Stock, Catherine Reynolds en Lieve Watteeuw (Leuven: Peeters, 2012), 215. Bol en Lehmann lijken de term 'materiële iconografie' ontleend te hebben aan 'Materialikonographie', een begrip dat in 1994 werd geïntroduceerd door de Duitse kunsthistoricus Thomas Raff. Zie Ann-Sophie Lehmann, "How materials make meaning," *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)/Netherlands Yearbook for History of Art* 62(2012): 12.

[131] Bol en Lehmann, "Painting Skin and Water," 216.

[132] Martens, "Jan van Eycks optische revolutie," 176.

3. Jan van Eyck, lichtmetafysica en materiële iconografie

Het doel van dit hoofdstuk is om aan de hand van enkele beeldmotieven in *De aanbidding van het Lam Gods* (afb. 3 en 4) en *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* (afb. 5) de aanwezigheid van symboliek in Jan van Eycks weergave van licht, transparante materialen en glans te onderzoeken.[133] Deze symboliek wordt beschouwd in het kader van de metafysische en materieel-iconografische interpretatie van deze beeldmotieven, zoals uiteengezet in het voorgaande hoofdstuk. Ik wil juist deze lagen van betekenis onderzoeken, omdat ik verwacht dat een combinatie van symbolische interpretaties leidt tot een zo volledig mogelijk begrip van de inhoud van de onderzochte kunstwerken. Bovendien is de iconografie een kunsthistorische onderzoeksmethode die reeds sinds de eerste helft van de vorige eeuw bestaat, maar toont het relatief nieuwe concept van materiële iconografie aan dat deze methode nog altijd in ontwikkeling is. De combinatie van een meer 'traditionele' – op Bijbelteksten, theologische traktaten en metafysische principes gebaseerde – iconografie met inzichten uit de recent geïntroduceerde materiële iconografie leidt hierbij mogelijk tot interessante zienswijzen. Deze zijn geenszins bedoeld ter vervanging, laat staan verbetering, van eerdere symbolische of iconografische duidingen, maar zijn louter bedoeld als aanvulling die in het beste geval de vorming van mogelijk nieuwe, parallelle interpretaties toestaat.

---

[133] Een kanttekening die hier geplaatst kan worden is dat uiteraard niet alleen Jan, maar ook zijn oudere broer Hubert van Eyck aan *De aanbidding van het Lam Gods* heeft gewerkt. Sinds de ontdekking in 1823 van het kwatrijn met daarin de namen van de opdrachtgever en de kunstenaars, alsook het jaar 1432 in de vorm van een chronogram, zijn vele pogingen ondernomen om de individuele bijdragen van de broers Van Eyck aan het retabel te onderscheiden. De resultaten van de meest recente poging – waarin technisch-kunsthistorisch onderzoek werd gecombineerd met vergelijkend stilistisch onderzoek – zijn gepubliceerd in 2021. Zie hiervoor Marie Postec en Griet Steyaert, "The Van Eycks' Creative Process and the Different Stages in the Execution of the Interior Lower Register of the *Ghent Altarpiece*," in *The Ghent Altarpiece. Research and Conservation of the Interior: the Lower Register* (Brussel: The Royal Institute for Cultural Heritage (KIK-IRPA), 2021), 33–110 en Griet Steyaert en Marie Postec, "One Painter or Several? A Stylistic Study," in *ibid*., 149–172. Postec en Steyaert concludeerden dat het huidige uiterlijk van *De aanbidding van het Lam Gods* grotendeels is bepaald door Jans overschilderingen van Huberts werk. Zie Postec en Steyaert, "The Van Eycks' Creative Process," 34–35 en Steyaert en Postec, "One Painter or Several?," 102–103. Jan zou de door zijn broer geschilderde gestalten en gezichten van de figuren die zich het dichtst bij de fontein bevinden in het paneel met de *Aanbidding van het Lam* echter hebben behouden. Zie Postec en Steyaert, "The Van Eycks' Creative Process," 34–35 en Steyaert en Postec, "One Painter or Several?," 149–159. Concluderend kan worden aangenomen dat de in het voorliggende onderzoek besproken elementen in *De aanbidding van het Lam Gods* geschilderd zijn door Jan van Eyck.

3.1. Verantwoording geselecteerde kunstwerken

De keuze voor *De aanbidding van het Lam Gods* en *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* om de symbolische betekenis van licht, transparantie en glans in de schilderkunst van Jan van Eyck te onderzoeken, is tweeledig. In de eerste plaats is gekozen voor deze kunstwerken omdat zij – vanwege de verscheidenheid aan weergegeven materialen, variërend van hout, marmer en metaal tot edelstenen, glas en goudbrokaat – de meest geschikte casestudies vormen om zowel Jan van Eycks naturalisme als zijn behandeling van licht en lichteffecten te onderzoeken. De in de voorgaande hoofdstukken besproken teksten vormen daarmee een geschikt uitgangspunt om de theorieën over een metafysische en materiële iconografie juist aan deze kunstwerken te toetsen. In de tweede plaats vormt de aanwezigheid van teksten in de vorm van inscripties in *De aanbidding van het Lam Gods* en een opschrift op de originele lijst van *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* een waardevolle primaire bron in het onderzoek naar Jan van Eycks lichtsymboliek. Bovendien wordt juist Jan van Eycks schilderkunst als uitgangspunt genomen, daar het principe van verborgen symboliek op basis van zijn schilderkunst is geïntroduceerd en hierin – volgens Panofsky – het meest volmaakt is toegepast.[134]

3.2. *De aanbidding van het Lam Gods*

Het eerste kunstwerk dat voor het onderzoek naar de symboliek in Jan van Eycks weergave van licht, transparantie en glans is geselecteerd, is *De aanbidding van het Lam Gods* (afb. 3 en 4). Bijzonder is dat het retabel zich weer bevindt op de locatie waarvoor het in de vijftiende eeuw vervaardigd werd, te weten de Vijdkapel in de Sint-Baafskathedraal te Gent, en dat de belichting van het altaarstuk vrijwel geheel overeenstemt met de natuurlijke lichtinval door de zuidelijke ramen van de kapel tijdens de late lente of vroege zomer.[135] Deze tot in de kleinste details doorgevoerde coherentie getuigt reeds van het belang dat Jan van Eyck toekende aan de

[134] Zie Panofsky, "Jan van Eyck's Arnolfini Portrait," 127 voor de introductie van het principe van verborgen symboliek en Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 143–144 voor de vervolmaking van dit principe door Jan van Eyck.

[135] Martens, "Jan van Eycks optische revolutie," 171–174. Hubert en Jan van Eyck schilderden *De aanbidding van het Lam Gods* voor Joos Vijd en zijn echtgenote Elisabeth Borluut tussen circa 1422 en 1432; de Gentse Sint-Baafskathedraal heette destijds Sint-Janskerk. Zie Jan Dumolyn en Frederik Buylaert, "De wereld van Jan van Eyck," in *Van Eyck. Een optische revolutie*, red. Maximiliaan Martens, Till-Holger Borchert, Jan Dumolyn, Johan De Smet en Frederica Van Dam (Verune: Hannibal Books, 2020), 116.

weergave van licht en lichtinval in zijn kunst, een opvatting die wordt versterkt door de observatie dat Jan – juist door zijn absolute beheersing van het olieverfmedium – een verhoogde lichtintensiteit wist te bereiken, waardoor zijn schilderijen vaak zijn vergeleken met spiegels.[136]

Voor *De aanbidding van het Lam Gods* gebeurde dit reeds in de zestiende eeuw door de Gentse dichter en schilder Lucas d'Heere (1534–1584) in zijn ode aan het retabel, die in 1565 verscheen in een anthologie getiteld *Den Hof en Boomgaerd der Poësien*.[137] Met deze vergelijking baseerde D'Heere zich volgens Harth en Van Dam op het concept van de spiegel als metafoor voor het weerspiegeld zien – het derde en zwakste type 'spiritueel zien' – van God op aarde.[138] Dit gereflecteerde zien van God – in *De Godheid* in het bovenregister van het interieur van het veelluik (afb. 3) – door de aardse beschouwer licht D'Heere toe in een beschrijving van het onderste register, waarin hij de tocht van de kruisvaarders, heremieten, vorsten en pelgrims naar het hemelse Jeruzalem om het Mystieke Lam te aanschouwen, laat fungeren als metafoor voor het geestelijke zien.[139] Deze duiding lijkt een interpretatie te suggereren waarin Jan van Eyck – door zijn behandeling van het olieverfmedium – middels *De aanbidding van het Lam Gods* een aardse afspiegeling van een hogere, metafysische werkelijkheid heeft willen weergeven in de vorm van het hemelse Jeruzalem. Met andere woorden: waar de hemelse figuren in *De aanbidding van het Lam Gods* Zijn glorie direct konden aanschouwen, was dit voor de aardse beschouwer enkel mogelijk in een afgezwakte vorm via de 'spieghels' waarin Jan van Eyck voorzag. Uit deze interpretatie blijkt hoe een combinatie van de meer traditionele 'metafysische iconografie' met de recentere materiële iconografie kan leiden tot een andere zienswijze op *De aanbidding van het Lam Gods*: Jan van Eyck wist juist door zijn absolute beheersing van het olieverfmedium een kunstwerk te creëren dat in zijn materialiteit – het reflecterende en refracterende oppervlak – verwijst naar een

---

[136] Martens, "Jan van Eycks optische revolutie," 171.

[137] Harth en Van Dam, "Visio Dei," 198–201. De anthologie werd in een beperkte uitgave verspreid binnen de besloten kring van humanistische en kunstzinnige vertrouwelingen van D'Heere. Na een beschrijving van de hemelse en menselijke figuren in *De aanbidding van het Lam Gods* – die volgens D'Heere allen gezegend waren met het directe aanschouwen van God in de hemel of in de Tuin van Eden vóór de Zondeval – schrijft hij dat het retabel bestaat uit 'spieghels, en gheen gheschilderde tafereelen'. Harth en Van Dam ontlenen dit citaat aan Lucas d'Heere, *Den Hof en Boomgaerd der Poësien* (Gent, 1565), XI, 36, v. 24 en Lucas d'Heere, *Den hof en boomgaerd der poësien met inleiding en aantekeningen door Werner Waterschoot* (Zwolle: Tjeenk Willink, 1969), XI, 30, v. 24.

[138] Harth en Van Dam, "Visio Dei," 198–201.

[139] Harth en Van Dam, "Visio Dei," 201.

metafysische realiteit, en wel middels het concept van het derde type 'spiritueel zien' dat door scholastische theologen werd geïntroduceerd.[140] Niet alleen de weergave van licht, glans en transparantie *in* het retabel lijkt hiermee een metafysische functie te vervullen, maar ook het kunstwerk zélf kan worden opgevat als object met een metafysische betekenislaag. Dit roept Julius Langes uitspraak over het kunstwerk in herinnering, waarin hij stelde dat het *Lam Godsretabel* 'de schilderkunst van de hemel naar de aarde bracht', alsook Sugers waardering voor gouden, met edelstenen bezette liturgische voorwerpen waarvan de contemplatie hem vervoerden 'van deze lagere naar die hogere wereld'.[141]

In *De aanbidding van het Lam Gods* zijn verschillende motieven te onderscheiden die duiden op een metafysische behandeling van licht en transparantie door Jan van Eyck. In de eerste plaats is hierboven reeds genoemd dat de belichting van het altaarstuk *vrijwel* geheel overeenstemt met de natuurlijke lichtinval in de Vijdkapel. Op het retabel valt het licht overal van rechtsboven in. Er zijn slechts twee uitzonderingen in het veelluik: de belichting in *Stadsgezicht* (afb. 11 en 12) komt van links, net als het licht dat in *Maria in gebed* (afb. 6) de heilige Maagd beschijnt en – getuige de 'lichttekening' op de muur achter haar – van links lijkt te komen.[142] Het feit dat de lichtinval tot in de kleinste details – zoals alle parels, edelstenen en wapenrustingen – is doorgevoerd,[143] maar niet in *Stadsgezicht* en *Maria in gebed*, die aan de buitenzijde van het retabel deel uitmaken van dezelfde annunciatievoorstelling, wekt het vermoeden dat Jan van Eyck deze uitzonderingen met opzet heeft gemaakt. Net zoals Panofsky betoogde voor *Madonna in de kerk* (afb. 1), lijkt in *Stadsgezicht* en *Maria in gebed* sprake te zijn van een intentioneel afwijkende inval van daglicht, teneinde de uitstraling van goddelijk licht richting het hemelse Jeruzalem te verhullen.[144] De symbolische betekenislaag die Jan van Eyck in de buitenzijde van het retabel – en in het bijzonder de voorstelling van de Annunciatie – verwerkte, is hiermee tweeledig. Het daglicht dat het bovenregister van het gesloten retabel doordringt, symboliseert door zijn passage door de deels met een vloeistof gevulde glazen fles (afb. 7) zowel Maria's eeuwige maagdelijkheid en Christus' menswording, alsook de uitstraling van het goddelijk licht dat de eigentijdse voorstelling op metafysische wijze verlicht.

---

[140] Zie noot 112.

[141] Voor Julius Lange, zie noot 9; voor Suger, zie noot 68.

[142] Martens, "Jan van Eycks optische revolutie," 171.

[143] Martens, "Jan van Eycks optische revolutie," 171.

[144] Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 146–148. Zie ook noot 95 voor Panofsky's vermoeden van een afwijkende lichtinval in *Maria in gebed* van *De aanbidding van het Lam Gods*.

Afb. 11 (links). Jan van Eyck, *Stadsgezicht*, paneel van *De aanbidding van het Lam Gods* (na restauratie), 1432, olieverf op paneel, 212,9 x 37,1 cm., Sint Baafskathedraal Gent.

Afb. 12 (beneden). Jan van Eyck, detail van *Stadsgezicht*, paneel van *De aanbidding van het Lam Gods* (na restauratie), 1432, olieverf op paneel. Aan de hand van de slagschaduwen is in deze sterk vergrote opname duidelijk te zien dat het daglicht van links invalt.

3.3. *Madonna met kanunnik Joris van der Paele*

Anders dan *De aanbidding van het Lam Gods*, dat als altaarstuk deel uitmaakte van een schenking door twee van de meest voorname families in Gent, was *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* (afb. 5) bedoeld als gedenkstuk voor een ouder wordende geestelijke die zich na zijn carrière in Rome had teruggetrokken in Brugge, om aldaar van zijn prebenden te leven.[145] Bijzonder aan dit paneel is dat het nog altijd over de originele lijst beschikt, waarop een tekst is aangebracht die tevens te lezen is op het paneel *De Heilige Maagd* (afb. 13 en 14) in het bovenregister van het interieur van *De aanbidding van het Lam Gods* (afb. 3). De tekst luidt: 'Hec est speciosior sole super omnem stellarum disposicionem luci comparata invenitur prior candor est enim lucis eterne speculum sine macula dei maiestatis',[146] hetgeen kan worden vertaald als: 'Deze is glanzender dan de zon en overtreft elke schikking van de sterren. Met het licht vergeleken wordt zij zuiverder bevonden, daar zij de weerschijn is van het eeuwige licht, de vlekkeloze spiegel van Gods majesteit'.[147] De aanwezigheid van dit opschrift in *De aanbidding van het Lam Gods* wordt door Martens geduid als onweerlegbare getuigenis van de door Jan van Eyck verwerkte lichtsymboliek in dit kunstwerk, nauw aansluitend op de 'metafysische betekenislaag die de perspectivisten toevoegden aan de pure geometrie van de visuele waarneming'.[148] Indien Jan van Eyck een vorm van lichtsymboliek met metafysische connotaties heeft verwerkt in een retabel uit 1432, is het dan mogelijk dat een soortgelijke betekenis te herkennen is in zijn gedenkstuk uit 1436?

---

[145] Maximiliaan Martens, Jan Dumolyn en Till-Holger Borchert, "Inleiding," in *Jan van Eyck. Een optische revolutie*, red. Maximiliaan Martens, Till-Holger Borchert, Jan Dumolyn, Johan De Smet en Frederica Van Dam (Veurne: Hannibal Books, 2020), 24.

[146] Meiss, "Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings," 180. Het opschrift is een combinatie van Boek der Wijsheid 7:29 en 7:26. Zie ook noot 105.

[147] Ik dank dr. Martine Meuwese voor haar verbetering van mijn vertaling van de Latijnse tekst.

[148] Martens, "Jan van Eycks optische revolutie," 171.

Afb. 13. Jan van Eyck, *De Heilige Maagd*, paneel van *De aanbidding van het Lam Gods* (vóór restauratie), 1432, olieverf op paneel, 168,9 x 75,1 cm., Sint Baafskathedraal Gent.

Afb. 14. Jan van Eyck, detail van *De Heilige Maagd*, paneel van *De aanbidding van het Lam Gods* (na restauratie), 1432, olieverf op paneel. In deze vergrote opname is het opschrift rondom het hoofd van Maria duidelijk te lezen.

Het opschrift op de originele lijst voorziet wellicht in de meest waardevolle primaire bron die in het beantwoorden van deze vraag gebruikt kan worden. De zinsnede 'speculum sine macula dei maiestatis' – 'onbevlekte spiegel van Gods majesteit' lijkt, net als D'Heeres waardering van *De aanbidding van het Lam Gods* als 'spieghel',[149] een aanwijzing te zijn die pleit voor de opvatting van *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* als metafoor voor het spirituele, gereflecteerde zien van een metafysische werkelijkheid. Deze interpretatie wordt verder ondersteund door de prominente rol die licht en lichtinval in dit kunstwerk innemen. Maria wordt omringd door heldere, kleurloze vensters waardoorheen licht naar binnen valt, hetgeen gerelateerd kan worden aan de metafysische duiding van dit motief als verwijzing naar Maria's maagdelijkheid en Christus' incarnatie, zoals uiteengezet door Meiss.[150]

Een ander motief dat de suggestie van Van Eycks verwerking van een metafysische betekenislaag in *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* – en in *De aanbidding van het Lam Gods* – ondersteunt, is zijn naturalistische weergave van edelstenen. Marjolijn Bol merkte reeds op dat Jan van Eycks beheersing van de glaceertechniek resulteert in een schilderij dat 'als een edelsteen van binnenuit lijkt op te lichten'.[151] De 'autonome oplichting' van edelstenen

[149] Harth en Van Dam, "Visio Dei," 201.

[150] Meiss, "Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings," 178–179.

[151] Bol, "Over lusteren en glaceren," 242.

wordt tevens aangehaald door Schöne, en wordt door hem gerelateerd aan het principe van 'nobilitas'.[152] Dit uit de hoge scholastiek afkomstige principe bepaalt de plaats van het geschapene binnen de goddelijke hiërarchie, naargelang de mate waarin in het deelt in het goddelijke licht dat – als metafysische afspiegeling – zintuiglijk waargenomen kan worden in stoffelijke materie.[153] Deze metafysische betekenislaag kan ook hier worden gecombineerd met opvattingen uit de materiële iconografie: het is Jan van Eycks beheersing van het olieverfmedium dat hem als geen ander in staat stelt om 'lichtende edelstenen' te reproduceren, die door hun glans en schittering op metafysische wijze refereren aan een hogere, goddelijke werkelijkheid.

In het kader van Jan van Eycks schilderkunst kan een interessante, meer algemene opmerking worden geplaatst over de relatie tussen reflecterende oppervlakken en een metafysische betekenis. Harth en Van Dam beschreven reeds dat het doel van gereflecteerd zien – het derde en enige type spiritueel zien dat mogelijk is tijdens het aardse leven – is om via contemplatie een beeld van de eigen ziel te zien, waarin men een reflectie van Gods glorie (*Imago Dei*) kon onderscheiden. Deze reflectie van Gods glorie werd beschouwd als een analoog van het optische principe van secundaire reflectie.[154] Met andere woorden: het optische, zintuiglijk waarneembare principe van secundaire reflectie werd opgevat als aardse afspiegeling van een metafysische werkelijkheid, die via een proces van verinnerlijking kon worden benaderd.

Overal in *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* – maar ook in *De aanbidding van het Lam Gods* – zijn eigenschappen waarneembaar die alluderen aan het scholastische concept van spiritueel zien, in het bijzonder het gereflecteerde zien via optische reflecties.[155]

---

[152] Schöne, *Über das Licht in der Malerei*, 68–69, noot 147. Schöne schrijft hier: 'Nach der Ansicht des Mittelalters leuchten die Edelsteine aus eigenem Vermögen. Banal beim Wort ist das natürlich auch nicht zu nehmen, denn auch im Mittelalter haben Edelsteine in völliger Finsternis nicht geleuchtet. Wenn mann sich die in den Lichttheorie des Mittelalters entwickelten Anschauungen über die Farbe (color) und über den Glanz (splendor) ansieht, bemerkt man auch in ihnen den Faktor des Selbstleuchtens, so daß darin also Farbe, Glanz und Edelstein, mehr als man zunächst denkt, in einer Reihe stehen dürften, natürlich gestuft hinsichtlich ihrer 'nobilitas'.

[153] Zie noot 31.

[154] Harth en Van Dam, "Visio Dei," 182. Met de term 'secundaire reflectie' wordt verwezen naar een reflectie van reeds weerspiegeld licht. Zie Martens, "Jan van Eycks optische revolutie," 170–171 voor een beschrijving van secundaire reflecties in het paneel met *De Godheid* in *De aanbidding van het Lam Gods*.

[155] Harth en Van Dam, "Visio Dei," 186. Zie ook noot 119.

Eén van de meest treffende voorbeelden in *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* bestaat wellicht uit de primaire en secundaire reflecties in de convexe segmenten van Sint-Joris' helm. (afb. 15).[156] In dit motief weet Van Eyck op zeer vernuftige wijze een metafysische gelaagdheid te creëren die hij tevens lijkt te combineren met een demonstratie van zijn artistieke vermogens. Een eerste metafysische betekenislaag is hier aanwezig door het motief van lichtinval door een – overigens niet in het beeldvlak waarneembaar – venster af te beelden in nabijheid van Maria. Dit roept Meiss' duiding van natuurlijk licht als symbool van goddelijk licht in herinnering, terwijl de inval door een helder venster Christus' menswording en Maria's eeuwige maagdelijkheid symboliseert.[157] Een tweede metafysische betekenislaag wordt hier gevormd doordat de optisch waarneembare secundaire reflecties in Sint-Joris' helm kunnen worden opgevat als aards motief aan de hand waarvan men via contemplatie in het eigen, spirituele spiegelbeeld een reflectie van Gods glorie kon onderscheiden.[158] Voor *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* lijkt – net als voor *De aanbidding van het Lam Gods* – te gelden dat Van Eycks beheersing van het olieverfmedium hem in staat stelde om een gelaagde metafysische betekenis te verwerken.[159]

[156] Martens, "Jan van Eycks optische revolutie," 166–167.

[157] Meiss, "Light as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings," 178–179.

[158] Zie noot 154.

[159] Wat verder in lijn ligt met een demonstratie van Jan van Eycks demonstratie van artistieke vermogens en een zelfbewustzijn als kunstenaar, is de geschilderde reflectie in Sint-Joris' schild, dat doorgaans wordt opgevat als zelfportret door Jan van Eyck. Ook het feit dat Jan van Eyck als eerste in de Lage Landen zijn werk systematisch signeerde en dateerde kan worden opgevat als uiting van een ontluikende artistieke emancipatie. Zie Martens, "Jan van Eycks optische revolutie," 160.

Afb. 15. Jan van Eyck, detail van *Madonna met kanunnik Joris van der Paele*, 1436, olieverf op paneel. In deze sterk vergrote opname van Sint-Joris' bronzen helm zijn vijf reflecties te zien van de zittende Heilige Maagd en van de lichtinval door een buiten het beeldvlak gelegen venster. De reflecties weerspiegelen voor een tweede maal op de 'ribben' tussen de convexe segmenten.

Gesteld kan worden dat Jan van Eyck in *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* een metafysische iconografie heeft gecombineerd met een materiële iconografie, waarbij zijn gebruik van het olieverfmedium opgevat dient te worden als fenomeen dat een extra laag van betekenis aan het schilderij geeft: een demonstratie van de optische mogelijkheden van olieverf en Van Eycks absolute beheersing hiervan. De inscriptie op de lijst maakt de metafysische betekenislaag die door het invallend licht en zijn interactie met de omgeving teweeg wordt gebracht evidenter, waarmee een door Jan van Eyck bewust verwerkte metafysische lichtsymboliek in dit paneel verdedigbaar wordt geacht. Concluderend geldt voor zowel *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* als voor *De aanbidding van het Lam Gods* dat Jan van Eycks virtuoze beheersing van medium en techniek hem in staat stelde om een metafysische betekenislaag te verwerken. Een materieel-iconografische beschouwing sluit een metafysische iconografie in beide kunstwerken niet uit, maar lijkt deze juist te ondersteunen.

Conclusie

Het doel van deze scriptie was om een antwoord te formuleren op de vraag op welke manier kennis van opvattingen uit de scholastische lichtmetafysica en materiële iconografie kunnen bijdragen aan een vollediger begrip van de symboliek van licht, transparante materialen en glans in de schilderkunst van Jan van Eyck. In de bestudering van de mogelijke betekenis van licht en de effecten die door zijn interactie met de omgeving ontstaan – zoals transparantie en glans – hebben onderzoekers op verschillende momenten in de tijd een symboliek voorgesteld die gebaseerd is op metafysische interpretaties, of die zich hiertoe anderszins hebben verhouden. Zo stelden Millard Meiss en Erwin Panofsky in de eerste helft van de twintigste eeuw een metafysische duiding van licht, lichtinval en transparantie voor die deze motieven voorzag van een duidelijke iconografische betekenis, terwijl Ann-Sophie Lehmann en Heike Zech deze interpretatie in de eenentwintigste eeuw verwerpen of trachten te combineren met opvattingen uit de materiële iconografie. Dat Meiss' en Panofsky's metafysisch-iconografische duiding van licht in de interpretatie van de schilderkunst van Jan van Eyck ook nu nog relevant is, blijkt onder meer uit de recente publicaties van Maximiliaan Martens, Astrid Harth en Frederica Van Dam.

Opvallend is echter dat deze metafysische iconografie doorgaans slechts zijdelings wordt genoemd, waardoor de toch al complexe middeleeuwse lichtmetafysica in relatie tot de vroegnederlandse schilderkunst wellicht enkel opgemerkt en begrepen wordt door de lezer die zich reeds in dit onderwerp heeft verdiept. Vanuit de gedachte dat kennisneming van de middeleeuwse scholastische lichtmetafysica mogelijk leidt tot een verrijkt begrip van de symboliek in de vroegnederlandse schilderkunst, is in dit onderzoek getracht beide elementen in relatie tot elkaar te beschouwen. Deze uiteenzetting is aangevuld met opvattingen uit de materiële iconografie, die volgens de auteur naast in plaats van tegenover een metafysische duiding van licht, transparantie en glans kunnen bestaan. Een radicaal nieuwe interpretatie van deze motieven in de schilderkunst van Jan van Eyck is hiermee niet beoogd. In plaats hiervan is getracht een aanvullende duiding aan te dragen door de in de literatuur vaak summier toegelichte middeleeuwse lichtmetafysica te beschouwen als kennisbron die mogelijk ten grondslag heeft gelegen aan de lichtsymboliek in Jan van Eycks schilderkunst. Verondersteld wordt dat de moderne beschouwer – door kennis te nemen van deze middeleeuwse denkbeelden – in staat is tot een vollediger begrip van de verwerking van lichtsymboliek door Jan van Eyck.

Bestudering van de mogelijke betekenis van de scholastische lichtmetafysica voor de interpretatie van licht, transparantie en glans in de vroegnederlandse schilderkunst leert dat de

middeleeuwse lichtmetafysica te herleiden is tot het laatantieke neoplatonisme. Via Augustinus van Hippo en Pseudo-Dionysius de Areopagiet zijn deze filosofische opvattingen verenigd met de christelijke geloofsleer. In dit syncretisme participeert al het geschapene in het goddelijke licht: in alles is iets van het goddelijke licht aanwezig, en het geschapen licht kan op anagogische wijze opvoeren naar dit ongeschapen licht. Deze op de neoplatoonse lichtfilosofie geënte christelijke lichtmetafysica blijft lange tijd relatief onbekend, totdat zij vanaf het eind van de twaalfde eeuw in de hoge scholastiek aan bekendheid won. Ondanks het gegeven dat de scholastiek zelf geen kunsttheorie voortbracht, is het middeleeuws kunstbegrip wel degelijk gerelateerd aan de metafysische kwaliteiten van licht. Dit blijkt onder meer uit de geschriften van abt Suger van Saint-Denis, waaruit zijn waardering spreekt voor kostbare objecten die hem door hun glans en schittering op anagogische wijze konden opvoeren naar een hogere werkelijkheid. Deze hogere, metafysische werkelijkheid bestaat uit het hemelse Jeruzalem, waarvan de verbouwde abdijkerk van Saint-Denis door Suger werd beschouwd als aardse afspiegeling.

De metafysische interpretatie van licht blijkt zeer goed verenigbaar te zijn met het door Panofsky geïntroduceerde concept van verborgen symboliek in de vroegnederlandse schilderkunst, alsook met zijn iconografische methode. In *Early Netherlandish Painting* refereert Panofsky enkele keren expliciet aan een intellectuele en spirituele verwantschap tussen abt Suger en de vroegnederlandse kunstschilders – in het bijzonder Jan van Eyck – en de verborgen, naturalistische symboliek in het werk van deze kunstenaars is te verklaren door hun neoplatoonse opvatting van alle fysieke objecten als metaforen van het spirituele. Panofsky's vereniging van de neoplatoonse lichtmetafysica met de vroegnederlandse schilderkunst is naar mijn idee niet geheel toevallig, daar hij zeer goed bekend was met beide onderwerpen. Een metafysische wereldbeschouwing – één waarin sprake is van een werkelijkheid die uitgaat van de zintuigelijke waarneming, maar deze overstijgt – is mijns inziens zeer goed te combineren met het principe van verborgen symboliek. Immers, ook in dit door Panofsky geïntroduceerde concept is sprake van een motief dat weliswaar zintuiglijk waarneembaar is, maar dat wordt opgevat als substraat van een andere, overstijgende betekenis. In Panofsky's bekendheid met beide onderwerpen schuilt het gevaar van overinterpretatie: de wil om zijn eigen interpretatie van de middeleeuwse lichtmetafysica gevisualiseerd te zien in Jan van Eycks schilderkunst leidt mogelijk tot de identificatie van een lichtsymboliek waar deze voor de kunstenaar zelf niet aanwezig was.

Nog vóór Panofsky pleitte Millard Meiss voor een metafysische interpretatie van licht en lichtinval in de schilderkunst van Jan van Eyck. De inval van daglicht door glasvensters in

nabijheid van de Heilige Maagd dient te worden opgevat als analoog van het goddelijk licht dat Maria's schoot betreedt, en symboliseert haar eeuwige maagdelijkheid en Christus' menswording. Deze metafysische betekenislaag werd door Panofsky aangevuld met en verlegd naar de weergave van invallend licht door deels gevulde glazen flessen, een bekend motief in de vroegnederlandse schilderkunst. Panofsky wordt in deze interpretatie gevolgd door Maximiliaan Martens, die bovendien spreekt over motieven in Jan van Eycks schilderkunst die te relateren zijn aan de scholastische opvatting van het spirituele zien. Ook Astrid Harth en Frederica Van Dam spreken over het spirituele zien, de types die hierin zijn te onderscheiden en Jan van Eycks schilderkunst als visuele metafoor voor dit metafysische concept. Ann-Sophie Lehmann daarentegen verwoordt een interpretatie waarin het motief van deels met vloeistof gevulde glazen flessen in de vroegnederlandse schilderkunst opgevat moet worden als symbool voor en demonstratie van de optische kwaliteiten van olieverf, en de beheersing hiervan door de kunstenaar. Hiermee uit Lehmann een opvatting die aansluit bij de materiële iconografie, waarin aandacht uitgaat naar de manier waarop kunstwerken betekenis krijgen door de materialen waaruit zij zijn opgebouwd. Heike Zech combineert ten slotte de metafysische en materiële iconografie: alledaagse voorwerpen – zoals de met vloeistof gevulde glazen flessen – werden door Jan van Eyck niet alleen doelbewust ingezet vanwege hun symbolische karakter, maar stelden hem tevens in de gelegenheid om zijn virtuositeit in het olieverfmedium te demonstreren.

Teneinde te onderzoeken op welke manier beide invalshoeken – de scholastische lichtmetafysica en materiële iconografie – kunnen bijdragen aan een vollediger begrip van de symboliek van licht, transparantie en glans in Jan van Eycks schilderkunst, zijn enkele motieven in *De aanbidding van het Lam Gods* en *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* nader bestudeerd. Hieruit blijkt dat zowel de metafysische als materiële iconografie kan worden ingezet in een poging om de lichtsymboliek in beide kunstwerken te begrijpen, maar dat juist de combinatie van opvattingen uit de scholastische lichtmetafysica en materiële iconografie leidt tot een volwaardiger begrip van de complexe, vaak gelaagde symboliek in Jan van Eycks kunst. De ogenschijnlijk bewuste inzet van de onderzochte beeldmotieven pleit voor een interpretatie waarin Jan van Eycks bekendheid met denkbeelden uit de scholastische lichtmetafysica verdedigbaar wordt geacht. In dit opzicht maakt Jan van Eycks beeldtaal nog duidelijk deel uit van de middeleeuwse traditie, ondanks zijn innovaties op materiaal-technisch vlak die doorgaans in verband worden gebracht met de *ars nova*.

De resultaten die dit onderzoek naar de lichtsymboliek in enkele van Jan van Eycks kunstwerken heeft voortgebracht, benadrukken het belang van een gecombineerde

iconografische interpretatie van zijn schilderkunst. Gepleit wordt voor een interpretatie waarin opvattingen uit de filosofisch-theologische en materiële iconografie niet als wederzijds uitsluitend, maar als synergetisch worden beschouwd, en als aanvulling op elkaar worden ingezet. Juist de combinatie van beide methoden leidt immers tot een hernieuwd begrip van Van Eycks schilderkunst dat naar mijn idee groter is dan de som der delen, te weten een louter metafysische of juist puur materiële iconografie, die eerder onafhankelijk van elkaar zijn aangewend.

Een belangrijke kanttekening die in het voorliggende onderzoek gemaakt dient te worden, is dat Jan van Eycks kennisneming van principes uit de scholastische lichtmetafysica weliswaar aannemelijk kan worden geacht, maar dat dit hier niet onomstotelijk bewezen kan worden. Via dit onderzoek is immers niet aangetoond dat Jan van Eyck scholastische traktaten over lichtmetafysica heeft gelezen en/of in zijn bezit heeft gehad, of en hoe hij deze heeft geïnterpreteerd en hoe deze interpretatie door hem zou zijn vertaald naar een specifieke visuele retoriek. Met andere woorden: een directe verwerking van scholastische ideeën omtrent licht door Jan van Eyck is hier niet bewezen, waardoor het voorbehoud gemaakt moet worden dat er mogelijk eerder sprake is van een indirect verband gebaseerd op correlatie, dan van een direct verband gebaseerd op causaliteit. Echter, het belangrijkste argument dat pleit vóór een causaliteitsrelatie kan gevonden worden in de kunstwerken zelf. Jan van Eycks inscripties in *De aanbidding van het Lam Gods* en op de originele lijst van *Madonna met kanunnik Joris van der Paele* zijn de meest waardevolle primaire bron die zijn bekendheid met de middeleeuwse lichtmetafysica impliceren. Een tweede kanttekening is dat de synergetische waarde van een gecombineerde metafysische en materiële iconografie in de vroegnederlandse schilderkunst in dit onderzoek hoofdzakelijk is onderzocht aan de hand van Mariale onderwerpen. Hoewel Jan van Eycks verwerking van een metafysische betekenislaag aan de hand van deze onderwerpen verdedigbaar is, vormt dit geen garantie voor de aanwezigheid van een metafysische betekenis in andere beeldmotieven in de vroegnederlandse schilderkunst.

Suggesties voor vervolgonderzoek liggen in het verlengde van deze kanttekeningen. Jan van Eycks bekendheid met en verwerking van ideeën uit de scholastische lichtmetafysica kan op basis van de bestudeerde literatuur en kunstwerken als primaire bron weliswaar verdedigbaar worden geacht, al zal verder onderzoek verricht moeten worden om deze hypothese nader te onderbouwen. Hiertoe zullen de overleveringsmechanismen bestudeerd moeten worden waarlangs middeleeuwse theologische en metafysische opvattingen hun weerklank hebben kunnen vinden in de vroegnederlandse schilderkunst. Hierin dienen – naast de Latijnse verhandelingen die in academische en elitaire milieus bekend waren – ook gedichten,

mysteriespelen en hymnen bestudeerd te worden die mogelijk bij een breder publiek bekend waren en hebben bijgedragen aan de bekendheid en verspreiding van metafysische denkbeelden in de vijftiende eeuw.

Zoals Meiss betoogde was de metafysische betekenis van lichtinval door glasvensters in de vroegnederlandse schilderkunst geheel consistent met de mentaliteit van kunstenaar en publiek. Het zou interessant zijn om deze gedeelde mentaliteit te bestuderen aan de hand van concrete tekstuele motieven uit de lichtmetafysica die het middeleeuwse denken hebben beïnvloed, waarbij ook aandacht uitgaat naar niet-Mariale onderwerpen. De aanwezigheid en verspreiding van deze motieven in zowel Latijnse als in de volkstaal geschreven teksten in de Lage Landen van de twaalfde tot en met vijftiende eeuw zou een intrigerend argument zijn dat de verwerking van denkbeelden uit de middeleeuwse scholastische lichtmetafysica in de vroegnederlandse schilderkunst verder ondersteunt. Andersom is het interessant om de veronderstelde aanwezigheid van opvattingen uit de middeleeuwse scholastische lichtmetafysica in de vroegnederlandse schilderkunst te bestuderen door de symboliek van Jan van Eycks tijdgenoten en navolgers te onderzoeken. Deze kunstwerken zouden wederom als primaire bron kunnen dienen, en via de eventuele aanwezigheid van Mariale en andere specifieke motieven en opschriften een overtuigend argument vormen voor een metafysische betekenislaag in de vroegnederlandse schilderkunst.

Bibliografie

Literatuur

Assunto, Rosario. *Die Theorie des Schönen im Mittelalter*. Keulen: M. DuMont Schauberg, 1963.

Bol, Marjolijn. “Over lusteren en glaceren.” In *Het reizende detail in de kunst van 1400 tot 1500*, redactie Mariëtte Haveman en Annemiek Overbeek, 240–247. Amsterdam/Zutphen: Kunst & Schrijven, 2016.

Bol, Marjolijn en Ann-Sophie Lehmann. “Painting Skin and Water: Towards a Material Iconography of Translucent Motifs in Early Netherlandish Painting.” In *Rogier van der Weyden in Context: Papers Presented at the Seventeenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting*, redactie Lorne Campbell, Jan Van der Stock, Catherine Reynolds en Lieve Watteeuw, 215–228. Leuven: Peeters, 2012.

Borchert, Till-Holger. “De weerglans van Van Eyck: De verspreiding van een optische revolutie in de Europese kunst rond 1450.” In *Van Eyck. Een optische revolutie*, redactie Maximiliaan Martens, Till-Holger Borchert, Jan Dumolyn, Johan De Smet en Frederica Van Dam, 424–445. Veurne: Hannibal Books, 2020.

Bosman, Lex. “De uitvinding van de gotiek: abt Suger sinds Erwin Panofsky.” *Madoc. Tijdschrift over de Middeleeuwen* 12(1998): 251–256.

Bürger, W. *Gazette des Beaux-Arts: Courrier Européen de l’Art et de la Curiosité*. Parijs: Gazette des Beaux-Arts, 1869 (tweede periode, volume I).

Dael, Peter van. *De verbeelding van het Woord*. Deel 2, *De Middeleeuwen (600-1500): Een iconografische studie*. Kampen: Gooi en Sticht, 2003.

Dumolyn, Jan en Frederik Buylaert. “De wereld van Jan van Eyck. Hofcultuur, luxeproductie, elitaire patronage en sociale distinctie binnen een stedelijk netwerk.” In *Van Eyck. Een optische revolutie*, redactie Maximiliaan Martens, Till-Holger Borchert, Jan Dumolyn, Johan De Smet en Frederica Van Dam, 84–125. Veurne: Hannibal Books, 2020.

Eco, Umberto. *Art and Beauty in the Middle Ages*. New Haven: Yale University Press, 1986.

Grodecki, Louis. “Fonctions Spirituelle.” In *Le vitrail français*, redactie Marcel Aubert, André Chastel en Louis Grodecki, 39–54. Parijs: Éditions des deux mondes, 1958.

Grodecki, Louis en Catherine Brisac. *Gothic Stained Glass, 1200-1300*. Londen: Thames and Hudson, 1984.

Hage, Stephen J. *Let There Be Light: Physics, Philosophy & the Dimensional Structure of Consciousness*. New York: Algora Publishing, 2013.

Hall, Alexander W. *Thomas Aquinas and John Duns Scotus: Natural Theology in the High Middle Ages*. Londen: Continuum, 2007.

Hall, Guyton E. *Guyton and Hall Textbook of Medical Physiology*. Twaalfde editie. Philadelphia: Saunders Elsevier, 2011.

Han, Moo-young. *From Photons To Higgs: A Story Of Light*. Tweede editie. Singapore: World Scientific, 2014.

Harbison, Craig. “Iconography and Iconology.” In *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research*, redactie Bernhard Ridderbos, Anne van Buren en Henk van Veen, 378–406. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

Harth, Astrid en Frederica Van Dam. “Visio Dei. De weerklank van de eyckiaanse optische revolutie in de zestiende eeuw.” In *Van Eyck. Een optische revolutie*, redactie Maximiliaan Martens, Till-Holger Borchert, Jan Dumolyn, Johan De Smet en Frederica Van Dam, 180–203. Veurne: Hannibal Books, 2020.

Haveman, Mariëtte. “Al wat het oog ziet.” In *Het reizende detail in de kunst van 1400 tot 1500*, redactie Mariëtte Haveman en Annemiek Overbeek, 6–9. Amsterdam/Zutphen: Kunst & Schrijven, 2016.

Hermans, Erma. “Cennino Cennini’s temperatechniek circa 1400.” In *Kunsttechnieken in historisch perspectief*, redactie Helen Westgeest, Truus van Bueren, Agnes Groot en Arjan de Koomen, 61–76. Turnhout: Brepols, 2011.

Hodne, Lasse. “Light Symbolism in Gentile da Fabriano’s Vatican Annunciation.” Eikón/Imago 3(2014)2: 33–50.

Hull Stookey, Laurence. “The Gothic Cathedral as the Heavenly Jerusalem: Liturgical and Theological Sources.” *Gesta* 8(1969)1: 35–41.

Kidson, Peter. “Panofsky, Suger and Saint-Denis.” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50(1987)1: 1–17.

McKnight Crosby, Sumner. *The Royal Abbey of Saint-Denis from Its Beginnings to de Death of Suger, 475-1151*. New Haven: Yale University Press, 1987.

Leclerq, Jean. “Influence and noninfluence of Dionysius in the Western Middle Ages.” In *Pseudo-Dionysius: the complete works*, redactie Colm Luibheid, 25–32. New Jersey: Paulist Press, 1987.

Lehmann, Ann-Sophie. “Ars nova in een flesje.” In *Het reizende detail in de kunst van 1400 tot 1500*, redactie Mariëtte Haveman en Annemiek Overbeek, 220–229. Amsterdam/Zutphen: Kunst & Schrijven, 2016.

Lehmann, Ann-Sophie. “How materials make meaning.” *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek (NKJ)/Netherlands Yearbook for History of Art* 62(2012): 6–27.

Lieber Gerson, Paula. “Note to the Reader.’ In *Abbot Suger and Saint-Denis: A Symposium*, redactie Paula Lieber Gerson, tweede editie, xiv.

Lubashevsky, Ruth en Ronit Milano. Light in a socio-cultural perspective. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publisher, 2017.

Martens, Maximiliaan, Jan Dumolyn en Till-Holger Borchert. “Inleiding.” In *Van Eyck. Een optische revolutie*, redactie Maximiliaan Martens, Till-Holger Borchert, Jan Dumolyn, Johan De Smet en Frederica Van Dam, 14–35. Veurne: Hannibal Books, 2020.

Martens, Maximiliaan. “Jan van Eycks optische revolutie.” In *Van Eyck. Een optische revolutie*, redactie Maximiliaan Martens, Till-Holger Borchert, Jan Dumolyn, Johan De Smet en Frederica Van Dam, 140–179. Veurne: Hannibal Books, 2020.

Meiss, Millard. “Light as form and symbol in some fifteenth-century paintings.” *The Art Bulletin* 27(1945): 175–181.

Panofsky, Erwin. *Abbot Suger on the abbey church of St.-Denis and its art treasures*. Tweede editie. New Jersey: Princeton University Press, 1979.

Panofsky, Erwin. *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, twee delen. Derde editie. Cambridge: Harvard University Press, 1964.

Panofsky, Erwin. “Jan van Eyck’s Arnolfini Portrait.” *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 64(1934)372: 117–127.

Panofsky, Erwin. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York: Harper & Row, 1972.

Postec, Marie en Griet Steyaert. “The Van Eycks’ Creative Process and the Different Stages in the Execution of the Interior Lower Register of the *Ghent Altarpiece*.” In *The Ghent Altarpiece. Research and Conservation of the Interior: the Lower Register*, redactie Griet Steyaert, Marie Postec, Jana Sanyova en Hélène Dubois, 33–110. Brussel: The Royal Institute for Cultural Hertiage (KIK-IRPA), 2021.

Rancour-Laferriere, Daniel. *Imagining Mary: A Psychoanalytical Perspective on Devotion to the Virgin Mother of God*. New York: Routledge, 2017.

Reudenbach, Bruno. “Panofsky und Suger von St. Denis.” In Erwin Panofsky: Beiträge des Symposions Hamburg 1992, redactie Bruno Reudenbach, 109–122. Berlijn: Akademie Verlag, 1994.

Rudolph, Conrad. *The “things of greater importance”: Bernard of Clairvaux’s* Apologia *and the Medieval Attitude Toward Art*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

Salzer, Anselm. *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenposie des Mittelalters: Mit Berücksichtigung der patristischen Literatur. Eine literar-historische Studie*. Linz: K.u.K. Hofbuckdruckerei J. Feichtingers Erben, 1893.

Sauerländer, Willibald. “Gothic Art reconsidered: New Aspects and Open Questions.” In *The Cloisters. Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, redactie Elizabeth C. Parker, 26–40. New York: 1992.

Schöne, Wolfgang. *Über das Licht in der Malerei*. Zevende druk. Berlijn: Gebr. Mann Verlag, 1989.

Spiegel, Gabrielle M. “History as Enlightenment: Suger and the Mos Anagogicus.” In *Abbot Suger and Saint-Denis: A Symposium*, redactie Paula Lieber Gerson, tweede editie, 151–158.

Steyaert, Griet en Marie Postec. “One Painter or Several? A Stylistic Study.” In *The Ghent Altarpiece. Research and Conservation of the Interior: the Lower Register*, redactie Griet Steyaert, Marie Postec, Jana Sanyova en Hélène Dubois, 149–172. Brussel: The Royal Institute for Cultural Hertiage (KIK-IRPA), 2021.

Vandivere, Abbie. “Surface Effects in Paintings by Jan van Eyck.” In *Van Eyck Studies: Papers Presented at the Eighteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Brussels, 19-21 September 2012*, redactie Christina Currie, Bart Fransen, Valentine Henderiks, Cyriel Stroo en Dominique Vanwijnsberghe, 417–436. Leuven: Peeters, 2017.

Zech, Heike. “De werkelijkheid weerspiegeld.” In *Van Eyck. Een optische revolutie*, redactie Maximiliaan Martens, Till-Holger Borchert, Jan Dumolyn, Johan De Smet en Frederica Van Dam, 390–401. Veurne: Hannibal Books, 2020.

Zinn Jr., Grover A. “Suger, Theology, and the Pseudo-Dionysian Tradition.” In *Abbot Suger and Saint-Denis: A Symposium*, redactie Paula Lieber Gerson, tweede editie, 33–40.

Websites

‘Die Madonna in der Kirche’. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Geraadpleegd 30 juni 2022.
https://id.smb.museum/object/868435/die-madonna-in-der-kirche.

‘Further works by Jan van Eyck and followers. Washington, Annunciation’. KIK-IRPA. Geraadpleegd 30 juni 2022.
http://closertovaneyck.kikirpa.be/verona/#viewer/rep1=2&id1=b5c3fcfc1631e2d6df0fc0c9b23ab316.

Spronk, Ron en Cyriel Stroo. ‘Ghent Altarpiece. The Project’. KIK-IRPA. Geraadpleegd 20 juni 2022.
http://closertovaneyck.kikirpa.be/ghentaltarpiece/#home/sub=project.

‘Ghent Altarpiece’. KIK-IRPA. Geraadpleegd 20 juni 2022.
http://closertovaneyck.kikirpa.be/ghentaltarpiece/#home/sub=close&vis&at.

‘Further works by Jan van Eyck and followers. Bruges, Virgin of Canon van der Paele’. KIK-IRPA. Geraadpleegd 20 juni 2022.
http://closertovaneyck.kikirpa.be/verona/#viewer/rep1=2&id1=3bf0ebe9db21f56fb5f16083d337a785.

‘Ghent Altarpiece. Virgin Annunciate’. KIK-IRPA. Geraadpleegd 20 juni 2022.
http://closertovaneyck.kikirpa.be/ghentaltarpiece/#viewer/rep1=0&id1=56fd72f8297887f3b7dfa58ea7e576fc.

‘Lucca Madonna’. Städel Museum, Frankfurt am Main. Geraadpleegd 20 juni 2022.
https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/lucca-madonna.

‘The Virgin and Child’. National Gallery of Victoria, Melbourne. Geraadpleegd 20 juni 2022. https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/3945/.

‘Further works by Jan van Eyck and followers. Covarrubias, Virgin and Child’. KIK-IRPA. Geraadpleegd 20 juni 2022. http://closertovaneyck.kikirpa.be/verona/#viewer/rep1=2&id1=0cabc7359cd978b4316bd8068be00170.

‘Ghent Altarpiece. Interior with City View’. KIK-IRPA. Geraadpleegd 20 juni 2022. http://closertovaneyck.kikirpa.be/ghentaltarpiece/#viewer/rep1=0&id1=656e3c9a83c3e382206cf5d8f1260f44.

‘Ghent Altarpiece. Virgin Enthroned’. KIK-IRPA. Geraadpleegd 20 juni 2022. http://closertovaneyck.kikirpa.be/ghentaltarpiece/#viewer/rep1=1&id1=9.

Afbeeldingenlijst

Afb. 1. Jan van Eyck, *Madonna in de kerk*, 1430–1441, olieverf op paneel, 31,1 x 13,9 cm., Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, Berlijn, inv.nr. 525C (foto: Jörg P. Anders, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin, https://id.smb.museum/object/868435/die-madonna-in-der-kirche, geraadpleegd 30 juni 2022).

Afb. 2. Jan van Eyck, *Annunciatie*, circa 1434/1436, olieverf op doek (overgebracht van paneel), 92,7 x 36,7 cm., National Gallery of Art, Washington, Andrew W. Mellon Collection, inv.nr. 1937.1.39 (foto: National Gallery of Art, http://closertovaneyck.kikirpa.be/verona/ - viewer/rep1=2&id1=b5c3fcfc1631e2d6df0fc0c9b23ab316, geraadpleegd 30 juni 2022).

Afb. 3. Hubert en Jan van Eyck, *De aanbidding van het Lam Gods* (open, vóór restauratie), 1432, olieverf op paneel, 375 x 520 cm., Sint-Baafskathedraal, Gent, inv.nr. 10000092 (foto: KIK-IRPA, http://closertovaneyck.kikirpa.be/ghentaltarpiece/ - home/sub=project, geraadpleegd 30 juni 2022).

Afb. 4. Hubert en Jan van Eyck, *De aanbidding van het Lam Gods* (gesloten, na restauratie), 1432, olieverf op paneel, 375 x 260 cm., Sint-Baafskathedraal, Gent, inv.nr. 10000090 (foto: KIK-IRPA, http://closertovaneyck.kikirpa.be/ghentaltarpiece/ - home/sub=close&vis&at, geraadpleegd 30 juni 2022).

Afb. 5. Jan van Eyck, *Madonna met kanunnik Joris van der Paele*, 1436, olieverf op paneel, 148 x 184 cm. (inclusief originele lijst), Groeningemuseum, Brugge, inv.nr. 0000.GRO0161.I (foto: KIK-IRPA, http://closertovaneyck.kikirpa.be/verona/ - viewer/rep1=2&id1=3bf0ebe9db21f56fb5f16083d337a785, geraadpleegd 30 juni 2022).

Afb. 6. Jan van Eyck, *Maria in gebed*, paneel van *De aanbidding van het Lam Gods* (na restauratie), 1432, olieverf op paneel, 164,5 x 72,3 cm., Sint Baafskathedraal Gent, inv.nr. 10000114 (foto: KIK-IRPA, http://closertovaneyck.kikirpa.be/ghentaltarpiece/ - viewer/rep1=0&id1=56fd72f8297887f3b7dfa58ea7e576fc, geraadpleegd 30 juni 2022).

Afb. 7. Jan van Eyck, detail van *Maria in gebed*, paneel van *De aanbidding van het Lam Gods* (na restauratie), 1432, olieverf op paneel. De deels met een heldere, kleurloze vloeistof gevulde glazen fles (fiool) bevindt zich op de vensterbank achter Maria.

Afb. 8. Jan van Eyck, *Lucca Madonna*, circa 1437, gemengde techniek op paneel, 65,7 x 49,6 cm., Städel Museum, Frankfurt am Main, inv.nr. 944 (foto: Städel Museum, https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/lucca-madonna, geraadpleegd 30 juni 2022).

Afb. 9. Naar Jan van Eyck, *Lezende Maria en Kind ('Ince Hall-Madonna)*, midden tot late vijftiende eeuw, olieverf op paneel, 26,3 x 19,4 cm., National Gallery of Victoria, Melbourne, inv.nr. 1275-3 (foto: National Gallery of Victoria, https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/3945/, geraadpleegd 30 juni 2022).

Afb. 10. Meester van Covarrubias naar Jan van Eyck, *Maria met Kind*, circa 1450, olieverf op paneel, 46,6 x 34,6 cm., Museo-Colegiata de San Cosme y Damián, Covarrubias, inv.nr. onbekend (foto: KIK-IRPA, http://closertovaneyck.kikirpa.be/verona/ -viewer/rep1=2&id1=0cabc7359cd978b4316bd8068be00170, geraadpleegd 30 juni 2022).

Afb. 11. Jan van Eyck, *Stadsgezicht*, paneel van *De aanbidding van het Lam Gods* (na restauratie), 1432, olieverf op paneel, 212,9 x 37,1 cm., Sint Baafskathedraal Gent, inv.nr. 10000112 (foto: KIK-IRPA, http://closertovaneyck.kikirpa.be/ghentaltarpiece/ -viewer/rep1=0&id1=656e3c9a83c3e382206cf5d8f1260f44, geraadpleegd 30 juni 2022).

Afb. 12. Jan van Eyck, detail van *Stadsgezicht*, paneel van *De aanbidding van het Lam Gods* (na restauratie), 1432, olieverf op paneel.

Afb. 13. Jan van Eyck, *De Heilige Maagd*, paneel van *De aanbidding van het Lam Gods* (vóór restauratie), 1432, olieverf op paneel, 168,9 x 75,1 cm., Sint Baafskathedraal Gent, inv.nr. 10000097 (foto: KIK-IRPA, http://closertovaneyck.kikirpa.be/ghentaltarpiece/ -viewer/rep1=1&id1=9, geraadpleegd 30 juni 2022).

Afb. 14. Jan van Eyck, detail van *De Heilige Maagd*, paneel van *De aanbidding van het Lam Gods* (na restauratie), 1432, olieverf op paneel.

Afb. 15. Jan van Eyck, detail van *Madonna met kanunnik Joris van der Paele*, 1436, olieverf op paneel.

Bijlagen

Bijlage 1 – Panofsky's duiding van Suger: historiografisch overzicht

In zijn vertaling en becommentariëring van Sugers verhandelingen reserveert Panofsky een belangrijke plaats voor een metafysische en anagogische duiding, die Suger volgens Panofsky aan de abdijkerk van Saint-Denis en de aanwezige kunstobjecten heeft toegekend. Panofsky's lezing is echter niet onomstreden gebleven. Volgend op de eerste editie van *Abbot Suger on the abbey church of St.-Denis* uit 1946 is een zeer omvangrijke discussie omtrent Panofsky's duiding van Suger en diens geschriften over de Saint-Denis op gang gekomen, welke vanwege praktische beperkingen helaas niet uitvoerig besproken kan worden in dit onderzoek. Hieronder volgt een historiografisch overzicht van deze discussie met enkele belangrijke publicaties, die ik vanwege beperkingen in tijd en toegankelijkheid helaas niet allemaal heb kunnen consulteren. De door mijzelf geraadpleegde publicaties zijn hieronder vetgedrukt, en in de bibliografie van deze scriptie opgenomen.

Een publicatie waarin een overzicht wordt geboden van enkele ontwikkelingen die zich vanaf 1938 hebben voorgedaan in het onderzoek naar de gotische kunst en architectuur – waaronder ook Panofsky's duiding van licht in een neoplatoonse zin – is **Willibald Sauerländer**, "Gothic Art Reconsidered: New Aspects and Open Questions," in *The Cloisters. Studies in Honor of the Fiftieth Anniversary*, red. Elizabeth C. Parker (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1992), 26–40.

De associatie tussen lichtinval door gotische glas-in-loodvensters en het middeleeuws neoplatonisme werd volgens Sauerländer voor het eerst beschreven in Erwin Panofsky, "Note on a Controversial Passage in Suger's *De Consecratione ecclesiae Sancti Dionysii*," *Gazette des Beaux-Arts* 26(1944): 95–114, hetgeen in de volgende decennia navolging vond in onder meer Hans Sedlmayer, "Die Lichtmystik und die Kathedrale," in *Die Entstehung der Kathedrale*, red. Hans Sedlmayer (Zürich: Atlantis, 1950), 314; Otto von Simson, *The Gothic Cathedral. Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order* (New York: Pantheon, 1956), 21, 26, 151, 169 en **Louis Grodecki**, "Fonctions Spirituelles," in *Le vitrail français*, red. Marcel Aubert, André Chastel en Louis Grodecki (Parijs: Éditions des deux mondes, 1958), 39–54.

Publicaties waarin Panofsky's opvatting (en in zijn navolging, die van andere auteurs) over de neoplatoonse filosofie als grondbeginsel van de gotiek en gotische architectuur

bekritiseerd is, zijn volgens Sauerländer onder meer John Gage, “Gothic Glass: Two Aspects of a Dionysian Aesthetic,” *Art History* 5(1982)1: 36–58; Martin Büchsel, “Ecclesiae symbolorum cursus completes,” *Städel-Jahrbuch* 9(1983): 69–88 (in het bijzonder 74 en verder); **Peter Kidson**, “Panofsky, Suger and Saint-Denis,” *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 50(1987)1: 1–17 en Paul Crossley, “Medieval Architecture and Meaning: The Limits of Iconography,” *The Burlington Magazine* 130(1988): 116–121.

Publicaties die volgens Gerda Panofsky-Soergel navolging geven aan Panofsky’s neoplatoonse duiding van Sugers passages, zijn (wederom) *Die Entstehung der Kathedrale*, red. Hans Sedlmayer (Zürich: Atlantis, 1950), 237, 314; Otto von Simson, “The Birth of the Gothic,” *Measure* 1(1950)3: 275–296; Louis Grodecki, “L’abbaye de St.-Denis-en-France,” *Critique* 9(1953)75/76: 723–734; Martin Grosebruch, “Rezension von Sedlmayer, Hans. Die Entstehung der Kathedrale,” *Göttingische Gelehrte Anzeigen* (1954): 232–277; Georg Misch, *Geschichte der Autobiographie*. Deel 3, *Das Mittelalter: Das Hochmittelalter im Anfang* (Bern: Francke, 1959); Otto von Simson, en Hans Sedlmayer, “Die Wende der Kunst im 12. Jahrhundert,” in *Probleme des 12. Jahrhunderts: Reichenau-Vorträge, 1965-1967 (Vorträge und Forschungen, XII)*, red. Franz-Joseph Schmale (Stuttgart: Konstanz, 1968). Zie **Panofsky**, *Abbot Suger on the abbey church of St.-Denis*, 165.

Een herhaling van Panofsky’s neoplatoonse duiding is te lezen in **Sumner McKnight Crosby**, *The Royal Abbey of Saint-Denis from Its Beginnings to the Death of Suger, 475-1151* (New Haven: Yale University Press, 1987), 287–288. Een kritische kanttekening bij Panofsky’s interpretatie is tevens te vinden in **Zinn Jr.**, “Suger, Theology, and the Pseudo-Dionysian Tradition,” 36–37. De publicaties van Sedlmayr, Von Simson, Gosebruch, Gage, Büchsel, Kidson, Crossley, Sauerländer en Zinn Jr. worden in het kader van Panofsky’s neoplatoonse duiding ook genoemd in **Bruno Reudenbach**, “Panofsky und Suger von St. Denis,” in *Erwin Panofsky: Beiträge des Symposions Hamburg 1992*, red. Bruno Reudenbach (Berlijn: Akademie Verlag, 1994), 114–115.