UNIVERSITY OF AMSTERDAM

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

P.R. Rijkens

Summary

For more than two thousand years authorative men have been portrayed on horseback by way of marble or bronze statues, on coins or medallions, in tapestries and paintings, in print, and recently in film and on television. Much has been written about these objects, though generally the focus has been on their aesthetic qualities, and much less on their meaning and function. Yet it is their function, and particularly of Nassau imagery, that is the central issue of this dissertation.

The House of Orange-Nassau has a long and strong tradition of equestrian imagery, of which ca. 225 objects have survived. Since 80% of these were produced during the 16th and 17th century, the focus of this study is on the five stadholders: Hendrik III, William of Orange, Maurits, Frederik Hendrik, and William III. In the centuries since then, only Queen Beatrix employed equestrian imagery in an effective manner, which is also analyzed and interpreted.

This considerable number of Nassau equestrian images is surprising and raises the central question if there was an entrenched Nassau communication strategy, as it seems unlikely that these were solely made for reasons of self-esteem, and with no intended communication function. The central question of this study therefore is: what were the five stadholders, one queen, or their supporters, aiming to communicate by way of equestrian imagery, and was there a deliberate communication strategy? This immediately elicits related queries. A main assertion of this study is that artists and their clientele capitalized on the above mentioned age-old image tradition when deciding upon options relevant to their particular representation. This study aims to verify if this is so, and what the likely sources were from which Nassau equestrian imagery evolved? Another query is how Nassau imagery and eventual communication strategies was influenced by the specifically Dutch socio-political landscape?

Unfortunately, there is information of only six Nassau equestrian images concerning their genesis and the reception histories of two images: and even this information is lacking. Considering this shortage, the study relies upon the works themselves to act as main source from which artists and their patrons' choices and intentions were deduced.

For this purpose a conceptual framework was constructed to assist in the analysis of Nassau equestrian imagery. It appears that more than 95% of European equestrian rulership imagery is based on one of two archetype equestrian compositions and related motifs; that of *martial triumph* to commemorate victory, and *majestic authority* to represent or commemorate rulership. The above implies that, unless proven otherwise, portrayals that meet these two archetypes have communicative purposes that relate to status, authority and power.

These archetypical compositions are generic and do not inform us what specific rulership message was/is being conveyed. To determine that three leadership communication methods are distinguished. First is that of 'fashioning', whereby the identity of the ruler is constructed according to the classical ideal of *virtus*. Second is that of 'positioning', by which the ruler is presented in association with someone of a higher social order, thereby capitalizing upon that person's reputable image, or distinction. Third is the method of 'fabricating', for which an extensive multi-media programme is employed to communicate the desired image to a large public audience. It is also argued that when artists have *not* managed to make convincing portrayals, that then either the image failed in its communication mission, or was never designated as such in the first place.

The horse fulfils an important role in this imagery, for not only does it physically elevate the ruler above his people to achieve a certain aloofness and distance, but it also enables him to creates an image of control and leadership. The most important (73) Nassau equestrian are analyzed en interpreted on the basis of this conceptual framework in order to identify patterns solid enough to answer this study's main questions.

The main assertion of this study is that artists designing rulership imagery on behalf of their clientele benefited of a long equestrian image tradition originating in antiquity. This point is presented in Chapter 1, in which key iconic equestrian rulership portrayals demonstrate show this imagery evolved from its Greek and Roman origin as propagator of personal power, to medieval portrayals of powerful men on horseback serving in the name of God. During and after the Renaissance, the focus shifted back to a more secular use, which transition coincided with the advent of the printing press through which rulers had the opportunity to present their messages to large audiences. In the Burgundian Netherlands, images of Archduke Charles V's joyous entry in Bruges may have served as model, and the large supply of printed images of cavalcades of the Counts of Holland certainly did, as did tapestry-sets of the Burgundians at the hunt and war. It is argued that artists from the north had ample opportunity to study these in their preparation for portrayals of Nassau on horseback.

A series of tapestries known as the *Nassau Genealogy* is analyzed in Chapter 2. Bernard van Orley, the Brussels painter and tapestries designer, created these in 1529 on behalf of Hendrik III, Count of Nassau. Hendrik continued in the late medieval tradition of adorning his residences with tapestries, and it is argued that this set also functioned as the 'portable propaganda' of Hendrik's eminence during his visits to allied aristocrats and rulers. The *Nassau Genealogy* presented nine generations of Nassau husbands and wives on horseback. These tapestries must have been very

impressive and innovative, for not only were they monumental in size ($23m^2$), but the riders were life-size and remarkably lifelike for their time. Although the original tapestries were lost by fire in 1760, Van Orley's seven extant sketches, and particularly his *modello* depicting Hendrik III with his three wives, demonstrate that the artist managed to create a sense of liveliness and naturalism that surpassed the genre's customary rigid and impassive appearance.

Through these tapestries Hendrik presented his family as leading aristocrats in the Low Countries and positioned the Nassau dynasty on the Habsburg and European political stage. It is a unique form of propaganda, and the value attached by successive stadholders to this dynastic display is confirmed by the fact that Frederik Hendrik had the initial set rewoven and extended, and William III made further extensions. These tapestries graced the Nassau princely courts for 260 years.

Finally, the point is made how this Nassau equestrian imagery fits the Burgundian image tradition. The *Nassau Genealogy* perfectly mirrors, both in design and in message, the communication strategy of the Counts of Holland as visualized by Cornelisz. van Oostsanen.

A well-designed print of William of Orange is analyzed in Chapter 3. The portrait is attributed to Hessel Gerritsz. and was first published in 1633, in a widely distributed *historie* of the Dutch Revolt by Emanuel van Meteren. It is the only regal equestrian image of the stadholder, who is portrayed according to the archetypical equestrian composition of majestic authority becoming that of a ruler: which he explicitly was not.

Two main issues are addressed. First, it is argued that this image contributed to the fabrication of the myth of William of Orange as *pater patriae* of the Dutch Republic. For 150 years it bolstered William's myth through this often-reprinted official history. The image was reused in the *Atlas des Grossen Kurfürsten* of 1664, also known as the *Mauritius-Atlas*. It was a gift by Count Johan Maurits of Nassau-Siegen to Frederik William, Elector of Brandenburg. The atlas probably reinforced Nassau's stadholderate claims during the First Stadholderless Period.

Secondly, this chapter considers why the publication of this regal portrait was delayed until 1633, even though it was made decades earlier. It is reminiscent of the stalled production of William's monumental tomb in the Nieuwe Kerk of Delft, in which he is also memorialised as a ruler. The sensitive issue of the division of power may explain these delays. The political power was vested in the States-General, who acknowledged the role of the stadholder as being military, but not political. Nonetheless, following Frederik Hendrik's military triumph at a/o 's-Hertogenbosch, he gained in political stature, and the regal representation of the House of Orange-Nassau became less of a precarious issue.

In Chapter 4, images and text are examined in which Maurits is presented as the triumphant military leader of the Republic, and, in some cases, even as a northern Caesar. This honour was bestowed on him due to his innovative military leadership, including the forty-seven successive sieges and battlefield victories by which the country was well on its way of becoming an independent state. Contemporary writers associated Maurits with Caesar, and he acquired tapestries in which great military leaders of antiquity were portrayed. Maurits was also positioned as one of the so-called 'Worthies'. This illustrates that the marketing method here termed 'positioning' was also a common practice in the 17th century. By being compared to the 'worthy Caesar', a public image was reinforced that Maurits was the right military leader to defend the Republic.

Equestrian imagery of Maurits invariably relates to the Battle of Nieuwpoort. Though this victory was of greater symbolic than of military importance, it inadvertently achieved mythical status. In portrayals of the battle, Maurits is seen on a rearing warhorse in the 16th century tradition of thus presenting northern European rulers on horseback. When designing such rearing poses, artists such as Crispijn de Passe the Elder, harked back to the Flemish tradition of depicting aristocrats at the hunt. Hunting imagery was a metaphor of military, if not rulership competence.

It is also shown that in equestrian images of Maurits and Frederik Hendrik, a white stallion became symbolic of the Republic's triumphs. Jacques de Gheyn II introduced this motif in a painting of 1603, when a white stallion—that of Archduke Albrecht of Austria—was captured by Maurits' troops at the Battle of Nieuwpoort. The fact that during the 17th century ca. 40% of all stadholderate equestrian portraits include a white stallion is exceptional in a country where such breeds were essentially unknown, and this is therefore an appropriate example of the 'fabrication' of a myth.

Chapter 5 shows that following the resumption of war with Spain under the leadership of Frederik Hendrik there was a large demand for dynastic Nassau imagery, which was met primarily by Adriaen van de Venne and Pauwels van Hillegaert, by portraying members of the House of Nassau-Orange in cavalcades. It is argued here that whilst these images appear to represent aristocrats returning from the hunt, they more likely are covert messages of the dynastic continuity offered by Nassau, particularly because deceased family members are also included in these portrayals.

This veiled approach may have resolved the problem that the regents of the Republic were ambiguous about majestic display of Nassau power. This changed, however, when the Republic was about to settle its conflict with Spain in 1640s, and when Frederik Hendrik's court assumed a near monarchic status. Equestrian paintings that openly portrayed Nas-

sau as a leading dynasty were commissioned for the public realm as well as for the princely court. This is observable in eleven equestrian paintings forming three extant series that are discussed in the second half of the chapter. These adhere strictly to the archetypical equestrian compositions by which rulers were traditionally depicted. Executed by lesser northern artists, these paintings often follow equestrian portrayals made in previous decades by Paul Rubens and Anthony van Dyck Peter, who in turn, had studied examples from Classical Antiquity.

A series by Isaac Isaacsz. was commissioned by the city council of Harderwijk, and another by Jacob Fransz. van der Merck, probably originated from within the Nassau family. It is proposed that Frederik Hendrik commissioned the most important series, when he engaged Anselm van Hulle to produce five equestrian paintings, which also include deceased family members. Today on display at the Royal Palace in Amsterdam, the series was intended for the new portrait gallery at his refurbished castle at Buren. It is also argued that the private space of the court was, in fact, often used for political occasions. The Nassau equestrian series met the needs of the stadholders, but also of the States-General and important regents. These portrayals served as visual reminders to foreign envoys and visitors that aristocrats with a long tradition of military and princely status led the Dutch Republic. This enhanced the regents' own reputation, as well as that of the stadholders. And, to the public at large it expressed a widely felt belief that the House of Orange-Nassau was the most competent dynasty to defend their country.

Finally, one equestrian image is reviewed that was used against the House of Orange-Nassau. Namely, a large silver medallion by Sebastian Dadler depicting the fall of Phaeton on the obverse, and the Trojan Horse on the reverse: two mythological stories about pride and deceit that condemned the attempted *coup d'etat* by Willem II in 1650.

Equestrian imagery depicting William III as saviour of the Dutch Republic from invaders, and England from Catholicism and Absolutism, is examined in Chapter 6. William's public image as triumphant general was in no small part due to prints distributed in the Dutch Republic by Romeyn de Hooghe. These placed the stadholder in such a favourable light that even today some historians believe the artist to have worked 'in the service' of the stadholder, which then would suggest an explicit Nassau propaganda strategy. This does not appear to have been the case, judging by the artist's five equestrian portraits of William III. The fact that these show varying levels of quality, particularly in the rendition of William's portraits, makes the idea of a formal strategy very unlikely, particularly since De Hooghe was such a fine and precise craftsman. Moreover, he used a copper plate of a triumphant William at the Battle of

the Boyne on behalf of three other rulers. This would not have been permitted had De Hooghe been in the service of the stadholder. It is argued that whilst he was an ingenious artist, he appears to have been above all a clever entrepreneur.

The decorative murals by Antonio Verrio and monumental equestrian portrait by Godfrey Kneller at Hampton Court is this study's main example of a fabricated communication programme. It positions William as the outsider who saved England. He is presented as a new Aeneas, as had been his grandfather Frederik Hendrik in the Oranjezaal at Huis ten Bosch. However, Kneller's portrait raises a number of iconographic questions, and it is analyzed by way of two preparatory drawings and an oil sketch, also by Kneller. The final version is weighed down by allegorical elements to such an extent that William's royal stature is much diminished. Moreover, Kneller apparently found it necessary, or was instructed by Verrio, to include a scroll explaining William's metaphorical role as saviour. Given the purpose of this painting, his eminence should have been self-evident. Nonetheless, the portrait, in conjunction with Verrio's murals, is an important tribute; it exalts William in a manner that would have been unthinkable in the Dutch Republic during a stadholder's lifetime.

Chapter 7 examines Nassau equestrian imagery made after the Second Stadholderless Period. However, other than a short television film of Queen Beatrix on horseback, no portrayals were made by a stadholder/ruler for the purpose of propagating their respective triumph or authority. Dutch rulers apparently no longer felt the need to justify their regal positions via equestrian imagery, and what was produced only met one or other commemorative function. King Willem II, for instance, could have memorialized his military deeds at Quatre Bras near Waterloo, where he successfully supported Wellington's defeat of Napoleon. Instead, he paid for a bronze statue of William of Orange in the vain hope that William's illustrious image would rub-of on him. William's statue was placed in front of Palace Noordeinde, thereby following a trend seen elsewhere in Europe. Equestrian statues of rulers became very popular as hundreds of provincial councils rediscovered how these objects could decorate their city centers. As a result, through overexposure this medium has lost its unique aura and communication function.

Beatrix revived the art of image-making by carefully orchestrating the majestic position she sought. One particular occasion received huge attention via a cleverly constructed short television film of 1988 showing her riding in a cavalcade with Prince Claus and Crown Prince Willem-Alexander. As Beatrix charges ahead, she succeeds in conveying a sense of control and leadership. The film is often shown, for example during the

televised coverage of Beatrix's abdication in 2013. Not generally known is the fact that she was directly involved in the making of this film. It is one of only six cases since the 16th century when a member of the House of Orange-Nassau directly commissioned equestrian imagery. The chapter ends with the question if the equestrian image has a future now that it no longer has any formal function. An alternative is offered.

The most important conclusion of this study is that the House of Orange-Nassau deployed equestrian imagery to propagate a message of dynastic continuity in the Netherlands during nearly five centuries. This appears from Nassau equestrian imagery in which—in one image or in a series—Nassau family members (including past members) are placed side by side in a cavalcade. It is remarkable that whilst dozens of such images were produced in the course of time, the most important: the commissions of the *Nassau Genealogy* by Van Orley of respectively Hendrik III, Frederik Hendrik, and William III, a cavalcade by Van de Venne, and print after it by Delff, a painted series by Van Hulle, and a filmed cavalcade by Spoor, all originated from within the Nassau court.

This dynastic theme was mutually beneficial to Nassau and the people. It helped to unify a nation often at war, but also during times of peace, by tolerating Nassau to propagate their princely status without trespassing upon the political role of the States and local authorities. There is no evidence of any other attempts by Nassau of having influenced popular opinion through equestrian imagery.

The cavalcade theme finds its origin with the Counts of Holland, which further supports this study's main assertion, namely that artists portraying Nassau on horseback benefited from an age-old image tradition, which had been passed down since antiquity.

One of the most important communication methods employed is that of positioning. For example, Maurits positioned as Caesar, possibly by his supporters, gave the stadholder an aura of invincibility. It had the effect that his victory of the Battle of Nieuwpoort, which was strategically not important, became a myth. This serves a point made throughout this study that the truth is neither here nor there, for key in image-making is what people can be persuaded to believe. This also applies to the somewhat contrived myth of William of Orange as *pater patriae*. Today this is common opinion, but at the time he mainly wanted to achieve freedom of religion.

In my research of the meaning, form and function of Nassau on horseback, I was confronted by a limited availability of primary source material. Therefore, I analyzed and interpreted the equestrian images by way of a specifically constructed conceptual framework, which approach can serve as tool for political historiography.

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 ontlenen. 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

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 ruiterportret 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 ruiterportretten worden geanalyseerd en geïnterpreteerd.

Hoofdstuk 1 beschrijft de traditie van het ruiterbeeld dat als bron en inspiratie heeft gediend voor kunstenaars die het heersersbeeld in de vorm van het ruiterportret ontwierpen voor hun opdrachtgevers en klanten. Iconische ruiterafbeeldingen van heersers worden gebruikt om de beeldontwikkeling te laten zien van de Grieks en Romeinse oorsprong van het ruiterbeeld—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 ruiterafbeeldingen 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 oorlogscènes 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

schilder en tapijtontwerper 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 ($23m^2$), maar in die tijd waren ook de voorstellingen van de levensgrote en levensechte ruitercombinaties bijzonder. De originele tapijten zijn helaas in 1760 verloren gegaan, maar hoe de tapijten er uitzagen, kunnen we ontlenen 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 ruiterbeeld 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 *majesteitelijke 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 *Mauriti-*

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 strijdscènes 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.

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 ruiterbeelden 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 ruiterportretten besteld die de Nassaus openlijk portretteerden als een leidende dynastie. Dit blijkt uit de drie nog bestaande series van in totaal elf ruiterportretten die in het tweede deel van dit hoofdstuk worden besproken. Allen houden strikt vast aan de conventies van het ruiterbeeld waarmee heersers zich traditioneel lieten afbeelden.

De ruiterstukken 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 ruiterportretten, 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

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 ruiterportretten het wijd verspreide geloof dat het Huis van Oranje de meest competente dynastie was om hun land te beschermen.

Tot slot wordt een ruiterbeeld 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 propaganda-strategie. Dat blijkt echter niet uit de analyse van de vijf prenten van ruiterportretten 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 twijfelen. 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 ruiterportret van Kneller roept significante iconografische vragen op die mede met behulp van voortekeningen en een

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 ruiterportret, 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 ruiterbeeld na het Tweede Stadhouderloze Tijdperk. Behalve een korte televisiefragment van koningin Beatrix te paard, kennen we geen ruiterportret 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 ruiterportret 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 ruiterbeeld 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 ruiterbeeld 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 ruiterbeeld. Het hoofdstuk eindigt met de vraag naar de toekomst van het ruiterbeeld nu dat het zijn formele functie heeft verloren. Een alternatief wordt geboden!

De belangrijkste conclusie van deze dissertatie is dat gedurende een periode van bijna vijf eeuwen het Huis van Oranje-Nassau het ruiterportret 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 ruiterportretten 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 ruiterbeeld 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 ruiterbeeld, 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 verschafte 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—dat 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.