



Nassau on Horseback, Meaning, Form and Function of Nassau Equestrian Imagery in the Netherlands Since the 16th Century

P.R. Rijkens

Samenvatting

Al meer dan twee duizend jaar worden gezaghebbende mannen te paard geportretteerd in marmeren of bronzen standbeelden, op munten, medaillons, tapijten, schilderijen, prenten en recent ook in films en op televisie.

Over de esthetische kwaliteiten van deze objecten is al veel geschreven, maar over de betekenis en functie ervan is slechts weinig bekend. Dit proefschrift richt zich juist op de functie van het ruiterportret met de Nassause ruiterbeelden als object van onderzoek.

Het Huis van Oranje-Nassau heeft een lange en rijke traditie in de uitbeelding van ruiters te paard, waarvan er circa 225 objecten zijn overgeleverd.

Maar liefst 80% daarvan zijn in de zestiende en zeventiende eeuw geproduceerd en daarom staan de vijf stadhouders Hendrik III, Willem van Oranje, Maurits, Frederik Hendrik en Willem III in deze studie centraal. In de eeuwen daarna heeft alleen koningin Beatrix het ruiterbeeld effectief gebruikt, wat ook wordt onderzocht en geïnterpreteerd.

Het omvangrijke aantal Nassause ruiterbeelden verwondert en roept de vraag op of ze slechts vervaardigd zijn uit zelfachting of dat de objecten een doelbewuste communicatiefunctie hadden. De centrale vraag in dit onderzoek luidt daarom: wat beoogden de vijf stadhouders en een koningin van Oranje-Nassau en/of hun aanhang met het ruiterportret te communiceren en was er daarbij sprake van een doelbewuste communicatiestrategie?

Dit roept onmiddellijk een aantal gerelateerde vragen op. Een belangrijke stelling in dit onderzoek is dat de eeuwenoude beeldtraditie van ruiters te paard voor de Nassause opdrachtgevers en uitvoerende kunstenaars een rijke bron was waaraan zij hun keuzes voor representatie konden ontleen. Onderzocht zal worden of dat ook zo was, en wat de mogelijke bronnen zijn waaruit de Nassause ruiterbeelden zijn voortgekomen.

Bij deze vragen zal gekeken worden hoe de specifieke Hollandse sociaal-politieke context de vorm, betekenis en functie van het Nassause ruiterportret en de eventuele communicatiestrategieën heeft beïnvloed.

Slechts van 6 Nassause ruiterbeelden zijn er beperkte bronnen over de herkomst en van twee object kennen we de receptiegeschiedenis.

Maar zelfs deze informatie schiet te kort. Vanwege deze schaarste functioneren in dit onderzoek de afbeeldingen zelf als bron om de intenties van de opdrachtgever en de keuzes van de uitvoerende kunstenaar te deduceren.

Een conceptueel raamwerk is geconstrueerd om de uitbeelding van de Nassause ruiters te paard te kunnen analyseren en interpreteren.

Opvallend is dat ruim 95% van alle bekende beelden van Europese heersers te paard zijn gebaseerd op twee archetypische composities en de daaraan gerelateerde motieven. Zij tonen of *krijgshaftige triomf* bedoeld

194

om de overwinning te memoreren, dan wel *majesteitelijke autoriteit* om het heerserschap te representeren of te herdenken. Het bovenstaande impliceert dat portretten die aan deze twee archetypen voldoen, als doel hebben status, autoriteit en macht te communiceren; tenzij het tegendeel bewezen wordt. Deze archetypes zijn echter algemeen en vertellen ons nog niet welke specifieke heersersboodschap er wordt gecommuniceerd.

Om dat te kunnen vaststellen worden drie communicatiemethoden geïntroduceerd: *fashioning*, *positioneren* en *fabrication*. In het geval

van *fashioning* wordt de identiteit van de heerser geconstrueerd naar het klassieke idee van *virtus*. Bij *positioneren* wordt de heerser gezien als een respectabele en eervolle man behorende tot een hogere sociale status. De meest uitgebreide communicatievorm is *fabrication*, dat verwijst naar het proces waarbij een uitvoerig multimedia programma wordt ingezet om het gewenste heersersbeeld aan een breed publiek over te brengen. Tenslotte wordt betoogd dat indien een kunstenaar er niet in slaagde om een overtuigend, levensecht portret te maken, dat het beeld dan of te kort schoot in zijn communicatiemissie, of dat het nooit met dat doel was vervaardigd. Uiteraard speelt in het ruitersportret het paard een belangrijke rol: behalve dat het edele dier de heerser fysiek verheft boven het volk om een zekere afstand te scheppen, biedt het tevens de mogelijkheid een beeld van macht en leiderschap te creëren. Het hier gepresenteerde raamwerk is het vertrekpunt voor deze studie waarin de belangrijkste (73) Nassause ruitersportretten worden geanalyseerd en geïnterpreteerd.

Hoofdstuk 1 beschrijft de traditie van het ruitersbeeld dat als bron en inspiratie heeft gediend voor kunstenaars die het heersersbeeld in de vorm van het ruitersportret ontwierpen voor hun opdrachtgevers en klanten. Iconische ruitersafbeeldingen van heersers worden gebruikt om de beeldontwikkeling te laten zien van de Grieks en Romeinse oorsprong van het ruitersbeeld—waarin persoonlijk macht werd gepropageerd—tot de middeleeuwse portretten van mannen te paard die in de naam van God dienden. Gedurende en na de Renaissance kwam de propagandafunctie weer in gebruik, een overgang die samenviel met de opkomst van de drukpers, waardoor heersers zich middels prenten aan een breed publiek konden presenteren. In het Bourgondische Nederland circuleerden ruitersafbeeldingen van de Blijde intocht van Aartshertog Karel V in Brugge, een ruim aanbod van prenten met cavalcades van de Graven van Holland, als ook de met het Hof meereizende grote tapijtenreeks met jacht en oorlogsscènes van de Bourgondiërs.

In hoofdstuk 2 wordt een reeks tapijten bekend als de *Nassause Genealogie* geanalyseerd. Deze reeks werd in 1529 in opdracht van Hendrik III, graaf van Nassau, vervaardigd door Bernard van Orley, de befaamde 195 schilder en tapijntontwerper uit Brussel. Hendrik continueerde de middeleeuwse traditie door zijn residenties te versieren met tapijten. Betoogd wordt dat de reeks tevens functioneerde als de 'draagbare propaganda' van Hendriks verheven positie op zijn reizen door Europa naar aristocratische bondgenoten. Op de *Nassause Genealogie* waren de negen generaties voorouders als echtelieden zij aan zij te paard afgebeeld. De tapijten zijn innovatief en moeten heel indrukwekkend zijn geweest. Niet alleen waren zij monumentaal qua formaat (23m²), maar in die tijd waren ook de voorstellingen van de levensgrote en levensechte ruiterscombinaties bijzonder.

De originele tapijten zijn helaas in 1760 verloren gegaan, maar hoe de tapijten er uitzagen, kunnen we ontleen aan de zeven nauwkeurige voorstudies die zijn overgeleverd. Bijzonder in deze is het *modello* dat Van Orley van Hendrik III en zijn drie vrouwen maakte. Door zijn creatie van levensechtheid, naturalisme en plasticiteit overtrof de kunstenaar de gangbare rigide en statische verschijning van het genre. Met de tapijtenreeks presenteerde Hendrik III zijn familie als de

leidende aristocratie in de Lage Landen en positioneerde hij de Nassause dynastie op het Habsburgse en Europese podium van de macht. Deze vorm van propaganda was uniek. De functie en betekenis van deze dynastieke uiting werd door opeenvolgende stadhouders voortgezet zoals blijkt uit het feit dat Frederik Hendrik de oorspronkelijke reeks opnieuw heeft laten weven en Willem III de reeks heeft uitgebreid met zijn eigen portretten. Deze tapijten dienden in hun functie en betekenis gedurende een periode van liefst 260 jaar het Nassause hof.

Als laatste wordt geconcludeerd dat het Nassause ruitersbeeld aansluit bij de Bourgondische beeldtraditie. Zowel in ontwerp als in boodschap weerspiegelt de *Nassause Genealogie* de communicatiestrategie van de Graven van Holland zoals gerepresenteerd door Cornelisz. van Oostsanen.

In hoofdstuk 3 wordt een kleine maar fraaie prent van Willem van Oranje besproken. Het portret is toegeschreven aan Hessel Gerritsz. en is in circa 1633 voor het eerst gepubliceerd in de wijd verspreide *historie* van de Nederlandse Opstand door Emanuel van Meteren. Deze prent is de enige vorstelijke ruiterafbeelding van de stadhouder waarin hij is geportretteerd volgens het archetype van *majesteitlijke autoriteit*, passend bij een heerser, die hij echter nadrukkelijk *niet* was.

Twee kwesties komen aan de orde. In de eerste plaats wordt beargumenteerd dat dit beeld bijdroeg aan de *fabrication* van de mythe van Willem van Oranje als *pater patriae*. Gedurende anderhalve eeuw werd Van Meterens officiële *historie* steeds opnieuw uitgeven, waardoor Willems mythe werd versterkt. De afbeelding werd opnieuw gebruikt in de *Atlas des Grossen Kurfürsten* van 1664 die ook bekend is als de *Mauriti¹⁹⁶ us-Atlas* en die door Graaf Johan Maurits van Nassau-Siegen werd geschonken aan Frederik Willem, de Keurvorst van Brandenburg. Wellicht versterkte de atlas de Nassause aanspraak op haar stadhouderlijke rechten gedurende het Eerste Stadhouderloze Tijdperk.

In de tweede plaats wordt de vraag gesteld waarom deze afbeelding pas in 1633 werd gepubliceerd, terwijl deze reeds twintig jaar eerder was vervaardigd. Het doet denken aan de uitgestelde vervaardiging van het grafmonument van Willem van Oranje in de Nieuwe Kerk in Delft waarmee ook hij herdacht zou worden als heerser. Het oponthoud van beide is mogelijk te verklaren uit de gevoeligheden over de verdeling van de macht tussen de Staten Generaal en de stadhouder. De politieke macht rustte immers bij de Staten Generaal die de stadhouder slechts als militaire leider zag en niet als heerser. Echter, na Frederik Hendriks militaire succes in 's-Hertogenbosch nam zijn machtspositie toe en werd de representatie van het Huis van Oranje-Nassau een minder precaire zaak.

Stadhouder Maurits staat in hoofdstuk 4 centraal als de triomfantelijke militaire leider van de Republiek die in afbeeldingen en geschriften van zijn aanhangers zelfs als een noordelijke Caesar werd gepositioneerd. Die eer dankte hij aan zijn innovatieve militaire leiderschap en zevenenveertig overwinningen waardoor het land feitelijk onafhankelijk was geworden. In eigentijdse geschriften werd Maurits met Caesar vergeleken, terwijl hij zelf tapijten kocht waarop grote historische leiders (zoals Caesar) uit de oudheid waren te zien. Bovendien werd Maurits op meerdere afbeeldingen gepositioneerd als één van de zogenaamde Besten. Hiermee wordt

geïllustreerd dat de moderne marketingmethode van *positionering* in feite een oude praktijk is. Door Maurits naast de 'Beste Caesar' te plaatsen werd bevestigd dat Maurits de juiste militaire leider was om de Republiek te verdedigen.

Maurits te paard wordt altijd uitgebeeld in relatie tot zijn overwinning te Nieuwpoort: een overwinning die militair gering, maar symbolisch van grote betekenis was en onwillekeurig tot mythische status leidde. In de strijdschènes zien we Maurits meestal afgebeeld in de steigerende pose wat aansluit bij de zestiende-eeuwse noordelijke traditie van heersersafbeeldingen

op houtsneden. Betoogd wordt dat bij het ontwerp van het steigerende paard, kunstenaars als Crispijn de Passe de Oudere teruggreep op Vlaamse jachttaferelen van de adel. De jacht was het exclusieve recht van de aristocratie en van heersers en verbeeldde zowel militaire als heerserbekwaamheid.

Ter afsluiting van het hoofdstuk wordt gedemonstreerd dat in de representatie van de macht van Maurits en Frederik Hendrik een witte hengst ten tonele werd gevoerd als symbool van de triomf van de Republiek. Dit motief werd door Jacques de Gheyn II in 1603 geïntroduceerd.

197

Dat jaar hadden Maurits' troepen in de slag om Nieuwpoort namelijk een witte hengst buitgemaakt op de Aartshertog Albert van Oostenrijk. In de zeventiende eeuw zien we op bijna 40 % van alle stadhouderlijke ruiterafbeeldingen een witte hengst. Dat is buitengewoon voor een land waar dit paardenras niet voorkwam: een goede illustratie van de *fabrication* van een mythe.

Hoofdstuk 5 toont aan dat na de hervatting van de oorlog met Spanje er een aanzienlijke vraag was naar afbeeldingen die de dynastieke macht van het huis van Oranje-Nassau communiceerden. Vooral Adriaen van de Venne en Pauwels van Hillegaert portretteerden leden van het Huis van Oranje-Nassau in zogenaamde cavalcades. Alhoewel het genre van de cavalcade op het eerste gezicht een aristocratisch jachttafereel lijkt te zijn, wordt hier betoogd dat deze ruitersbeelden symbolische referenties zijn naar de dynastieke continuïteit die het Huis van Oranje-Nassau bood. Dat blijkt uit het feit dat in de meeste gevallen ook reeds overleden Nassaus zijn afgebeeld. Deze versluierde aanpak was een uitweg voor het probleem dat de regenten in de Republiek wars waren van een al te grote vertoning van vorstelijke macht. Dat veranderde echter in de jaren veertig van de zeventiende eeuw toen de Republiek het conflict met Spanje vrijwel beslecht had. Het hof van Frederik Hendrik kreeg een bijna koninklijke uitstraling. Voor zowel de openbare ruimte als het hof werden ruitersportretten besteld die de Nassaus openlijk portretteerden als een leidende dynastie. Dit blijkt uit de drie nog bestaande series van in totaal elf ruitersportretten die in het tweede deel van dit hoofdstuk worden besproken.

Allen houden strikt vast aan de conventies van het ruitersbeeld waarmee heersers zich traditioneel lieten afbeelden.

De ruitersstukken werden in de jaren veertig vervaardigd door schilders die hun voorbeeld ontleenden aan de toonaangevende meesters in dit genre: Antonie van Dyck en Peter Paul Rubens, die op hun beurt voorbeelden uit de klassieke oudheid hadden bestudeerd. De serie in Harderwijk

werd in opdracht van het stadsbestuur vervaardigd door Isaac Isaacz., daarentegen werd de serie in Den Haag door Jacob Fransz. van der Merck waarschijnlijk door de familie Nassau zelf besteld. Voorts wordt beargumenteerd dat de belangrijkste serie van vijf ruitersportretten, waaronder overleden familieleden, door Frederik Hendrik zelf in opdracht is gegeven aan Anselmus van Hulle. De serie was bedoeld voor de nieuwe portretgalerij in zijn kasteel in Buren, maar bevindt zich nu in het Koninklijke Paleis in Amsterdam.

Ook wordt er gesteld dat het hof als private ruimte veelal ook voor politieke doeleinden werd gebruikt. De vorstelijke uitstraling van de grote ruiterseries dienden vanzelfsprekend de belangen van de stadhouders, maar ook die van de Staten-Generaal en de regenten. De portretten

198

toonden de buitenlandse afgevaardigden en bezoekers dat de Nederlandse Republiek geleid werd door mannen met een lange militaire traditie en vorstelijk aanzien. Dat verschafte de Republiek een machtige status, en dat straalde niet alleen af op de positie van de stadhouders, maar ook op die van de regenten. Voor het grote publiek versterkten de ruitersportretten het wijd verspreide geloof dat het Huis van Oranje de meest competente dynastie was om hun land te beschermen.

Tot slot wordt een ruitersbeeld besproken dat tégen het Huis van Oranje-Nassau is gebruikt. Op een grote zilveren medaillon van Sebastian Dadler wordt op de voorkant de val van Phaeton en op de achterkant het Trojaanse paard afgebeeld. Met deze mythologische verhalen over verraad en de val van de hoogmoed werd de door Willem II gepoogde staatsgreep in 1650 veroordeeld.

Willem III als redder van de Republiek en de verlosser van Engeland van het katholicisme en het absolutisme staat centraal in hoofdstuk 6. Het beeld van Willem als de triomfantelijke generaal werd breed gedragen en was mede te danken aan de prenten van Romeyn de Hooghe die op grote schaal in de Republiek waren verspreid. De prenten positioneerden de stadhouder in een dusdanig gunstig licht dat historici tot op de dag van vandaag menen dat De Hooghe in dienst was van de stadhouder. Dat zou met zich mee brengen dat er sprake was van een expliciete propagandastrategie. Dat blijkt echter niet uit de analyse van de vijf prenten van ruitersportretten die De Hooghe van Willem III vervaardigde. Het feit dat zij zeer uiteenlopend van kwaliteit zijn, zoals te zien aan de wijze waarop het portret van Willem III is weergegeven, doet hier al aan twifelen. De Hooghe was immers een goede portrettist en een voortreffelijk ambachtman. Bovendien, hergebruikte de kunstenaar de koperplaat met de afbeelding van de triomferende Willem III te paard bij de strijd om Boyne maar liefst drie keer, telkens om een andere machthebber af te beelden. De Hooghe zou daar nooit toestemming voor hebben gehad indien hij in dienst was geweest van de stadhouder. In dit onderzoek wordt De Hooghe daarom gepresenteerd als een vernuftig kunstenaar, maar vooral als een behendig ondernemer.

Het vorstelijk decoratieprogramma op Hampton Court is het belangrijkste voorbeeld in deze studie van *fabrication*—een bewust geconstrueerd communicatieprogramma dat werd uitgevoerd door Antonio Verrio en Godfrey Kneller. Het doel was Willem te positioneren als de

buitenstaander die Engeland redde en daarvoor werd hij gepresenteerd als een nieuwe Aeneas net als zijn grootvader in de Oranjezaal in Huis ten Bosch.

Het monumentale ruitersportret van Kneller roept significante iconografische vragen op die mede met behulp van voortekeningen en een

199
olieschets nader worden bestudeerd. Door de gekozen beeldtaal wordt het heersersbeeld niet helder gecommuniceerd. Het beeld wordt namelijk vertroebeld door allegorische elementen die niet bijdragen aan de statuur van de koning, maar deze juist reduceren. Ook voegde Kneller een banderole toe om Willems metaforische rol als redder te benadrukken, terwijl deze juist had moeten spreken uit het beeld zelf. Desondanks was het ruitersportret, samen met Verrio's overvloedige muurschilderingen, een groots eerbetoon. Het verheerlijkte Willem in een vorm die ondenkbaar was geweest in de Republiek gedurende het leven van een stadhouder.

Hoofdstuk 7 onderzoekt het Nassause ruitersbeeld na het Tweede Stadhouderloze Tijdperk. Behalve een korte televisiefragment van koningin

Beatrix te paard, kennen we geen ruitersportret van een stadhouder/heerser dat is gemaakt voor het propageren van triomf of autoriteit. Kennelijk voelden de Hollandse heersers geen noodzaak meer om hun koninklijke positie via het ruitersportret te rechtvaardigen. Koning Willem II had bijvoorbeeld zijn krijgshaftige verdiensten in de slag bij Quatre Bras in de buurt van Waterloo kunnen gedenken, waar hij succesvol was in de ondersteuning van Wellington bij de nederlaag van Napoleon. In plaats daarvan financierde hij een bronzen beeld van Willem van Oranje in de ijdele hoop dat diens illustere beeld op hem zou afstralen: dit beeld werd voor het Paleis Noordeinde geplaatst. Dat paste in de wereldwijde trend waarin het ruitersbeeld zeer populair werd en honderden lokale overheden het nut van deze objecten ontdekten voor de decoratie van hun steden. Door deze *overexposure* verliest het medium zijn unieke aura en heersers communicatiefunctie.

Beatrix bracht de kunst en kracht van het ruitersbeeld weer tot leven. Zorgvuldig koos zij de visuele symboliek die de gewenste majestueuze positie ondersteunde. Veel aandacht trok in 1988 een slim georkestreerde korte televisiefilm van Beatrix op het strand waar zij te paard in een cavalcade met Prins Claus en kroonprins Willem-Alexander rijdt. Op een zeker moment snelt zij vooruit en laat ze haar gemaal en opvolger achter zich. Met dit dynamische, bewegende beeld wordt aan het volk gecommuniceerd dat 'onze koningin' volledige controle en leiderschap heeft. Dit fragment wordt veelvuldig op de televisie herhaald, vanzelfsprekend ook bij de abdicatie van Beatrix in 2013. Wat veelal niet bekend is, is dat de koningin direct betrokken was bij het maken van de film.

Daarmee is het één van de slechts zes situaties waarin een lid van het Huis van Oranje direct opdracht gaf voor een ruitersbeeld. Het hoofdstuk eindigt met de vraag naar de toekomst van het ruitersbeeld nu dat het zijn formele functie heeft verloren. Een alternatief wordt geboden!

200

De belangrijkste conclusie van deze dissertatie is dat gedurende een periode van bijna vijf eeuwen het Huis van Oranje-Nassau het ruitersportret heeft gebruikt om haar dynastieke continuïteit in Nederland te propageren.

Dat blijkt uit de Nassause ruiterafbeeldingen waarin—in één uitbeelding of in een serie—Nassause opvolgers naast elkaar te zien zijn in een cavalcade. Opmerkelijk is dat ondanks dat er dozijnen van deze afbeeldingen zijn gemaakt alleen de belangrijkste ons overgeleverde ruitersportretten zijn geïnitieerd of besteld door het Nassause hof zelf: de zeventien tapijten van de *Nassau Genealogy*, een cavalcade van Van de Venne, en de print hierop gebaseerd van Delff, de series van Van Hulle, en de gefilmde cavalcade van Spoor.

Het dynastieke thema was wederzijds voordelig voor de familie en het volk, omdat het bijdroeg aan de eenwording van een land dat vaak in oorlog verkeerde. Maar ook in tijden van vrede stelde het ruitersbeeld de Nassaus in staat om hun vorstelijke status te propageren, zonder daarbij de politieke functie van de Staten en lokale autoriteiten aan te tasten. Van eventuele andere pogingen van de Nassaus om de openbare opinie te beïnvloeden met behulp van het ruitersbeeld, hebben we geen bewijs. Het cavalcadethema werd als eerste door de Graven van Holland gebruikt. Dat ondersteunt een belangrijke stelling van deze studie, namelijk dat de kunstenaars die de Nassaus te paard afbeelden teruggrepen op een oude beeldtraditie die zijn oorsprong heeft in de klassieke oudheid. Uit het onderzoek blijkt dat *positioning* de belangrijkste communicatiemethode is die door Nassau werd toegepast. Maurits werd bijvoorbeeld als Caesar gepositioneerd, wellicht door zijn aanhangers, maar dit beeld verschaftte de stadhouder een aura van onoverwinnelijkheid. Met als resultaat dat de overwinning van de Slag om Nieuwpoort, die strategisch niet zo van belang was, wel een mythe werd. Dat illustreert een terugkerend thema in dit boek—that de waarheid buigzaam is. Immers in beeldvorming is doorslaggevend waar mensen toe verleid kunnen worden in te geloven. Dat is ook van toepassing op de enigszins gekunstelde mythe van Willem van Oranje als *pater patriae*. Vandaag de dag is dat een gangbare opinie, maar in de tijd zelf bepleitte de stadhouder hoofdzakelijk de vrijheid van religie.

In mijn onderzoek naar de betekenis, vorm en functie van Nassau te paard had ik te maken met het gebrek aan geschreven bronnen. Daarom heb ik de uitbeeldingen zelf geanalyseerd en geïnterpreteerd met behulp van een specifiek ontwikkeld communicatieraamwerk. Een benadering die kan dienen als een instrument voor politieke historiografie als geschreven bronnen ontbreken.