

# Het fenomeen Adriaen van Wesel (1)

Tentoonstellingen over oude Nederlandse kunst worden zeldzaam. Zeker monografische tentoonstellingen, dus gewijd aan een enkele kunstenaar, worden nauwelijks meer gehouden. Als eerste oorzaak hiervan kan het eenvoudige feit genoemd worden, dat oude, van voor de 17de eeuw daterende kunstwerken te kostbaar en te fragiel geworden zijn om ze bloot te stellen aan de risico's van vervoer en temperatuurswisselingen. Een tweede oorzaak kan liggen in het feit dat het bekende oeuvre van oude meesters meestal te klein van omvang is om er tentoonstellingen mee in te richten, die voldoen aan de huidige wensen. Tentoonstellingen schijnen tegenwoordig immers of thematisch te moeten zijn of spectaculair, en liefst beide. Op de spectaculaire Bruegheltentoonstelling, eind vorig jaar in Brussel, was het euvel van gebrek aan materiaal opgelost door uit alle hoeken en gaten werk van nazaten en aanverwanten van Pieter Brueghel de Oude bijeen te schrapen en het geheel te presenteren als werk van „een dynastie van schilders”. Bij de, eveneens vorig jaar in Brussel gehouden tentoonstelling *Rogier van der Weyden* werd een andere oplossing gevonden. Hier was de tentoonstellingsruimte geheimzinnig verduisterd, terwijl de panelen in vitrines onder sterke lampen opgloeiden als Egyptische schatten. Zo viel het niet op dat er geen enkel schilderij bij was, dat absoluut zeker van Van der Weyden is en slechts een vijftal panelen, dat vrijwel unaniem aan deze schilder wordt toegeschreven. Een daarvan schijnt bovendien het gesol niet onbeschadigd overleefd te hebben. Terecht worden dan ook ernstige vraagtekens gezet bij dergelijke ondernemingen.

Zijn de risico's van technisch-organisatorische en materiële aard al voldoende reden om tentoonstellingen van oude, met name 15de eeuwse Nederlandse kunst ter discussie te stellen, van fundamentele aard is de vraag of de monografische opzet van tentoonstelling en onderzoek voor deze kunst wel de juiste benaderingswijze is. De tentoonstelling *Adriaen van Wesel, een Utrechtse beeldhouwer uit de late middeleeuwen*, die onlangs in het Rijksmuseum te Amsterdam werd gehouden, is een goede aanleiding om op deze vraag in te gaan. Hierbij is het belangrijk te bedenken dat Van Wesel op deze tentoonstelling, net als Rogier van der Weyden in Brussel, met geen enkel absoluut eigenhandig werk vertegenwoordigd was. Adriaen van Wesel is een van die kunstenaars, die hun bestaan in de kunstgeschiedenis te danken hebben aan een methode die bekend staat als „kennerschap”. Samen met de stijlkritiek wordt het kennerschap in het kunsthistorisch onderzoek toegepast om anonieme kunstwerken te dateren en aan bepaalde meesters toe te schrijven. Een tentoonstelling als *Adriaen van Wesel* is een resultaat van dergelijk onderzoek.

Op deze tentoonstelling, waar men overigens alle Brusselse bombast had vermeden, was het werk van Van Wesel en zijn Utrechtse tijdgenoten opgesteld in een ruimte, die was onderverdeeld in vier in elkaar overlappende cirkelsegmenten. Wat de toeschrijvingen betreft, waren deze ruimten op te vatten als concentrische cirkels. Hiervan bevatte de buitenste meest ongedifferentieerd Utrechts werk; via twee cirkels met werk van navolgers en school van Van Wesel drong de bezoeker door tot het overgebleven werk van Van Wesel zelf.

Deze opstelling suggereerde dat het werk van Adriaen van Wesel zich in zijn totaliteit van dat van zijn tijdgenoten onderscheidt, dat deze beeldhouwer een duidelijk herkenbare eigen stijl had. Als dit zo is, kan men zich afvragen waarom in de educatieve begeleiding bij de tentoonstelling Van Wesels specifieke stijlkenmerken niet waren vermeld. Nu werd de bezoeker (te oordelen naar het taalgebruik werd deze geschat op ongeveer twaalf jaar) afgescheept met niet ter zake doende informatie van iconografische aard, zoals de - tot vier maal toe herhaalde - mededeling dat de heilige Agnes een lam (agnus) tot attribuut heeft. Daarom de ene Agnes aan Van Wesel toegeschreven moest worden en de andere niet, werd echter niet duidelijk. Toch heeft de educatieve dienst er waarschijnlijk goed aan gedaan zich op de tentoonstelling van stijlkritisch commentaar te onthouden. Waar dit niet was gedaan, in de begeleidende Kunst-krant, wordt de indruk gewekt dat het doen van toeschrijvingen engelenwerk is 1). „Engelen bewijzen: Adriaen maakte ze”, luidt een kop, en aan de hand van detailfoto's wordt de werkwijze van kenners toegelicht met de woorden: „Hetzelfde haar, dezelfde vleugels, dezelfde plooiën in de kleding, dezelfde handen. Dezelfde stijl kennelijk dezelfde beeldsnijder”. Alsof het een toverformule betrof.

De samenstellers van de catalogus, die naar aanleiding van deze tentoonstelling het hele oeuvre van Van Wesel opnieuw hebben bestudeerd, zijn uiteraard voorzichtiger te werk gegaan 2). Toch blijft de vraag of welke educatieve dienst dan ook in staat geweest zou zijn de resultaten van zijn onderzoek naar welk publiek dan ook toe te vertalen. De conclusie van dit onderzoek luidt namelijk dat het werk van Van Wesel beschouwd moet worden als een „geïsoleerd fenomeen”, waarbinnen geen vaste, aan de kunstenaar eigen formules en stijl te vinden zijn.

In feite houdt deze conclusie een ontkenning van het fenomeen Van Wesel in, wat een merkwaardige geste mag heten tegenover een kunstenaar aan wie een eenmantentoonstelling wordt gewijd. Toch lijkt mij de enige manier om uit deze impasse te raken - want men kan na deze tentoonstelling toch wel zeggen dat



1. *Adriaen van Wesel* (toegeschreven), *Hogepriester en soldaten onder het kruis*, ca 1465-1475. Rijksmuseum, Amsterdam.

het Van Weselonderzoek is vastgelopen - het werk, dat aan deze kunstenaar is toegeschreven, te bestemmen los van de maker en te zien of dit werk in de Utrechtse 15de eeuwse kunst inderdaad wel zo'n geïsoleerd fenomeen is. Dit is zeker niet het geval met de groep *Hogepriester en soldaten onder het kruis* (afb. 1). Van dit beeldhouwwerk zal ik, als voorbeeld, proberen aan te tonen dat het past in de context van een iconografische en stilistische ontwikkeling die zich tussen ca. 1420 en ca. 1475 in de Utrechtse ateliers voordeed.

Het is evenwel van belang eerst het „fenomeen Van Wesel” onder de loep te nemen. Hierbij zal ik enigszins uitvoerig ingaan op stijlkritiek en kennerschap in het algemeen. Deze uiteenzetting zal bovendien wat aan de theoretische kant zijn, maar ze lijkt mij toch nodig om duidelijk te maken dat het doen van toeschrijvingen geen werk van engelen is, maar mensenwerk.

#### **Adriaen van Wesel in de kunsthistorische literatuur**

Volgens de huidige stand van wetenschap lijkt Adriaen van Wesel een uitzonderlijk goed bekende kunstenaar te zijn. Van 15de eeuwse kunstwerken kennen wij immers in de meeste gevallen de naam van de maker niet, of wij kennen wel de naam van een kunstenaar (uit archieven bijvoorbeeld), maar kunnen geen werk met die naam in verband brengen. Adriaen van Wesel staat in de kunsthistorische literatuur echter te boek als een werkelijk historische figuur, met een biografie, een oeuvre en zelfs met een eigen karakter. Aan de hand van archiefstukken en andere bronnen, van stijlkritisch en natuurwetenschappelijk onderzoek (met name dendrochronologisch onderzoek of jaarringanalyse van het hout van de beelden) hebben kunsthistorici globaal de volgende kunstenaarsbiografie van Van Wesel weten samen te stellen.

Adriaen van Wesel werd rond 1417 geboren, waarschijnlijk in Utrecht. Hij oefende hier het beroep van beeldsnijder uit en was als zodanig lid van het Zadelarsgilde. In 1447 werd hij gekozen tot ouderman van dit gilde, een functie die hij in totaal achttien jaar heeft vervuld. Behalve in het gildebestuur heeft Van Wesel ook, vanaf 1456, in het stadsbestuur functies bekleed, onder meer als „vinre“, om toezicht te houden op de naleving van de bepalingen omtrent keuren, en tenslotte, in 1481, als hoofdman van een van de vier wijken van Utrecht. De precieze sterfdatum van Van Wesel is niet bekend, maar deze moet kort na 1489/90 liggen. Zijn vrouw Margriet en zijn dochter Belyen waren waarschijnlijk al voor hem overleden.

Vanaf 1475, en niet eerder, berichten de archivalia regelmatig over opdrachten. De eerste gold een Maria-altaar voor de Lieve Vrouwe Broederschap in 's-Hertogenbosch, dat in 1477 werd opgeleverd. In 1484 bestelde de Nieuwe Kerk in Delft een zeer kostbaar hoogaltaar bij Van Wesel en drie jaar later kwam van bisschop David van Bourgondië een opdracht voor een meer bescheiden altaar, ten behoeve van het klooster St. Agnietenberg in Zwolle. In hetzelfde jaar, 1487, leverde Van Wesel ook nog drie beelden aan de Buurkerk. De laatste grote opdracht kwam in 1489 van de Domkerk, zeven beeldengroepen voor het hoogaltaar. Het op dit moment aan Adriaen van Wesel toegeschreven oeuvre omvat drieëntwintig beeldengroepen, fragmenten van groepen en losse beelden, alle in hout gesneden. De kern van dit oeuvre bestaat uit de groepen *Johannes op Patmos* en *Keizer Augustus en de Sibylle van Tibur*. Deze beeldhouwwerken zijn, in hun oorspronkelijke kasten, nog in het bezit van de Illustere Lieve Vrouwe Broederschap in 's-Hertogenbosch; reden om aan te nemen dat zij deel hebben uitgemaakt van het Maria-altaar, dat deze broederschap in 1475 aan Van Wesel in opdracht gaf. Oude, nagenoeg unaniem aanvaarde toeschrijvingen op stilistische gronden betreffen onder meer de *Muscierende engelen* en *Jozef* - wel het beroemdste werk - en het *Sterfbed van Maria*, beide in het Amsterdams Rijksmuseum. Ook deze groepen waren misschien onderdelen van het Maria-altaar. Een van de laatste toeschrijvingen aan Van Wesel geldt een *Ontmoeting der koningen*, in 1977 door het Rijksmuseum aangekocht in Londen, en ook deze groep zou tot hetzelfde altaar behoord hebben.

Wat er in de kunsthistorische literatuur bestaat aan omschrijvingen van Adriaen van Wesels specifiek eigen stijlkenmerken, laat zich niet gemakkelijk samenvatten en tot essentialia terugbrengen (een probleem waarop ik nog zal terugkomen). Toch kunnen enkele, telkens terugkerende kwalificaties genoemd worden, die kennelijk een leidraad zijn voor de kunsthistorici die zich met Van Wesel bezighouden. In het algemeen wordt gesproken van: een naïeve geest, een rake typering van karakters die voortkomt uit psychologische belangstelling, en een directheid waarvoor zorgvuldigheid in uitwerking, detaillering en juiste anatomie



2. Adriaen van Wesel (toegeschreven), *Lezende Maria*. Gruuthuse Museum, Brugge.

moeten wijken. In detail wordt gewezen op: pruikachtig haar, gezwollen oogleden (met name nadrukkelijk aangegeven onderste oogleden), de voorkeur om de overgang tussen hals en kledij aan te geven met een „soort opliggend koord“, en handen, die vaak slechts schetsmatig zijn aangegeven.

### Stijlkritiek en kennerschap 3)

Het summiere overzicht van het onderzoek naar Van Wesel, dat ik hierboven heb geschetst, geeft natuurlijk geen beeld van het onderzoek zelf: de tijd en energie die er in is gestoken, de scherpzinnigheid van geest en blik waarmee het is verricht en het doorzettingsvermogen dat ervoor nodig was. Waarom getroosten kunsthistorici zich al deze moeite?

De traditionele taak van de kunstgeschiedenis houdt in, het artistieke verleden te reconstrueren. Om dit doel te bereiken hebben kunsthistorici van oudsher de volgende werkzaamheden verricht: inventarisatie van de bewaard gebleven kunstwerken, toeschrijving en datering van deze werken op grond van externe aanwijzingen (signaturen, archieven, oude inventarissen, reisbeschrijvingen en biografieën enz.); vervolgens de toeschrijving en datering van deze werken op grond van stijlverwantschap met de gedocumenteerde werken en tenslotte het nagaan van de verdere geschiedenis, o.a. de waarderingsgeschiedenis, van de kunstwerken. Langs deze weg kwam enerzijds geschiedschrijving van kunst, stijlgeschiedenis, tot stand, en anderzijds geschiedschrijving van het leven en werk van kunstenaars, meestal vervat in monografieën. Voor wat betreft de 15de eeuwse Nederlanden, met hun enorme anonieme kunstproductie ging het - en

gaat het nog steeds - om het in kaart brengen van de ontwikkelingen in de Nederlandse kunst van die tijd. Dit was ook het doel dat Max J. Friedländer (1867-1958) nastreefde. Deze nog steeds toonaangevende kunsthistoricus, waar het gaat om het determineren van Vlaamse en Nederlandse Primitieven, formuleerde als zijn credo: „Wij moeten telkens dat bijna onbereikbare doel voor ogen houden: een samenhangend beeld van de produktie van elk kunstcentrum in de Nederlanden“. Bij dit streven hanteerde Friedländer, en velen na hem, een methode die zowel met de term „kennerschap“ als „stijlkritiek“ wordt aangeduid, begrippen waartussen ik hier voor de duidelijkheid een onderscheid maak.

Bij de *stijlkritiek* gaat men uit van de vooronderstelling, dat een kunstenaar niet in een vacuüm werkt, maar gebonden is aan de artistieke uitdrukkingswijzen van de tijd vóór hem en vooral aan die van zijn eigen tijd. De gebondenheid aan de tijd maakt elk kunstwerk globaal dateerbaar. Zo is de hoekige plooi van de kleding die, rond 1410-1420 geïntroduceerd in de Zuidnederlandse schilderkunst, geleidelijk aan de vloeiende plooi van de Internationale Gotiek verdrong, een stijlkenmerk dat wordt aangetroffen in de hele verdere 15de eeuw, in zowel de Zuidelijke als de Noordelijke Nederlanden en in zowel schilderkunst als beeldhouwkunst. Het heeft dan ook geen zin er op te wijzen - zoals in de catalogus bij de Van Weseltonstelling wordt gedaan - dat deze beeldhouwer een duidelijke voorkeur had voor dergelijke plooi, een „voorliefde voor rijk geplooid stoffen, die hij in platte over elkaar liggende partijen (...) uitbeeldt en waarmee hij de overgang tussen figuur en grond maskeert“. Vergelijking van de aan Van Wesel toegeschreven *Lezende Maria* (afb. 2) met de Mariafiguur uit het *Mérodealtaar* van de Meester van Flémalle (afb. 3) maakt duidelijk dat hetzelfde procédé, waarbij de plooi wordt uitgewerkt tot een abstract patroon van over elkaar geschoven driehoekige vormen dat de bodem bedekt, even karakteristiek is voor een Zuidnederlandse schilder uit het begin van de 15e eeuw als voor een Noordnederlandse beeldhouwer die leefde tot het einde van die eeuw. Nu vindt men een afbeelding van dit *Mérodealtaar* inderdaad in de catalogus, naast die van de *Lezende Maria*, echter vanwege de overeenkomst in voorstelling en niet vanwege de instructieve vergelijking van de stijl, of liever het procédé, dat kennelijk zo algemeen gangbaar was.

Als deze behandeling van de plooi niet typisch Weseliaans is, waaraan herkent men een echte Van Wesel dan wel? Deze vraag ligt op het terrein van de kenner. Bij het *kennerschap*, het vermogen om trefzeker de ene kunstenaarshand van de andere te onderscheiden, gaat men uit van de vooronderstelling dat iedere kunstenaar een persoonlijk „handschrift“ heeft. De moeilijke taak van de kenner bestaat erin dit strikt eigene van een kunstenaar als zodanig te herkennen en te onderscheiden van het algemene, iets waar Friedländer een meester in was. Merkwaardigerwijs pretendeerde Friedländer het bij zijn toeschrijvingsarbeid

voornamelijk zonder wetenschappelijke methodiek te kunnen stellen. In de inleiding tot zijn in 1916 verschenen boek *Von Eyck bis Bruegel* voert hij aan dat de juiste toeschrijvingen spontaan plaatsvonden en op het eerste gezicht, zoals men een vriend herkent, zonder ooit bepaald te hebben waarin het bijzondere van zijn voorkomen is gelegen. Toeschrijvingen waren volgens Friedländer produkten van talent en intuïtie en ze konden bewezen, noch weerlegd worden.

Het zou van naïveteit getuigen als we deze belijdenis van de grote kenner geheel voor waar zouden aannemen. Friedländer ging, zoals gebleken is, wel degelijk uit van een bepaald methodisch kader, van bepaalde premissen, die hij bewust of onbewust hanteerde en die hij door zijn jarenlange ervaring in het bekijken van kunstwerken telkens kon toetsen en bijstellen. Niet alle kunsthistorici waren evenwel zo bedreven in het toeschrijven van kunstwerken als Friedländer. Het feit dat men niet kon steunen op een algemeen geaccepteerde wetenschappelijke methode, werd steeds meer ervaren als een gebrek. Uitzichtloze discussies waren hiervan dikwijls het resultaat. Het kennerschap werd zelfs wel in een kwaad daglicht gesteld en beschuldigd van „namenjagerij“ uit economische motieven. Men kan, in de zestiger jaren wel spreken van een crisis in het kennerschap.

Typerend is dat in deze impasse de aandacht opnieuw gevestigd werd op een uit de late 19de eeuw daterende systematische wijze van observeren, die door Friedländer in theorie altijd was verworpen, maar die hij desondanks in praktijk zelf ook had toegepast. Deze zorgvuldig uitgewerkte methode was uitgedacht door de Italiaan Giovanni Morelli (1826-1891), een ervaren kunstkenner die van oorsprong medicus was, gespecialiseerd in de vergelijkende anatomie. Zoals velen was hij de mening toegedaan dat iedere kunstenaar een specifiek eigen handschrift heeft, maar om de hand van de meester te ontdekken keek hij, in tegenstelling tot wat gebruikelijk was, voornamelijk naar kleine, ogenschijnlijk onbelangrijke details als de wijze waarop vingernagels en oortelletjes geschilderd waren.

Uit artistiek belangrijke onderdelen als compositie, proportie, kleur, expressie en gebaar valt niet met zekerheid de hand van de meester af te leiden, zo redeneerde Morelli, want dit zijn atelier technieken, die schilders van elkaar overnemen. Hij ging ervan uit dat dit niet het geval was met de genoemde kleine onderdelen; dat deze met de minst bewuste aandacht geschilderd waren en dat juist daarom de kunstenaar er zijn ware persoonlijkheid in verried.

De eigenaardigheden die hij bij zijn waarnemingen constateerde, werden door Morelli met grote zorg gecatalogiseerd en gepubliceerd. Deze publicaties die onder pseudoniem verschenen, hebben soms wel iets weg van politiedossiers en het valt te begrijpen dat er nogal wat kunstminnaars waren die door dit aspect werden afgeschrikt. Minder begrijpelijk is dat zijn werk ook wel als een soort charlatanerie is veroordeeld.



3. Meester van Flémalle (Robert Campin), middenpa-neel Mérodealtaar, ca 1425-1428. Metropolitan Mu-seum, New York.

Friedländer, de pleiter voor het „gedachtenloos herkennen”, liet zich hiertoe verleiden. Naar zijn mening waren de beschrijvingen van Morelli eerder te danken aan zijn intuïtie dan aan zijn gepretendeerde wetenschappelijke methode. De Engelse kunsthistoricus Edgar Wind heeft echter aangetoond dat Friedländer, ondanks zijn scepsis jegens de Italiaan, wel degelijk gebruik heeft gemaakt van diens methode. Inderdaad gaan in de praktijk van het toeschrijven intuïtie en rationale methodiek meestal samen.

### Checklist

Als wij nu de beschrijvingen aan Van Wesel aan de hierboven beschreven methode willen toetsen, stuiten we meteen op de moeilijkheid dat de rol van intuïtie daarin zich aan de beoordeling onttrekt, althans voor zover deze intuïtie niet achteraf beredeneerbaar bleek te zijn en haar ingevingen, getoetst aan verdere waarnemingen, stand bleken te houden. Zo dacht men in 1958 de „handtekening” van Van Wesel gevonden te hebben in de wijze waarop hij oogleden weergeeft, een veronderstelling die nu terecht verworpen is, omdat men dergelijke oogleden ook in andere, niet aan Van Wesel toe te schrijven beeldhouw- werken heeft aangetroffen. Wil men beschrijvingen beoordelen, dan kan dat alleen voor zover ze tot stand zijn gekomen aan de hand van wat Friedländer denigrerend spiekbriefjes noemde, d.w.z. de Morelliaanse lijsten van kenmerken die het specifiek eigen handschrift van een kunstenaar uitmaken.

Is reeds gebleken, dat Van Wesels manier om oogleden weer te geven niet exclusief was, aan de hand van een „checklist”, die men op grond van de catalogus bij de tentoonstelling zou kunnen opmaken, leert men evenmin het handschrift van deze kunstenaar kennen. Pruijkachtig haar, een tweede „Morelliaans”

kenmerk dat een Van Wesel zou moeten typeren, tref- fen we in de hem toegeschreven beelden nu eens wel, dan weer niet aan en bovendien ook elders. Voorts blijkt de voorkeur om halsuitsnijdingen met een „soort opliggend koord” aan te geven evenmin een voor Van Wesel exclusief kenmerk te zijn. Ook in de Utrechtse industrie van pijparden beeldjes werden dergelijke halsuitsnijdingen toegepast; bovendien past Van Wesel ze zelf niet consequent toe. En zo is het ook gesteld met de handen, die bij Van Wesels beelden kinderlijk en schetsmatig zouden moeten zijn. Dit soort treft men inderdaad aan, bijvoorbeeld bij de *Lezende Maria* (afb. 2), maar ook, zoals in het *Sterfbed van Maria* en vooral bij de *Apostel Paulus*, zeer robuuste en tot in details als aderen uitgewerkte han- den.

Dat de checklist niet goed werkt is begrijpelijk, als we zien dat ze niet is opgemaakt aan de hand van slechts de twee groepen die, gezien hun herkomst wel haast zeker (hoewel altijd nog niet absoluut zeker) van Van Wesel zijn, namelijk de *Johannes op Patmos* en de *Augustus en de Sibylle van Tibur*. Ook aan werken als de *Musicerende engelen* en het *Sterfbed van Maria* zijn „typisch Weseliaanse” kenmerken ontleend, terwijl die werken hun toeschrijving aan deze beeldhou- wer slechts te danken hebben aan de stijlkritiek. Het gevaar dat toeschrijvingen, als ze maar vaak genoeg herhaald worden, voor zekerheden aangezien gaan worden en gaan dienen als uitgangspunt voor nieuwe toeschrijvingen ligt altijd op de loer; reden voor Fried- länder om nadrukkelijk op dit gevaar te wijzen.

Was het de samenstellers van de catalogus wel om het handschrift van Van Wesel te doen? Men zou zeg- gen van niet als in het voorwoord wordt aangekon- digd: „In schijnbare tegenstelling met het presenteren van een eenmanstentoonstelling wordt thans de aan- dacht minder gericht op het individuele handschrift van de kunstenaar en de herkenning van zijn allerper- soonlijkste stijl dan wel op het kunstwerk zoals dat in de middeleeuwse ateliers tot stand kwam, als produkt van een collectivum (...).” In niet schijnbare tegen- stelling hiermee lezen we in de analyse van Van We- sels werk dat het wel degelijk gaat om het herkennen van dienst allerpersoonlijkste stijl: „Wil men het werk van Adriaen van Wesel (...) karakteriseren dan zal men, zoals zo vaak, meer uit moeten gaan van het herkennen van zijn handschrift dan dat er voor hem exclusieve vormschema's aan te geven zouden zijn”. Wat precies met „voor hem exclusieve vormsche- ma's” wordt bedoeld, is mij niet geheel duidelijk maar het lijkt mij dat men bij het herkennen van het hand- schrift van een kunstenaar nu juist wel van de exclu- sive vormschema's, althans vormen, uit moet gaan. Nog minder duidelijk is wat hierop als karakterisering van dat handschrift volgt. Hier wordt onder meer ge- sproken van Van Wesels vermogen om snel en raak personen te typeren, een snelheid die eigenlijk neer- komt op een rake waarneming van situaties en karak- ters, en van een grote mildheid waarmee hij oude mensen en volkstypen uitbeeldde. Hiermee is mis-

schien de persoon van Van Wesel getypeerd, over zijn stijl geeft deze karakterschets geen uitsluitel.

Ik heb er al op gewezen dat de in de kunsthistorische literatuur genoemde stijkenmerken van Van Wesel zich moeilijk tot de essentialia laten terugbrengen, maar dat een aantal daarvan kennelijk als leidraad fungeren. Toch worden ook deze in de catalogus herhaaldelijk door uitzonderingen doorkruist. Zo wordt de lezer bij de *Musicerende engelen* (cat. nr 1) nog eens herinnerd aan Van Wesels kenmerkende „ogenschijnlijk op haast duidende slordigheid in of verwaarlozing van details“, om enige regels verder geattendeerd te worden op de „uitvoerige detaillering“ van de muziek-instrumenten in deze beeldengroep, hetgeen dan ook uitzonderlijk heet. Uitzonderlijk is ook de rechter hand van de *Madonna* (cat. nr 17), die ongewoon elegant genoemd wordt en bij de *Kruisafneming* (cat. nr 15) is sprake van een ongewoon lineaire compositie. Men kan zich afvragen wat bij Van Wesel regel is en wat uitzondering, als in zijn beperkte oeuvre van een twintigtal werken drie madonna's worden aangetroffen, die „in de uitwerking volkomen van elkaar verschillen“ en als er nu eens sprake is van monumentaliteit, dan weer van elegantie, van „waardigheid en rust“ tegenover „merkwaardig onrustige sfeer“ en, naast het ongeïdealiseerde realisme ook abstrahering en „gedurfd stileren“ voorkomen.

De verklaring van de grote verschillen binnen Van Wesels oeuvre zou volgens de schrijvers van de catalogus hierin moeten liggen: „dat de essentie van zijn kunstenaarschap niet ligt in bepaalde vormschemas of stileringen, maar dat hij hoofdzakelijk vanuit een zeer persoonlijke instelling met groot gemak en zonder naar vaste eigen formules te streven de vormtaal van zijn tijd toepaste zonder er een stijl van te maken.“ Dus Van Wesel had helemaal geen eigen stijl of liever: het kenmerkende van Van Wesels persoonlijke stijl zou zijn dat er iets eigens aan ontbreekt?

Ik kan mij niet aan de indruk onttrekken dat hier een kunstenaarspersoonlijkheid is gecreëerd uit het onvermogen in het aan hem toegeschreven werk iets eigens te ontdekken, iets van die telkens terugkerende Morelliaanse eigenaardigheden of desnoods eenzelfde naïeve, directe of andere sfeer waarvan het hele oeuvre doortrokken is en die kenners intuïtief tot toeschrijving brengt. Als in dit oeuvre zo'n persoonlijke stijl ontbreekt zou het antwoord op de vraag „waarom juist van hem (Van Wesel) een zo groot aantal beelden voorhanden is en van de vele uit documenten bekende medekunstenaars zo weinig“, iets dat als onverklaarbaar wordt voorgesteld, wel eens eenvoudig kunnen luiden: omdat het hier niet om het oeuvre van één persoon gaat.

### Zucht naar biografie

Adriaen van Wesel, wiens werk in de tentoonstellingscatalogus wordt gekenschetst als een geïsoleerd fenomeen, zonder te traceren artistieke herkomst, zonder stilistische banden met het eigen artistieke milieu en zonder artistieke nakomelingschap, lijkt mij

een produkt van de zucht naar biografie, die Friedländer heeft gesignaleerd. De nieuwsgierigheid naar de persoon van de kunstenaar is sinds de negentiende eeuw algemeen. Ook Friedländer noemde de vraag naar de persoonlijkheid het laatste en meest vruchtbare vraagteken, maar hij voegde daaraan toe dat het antwoord in veel gevallen zou uitblijven en dat men zich zeker niet op namen moest blindstaren. Inderdaad constateert Karl Arndt, naar aanleiding van de laatste grote tentoonstelling over Vlaamse Primitieven, in 1969 in Brugge gehouden, – overigens niet zonder spijt – dat het vaak beter is de kunstwerken in hun anonimiteit te laten rusten, „hoe sterk ook de neiging der historici of verzamelaars is om ze van een naam (of noodnaam) te voorzien“. 4)

Deze constatering komt voort uit het langzaam gegroeide besef dat, waar uit de 15de eeuw slechts zo weinig kunstwerken over zijn, van zo veel meesters, men wel dwingende redenen moet hebben om twee anonieme werken aan eenzelfde hand toe te schrijven. Het percentage overgebleven kunstwerken zou zelfs wel eens te klein kunnen zijn om een betrouwbaar beeld te krijgen van de stilistische ontwikkelingen in de verschillende kunstcentra. Zeker voor Utrecht geldt dat wij aan de hand van de schamele resten van wat er geweest moet zijn, nog geen coherent beeld van de ontwikkelingen in de 15de eeuwse kunst hebben kunnen schetsen. Een monografie, zeker een over een eigenzinnig beeldhouwer genaamd Adriaen van Wesel, lijkt in dit stadium prematuur en werkt zelfs hinderlijk in het onderzoek (bijvoorbeeld tot het touwtrekken om de *Madonna* in Keulen (cat. nr 18), die door Nederlandse kunsthistorici voor Van Wesel wordt opgeëist, terwijl Duitse kunsthistorici er pertinent een Keuls werk in zien). Door op dit oeuvre het etiket „strikt persoonlijk“ te plakken, snijdt men de weg voor verder onderzoek (naar bijvoorbeeld de contacten tussen het aartsbisdom Keulen en het daaronder ressorterende bisdom Utrecht) af. Als men het daarentegen beschouwt als de weinige resten van de productie van een of meer ateliers, houdt men de weg om tot een meer samenhangend beeld van de stilistische ontwikkelingen in de kunst van het 15de eeuwse Utrecht te komen open.

(wordt vervolgd)

Bilthoven

Korine Hazelzet

### Noten:

- 1). Rijksmuseum Kunst-krant, Rijksmuseum Amsterdam, 7,4 (1980).
- 2). W. Halsema-Kube, G. Lommens, G. de Werd, cat. *Adriaen van Wesel (ca 1417-ca 1490), een Utrechtse beeldhouwer uit de late middeleeuwen*, Rijksmuseum, Amsterdam, 20 dec. 1980-15 maart 1981.
- 3). Vgl. K. Hazelzet, cat. *Een schilderij centraal I, het Utrechtse Kruisigingsdrieluik en de aanblik van de hostie*, Utrecht, z.j. (1979), 3-9.
- 4). K. Arndt, „De anonieme meesters en hun problemen“, cat. *Anonieme Vlaamse Primitieven*, Groeningemuseum, Brugge 1969, 19-20.