



Keuze uit de aanwinsten

1 *Maria met Christuskind*

Île-de-France, circa 1340.

Wit marmer met resten van vergulding
op kroon en lelie, h. 97 cm.

Dit imposante marmeren Madonnabeeld is een goed voorbeeld van de hoge kwaliteit beeldhouwkunst uit het Île-de-France in de 14de eeuw. Door de houding, de plooiwal en de schortvormige mantel voor het lichaam kan het beeld gedateerd worden in het tweede kwart of midden van de eeuw. Bijzonder is het gebaar van Maria's hand: zij houdt een lelie op als teken van haar maagdelijkheid. Doorgaans is Maria's rechterhand juist naar beneden gericht. De half ontblote Jezus houdt onder zijn linkerhand een appel, bedoeld als zinnebeeld van de verlossing van zonden door Christus. Maria, als instrument van Christus' incarnatie, wordt daarmee impliciet voorgesteld als de nieuwe Eva. Met zijn rechterhand maakt Jezus een zegenend gebaar.

Het motief van Maria's opgeheven rechterhand komt in de monumentale 14de-eeuwse sculptuur vrij zelden voor, maar het wordt wel geregeld in de ivoorsculptuur en edelsmeedkunst van de late 13de en 14de eeuw gevonden (Koechlin 1924, nrs. 657-667). Een goed voorbeeld is de 13de-eeuwse Madonna van verguld zilver in de Domschat van Aken, uit circa 1280 en de beroemde, verguld-zilveren Maria die in 1339 door de Franse koningin Jeanne d'Evreux aan de abdij van St.-Denis bij Parijs werd geschonken (Musée du Louvre). Stilistisch vertoont de Madonna de invloed van een Maaslandse beeldhouwer die in Parijs actief was in de eerste helft van de 14de eeuw, Jean Pépin de Huy. Sleutelstuk in zijn oeuvre is een

64 cm hoog Mariabeeld uit de kerk van Gosnay (Pays-de-Calais) dat algemeen wordt geïdentificeerd met de *ymage de Notre Dame d'allebastre* die in 1329 door gravin Mahaut d'Artois werd besteld bij de beeldhouwer voor het karthuizer klooster van Gosnay.

De verwantschap in stijl tussen het Amsterdamse beeld en de werken van of uit de omgeving van deze beeldhouwer is opvallend. Vooral in het gelaat, houding en kleding zijn er overeenkomstige trekken met de Madonna van Gosnay, maar ook met Pépins grafbeeld van Jan van Bourgogne uit 1315 (Besançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archeologie). Verschillen in stijl – het Rijksmuseum-beeld is veel grafischer in de uitwerking van de plooiën – geven aan dat het niet om de hand van deze beeldhouwer kan gaan, maar dat de Amsterdamse Madonna door een kunstenaar uit zijn omgeving moet zijn vervaardigd. De parallelen met een, iets grotere marmeren Madonna in het Louvre zijn vooraan het grootst, zowel door de scherpe plooiwal, de gelaatstreken als door het ontblote bovenlichaam van Christus (cat. Parijs 1950, nr. 204).

Naast de beroemde, hoofse Maria van albast in de collectie van het Rijksmuseum – een werk van een onbekende beeldhouwer die moet hebben gewerkt voor het Franse hof omstreeks 1400 – zal de nieuwe marmeren Madonna een fraai hoogtepunt vormen in de opstelling van het nieuwe Rijksmuseum. Samen met de verzameling Middel-eeuwse ivoorsnijkunst zullen beide Mariabeelden het hoge artistieke niveau van de Parijse beeldhouwkunst uit de 13de en 14de eeuw illustreren.

LITERATUUR:

R. Koechlin, *Les ivoires gothiques français*, Parijs 1924; cat. *Virga Jesse*, Hasselt 1989, nr. 74; cat. *Description raisonnée des sculptures*, deel 1 (Moyen Age), Parijs (Musée du Louvre) 1950, nr. 204.

HERKOMST:

Onbekende kapel in Noord-Frankrijk (voor circa 1860); kunsth. J. Boccador, Parijs, circa 1970; coll. Timmermans, Maastricht. Langdurig bruikleen uit particulier bezit, Nederland, 2005 (inv.nr. BK-C-2005-1).

2 *Maria met Christuskind*

Zuidelijke Nederlanden of Utrecht, 16de of 17de eeuw.

Bruine klei met organische bestanddelen; oorspronkelijke polychromie, h. 21 cm.

Dankzij bodemvondsten is van de omvangrijke serieproductie van pijpen devotiebeeldjes in Utrecht in de 15de en 16de eeuw betrekkelijk veel bekend. Ofschoon de Utrechtse beeldenbakkers 'marktleders' waren in de late Middeleeuwen en hun productie toonaangevend was in Noordwest-Europa, is langzamerhand duidelijk geworden dat ook in andere steden zulke massa-devotionalia van klei werden vervaardigd. Beeldenbakkers waren bijvoorbeeld ook in Kampen, Leiden, Luik en Münster werkzaam in de 15de en 16de eeuw. Onlangs verwierf het Rijksmuseum een klein Maria-beeldje van het Utrechtse type dat niet alleen volstrekt gaaf bewaard gebleven is, maar ook nog eens een fraaie, waarschijnlijk oorspronkelijke polychromie bezit. Het beeldje demonstreert dat door deze veelkleurige stoffering de relatief goedkope kleifiguurtjes een veel kostbaardere uitstraling kregen, en op het eerste gezicht niet of nauwelijks onderdoen voor sculptuur in hout of steen. Verrassend was bovendien dat het Rijksmuseum uit een Utrechtse bodemvondst fragmenten van mallen bezit, die gebruikt moeten zijn bij de vervaardiging van vrijwel identieke Mariabeeldjes (inv.nrs. BK-NM-8530 en BK-KOG-1272); zowel het model als de maten komen overeen.

Toch betekent dat niet dat het nieuwe beeldje in Utrecht is gemaakt. Tegen een Utrechtse herkomst pleit het feit dat het niet van witbakkende pijpen is gemaakt, maar van bruine klei gemengd met organisch materiaal, mogelijk beenderlijm. Beeldjes van een dergelijke samenstelling zijn uit Utrecht niet bekend en komen ook elders nauwelijks voor. Alleen in het The Cloisters in New York en in Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen worden nagenoeg iden-

tieke Maria-figuurtjes bewaard, die ook van donkere klei zijn gemaakt. Twee ervan bezitten bovendien een oude polychromie (inv.nrs. 1373, 1374). De Antwerpse beeldjes en het feit dat het Rijksmuseum-beeldje uit de Belgische kunsthandel komt doen vermoeden dat de productie van deze bruine beeldjes eerder in de Zuidelijke Nederlanden dan in Utrecht moet worden gelokaliseerd. Bovendien wordt het Maria-type van het Rijksmuseum-beeldje, in verband gebracht met de zogenaamde Nôtre-Dame de Foy: een in 1609 toevallig in een oude eik gevonden pijpen beeldje uit Foy in de Ardennen, waaromheen een levendige volksdevotie ontstond. Dat ons beeldje niet, zoals zoveel andere pijpen figuurtjes, verloren is gegaan, dankt het misschien aan de associatie met deze Madonna te Foy.

Hoewel het model van het Rijksmuseum-beeldje dus van Utrechtse origine is en uit de vroege 15de eeuw stamt, is het goed mogelijk dat het delicate Maria-figuurtje in de Zuidelijke Nederlanden werd gemaakt, beschilderd en vereerd.

LITERATUUR:

Cat. *Virga Jesse*, Hasselt 1989, pp. 162-163; cat. *Laat-Gotische beeldhouwkunst in de Bourgondische Nederlanden*, Gent (Museum voor Schone Kunsten) 1994, nr. 89.

HERKOMST:

Aankoop kunsthandel Bernard Descheemaeker, met steun van het Frits en Phine Verhaaff Fonds, 2005 (inv.nr. BK-2005-1).

3 WILLEM DANIELSZ. VAN TETRODE

(circa 1525-1580), toegeschreven

Quos Ego

Nederland?, circa 1600.

Plaquette van lood, diam. 14,5 cm.

In 1587 werd in Haarlem een prent uitgegeven door Hendrick Goltzius en gegraveerd door Jacques de Gheyn II naar een ontwerp van de beeldhouwer Willem van Tetrode. Hierop is Neptunus te zien in zijn wagen, getrokken door hippocampen en omgeven door zeenimfen, tritons en putti. De zeegod gebaart de zee tot kalmte, een voorstelling gaat terug op een passage uit Vergilius' Aeneïs en ontleent daaraan zijn titel 'Quos ego'. De inspiratie voor deze voorstelling deed Tetrode waarschijnlijk op tijdens zijn langdurige verblijf in Italië; vergelijkbare ontwerpen komen voor in Florence omstreeks 1550. De prent van De Gheyn was waarschijnlijk bedoeld als voorbeeld voor andere kunstenaars, al zijn tot dusver geen versies





van de voorstelling in andere media bekend.

Dat is wel het geval met een variant van de voorstelling, die in talrijke, verschillende gedaantes bestaat: als plaquette in zilver, brons, lood, aardewerk en ivoor en als schaal van een tazza (cat. Amsterdam 2003, pp. 70, 71 en cat.nrs. 28-30). Sommige uitvoeringen hebben een vlakke rand, andere een fijne lauwerkrans om de voorstelling. Deze uiteenlopende toepassingen duiden erop dat het ontwerp in de late 16de en 17de eeuw een flinke populariteit moet hebben gekend in Noordwest-Europa. Vanwege de grote stilistische en compositorische overeenkomst met de gravure wordt het ontwerp van deze varianten ook op

naam van Tetrode gezet. Vooral de musculatuur en houding van Neptunus en van de tritons herinnert sterk aan een bronzen Hercules Pomarius van de beeldhouwer, waarvan het Rijksmuseum een prachtige versie heeft.

Een loden exemplaar van deze 'Quos ego'-plaquettes werd recent aan het Rijksmuseum geschonken en vormt een fraaie aanvulling op de bronzen beelden van hem in de collectie. De scherpte van het gietsel duidt op een ontstaan in de tijd van de beeldhouwer of kort erna. Opmerkelijk is dat de plaquette enigszins concaaf is, een aanwijzing dat dit exemplaar niet als plaquette is gemaakt maar is afgegoten van het model voor

een tazza. Een 19de-eeuwse bronzen tazza, die ongetwijfeld teruggaat op een zilveren exemplaar uit de 16de of 17de eeuw, heeft een cuppa met dezelfde voorstelling en rand (cat. Amsterdam 2003, p. 71, fig. 88). In Museum Mayer van den Bergh in Antwerpen wordt een plaquette bewaard met Venus Marina in het centrum, omgeven door tritons en zeenimfen, waarin dezelfde hand herkenbaar is (inv.nr. 2453). Tetrode concipieerde deze voorstelling mogelijk als tegenhanger van zijn 'Quos ego'-ontwerp.

LITERATUUR:

Cat. tent. *Willem van Tetrode, sculptor, Guglielmo Fiammingo scultore*, Zwolle (Amsterdam, Rijksmuseum) 2003; Ingrid Weber, *Deutsche, Niederländische und Französische Renaissance-plaketten 1500-1650*, München 1975, nr. 670.

HERKOMST:

Geschenk van de heer F. van der Veen, Apeldoorn, 2004 (inv.nr. BK-2004-8).

- 4 *Servet met een profiel van een havenstad en diverse schepen*
Nederland, vermoedelijk Haarlem,
circa 1600-1650.

Wit linnendamast, h. 98,5 cm, br. 72 cm.

Tafellinnen met ingeweven voorstellingen van de zee en van schepen is veel minder bekend dan dat met tuinen en jachtscènes die het kennelijk beter doen bij de maaltijd. Slechts een klein aantal tafellakens en servetten met 'zeestukken' is bewaard. Hoe schaars dit type ook voorkomt, het lijkt een Nederlandse genre te zijn, zoals dat ook het geval is bij geschilderde zeestukken en prenten met dit onderwerp. De stad Haarlem is de meest voor de hand liggende plaats van vervaardiging van dit tafellinnen, waar vanaf het begin van de 17de eeuw een hoogwaardige industrie van linnen en linnendamast was gevestigd. In de nalatenschap van de Haarlemse burgemeester en linnenreder Quirijn Jansz Damast (gestorven 23-2-1650) komen linnen servetten voor met een voorstelling die als 'Scheepkens' wordt omschreven.

De aanwinst laat in de hoofdvorstelling uiteenlopende scheepstypen zien en bovenin een stadsprofiel. Een naaminweving ter identificatie van de stad ontbreekt, zoals die wel voorkomt bij een aantal andere 17de-eeuwse servetten en tafellakens met stadsprofielen. Die kunnen echter in verband worden gebracht met bepaalde oorlogen

of veldslagen. Zo staat op 17de-eeuws en ook nog op in de 18de eeuw gewezen tafellinnen het profiel van Londen afgebeeld en daarvoor een druk bevaren Thames, met naamsvermeldingen. De stadsprofielen en de daarbij behorende namen in de rand maken duidelijk dat de eerste uitvoering van dit tafellinnen is gewezen naar aanleiding van de veroveringsexpedities in Ierland van de Stadhouder-Koning in 1690 en 1691. Een exemplaar in het Rijksmuseum (inv.nr. BK-BR-346) laat tevens, in de onderrand, de belegering van Namen zien en moet daarom uit 1695 of kort daarna dateren. Op onze aanwinst lijkt het eerder te gaan om een soort imaginaire vlootshow, al is het omdat het stadsprofiel, waarachter een groot zeilschip gedeeltelijk schuil gaat, geen herkenningspunten biedt, zoals een bepaalde kerktoren of een bolwerk – de Tower is duidelijk te onderscheiden op het linnen met het stadsprofiel van Londen. Op ons servet staan bovendien geen specifieke maar allegorische voorstellingen in de randen. Het onderwerp moet waarschijnlijk gezocht worden bij thema's als 'de lof der zeevaart'.

In de hoofdvorstelling, in de onmiddellijke omgeving van de havenstad, dobberen twee buitennissige scheepjes – een prauw en een gondel. Daaronder, in de buurt van een krab en een dolfin, vaart een klein schip met één zeil, bovendien een buis waarvan een breed (haring?)net afhangt. Een groter vaartuig, een boeier of een tjalk, voorzien van een razeil, scheert langs een ton in de as van het servet. Daaronder is een roeiboortje weergegeven en een wat groter schip, een soort boeier. Een flinke, met kanonnen bewapende driemaster, waarvan een schot vanaf de achtersteven een flinke rookwolk produceert, maakt duidelijk dat ook wereldzeeën worden bevaren. Dat type schip dateert waarschijnlijk van omstreeks 1600. Bij de tuigage ontbreekt namelijk de zogeheten blinde steng, een kleine mast voorop de boegspriet, die vanaf de jaren '10 van de 17de eeuw algemeen werd. Twee scheepjes onderin de middenvorstelling – kleine, ronde bootjes die nog het meest doen denken aan smakscheepjes – 'racen' door het water in de buurt van een sloep, een dolfin en een ton. Zon en maan, in respectievelijk de boven- en benedenrand maken duidelijk dat de zeeën, waarin Poseidon (in de bovenrand), zee-meerminnen en dolfijnen zich vermaken, dag en nacht worden bevaren. De hulpmiddelen en instrumenten die de schipper ten dienste staan zijn in de zijranden weergegeven: de kompasroos,



de jacobsstaf, het anker, de hemelglobe, de passers en de atlas of het logboek. Kleine 'slordigheden' in de hoofdvoorstelling en in de rand geven aan dat het patroon langer was dan dat het op dit exemplaar is uitgevoerd. Zo steekt ter weerszijden van de dolfijn onderin de voorstelling de bovenste punt van een zeil omhoog. Bovendien houdt de onderste jacobsstaf abrupt op om ruimte te maken voor een vierkant in de hoek, dat is gevuld met sterren. Daar zijn de sterren zonder betekenis, in tegenstelling tot hun positie in de buurt van de jacobsstaf. Overdag, in de avond- of ochtendschemering kon men de jacobsstaf gebruiken voor plaatsbepaling op zee. In de nacht kon men bij zeer helder weer met gebruikmaking van de Poolster en de horizon ook positie worden opgemaakt.

Op grond van de scheepstypen op het servet en omdat Haarlem aan het begin van de 17de eeuw al een technische geavanceerde industrie van linnendamast had, kan het stuk in de eerste jaren van de 17de eeuw zijn geweven. Scheepsprenten uit die tijd hebben ongetwijfeld als voorbeeld gediend, zoals die naar Cornelis Vroom en Cornelis Claesz. van Wieringen. Toch moet voor de datering een ruime marge worden aangehouden. Dezelfde prenten werden vaak decennia lang als voorbeeld gebruikt voor afbeeldingen op voorwerpen van kunstnijverheid, inclusief linnen weefsels. Bovendien zijn er servetten bewaard met het jaartal 1645 dan wel 1655 die weliswaar een andere hoofdvoorstelling dragen maar waarvan de randen identiek zijn aan die op de hier besproken aanwinst (zie cat. tent., Den Bosch 1994, nr. 38 (1655) en Rijksmuseum, Amsterdam inv.nrs. BK-1977-314 (1645), BK-1977-315-B (1645) en BK-1977-316-A en -B (1655)).

Ons servet maakt deel uit van een kleine groep Nederlands tafellinnen met voorstellingen waarin een druk bevaren zee figureert. Zo is één van de lange randen van een tafellaken uit 1604, met als hoofdvoorstelling een zogeheten banket op tafel – een gedekte tafel –, versierd met een spectaculair gezicht vanaf zee, op een rotsige kust. De zee wordt bevolkt door allerlei (oorlogs)schepen (Rijksmuseum, inv.nr. BK-1990-15). Dit beroemde tafellaken, dat door de Haarlemse wever Passchier Lammertijn (1562-1621) is vervaardigd, verwijst in die rand, die in eigentijdse bronnen 'Schipvaert' wordt genoemd, hoogstwaarschijnlijk naar de slag in het Kanaal tegen de Spaanse Armada (1588) (C.A. Burgers, 'Nogmaals Passchier Lam-

mertijn', *Oud Holland* 80 (1965), p. 146). De oorlogsschepen en ook de kleinere zeilvaartuigen op het tafellaken lijken eigentijdse scheepstypen te weer te geven.

Uit 1613 stamt een aantal servetten waarop de inname van de Egyptische havenstad Damiate in 1217-1219 is weergegeven (o.a. Frans Hals Museum, Haarlem). De Hollandse oorlogsschepen daarop zijn van een laat 16de-eeuws type met hun opvallend ronde voorstevens. Zij doorklieven het water na het doorvaren van de ketting, die de 'heidenen' bij Damiate tussen de oevers van de Nijl hadden gespannen. Volgens overlevering heeft Haarlem een belangrijk aandeel in de inname gehad. De prent waarop de voorstelling op het weefsel uit 1613 is gebaseerd, is van de hand van Claes Jansz. Clock en 1595 gedateerd (Van Ysselsteyn 1962, afb. 91 en fig. xiv). De stad bracht deze glorierijke episode uit haar geschiedenis opnieuw in herinnering op tafellinnen dat zij in 1660 voor de Princesse Royale, prinses Mary, echtgenote van stadhouder Willem II, liet weven (Stichting Historische Verzamelingen van het Huis Oranje-Nassau, Den Haag) (zie cat. tent. *Damast* (zie boven), p. 8 en cat. 40). Op het tafellaken is het doorvaren van de ketting over de Nijl in beeld gebracht. De schepen zijn dit keer in zijaanzicht weergegeven. Zij kunnen, onder meer vanwege hun spitstoelopende, hoge achterstevens, omstreeks 1610 worden gedateerd. Alle drie de voorstellingen zijn met een doorlopend patroon geweven, een veel kostbaarder aangelegenheid dan gespiegelde voorstellingen, waarbij de 'het plaatje' zich ter weerszijden van één of meer verticale assen spiegelbeeldig herhaalt. Dit laatste is het geval bij onze aanwinst.

Eveneens van kort na het midden van de 17de eeuw dateert een servet met een gespiegeld, zich horizontaal herhalend patroon van telkens drie rijen schepen, dat eveneens in Haarlem is geweven (Rijksmuseum, inv.nr. BK-16797). De meeste van deze schepen zijn zwaar bewapende vaartuigen met een hoge achterspiegel, hetzij handelschepen met kanonnen aan boord, dan wel oorlogsschepen. Evenals dat het geval was bij het tafellinnen met de inname van Damiate lijken ook deze schepen te zijn gebaseerd op oudere prentvoorbeelden.

LITERATUUR:

Cat. tent. *Damast. 17e-eeuws Tafellinnen met Bijbelse, historische en heraldische motieven*, Den Bosch (Noordbrabants Museum)

1994, nr. 37; G.T. van Ysselsteyn, *White Figured Linen Damask from the 15th to the Beginning of the 19th Century*, Den Haag, 1962, p. 50 en cat. 282; *Jaarverslag 2003 Rijksmuseum Amsterdam*, p. 70.

HERKOMST:

Familie De Roy van Zuidewijn (Huis Zuidewijn), Vrijhoeve-Cappelle (Noord-Brabant), tenminste sinds circa 1925; verz. C.A. Burgers, Vught. Geschenk C.A. Burgers, Kaapstad, Zuid-Afrika, ter nagedachtenis aan Bas Kist, oud-conservator bij de afdeling Nederlandse Geschiedenis van het Rijksmuseum (inv.nr. BK-2003-2).

5 WILHELM DE ROTS

Kabinet, Den Haag, circa 1650-1660, de voet 19de eeuw, plaats van vervaardiging onbekend. Eikenhout, belijmd met schildpad en ivoor, op een voet van eiken-, ebben- en palissanderhout, met fineer van ebben- en palissanderhout en ivoor.

Kabinet: h. 65 cm, br. 104 cm, d. 40 cm.

Kabinet op voet: h. 145 cm, br. 111,5 cm, d. 44 cm.

Dit is het enig bekende meubel dat zeker afkomstig is uit het bezit van Amalia van Solms (1602-1675), de gemalin van stadhouder prins Frederik Hendrik. Op het ladenfront dat bij opening van de deuren te voorschijn komt, is het monogram HAVO aangebracht, dat staat voor Hendrik en Amalia Van Oranje. Dit monogram komt op verschillende voor de prinses vervaardigde kunstwerken voor. Zij liet het vier maal aanbrengen in de koepel van de Oranjezaal op Paleis Huis ten Bosch, de zaal die ze na de dood van Frederik Hendrik in 1647 als monument te zijner gedachtenis liet beschilderen (B. Brenninkmeijer-de Rooij, 'Notities betreffende de decoratie van de Oranjezaal in Huis ten Bosch', *Oud Holland* 96 (1982), p. 154, afb. 27). Ook staat het op de geëmailleerd gouden kast van een portretmedaillon van Frederik Hendrik dat ze vermoedelijk kort na diens dood in Parijs heeft besteld en dat zich nu in het Rijksmuseum bevindt (K. Schaffers-Bodenhausen en M. Tiethoff-Splithoff, *The portrait miniatures in the collections of the House of Orange-Nassau*, Zwolle 1993, p. 53, afb. 6a). Op het kabinet wordt het monogram omgeven door geknoopte koorden, zogenoemde *cordons des veuves*, hetgeen erop wijst dat ook dit meubel na de dood van de stadhouder is gemaakt.

Het kabinet is vervaardigd door Wilhelm de Rots of de Rotz, die als conciërge in dienst van Amalia van Solms het toezicht had op haar lak-

werken en andere kostbaarheden (S.W.A. Drossaers en Th.H. Lunsingh Scheurleer, *Inventarissen van de inboedels in de verblijven van de Oranjes en daarmee gelijk te stellen stukken 1567-1795*, deel 1, Den Haag 1974, pp. 130-132). Dat De Rots de maker is, blijkt uit een gedicht dat Jan Zoet (1615-1674) op het kabinet heeft geschreven: *Aan hare Hoogheid Me-Vrouw de Princesse Amelia van Solms, Douagiere van Oranjen, Op het beschouwen van des zelfs Cabinetje, gemaakt door Mr. Wilhem de Rotz (gepubliceerd in Zoets d'Uitsteekste dichtkunstige werken*, Amsterdam 1675, pp. 132-133). In dit rijmwerk duidt Zoet de iconografie van het meubel in het licht van de toekomstverwachting van de jonge prins Willem III. Rijk met loten gezegende Oranjetakken vormen het hart van het vaderland dat niet wordt gedeerd door de doornenkroon waarin het is besloten – *De Doorn heeft al een krak*. De helse draken kunnen het niet schaden, want ze worden verdreven door slangen. De pelikanen die hun borst openpikken om hun jongen te voeden, symbool van Christus maar ook van een milddadig vorst, interpreteert Zoet als de vorsten van Nassau.

Het kabinet demonstreert dat De Rots een uiterst kundig meubelmaker was. Door de gedurfde, grootschalige marqueterie op de buitenzijde van het meubel en aan de binnenzijde van de deuren, en door het ladenfront dat in zijn geheel als een 'perspectief' is behandeld, staat het meubel enigszins op zichzelf; er zijn geen directe parallellen voor aan te wijzen. Wel vertoont de marqueterie verwantschap met patronen die zijn aangebracht in de interieurs van een aantal ebbenhouten kabinetten die in Parijs in de jaren 1640-1655 zijn gemaakt; een imposant voorbeeld bevindt zich in het Rijksmuseum (R. Baarsen, *17de eeuwse kabinetten*, Rijksmuseum, Amsterdam 2000, pp. 48-53, afb. 55-59 (speciaal 59)). Daarnaast zijn twee medaillekabinetjes bekend die aan de buitenzijde zijn versierd met marqueterie van donker en licht hout die aan het kabinet van Amalia doet denken; ze vertonen het monogram van de jonge koning Lodewijk XIV (cat. tent. *Un temps d'exubérance, Les arts décoratifs sous Louis XIII et Anne d'Autriche*, Parijs (Galeries Nationales du Grand Palais) 2002, nr 140). De oorsprong van de stijl van deze marqueterie ligt vermoedelijk in Noord-Duitsland (Baarsen 2000, p. 55, afb. 63).

Het kabinet kan vrijwel zeker worden geïdentificeerd met het meubel dat wordt vermeld in de inventaris van de kostbaarheden in Amalia's bezit





uit 1654-1668: *Een curieus cabinet met yvoir en schiltpadden door malcanderen gevrocht, met een voet daertoe* (Drossaers en Lunsingh Scheurleer, p. 272, nr. 939). In de Hessische Hausstiftung op Schloss Fasenerie bij Fulda bevindt zich een doos die op dezelfde manier is versierd en eveneens het monogram van de prinses draagt. Dit object moet als onderdeel van dezelfde opdracht zijn vervaardigd (cat. tent. *Onder den Oranje boom, Niederländische Kunst und Kultur im 17. und 18. Jahrhundert an deutschen Fürstenhöfen*, Krefeld (Kaiser-Wilhelm-Museum), Oranienburg (Schloss Oranienburg) en Apeldoorn (Paleis Het Loo) 1999-2000, nr. 5/25).¹

HERKOMST:

Particuliere verzameling, Duitsland. Aankoop met steun van de Vereniging Rembrandt, het K.F. Hein Fonds, de M.A.O.C. Gravin van Bylandt Stichting en het Dr Hendrik Muller's Vaderlandsch Fonds, 2005 (inv.nr. BK-2005-19).

6 ADAM LOOFS

(Amsterdam 1645 ?-Den Haag 1710)

Kandelaar

Den Haag, 1687.

Zilver, deels gegoten, en geciseleerd, h. 28,6 cm, diam. 13,4 cm.

Gemerkt op de voertrand: stadskeur Den Haag, Hollandse leeuw, jaarletter N (=1687), meester-teken een gekroonde hoorn met daaronder de letter A = meesterteken

van Adam Loofs. Gewicht 936,4 gram.

Inscriptie: onderzijde de letter W gegraveerd.

Deze kandelaar is, met het identieke exemplaar dat het Rijksmuseum al geruime tijd bezit, een vroege Nederlandse vertaling van een nieuwe sculpturale mode in zilver, die in de jaren '70 en '80 van de 17de eeuw grote hoogten bereikte aan het hof van Lodewijk XIV. De beroemdste voorbeelden daarvan waren te vinden in het staatsieappartement van de koning in Versailles, dat met meubelen en bijpassende kandelaars, kandelabers en kroonluchters van zilver was gedecoreerd. Dit summum van vorstelijk vertoon was een kort leven beschoren. Financiële perikelen dwongen de koning om zijn zilver al in 1689 naar de smeltkroes te brengen. Daardoor is onze kennis van de meubelen zelf en hun onderlinge samenhang beperkt.

Omstreeks 1689 graveerde één van de zilversmeden die bij de vervaardiging van het zilveren

meubilair betrokken was, Alexis Loir (1640-1713), een reeks prenten naar eigen ontwerp. Onder de titel *Nouveaux Dessins de Gueridons dont les pieds sont propres pour des Croix, Chandeliers, Chenets et autres Ouvrages d'Orfèvrerie et de sculpture* stelde Loir in totaal achttien verschillende varianten voor gueridons voor, die – zoals de titel al aangeeft – ook als inspiratie konden dienen voor andere typen voorwerpen; crucifixen, kandelaars, haardijzers en andere werken van edelsmeed- en beeldhouwkunst. De serie prenten wordt voor het eerst genoemd in een catalogus van de Rotterdamse handelaar Reinier Leers uit 1692, hetgeen betekent dat zij voordien, maar niet lang daarvoor moeten zijn verschenen (P. Fuhring, *Ornament prints in the Rijksmuseum II: the seventeenth century*, deel 1, p. 309).

Op één van de prenten staat een gueridon van het sculpturale type, waarvan het middensegment grote overeenkomst vertoont met de schacht van de kandelaars. Beide tonen een frontaal weergegeven, in klassieke dracht geklede vrouwenfiguur met bedekt hoofd, die met beide handen een schaal ophoudt. Details als de houding van de figuur, de vorm en de detaillering van de hoofdbedekking en de lijnen van de draperieën, maar ook de vorm van de schaal komen vrijwel letterlijk overeen. Opmerkelijk is dat de kandelaars enkele jaren eerder zijn ontstaan dan de prenten van Loir, hetgeen vermoedelijk betekent dat beiden teruggaan op een gezamenlijke bron; een prent of een zilveren voorwerp.

Adam Loofs, de zilversmid die beide kandelaars in Den Haag vervaardigde, kende de Franse voorbeelden uit eigen bestudering. Tussen 1674 en 1680, de jaren dat zilveren meubelen voor Versailles ontstonden, werkte hij in de Franse hoofdstad. De namen van zijn leermeesters en of compagnons zijn ons niet overgeleverd, maar vast staat wel dat in één van de ateliers zilveren meubelen werden vervaardigd. In 1680 begeleidde Loofs een transport van twee bijzonder spectaculaire ensembles die hij samen met een Parijse zilversmid had gemaakt voor de echtgenote van de latere koning-stadhouder Willem III. De sets vormden de aanleiding om Loofs in dienst te nemen, en om hem de verantwoordelijkheid te geven voor het stadhouderlijke zilver. In opdracht van de koning-stadhouder vervaardigde Loofs verschillende typen voorwerpen, waaronder ook enkele die de Franse sculpturale mode weerspiegelden. In de zilverinventaris van de koning wor-



den twee voorbeelden genoemd: een paar haardijzers met voorstellingen van de vier jaargetijden, en een paar 'kandelaers met beeltjes', dat zich op dat moment in Engeland bevond. De letter W, die onder de bewaard gebleven kandelaars is gegraveerd, heeft geleid tot de veronderstelling dat dit paar voor de koning-stadhouder is vervaardigd. Enige voorzichtigheid is echter wel geboden. Het is namelijk niet bekend of en op welke manier het koninklijk zilver werd gemerkt. Omdat in de zilverinventaris bij dit paar kandelaars geen gewicht is genoteerd, kunnen zij ook langs die weg niet met zekerheid worden geïdentificeerd met de twee exemplaren in het Rijksmuseum.

LITERATUUR:

Bulletin van het Rijksmuseum 14 (1966), p. 88, afb. 6; cat. tent. *Haags zilver uit vijf eeuwen*, Den Haag (Haags Gemeentemuseum) 1967, nr. 84; cat. tent. *Nederlands Zilver*, Den Haag (Amsterdam, Rijksmuseum/Toledo, The Toledo Museum of Art/Boston, Museum of Fine Arts) 1979, nr. 87; J. R. Ter Molen, 'Adam Loofs, zilversmid van de koning-stadhouder, enkele nieuwe aspecten van zijn werk', *Antiek* 22 (1987-1988), pp. 518-525; cat. tent. *Haags Goud en Zilver, edelsmeedkunst uit de hofstad*, Den Haag (Gemeentemuseum) 2005, p. 369, afb. 229.

HERKOMST:

Veil. Frederik Muller, 6/9-12/14-V-1958, nr. 1272; part. verz., Nederland. Aankoop met steun van de Vereniging Rembrandt en het Dr Hendrik Muller's Vaderlandsch Fonds, 2005 (inv.nr. BK-2005...). 20

7 Een paar bloempiramides

Delft, circa 1692-1700, toegeschreven aan plateelbakkerij De Metale Pot onder Lambertus van Eenhoorn (1651-1721).

Beschilderd en geglazuurd aardewerk,
h. 156 cm, b. 38 cm, d. 38 cm.

In het laatste kwart van de 17de eeuw ontstonden in Delft speciaal gemaakte houders van beschilderd aardewerk met gesloten reservoirs voor water waarin men snijbloemen enige dagen vers en bloeiend kon houden. In eerste aanleg waren de vormen afgeleid, verkleind of juist vergroot van al bestaande voorwerpen. Al snel werden allerlei exotische vormen, zoals obeliskken, geschikt gemaakt om snijbloemen in te zetten. Deze klassieke vorm was een teken van macht, wat hier nog wordt versterkt door de leeuwen met een wereldbol, die als hoekstukken de sokkel dragen. Het geheel bestaat uit negen geledingen op een basement. Elk segment is een gesloten vorm die dient als waterreservoir. De snijbloemen stak men in de tuitjes. Het geheel wordt bekroond

door een vrouwenfiguur waarvan het hoofd is voorzien van één groot gat en een ring van kleine gaten waarin een tooi van veren of mogelijk ook andere materialen kon worden geplaatst.

In de Delftse aardewerkindustrie lag de nadruk bij de ontwikkeling van het product op de beschildering. Bijzondere stukken werden haast altijd zeer zorgvuldig en door de beste schilder in het bedrijf van een decoratie voorzien. De beschildering is dan ook veelal bepalend voor de waardering maar ook voor de toeschrijving en de datering van een groot gedeelte van het nu nog overgebleven aardewerk.

Van de bijna dertig plateelbakkerijen die omstreeks 1700 in Delft in bedrijf waren, speelden maar enkele een belangrijke rol bij de vernieuwing van het product. Van de vijf of zes belangrijkste bakkerijen traden De Grieksche A en De Metale Pot in de jaren '90 van de 17de eeuw het meeste op de voorgrond. Deze twee bedrijven lagen vlak naast elkaar aan de Lange Geer aan de zuidkant van de stad en waren sinds hun oprichting eigendom van twee zwagers, twee neven en vervolgens van Samuel en Judith van Eenhoorn.

De faïence-industrie in Delft was zo gericht op het verfraaien van de voorwerpen door een goede beschildering, dat de vormgeving niet in alle gevallen voldoende aandacht kreeg. Met gedraaide schotels, vazen en potten had men door de grote ervaring doorgaans geen enkel probleem, maar als er ingewikkelder vormen moesten worden gemaakt dan werd het gemis van een modelleur soms pijnlijk zichtbaar. Toen Lambertus van Eenhoorn, een broer van Samuel en Judith, die achter elkaar De Grieksche A in eigendom hadden, na een avontuurlijk begin van zijn leven in 1691 in Delft terug kwam en de plateelbakkerij De Metale Pot uit de boedel van zijn kort tevoren overleden neef Lambertus Cleffius kon kopen, moet hij deze lacune in de bedrijfsvoering hebben gevoeld. Op 25 juli 1691 nam Van Eenhoorn een Fransman genaamd Guillaume Niullet als modelleur in dienst. In 1693 werd het contract voor tien jaar opnieuw vastgelegd. Daarin werd expliciet gesteld dat in geval van overlijden van Niullet alle door hem gebruikte vormen eigendom van Van Eenhoorn zouden worden. In enkele akten wordt hij 'beeldsnijder' genoemd. Aan de producten die in die jaren in deze plateelbakkerij werden gemaakt, is de aanwezigheid van een speciaal aangestelde modelleur



af te lezen. De bloempiramides van De Metale Pot, zoals nu door het Rijksmuseum aangekocht, hebben een geweldige uitstraling en zijn dan ook krachtiger van vormgeving dan die van De Griekse A.

Gecompileerd gemaakte gebruiksvoorwerpen die uit vele losse onderdelen bestaan zijn kwetsbaar in het gebruik en bij het schoonmaken. Het overgrote deel van deze voorwerpen zal verloren zijn gegaan en van de bewaard gebleven exemplaren is maar een enkel, doorgaans wat kleiner voorbeeld nog compleet bewaard gebleven. Van geen enkele bloempiramide zijn alle tuiten of alle segmenten nog gaaf/of origineel. Hoe groter het voorwerp en uit hoe meer segmenten het is opgebouwd, hoe kwetsbaarder de piramide in het gebruik is geweest.

Als eerste werden er tuitjes afgestoten, vervolgens brak men eens een segment en daarna zal het overgrote deel van de ooit gemaakte exemplaren zijn weggegooid, of, onbruikbaar, maar te mooi om weg te gooien, in een kelder of op een zolder bewaard zijn gebleven tot het moment dat verzamelaars belangstelling kregen voor het Delftse aardewerk omstreeks 1860. Aan het hier besproken paar piramides is tenminste vijf keer gerestaureerd vòòr dat het stel in het Rijksmuseum kwam. De eerste restauraties moeten al in de 18de eeuw zijn uitgevoerd. Men heeft toen een afgebroken tuitje bij gebrek aan goed hechtende en watervast lijm vervangen door een exemplaar van albast dat met een soort cement aan het geheel is vast gekit. De 19de- en de 20ste-eeuwse restauraties met slechte, verkleurde en niet goed hechtende lijmsorten zijn evenals de vele overschilderingen verwijderd. Drie segmenten en de twee topfiguren zijn in de loop der tijd verloren gegaan en zijn vervangen door ceramische kopieën die in opdracht van het Rijksmuseum zijn gemaakt door de Koninklijke Tichelaar te Makkum.

HERKOMST:

Kunsth. S. Stodel Antiquités Amsterdam, 2004. Aankoop met steun van de BankGiro Loterij, Vereniging Rembrandt, mede dankzij het Prins Bernard Cultuurfonds, van de Familie Loudon en het Rijksmuseum Fonds (inv.nr. BK-2004-4a-b).

8 *Palempore met het wapen Steengracht*

India, Coromandelkust, circa 1740-1760.

Katoen, geweven in platbinding, geveerd in beits- en uitsparingstechniek, geschilderd en plaatselijk voorzien van bladgoud, h. 385 cm, br. 278 cm.

Terwijl de balen Indiase textiel aan boord van de retourvloot van de VOC stukgoed omvatte zoals effen, gestreepte en geruite katoen en bedrukte en kleurig beschilderde sitsen, veelal met een bloempatroon, waren de stoffen in de scheepskisten van de kapitein en van rijke passagiers dikwijls luxueuzer van uitvoering. De officiële lading vond door middel van veilingen in Nederland zijn weg in Europa. Bij de katoen en zijde in de scheepskisten ging het om particuliere bestellingen of goederen die buiten de officiële kanalen van de Compagnie werden verhandeld. De sits met het wapen Steengracht – een *palempore*, een grote, kleurig gedecoreerde doek – is waarschijnlijk in een particuliere scheepskist van India naar Nederland gebracht. Het familiewapen in het centrum van de doek geeft zijn bestemming aan: een lid van de vermogende Zeeuwse familie Steengracht. De scheepskisten waren overigens niet illegaal, op voorwaarde het ze bepaalde afmetingen hadden die overeenkwamen met de rang van de VOC-ambtenaar die ze vervoerde.

De doek met het wapen Steengracht is waarschijnlijk vervaardigd in de havenstad Negapatam, die is gelegen in het zuidelijkste deel van de Coromandelkust, aan de oostkust van India. Aan die lange kust waren ten behoeve van de stoffenhandel van de VOC tal van Nederlandse factorijen gevestigd, aanvankelijk vooral ten noorden van Chennai (het vroegere Madras). Vanaf het midden van de 17de eeuw werden ook in het zuiden handelsvestingen gesticht. In de 18de eeuw werden de fijnere kwaliteiten sitsen vooral in Negapatam en omgeving geschilderd. De grote doek voldoet aan strenge kwaliteitseisen: de weefdichtheid is groot – circa 36 draden per centimeter – en er moet een enorm getouw aan te pas zijn gekomen, want de weefbreedte bedraagt 278 cm, de gehele breedte van de doek. De blauwe en rode verfstoffen zijn van hoge kwaliteit maar dat is geen indicatie voor de plaats van vervaardiging omdat de handel in indigo en meekrap ook ver van hun productiecentra in India plaats vond. Maar juist de fijnste kwaliteit *oldenlandia umbellata* (meekrap) werd geoogst op kleine eilandjes tussen het vaste land van India en Sri Lanka,

zoals Karaitivu (Amsterdam), Nainativu (Delft) en Manar, op geringe afstand van Negapatam.

De afgelopen jaren zijn sitsen in de belangstelling gekomen die aan de andere kant van Straat Palk en de Golf van Mannar, als het ware tegenover Negapatam, zijn vervaardigd, in Sri Lanka, in de stad Jaffna en omgeving. Uit een eigentijdse bron is bekend dat in Jaffna in 1665 een doek werd bedrukt met het wapen van de stad Amsterdam (zie Steven Cohen, 'The unusual textile trade between India and Sri Lanka', *Hali* 25 (special 25th Anniversary edition), juli-augustus 2004, pp. 16-27). Deze bronvermelding heeft tot de suggestie geleid dat een gewatteerde deken van sits uit het eerste kwart van de 18de eeuw met daarop in het centrum en in de hoeken het wapen van Amsterdam, is geschilderd in Sri Lanka (zie idem, pp. 26, 27). Die deken bevindt zich in de verzameling van het Rijksmuseum (inv.nr. BK-1966-20). Vooral nog lijkt Negapatam en omgeving echter meer waarschijnlijk als plaats van vervaardiging van deze sits (zie ook E. Hartkamp-Jonxis, *Sitsen uit India/Indian Chintzes Rijksmuseum Amsterdam, Amsterdam/Zwolle 1994*, nr. 17) omdat sitsen waarvan mag worden aangenomen dat ze in Sri Lanka zijn gedecoreerd, doorgaans wat minder gedetailleerd van tekening zijn en bovendien uitsluitend in blauw en rood geschilderd.

Onder welke omstandigheden en voor wie precies de *palempore* met het wapen Steengracht is gemaakt is tot nog onduidelijk. Voor zo ver bekend hebben leden van de familie Steengracht nooit hoge VOC-posten bekleed in India, Sri Lanka of in Batavia. Maar in geen ander gewest in de Republiek was het clientèle-netwerk zo actief als in Zeeland. Daar hadden vrijwel alle gezeten families belangen in de VOC en/of de WIC. Het zal een lid van de familie Steengracht weinig moeite hebben gekost de doek in huis te krijgen via een bevriende relatie in Batavia of ter plaatse in India. Op stilistische gronden kan de sits kort voor het midden van de 18de eeuw worden gedateerd. Vanwege de vererving van de doek komt mr. Nicolaas Steengracht (1699-1756) het meest in aanmerking als eerste eigenaar. Hij was burgemeester van Veere en raad ter Admiraliteit van Zeeland. Zijn jongere broer, mr. Johan Steengracht (1692-1743), die van 1720 tot zijn dood bewindhebber van de VOC was voor de Kamer Zeeland, heeft heel wel mogelijk als tussenpersoon gefungeerd om de sits met het familiewapen te laten decoreren.

De schilder van het wapen op onze doek heeft

in de toepassing van bladgoud de heraldische kleur gevolgd. Dit is uniek want op andere wapensitsen is steeds geel (*curcumin*) ingeschilderd bij wijze van vervanging van het goud. Het gebruik van bladgoud is analoog aan dat op Chinees wapenporselein. Men vergelijkte het Chinese commande servies uit het midden van de 18de eeuw dat toebehoorde aan de Zeeuwse patriciër Huijbert Johan de Heere, waarvan delen bewaard zijn in de verzameling van het Rijksmuseum (inv.nr. AK-NM-13427. Zie C.J.A. Jörg, *Chinese Ceramics in the Collection of the Rijksmuseum, Amsterdam, The Ming and Qing Dynasties*, Amsterdam/Londen 1997, cat. 366). Als bladgoud al voorkomt op sitsen is dat steeds in bloemdessins, teneinde deze een luxueuze uitstraling te geven, om de (geglandsde) katoen te laten lijken op een zijdeweefsel waarin gouddraad is verwerkt.

De decors op sitsen met (familie)wapens kunnen worden onderscheiden in twee typen, die beide tussen circa 1700 en 1750 worden gedateerd. Bij het eerste type is het wapen opgenomen in een bloemdessin in het middenveld. Hiertoe behoren onder meer de genoemde deken met het wapen van Amsterdam en de *palempore* met het wapen Steengracht. Bij het tweede type zijn op een effen wit middenveld in het midden het wapen en in de hoeken bloemvazen geplaatst. Een *palempore* met het wapen Goslinga (Rijksmuseum, inv.nr. BK-Br-933) is daar een voorbeeld van. Ook het tweede type is vermoedelijk in Zuidoost-India vervaardigd. Vroeger is wel verondersteld dat sitsen met dit decor in West-India zou zijn gedecoreerd, mede vanwege voorkomen van relatief veel groen, (John Irwin en Katherine B. Brett, *The Origins of Chintz*, Londen 1970, cat. 93). Maar exemplaren met een vergelijkbare patroonopbouw en voorzien van Franse familiewapens, kunnen moeilijk anders dan in of in de omgeving van Pondichery zijn geschilderd, terwijl het voorkomen relatief veel groen geen argument blijkt te zijn voor een toewijzing aan een bepaalde regio, omdat bij een tweetal sleutelstukken in de 'groene groep' een veel betekend element in de voorstelling is opgenomen – de leeuw uit het wapen van Sri Lanka – waardoor west-India als productiecentrum van die sitsen niet in aanmerking komt.

De *palempore* met het wapen Steengracht is een opvallende verrijking voor de verzameling 'commande-textiel' in het Rijksmuseum. Deze deelcollectie is weliswaar relatief klein maar de



artistieke kwaliteit én de historische connotatie van de individuele stukken geven inzicht in een aspect van gedeelde cultuurgeschiedenis, die door de globalisering van de wereldhandel opnieuw actueel is.

HERKOMST:

Vermoedelijk mr. Nicolaas Steengracht (1699-1756), o.m. burgemeester van Veere, raad ter Admiraliteit van Zeeland; vervolgens, steeds door vererving: mr. Adriaan Steengracht (1731-1770), heer van Grijskerke en Poppendamme, wiens dochter Magdalena Cornelia (1761-1824) 1780 huwde met mr. Johan Willem Schorer (1759-1812), burgemeester van Middelburg en bewindhebber van de voc voor de Kamer Zeeland, Middelburg, huis Arnestein. Na afbraak daarvan in 1891 overgenomen door jhr. mr. Johan Willem Meinard Schorer (1839-1903); door vererving jhr. drs. David Meinard Schorer (geb. 1933), Noordgouwe (huis Monplaisir). Aankoop van en schenking door laatstgenoemde

(inv.nr. BK-2003-12).

9 *Groep van een kaartspelend gezelschap*

Loosdrecht, circa 1780-1784, porseleinfabriek te Loosdrecht onder Joannes de Mol (Midlum 1726-1782 Loosdrecht).

Biscuitporselein, h. 27,5 cm, b. 23,8 cm, d. 22,5 cm.

Groepen, figuren, plaquettes en portretbustes zijn binnen de Nederlandse porseleinproductie heel zeldzaam. Slechts de fabrieken te Weesp en die te Loosdrecht hebben zich op beperkte schaal met dit specialisme bezig gehouden. De fabriek van Joannes de Mol in Loosdrecht uitsluitend in de vorm van het ongeglazuurde biscuitporselein.

Het ontwerpen van de modellen voor de in porselein af te vormen groepen en figuren was voorbehouden aan beeldhouwers. Alleen de grootste Europese porseleinfabrieken konden zich, hun omvangrijke productie in aanmerking genomen, een vast dienstverband met zo'n kunstenaar veroorloven. Kort na de oprichting van de Loosdrechtse onderneming, in 1774, was de portretbuste van de Middelburgse predikant Jac. Willemsen in productie gegeven. Mogelijk is het model ontworpen door de ivoorsnijder en modelleur T.N. Xavery (cat. *Loosdrechts porselein*, Zwolle (Amsterdam, Rijksmuseum) 1988, p. 66 en nr. 260). De serie vaderlandse helden (onder andere Johan en Cornelis de Wit, Kenau Simonsdr. Haselaar, Johan van Oldenbarnevelt en Hugo de Groot en hun beide echtgenotes, de zeehelden De Ruyter en Tromp) en een serie portretmedaillons

van Romeinse keizers (cat. Amsterdam 1988, nrs 262-268 en 270) behoren tot het late werk van de fabriek. Kan men zich nog voorstellen dat de modellen voor zo'n serie medaillons en zelfs de bustes op basis van een prent door een nu niet meer bekende beeldsnijder van het tweede garnituur zijn uitgevoerd, van de tot op heden bekende in biscuitporselein uitgevoerde groepen is dat haast niet mogelijk. (Cat. Amsterdam 1988, nr. 269 voor de enig bekende gesigeneerde allegorische groep.) Het kan niet worden uitgesloten dat een passant, die in de laatste jaren van de onderneming enige tijd in Loosdrecht heeft gewerkt, verantwoordelijk is geweest voor de modellen, maar waarschijnlijker heeft De Mol een opdracht gegeven aan een gevestigde beeldhouwer in Nederland of mogelijk zelfs daarbuiten.

Van de portretmedaillons is slechts één exemplaar door de fabriek met een ingekrast MOL gemerkt, van de portretbustes niet één. Daar zijn slechts de geglazuurde sokkels van een signatuur voorzien. Van de MOL gemerkte allegorische groep in het Rijksmuseum is een tweede versie zonder merk bekend. In het jaar 2000 kwam een groep, 'de Hollandse Maagd', eveneens afgevormd in biscuitporselein, op de markt met een valide toeschrijving aan de Loosdrechtse onderneming, eveneens niet gemerkt.

De figuren, de twee kaartende mannen en de vrouw die een verversing aanreikt, van de hier besproken groep zijn met gevoel voor detail en met veel plezier vormgegeven. Hoewel de sokkel quasi uit rotsen is opgebouwd, bestaat de garnering uit voorwerpen die ons meer aan het slordige interieur van een herberg dan die van een tuin, laat staan de vrije natuur, doet denken. De opbouw van de sokkels van de verschillende groepen en de garnering lijken sterk op elkaar, de vergelijking van de gezichten van de drie figuren hier met de Loosdrechtse portretbustes, in het bijzonder die van Maria van Utrecht (1553-1629), echtgenote van Johan van Oldenbarnevelt (1547-1619), is overtuigend: de wijze waarop mond, neus, ogen en vooral wangen zijn vormgegeven is zo sprekend dat een definitieve toeschrijving aan Loosdrecht goed gefundeerd is.

Voor het maken van een serie vormen en de productie van de bustes had de Mol een volleerde werkkraft in dienst, Johan Christoph Jurgens. Deze had zijn leerjaren in de grote porseleinfabriek van Fürstenberg doorgebracht waar hij nog in 1772 als *Figurenformer* werd aangeduid. In 1778

trouwde Johan Christoph te Loosdrecht met Wilhelmina Davidson, afkomstig uit Doesburg. Dat de portretten en de groepen in Loosdrecht in het ongeglazuurde biscuit werden uitgevoerd, valt, gezien de tijd van ontstaan, niet te verwonderen; het was de grote mode op het vaste land van Europa. In Fürstenberg moet de vormer Jurgens heel veel met dit materiaal hebben gewerkt (cat. tent. *Weißes Gold aus Fürstenberg*, Münster (Westfälisches Landesmuseum) 1989, pp. 352-359). Wie

de beeldhouwer is geweest die de modellen heeft gemaakt, waarnaar Jurgens de vormen moest maken, blijft gissen. Hij of zij is iemand van een hoog niveau geweest die het vak door en door verstond.

HERKOMST:

Kunsth. E. & H. Manners Londen, 2005. Aankoop (inv.nr. BK-2005-9).

