

K. G. BOON

Twee vroege Duitse tekeningen

Afb. 1. De Uitstorting van de Heilige Geest. Pentekening, Tirol, ca. 1450. Rijksprentenkabinet.



Tekeningen uit de eerste helft van de 15e eeuw behoren tot de meest gezochte stukken voor een Prentenkabinet. Het zijn de incunabelen van de tekenkunst, d.w.z. de vroegste pogingen om een eerste gedachte voor een altaarstuk of voor een wandschildering naar eigen inzicht te schetsen waarbij afgeweken werd van de traditionele composities. Dergelijke tekeningen bleven schaars bewaard. Men vindt ze meestal in musea wier verzamelingen teruggaan op kloosterbezit of op oude plaatselijke verzamelingen. In Duitsland zijn dit de kabinetten van Coburg, Erlangen, München en Bazel, die elk een groep studies bewaren van kunstenaars uit een bepaald gebied. In Erlangen en München vindt men bijv. veel tekeningen uit de Neurenbergse en de Zuid Duitse Scholen terwijl in Bazel en, merkwaardig genoeg, in het Coburgse vorstenbezit grote groepen uit de Boven-Rijn bewaard bleven. In Wenen werden in latere tijd uit oostenrijkse kloosters enkele vroege stukken van de oostenrijkse school bijeengebracht.

Zo is het dus in de verzamelingen van onze oostelijke naburen mogelijk om enigszins een beeld te krijgen van de vroegste fase van het ontwerpen van een schilderij; hetgeen hier in Nederland vrijwel niet mogelijk is en nog minder in de belgische musea.

Wil men echter de vroege ontwikkeling van de duitse tekenkunst van geval tot geval nagaan, vooral bij de grote schilders, die het eerst door een realistischer opvatting met de middeleeuwse schema's braken, dan stuit men nog altijd op een 'non possumus'. Men komt bij het toeschrijven van die vroege tekeningen niet veel verder dan een indeling in bepaalde groepen.

Als men wil weten hoe in Ulm de Meester van het Sterzinger altaar of Multscher getekend hebben of hoe Witz in Bazel en Lucas Moser in Tiefenbronn hun eerste realistische stukken hebben opgezet, dan tast men evenzo in het duister als bij het zoeken naar tekeningen van de vroege Münchense schilders. Alleen in héél enkele gevallen, bij een tweetal vroege Weense schilders en bij Stephan Lochner uit Keulen, wordt het ons mogelijk gemaakt uit enkele tekeningen iets

van hun eerste schetsen te leren kennen. Al het overige tekenmateriaal bleef in vage schoolverbanden gegroepeerd en men is al tevreden als het verband met een vroege groep schilderijen duidelijk kan worden gemaakt.

School van Tirol, ca. 1450

Dit geldt ook voor de hier afgebeelde schets van de Uitstorting van de Heilige Geest, die zelfs niet bij een van de bekende groepen in te delen is (afb. 1). Het is een tekening die ook niet het niveau van de enkele bewaard gebleven vroege Oostenrijkse of Boven-Rijnse of Keulse tekeningen bereikt. Zij staat door haar ruwe, bijna onbeholpen lijkende, stijl geheel apart. Men krijgt de indruk dat zij niet in een van de vroege centra van de Duitse kunst gemaakt kan zijn zodat men gedwongen wordt zich op een wijder terrein te oriënteren tot in de randgebieden van de Duitse cultuur. Nu wordt ons het zoeken naar verwante kunstuitingen bij deze tekening wat makkelijker gemaakt door het feit dat haar herkomst tot in het begin van de 16e eeuw is na te gaan. Zij is nl. afkomstig uit een album dat toebehoorde aan de Veronese familie Moscardo. Dit album ging later naar de Markies van Calceolari, wiens nazaten de collectie tot in de jaren twintig van deze eeuw bewaarden. Op de band van het album waren een naam, waarschijnlijk van de eerste bezitter, en een jaartal in de 16e eeuw vermeld; beide werden helaas onontcijferbaar door het wegvallen van het ruglinnen, waarop zij ten dele waren geschreven.¹ Al kon dus de samensteller van dit boek tot nu toe niet achterhaald worden dan is het toch wel mogelijk om uit de inscripties in vroeg 16e-eeuws schrift, die op verschillende

¹ Zie hierover: F. Lugt in: *Marques de collections, Supplément, 's-Gravenhage 1956, p. 422 nr. 2990. Een belangrijk deel van dit album bevindt zich thans in de verz. F. Lugt te Parijs. De meeste tekeningen worden tot de Veronese School gerekend. Een uitzondering vormt nog een studie van een ruiter op een stijgerend paard, die N. Rasmø en na hem B. Degenhart (in: *Arte Veneta, VIII, 1954, p. 105 en 107*) met vroege frescos uit het gebied van Bolzano en Trento in verband brachten.*

tekeningen voorkomen, op te maken dat het boek in het begin van die eeuw moet zijn bijeengebracht. Daar wijst ook de inhoud op. Het bevatte slechts tekeningen of uit de 14e of uit de 15e eeuw. Vele hiervan zijn Veronees of Paduaans; alleen het hier gereproduceerde blad en een aantal dierentekeningen zouden op een herkomst van elders kunnen wijzen. Men vergete echter niet hoe internationaal de kunst van Noord-Italië in het begin van de 15e eeuw was.

Weinig herinnert ons inderdaad in de Uitstorting van de Heilige Geest aan de Italiaanse kunst. Alleen spreekt in de breed gebouwde gestalten nog een verre verwantschap aan de kunst van het Trecento mee. De tekenstijl van het blad is verder op en top noordelijk. Zij doet denken aan de gravures van vroege Duitse graveurs, b.v. aan die van de Meester van de Speelkaarten, en ook aan enkele vroege tekeningen in de fijne, parallel lopende, arceertechniek, b.v. aan een Geseling van Christus in de verz. Lehman te New York, die Tietze zelfs aan de Speelkaarten-Meester toeschreef.² Ook in de compositie hebben de Noordelijke elementen de boventoon. De wijze waarop de figuren onderling zijn verbonden in een binnenste kring, die zich naar de Madonna richt, en in een buitenste, waarvan de bewegingen centripetaal gericht zijn, herinnert meer aan 14e eeuwse Noordelijke kunst dan aan de veel stabielere gecomponeerde Zuidelijke voorbeelden van dit thema. Noordelijk is ook de wijze waarop de plooiën getekend zijn met lijnen die in haarspeldbochten eindigen. Opvallend weinig aandacht besteedde de tekenaar aan de weergave van het interieur. De ruimte wordt gecreëerd door de volumineuze gestalten.

Waar kan de Veronese verzamelaar dit merkwaardig alleenstaand voorbeeld van vroege Duitse tekenkunst gevonden hebben? Geen andere vroege Duitse tekening werd ooit buiten de oude verzamelingen in het land zelf aangetroffen. Ligt hier niet een aanwijzing dat men voor het opsporen van de omgeving, waar dit blad moet zijn ontstaan, allereerst aan het meest dichtbijzijnde randgebied van de Duitse kunst moet denken, nl. Tirol, waar de Italiaanse penetratie in de 14e eeuw

en in het begin van de 15e eeuw zich sterk deed gelden? Het oude centrum ervan, Brixen (tegenwoordig Bressanone), ligt aan de Brenner, dus aan de weg die de Italië-reiziger langs kwam, voordat hij bij Verona de laagvlakte van de Po bereikte. Tot hier drongen in de 14e en in het begin van de 15e eeuw de uitlopers van de Siense, Paduaanse en Veronese kunst door. Men vindt er voortbrengselen van de internationale stijl, die heel dicht bij de Veronese kunst staan. Eén er van draagt de signatuur van een lid uit de familie Bembo. Na 1450 wordt deze stijl plotseling afgewisseld door Noordelijke kunst. De ranke gestalten maken plaats voor krachtig gemodelleerde vormen, die de invloed verraden van de Boheemse kunst en van die uit Beieren. Het duidelijkst tekent zich deze ommekeer in de grote cyclus van muurschilderingen in de kloostergang van de Dom te Brixen af. De schilder, die de eerste stap in deze nieuwe richting deed, was Jakob von Seckau aan wie men een Kruisiging en een Ecce Homo in de Kruisgang toeschrijft en wiens meest typerende schilderij een met figuren volgepakte Kruisiging in het Priesterseminarium te Freising is.³

In zijn werk en in dat van zijn opvolger, Lienhard von Brixen, aan wie men de in 1456 en 1459 gemaakte gewelfschildering in de Kruisgang toeschrijft, vindt men typen die heel dicht bij die van de tekening komen.⁴ Brede, nog onzeker gemodelleerde, koppen meestal met krullende pruiken bekronen log gebouwde lichamen die in wijd uitstaande mantels gehuld zijn. Enkele gebaren van tamelijk stereotyp getekende handen doorbreken de dicht op elkaar geplaatste groepen. Het is een kunst, die weinig verfijning kent, maar die, als in de tekening, de ruwe kracht van een nieuw ontdekt realisme verraadt.

Dit is echter niet het enige argument die ons de schets voor de Uitstorting van de Heilige Geest aan een Tirols kunstenaar doet toeschrijven. Er is een tweede tekening van dezelfde tekenaar aan te wijzen die deze toeschrijving nog meer kracht bijzet.⁵ Dit blad bevindt zich sedert lang in de tekeningen-verzameling van het Fitz-William Museum te Cambridge (afb. 2). Het museum ontving haar in de vorige eeuw van de Reverend



Afb. 2. Annunciatie. Pentekening. Tirol, ca. 1450. Fitzwilliam Museum, Cambridge.

Thomas Kerrich – bij ons het best bekend door zijn in 1866 gepubliceerde catalogus van de prenten naar Heemskerck. Er is de helft van een Annunciatie op getekend. Men ziet alleen de figuur van Maria, die geknield ligt naast een lezenaar. Vóór haar staat een vaas met summier aangeduide lelies en achter haar ziet men een bed met een baldakijn. Aan de rechterkant van dit blad is met

² Afgebeeld in: *European Master Drawings in the United States*, London 1947, p. 6.

³ Zie voor de schilderijen in de Kruisgang van de Brixener Dom: H. Semper, *Wandgemälde und Maler des Brixener Kreuzganges*, 1887. De Kruisiging te Freising is o.m. afgebeeld door A. Stange, *Deutsche Malerei der Gotik X*, München Berlin 1960, afb. 251

⁴ A. Stange karakteriseert in zijn *Deutsche Malerei der Gotik, X*, München Berlin 1960, p. 154 de kunst van Lienhard von Brixen met de volgende woorden: 'Die eckig gebrochenen, in linearen Stegen der Kern der Figuren überziehenden Falten bewirken eine zuckende Oberflächenbewegung, der gegenüber die breite Körpermasse blockig fest und starr erscheint. Die rundlichen, weichgeformten Köpfe sind noch aus dem Formmpfinden des frühen 15. Jahrhunderts entwickelt . . .'

⁵ Het blad werd voor het eerst bekend gemaakt in de catalogus van de tentoonstelling van 15de en 16de eeuwse tekeningen te Cambridge van 1960, nr. 4.

enkele lijnen een afsluitende boog geschetst, waaruit men kan opmaken, dat het interieur werd afgesloten door een soort boogvormige arcade. Men vindt deze wijze van afsluiting bij vele vroege interieurvoorstellingen, b.v. bij het bekende Passietafereel uit Roermond in het Rijksmuseum. In de vroeg 15e-eeuwse Tirolse kunst zijn er eveneens verschillende voorbeelden van. Maria wendt zich op deze tekening naar de engel. Zij strekt haar beide handen naar de engel uit in een gebaar dat schroom schijnt uit te drukken. Meestal wordt Maria bij de Annunciatie in de 15e eeuw niet meer op deze wijze voorgesteld maar in navolging van de vroege Bourgondisch-Franse kunstenaars met de rug naar de engel gekeerd, naar wie zij het hoofd

omwendt op het moment dat de engel binnentreedt. De tekenaar van het blad in Cambridge volgde nog de Italiaanse traditie van de 14e eeuw, die de engel direct met Maria confronteert. Het is daarom ook zeer onwaarschijnlijk dat de tekenaar, zoals Benesch meende, de Weense Meester van het Albrechtaltaar zou zijn.⁶ In zijn bekende schilderijen in Berlijn en in Klosterneuburg volgde deze de Franse traditie. De stijl van de tekening in Cambridge met haar dunne parallel lopende arceringen, haar aanduiding van het grondvlak en van de schaduwen heeft bovendien weinig punten van overeenstemming met de vrij makkelijk herkenbare stijl van de Weense vroege tekeningen. Des te meer springt de verwantschap van dit blad met de weinig gecultiveerde tekenant van de

Afb. 3. Geboorte van Christus. Pentekening. Elzasz, ca 1475. Rijksprentenkabinet.



Uitstorting van de Heilige Geest in het oog; die gaat zelfs zover dat men, hetgeen zelden het geval is voor vroege tekeningen, van één tekenhand kan spreken.

Meer dan één overeenkomst verbindt ten slotte deze Madonna met Madonna-figuren uit de Tirolse kunst. De geknield liggende Maria, die zich naar de engel wendt, komt zeker tweemaal omstreeks 1450 in dit gebied voor.⁷ De tekening van de handen is zeer typerend voor de kunstenaars die hierboven werden genoemd: Jakob von Seckau en Lienhard von Brixen. Maar wat misschien nog het meest voor een toeschrijving aan een van de Tirolse kunstenaars uit de kring van de hierboven genoemde meesters, de enige waarvan de namen bekend zijn, pleit, is het

enigszins boerse realisme van de beide tekeningen.

Elsasz, ca. 1475

De eerste tekening bracht ons in een van de randgebieden van de duitse cultuur, waar de afwisseling van invloeden, nu eens uit de duitse dan weer

⁶ Vgl. Otto Benesch in: *Great Drawings of All Time II*, New York 1962, nr. 313.

⁷ Vgl. *de Annunciatie van de Meester van St. Sigmund te St. Sigmund afgebeeld door Stange, loc.cit., T. 233 en de Annunciatie van Leonard von Brixen in de kerk te Tesido (afgeb. *Cultura Atesina XIV*, 1960 afb. 2). Waarschijnlijk heeft dezelfde Lienhard von Brixen in zijn latere carrière kennis gemaakt met de Westelijke uitbeelding van de Madonna in de Annunciatie, want in zijn schilderij te Budapest uit de Maria-cyclus voor Kaschau in Hongarije volgt hij de latere iconografische opvatting.*

Afb. 4. Naar Martin Schongauer, Geboorte van Christus. Gravure, Prentenkabinet, Berlijn.



uit de noord-italiaanse centra, tenslotte leidde tot een zeer boeiende kunst met het werk van Michaël Pacher als hoogtepunt. De tweede tekening (afb. 3) ontstond eveneens in zo'n randgebied, de Elzasz, maar hier was in de 15e eeuw de invloed van de nabije franse cultuur vrij sterk teruggedrongen. Toch was de kunstenaar, die in de tweede helft van de eeuw hier de meest voraanstaande vertegenwoordiger was, Martin Schongauer, niet alleen door duitse voorbeelden geschoold.

Tot de sierlijke vormen waarin hij het bovennatuurlijke kleedt, hebben allerlei westelijke invloeden, vooral uit het bourgondisch-nederlandse gebied, het hunne bijgedragen.

Op het eerste gezicht lijkt het niet waarschijnlijk dat de niet erg meeslepend getekende Geboorte, die hier is afgebeeld, met de kunst van deze burger van Colmar iets te maken heeft. De tekenaar heeft zijn best gedaan om met veel overleg het modelé door middel van verschillende soorten arceringen tot uitdrukking te brengen. Zorgvuldig heeft hij erop gelet om de contouren aan de lichtzijde dunner te laten. In de diepste schaduwpartijen heeft hij ze nog eens extra aangezet. Dit is niet spontaan gedaan maar op een zodanige wijze dat de lijn iets mechanisch gekregen heeft alsof de tekenaar zich aan een voorbeeld oefende. Uit het feit dat er nog een tweede tekening met een identieke voorstelling bestaat, hoewel in een heel andere manier uitgevoerd, blijkt dat dit voorbeeld ook inderdaad moet hebben bestaan. De tweede tekening bevindt zich in het Prentenkabinet te Dresden. Hier ontbreekt het kind en de achtergrond is enigszins anders uitgevoerd. De techniek van dit Dresdense blad is echter geheel anders. Zij lijkt op die van een Elsasze kopiïst, die omstreeks 1500 verscheidene vroegere voorbeelden heeft nagetekend.⁸

Behalve deze tekening te Dresden bestaat er nog een derde navolging van de originele studie, nl. in een gravure, waarvan een exemplaar in het Prentenkabinet te Berlijn wordt bewaard (afb. 4). De gravure draagt het monogram van Schongauer. Zij werd door Bartsch in zijn catalogus van de kunstenaar beschreven.⁹ Lehrs noemde

dit blad echter een latere adaptatie naar een verloren gravure van de Meester E.S.¹⁰

Aangezien alle drie herhalingen, de twee tekeningen en de prent, in kleinigheden verschillen moet men wel aannemen dat zij naar één gemeenschappelijk voorbeeld gedaan zijn. De veronderstelling van Lehrs, dat dit voorbeeld een werk van de Meester E.S. zou zijn, kan al dadelijk van de hand gewezen worden. De Jozef-figuur uit deze compositie is vrij getrouw overgenomen uit een van de late werken van Rogier van der Weyden, nl. uit het z.g. Bladelin-altaar dat kort ná 1450 voor de kerk van het Vlaamse Middelburg gemaakt werd. De verspreiding van deze figuur in Duitsland heeft merkwaardig genoeg niet vóór 1460 en misschien zelfs nog veel later plaats gehad. Men vindt haar in 1477 in een van de altaren van Herlin in Ulm en omstreeks dezelfde tijd, eveneens in Zwaben, in het werk van de Bidpai-meester. Ook in de Elsasz is een voorbeeld aan te wijzen. Het is een Geboorte in het Germanisches Museum te Neurenberg, die al veel overeenkomst heeft in compositie met de hier besproken tekening. De datering van dit stuk kan niet vroeger dan 1470 zijn.¹¹ Omstreeks 1470 en misschien nog eerder daarna is dus in Zwaben en in het Bovenrijnse gebied de invloed van Rogier van der Weyden zo sterk doorgedrongen dat men zijn typen vrijwel letterlijk overneemt. Wij zullen zien dat zulks ook voor de jonge Schongauer geldt. In het werk van de Meester E.S., die in 1467 of 1468 overleden moet zijn, is er van een dergelijke overname nog geen sprake. Zijn vroege prenten, waarin het contact met de nederlandse kunst het duidelijkst is, wijzen uitsluitend op de invloed van de Meester van Flemalle en de enkele voorbeelden uit zijn latere werk, die aan Rogier van der Weyden herinneren, zijn misschien eerder uit laat werk van de Meester van Flemalle af te leiden.

De compositie van de Geboorte geeft dus weinig aanleiding om de veronderstelling van Lehrs te blijven verdedigen. Er bestaan daarentegen wel aanwijzingen om de juistheid van het Schongauer-monogram op de prent niet in twijfel te trekken. Die aanwijzingen zijn van tweeërlei aard:



Afb. 5. Urs Graf, Dwaze Maagd. Gravure. Copie naar Martin Schongauer.

zij zijn af te leiden uit de stijl en uit de techniek. Wat de stijl betreft moge volstaan worden met enkele vergelijkingen. In de eerste plaats vergelijkte men de op elkaar stapeling van de plooien van Maria's mantel en de diepe insnijdingen tussen de plooieruggen met die van Schongauer's Madonna's zowel in prent als in tekening.

Een zeer verwante uitbeelding geeft bv. de tekening van de Geboorte in het Städel Institut te Frankfurt te zien.¹² Ook de uitbeelding van de os en de ezel is onmiskenbaar in Schongauers geest. Men vergelijkte de os en de ezel in de vroege Aanbedding van de Koningen (B. 6) en bovendien de ezel op de gravure van de Geboorte (B 4).

Van meer gewicht is echter – vooral voor de

plaatsing van het origineel van deze compositie in de chronologie van het werk van Schongauer – de techniek van onze tekening en die van de gravure. Zowel in de tekening als in de prent verschilt deze sterk van de klassieke studies van de Colmarse meester. In die studies uit de rijpe jaren van de kunstenaar zijn alleen de contouren van de plooien in lange doorlopende lijnen uitgezet. Alle schaduwen zijn echter met fijner penwerk van lijntjes en haakjes, die meebuigen met de plooiwelingen, aangebracht.

In onze tekening is daar nog geen sprake van. Wel zijn reeds korte arceringen in de schaduwen toegepast, maar deze volgen de welingen nog niet, zodat de plooien hoekig op elkaar staan, en vrijwel nergens is het systeem van haakjes toegepast, hetgeen tot gevolg heeft dat in de schaduwen een fijner verloop ontbreekt. Het origineel, dat de tekening en de prent weergeven, moet, indien men de toeschrijving aan Schongauer wil handhaven, een vroeg werk zijn geweest, waarin Schongauer nog niet gekomen was tot die afwisseling van krachtig en fijn werk. Inderdaad vindt men in de vroege gravures, die meestal tussen 1471 en 1475 gedateerd worden en die met een M met verticaal staande benen gesigneerd zijn, nog een opvallende eenvormigheid in de arcering. Nog duidelijker wordt de plaats van het

⁸ Het blad te Dresden werd het eerst bekend gemaakt door Lehrs in zijn: *Geschichte und Kritischer Katalog des deutschen und niederl. Kupferstichs V*, 1925, p. 374, nr. 2 en in recente tijd afgebeeld door Franz Winzinger, *Die Zeichnungen Martin Schongauers*, Berlin 1962, p. 111 nr. 108.

⁹ A. Bartsch, *Le Peintre-graveur VI*, p. 167 nr. 2.

¹⁰ Lehrs, loc. cit., p. 374. Het is niet uitgesloten dat deze prent in het begin van de 16e eeuw gemaakt is. Zij vertoont enige overeenkomst met een door Urs Graf (ca. 1485–1527) gemonogrammeerde copie van Schongauers Dwaze Maagd (B. 87) (Vergelijk afb. 5).

¹¹ Dit schilderij werd het eerst door N. K. Zülch in *Der Kunstwanderer XIII*, 1931 pp. 205–206 als een jeugdwerk van de Hausbuch-meester gepubliceerd. Men vergelijkte voor de ontleningen aan Rogier van der Weyden in de Ulmse kunst: Julius Baum, *Niederländische Einwirkungen auf die Ulmer Malerei des späten 15. Jahrhunderts, Oud-Holland LII*, 1935 p. 27 e.v.

¹² Afgebeeld door: Julius Baum, *Martin Schongauer, Wien 1948*, pl. 138.

origineel in Schongauers werk als men de vergelijking uitstrekt tot tekeningen die vóór de hier genoemde gravures zijn ontstaan.

Het best leent zich hiervoor het blad met Christus op de regenboog, dat Schongauer in 1469 getekend zou hebben naar het Laatste Oordeel van Rogier te Beaune.¹³ De arceertechniek is hier veel straffer toegepast en de plooiën staan daardoor nog hard en knokig naast elkaar. Ook in de Zegenende Christus in de Uffizi, getekend naar een voorbeeld van Rogier dat veel op de Christus van het Braque-altaar in het Louvre geleken moet hebben, is de tekenstrant nog weinig gedifferentieerd. Het voorbeeld van onze tekening, die zich blijkens de Jozef-figuur eveneens nauw bij Rogiers voorbeeld aansluit, moet derhalve in deze jaren zijn ontstaan.

De eenvoud van de compositie, die zo verschillend is van de latere versies van het thema in Schongauers werk, is op zichzelf al een bewijs voor het vroege ontstaan ervan. Schongauer volgde hier nog in grote trekken het werk van een voorganger uit zijn vaderstad, de schilder van het Bergheimer-altaar¹⁴. In aanleg zijn in de panelen van deze vroege Colmarse schilder reeds alle elementen van Schongauers werk aanwezig. De laatste ging alleen verder door de toevoeging van het landschap.

Indien deze argumentatie, die enigszins afwijkt van de conclusie van Winzinger¹⁵, juist mocht blijken, dan zou dus onze nieuwe aanwinst een steentje bijdragen tot de kennis van een verloren jeugdwerk van de Colmarse kunstenaar.

¹³ Afgebeeld door Baum, loc. cit. afb. 117; het monogram en de datum 1469 zijn door Dürer hierop gezet.

¹⁴ Vgl. voor dit altaar: Buchner, *Schongauer als Maler*, München 1941, p. 11 e.v. Deze auteur beschouwde het Bergheimer-altaar zelfs als een jeugdwerk van Schongauer.

¹⁵ Winzinger, op. cit. p. 111 meende uit de copie te Dresden af te kunnen leiden, dat deze voor de prent gediend had. De prent moet echter, zoals hierboven reeds werd gezegd, later ontstaan zijn.

J. W. NIEMEIJER

Een Gestrande Potvis,

Uit een oude particuliere verzameling, die gevormd werd omstreeks het einde van de vorige eeuw en sindsdien vrijwel onopgemerkt bewaard is gebleven, kon enige tijd geleden een dozijn tekeningen voor het prentenkabinet verworven worden. Onder de Hollandse bladen was ook de hierbij afgebeelde Esaias van de Velde, die tot dusverre onbekend was en ook om de voorstelling interessant genoeg voor een afzonderlijke mededeling¹ (afb. 1).

De op de Noordzeekust gestrande potvissen hebben op de mens altijd diepe indruk gemaakt. In deze reusachtige monsters, die uit de diepte der zeeën op het land geworpen werden en daar brullend van pijn binnen enige uren onder hun eigen gewicht bezweken, zag de bevolking – nog tot in de achttiende eeuw – een duidelijke aanwijzing van Gods toorn over de zondige mensheid, soms ook een duivelse toeleeg. En zij stond huiverend en tegelijk nieuwsgierig om de weerloze kolos, totdat na een week de stank iedereen verdreef, als niet al eerder winstbejag of verzameltucht een eind aan het bestaan van het dier gemaakt hadden.

Onder de saamgestroomde toeschouwers waren natuurlijk ook de tekenaars, die de gebeurtenis in beeld brachten. De Haarlemse kunstenaars, die