

‘Liever een gordijn geschoven voor het akeligst schouwtooneel...’

De moord op de gebroeders De Witt in de schilderkunst van de negentiende eeuw¹

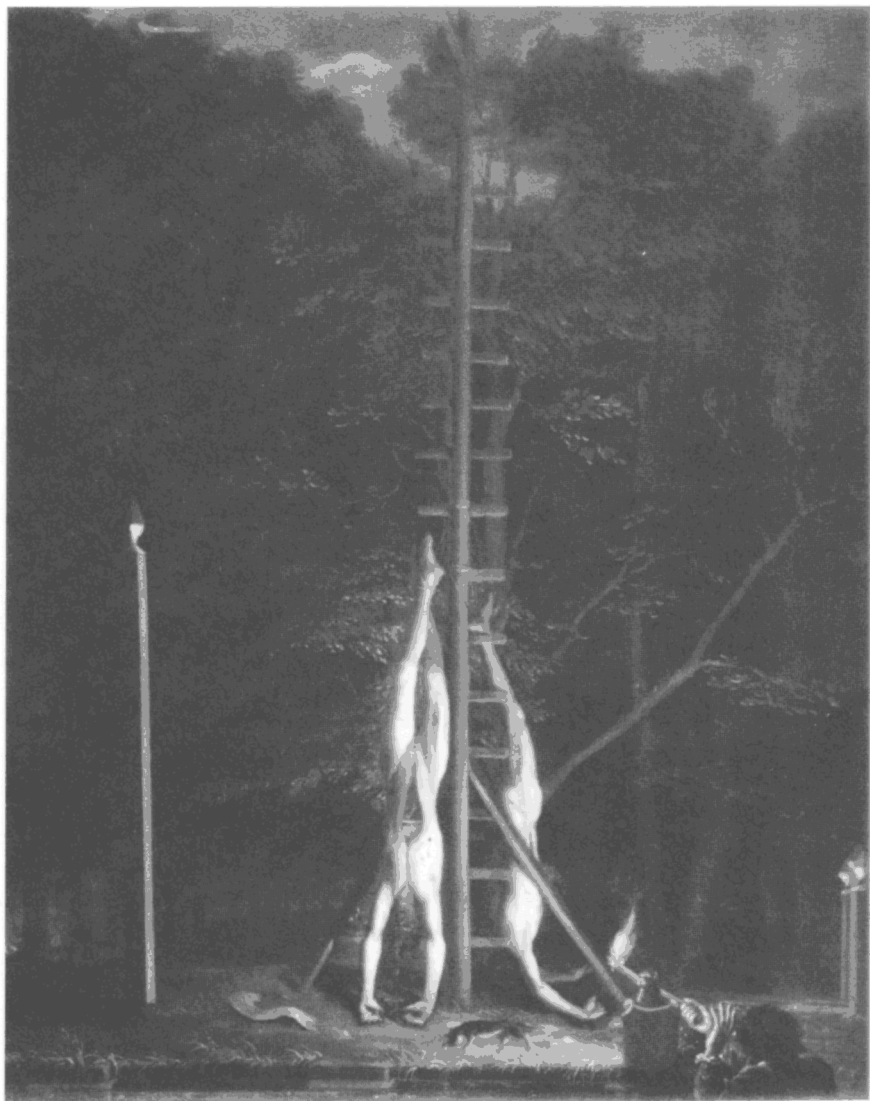
EELKE MULLER

Op 20 augustus 1672 dringen Haagse burgers de Gevangenpoort binnen om de gebroeders De Witt naar buiten te sleuren en te lynchen.² Hun lijken, die op het Groene Zoodje met de voeten aan de staak worden gehangen, worden gruwelijk mishandeld door de menigte die zich rond het schavot verzamelt. De kleren worden van de lichamen afgescheurd, de lijken worden bestormd om er delen van af te snijden of te wrikken en al snel bloeit in de straten een levendige handel in ledematen op – een ‘Tarpoeise vleesmarkt’ waar een teen 10 stuyvers opbrengt, een vinger 15 tot 20.³ Omstanders smeren zichzelf in met bloed, braden delen van de lijken en zetten hun tanden in de menselijke resten. Hart en ingewanden worden uitgehaald, terwijl de lijken als varkens worden opengespalpt met houten pennen. Pas tegen het vallen van de nacht gaat het volk uiteen.

Het Rijksmuseum bezit een zeventiende-eeuws schilderij dat een buitengewoon indringend beeld geeft van deze gewelddadige gebeurtenis (afb. 1). Het betreft een aan Jan de Baen toegeschreven doek van de lijken van de gebroeders De Witt bij nacht. Als geslachte dieren op een keukenstuk hangen de Witten aan de wip, met hun opengesperde buikholtes vreemd ontmenselijkt, geheel tot vlees geworden. Het gebaar van de fakkeldragende man, die zijn arm afwerend in de lucht steekt, illustreert de beoogde reactie van degenen die het toneel bekijken.

Het lugubere schilderijtje werd in 1802 aangeworven door de toenmalige Nationale Konst-gallery. Een aanwinst om trots op te zijn? Voor sommige kunstminnaars was dit nog maar de vraag. Zo had de kunstkenner C.S. Roos zich in een brief uit 1801 zeer negatief uitgelaten over het werk: ‘het is elendig mistekend, geen Anatomie, nog iets waarom men zoo een stuk zou begeeren, ik durf ’t niet taxeren, en oordeel het geen nieuwe lyst waardig [...]’.⁴

Het is duidelijk dat het in de eerste plaats de geringe artistieke kwaliteit van het schilderij was, die hem tegen het werk innam. Toch geeft een latere zinsnede uit de brief een aanwijzing dat er meer elementen meespeelden in zijn strenge oordeel. Roos stelde voor om, wanneer het werk beslist



1. Baen, Jan de [toegeschreven aan], De lijken van de gebroeders De Witt, opgehangen op het Groene Zoodje aan de Vijverberg te Den Haag, 1672. Doek, 69,5 x 56 cm. Collectie Rijksmuseum, SK-A-15.

geplaatst moest worden, er een gordijntje voor te hangen. Was het werk domweg te lelijk om gezien te worden of ging het ook om iets anders – achtte Roos het wellicht te schokkend voor de ogen van het negentiende-eeuws publiek? Deze mogelijkheid doet de vraag opkomen wat in de negentiende eeuw dan wél gezien werd als een passende representatie van dit bewogen moment uit de vaderlandse geschiedenis.

Over de politieke achtergrond en doorwerking van de moord op de gebroeders De Witt is in de loop der jaren veel geschreven. De representatie ervan in de kunst en de literatuur daarentegen, heeft minder aandacht gekregen dan ze verdient. De wijze waarop in artistieke werken vorm werd gegeven aan deze schokkende gebeurtenis, is interessant omdat het veel duidelijk kan maken over de rol van geweld binnen het historisch bewustzijn in vroegere eeuwen. Belangwekkend is in dit kader een artikel van Rudolf Dekker uit 1989 over collectief geweld.⁵ Dekker stelt dat in het Nederland van de negentiende eeuw een vorm van *historical amnesia* gebruikelijk was: het nationale verleden werd bij voorkeur voorgesteld als een toonbeeld van vreedzaamheid, waarbij voorbeelden van gewelddadigheid werden vergeten of weggestopt. De moord op de gebroeders De Witt, een gebeurtenis die haaks staat op het beeld van de gemoedelijke, vredelievende Hollander, vormt een interessante casus om deze stelling te toetsen. Nagegaan zal worden hoe de moord door negentiende-eeuwse kunstschilders is gerepresenteerd, en hoe deze artistieke uitbeelding van het thema zich verhoudt tot de weergave ervan in de geschiedschrijving, toneelkunst en literatuur.

‘De zachtaardige Nederlander bloost’

Het oordeel over de machtsstrijd tussen de staatsgezinden en de prinsgezinden in de zeventiende eeuw is van aanvang af sterk bepaald geweest door politieke overwegingen.⁶ Dit gold voor de in 1757 gevoerde Witten-oorlog en niet minder voor de latere Patriottenbeweging, die zichzelf in de traditie van de Staatsgezinde partij plaatste. Na 1815 zou men evenwel proberen een dergelijke polarisatie van standpunten zoveel mogelijk tegen te gaan. De geschiedbeoefening van het Verenigd Koninkrijk kenmerkte zich door een sterke drang tot harmonie en onpartijdigheid. De eenheid van de nieuwe staat stond al genoeg onder druk door de overgang naar een nieuwe staatsvorm en de samenbinding met het katholieke Zuid-Nederland – wat voor zin had het om oude wonden open te rijten en het prille saamhorigheidsgevoel te ondermijnen?

Geen geschiedenisboek of het werd voorzien van een inleiding waarin de auteur verzekerde dat de vroegere partijkwesaties hun zeggingskracht verloren hadden. Geschiedkundigen als Siegenbeek, Van Kampen, Scheltema en Van Capellen volgden het voetspoor van de historicus Jan Wagenaar, maar zonder diens oranje-vijandige toon over te nemen. N.G. van Kampen laakte in zijn *Vaderlandsche Karakterkunde* (1826-1828) de vroegere vooringenomenheid: ‘Wij zullen niet met Wagenaar en Stijl aan Willem

en Filips den Goeden hunnen schoonen bijnaam betwisten, of Maximiliaan van Oostenrijk, als besnoeyer onzer vrijheden veroordelen; maar nog minder Oldenbarnevelt den dood schuldig keuren, Maurits een door de genade wedergeboren Christen, en De Witt een lafaard noemen.⁷

De verzoeningsgezinde sfeer had niet alleen consequenties voor de evaluatie van Johan de Witts politieke beleid, maar eveneens voor de houding ten aanzien van zijn gewelddadige dood. Zoekt men in historische teksten uit de negentiende eeuw naar passages over de gebeurtenissen van 20 augustus 1672, dan wordt duidelijk dat de doofpotmentaliteit ook hier doorwerkte. Begrijpelijk, want de achtergrond van de moord vormde een heikel onderwerp – niet in de laatste plaats door de nooit geheel opgehelderde vraag wat de rol Willem III was geweest in het bloedige drama. Maar niet alleen de aanleiding tot de moord, ook de uit ooggetuigeverslagen bekende feiten rond de mishandeling van de beide lijken werden met de grootste omzichtigheid benaderd. Schrijvers blijken het liefst met een grote bocht om de gewelddadige episode heen te gaan. Ze maken kort melding van de 'gruweldood' en spreken er hun afschuw over uit, zonder hun vingers te willen branden aan een meer gedetailleerde beschrijving.

Het doek waarmee C.S. Roos het schilderij van de lijken van de gebroeders De Witt wilde bedekken, keert in de historische teksten terug. Zo houdt Siegenbeek in een artikel over Johan de Witt vlak voor de beschrijving van het kritieke moment halt met de woorden 'Doch schuiven wij voor deze vreeselijke gebeurtenis en hare hoofdbewerkers een gordijn'.⁸ Niet veel openhartiger is Pieter Simons in zijn drielidige studie over Johan de Witt en zijn tijd (1832-1845).⁹ De auteur probeert het onderwerp van de moord te omzeilen, komt vervolgens op de kwestie terug in een noot waarin hij zijn zwijgen rechtvaardigt, om tenslotte andere schrijvers te citeren om alsnog zijn mening over 'die schandelijkheden' tot uiting te brengen.

Al even kies werd in veel literaire werken met het onderwerp omgesprongen. Opvallend is wat dit betreft het contrast tussen een treurspel over de raadspensionaris van Adriaan Loosjes uit 1805 en twee toneelwerken die in de eerste helft van de achttiende eeuw werden uitgegeven. In de beide vroege werken wordt de mishandeling van beide lijken tot in de meest ijzingwekkende bijzonderheden beschreven. In overeenstemming met de regels rond decorum was niet voorzien in een uitbeelding van de gruweldaden op het toneel, maar de berichtgeving van de moord door vertelpersonages laat niet gek veel aan de verbeelding over. In het treurspel *De Haagsche broeder-moord* (1712) van de Rotterdamse dichter Joachim Oudaan bijvoorbeeld, krijgt de half tot waanzin vervallende vader van Johan de Witt de verminkte lijken van zijn zoons thuisbezorgd. Iedere stap van het beulswerk wordt hem uitvoerig uit de doeken gedaan:

[...] men valt aan 't werk met snijen, en met villen,
En drijft een Koopmanschap van wat d'omstanders willen,
Met oren, lippen, neus en d'uitgesneden tong

van Jan, en ving'ren, die men afwreekte, en draaide, en wrong,
Of dat het knarste op 't been afzaagde, en 't vlees aan stroken
Gesneden, spreekt men alhier van braden, en van koken [...].¹⁰

De oranjegezinde schrijver Frederik Duim wond er evenmin doekjes om in zijn treurspel over de gebroeders uit 1744. Hier is het, naast de familie van De Witt, een onthutste Willem III die vergast wordt op een verslag vol afgerukte ledematen en lillende harten.¹¹ Al deze bloederigheid ging schrijvers uit de negentiende eeuw veel te ver. In het toneelstuk *Johan de Witt, raadspensionaris van Holland* (1805) van Adriaan Loosjes Pz. wordt elk schokkend feit rond de moord achtergehouden. Op de climax van het drama onderbreekt de auteur het verhaal met de woorden:

Maar genoeg... te veel zijn 's lands Geschiedenisbladeren besmet met dien gruwelijken moord, waarover de zachtaardige Nederlander Bloost, om hier der verbeelding bot te vieren, en de harten op nieuw door de ijselijkste beelden van mishandeling en wreedheid te schokken. – Liever een gordijn geschoven voor het akeligst schouwtooneel van marteling, moord, verguizing en mishandeling, door zoovele pennen, door de schilderkunst en het graveerijzer ter beschaming der Natie vereeuwigd.¹²

Het verzwijgen van de gruwelijke details is niet de enige manier waarop auteurs uit de negentiende eeuw de angel uit deze gewelddadige episode proberen te halen. Om te voorkomen dat het vergoten bloed de gehele vaderlandse geschiedenis bezoedelt en elke Nederlander zal blijven aankleven, worden tal van andere kunstgrepen toegepast. Een voorbeeld hiervan biedt Van Kampens *Vaderlandsche karakterkunde*, dat enkele hoofdstukken over Johan de Witt bevat. De schrijver is er veel aan gelegen de lynchpartij te isoleren en af te schilderen als een volstrekt uitzonderlijke aangelegenheid: 'Doch voorbeelden, zoo als geloofwaardige Schrijvers nopens de mishandeling van de lijken der De Witten vermelden, staan *geheel alleen* in onze, gelijk in elke geschiedenis.'¹³ Dat de goede naam van 'elke geschiedenis' hem minder ter harte ging dan die van Nederland, spreekt haast voor zich. De mogelijkheid dat het Nederlandse volk een inherente neiging tot gewelddadigheid zou hebben, wordt door Van Kampen haastig verworpen: hoe positief steekt onze zachtaardige natuur niet af bij de gewelddadige aard van andere volken! Een afgrijselijke moord als die op De Witt hoort 'gewis meer in Frankrijk, dan bij ons t'huis'; denk immers eens aan de Franse Revolutie en de septembermoorden.¹⁴

Om het kwaad te isoleren, wordt ook benadrukt dat de schande van de daad niet op het collectieve Nederlandse volk rustte, maar slechts op een specifieke laag van de bevolking. Van Kampen erkent aanvankelijk dat ook lieden uit de burgerstand betrokken zijn geweest bij de moord, maar het 'laagste gemeen' en haar ophitsers krijgen bij hem het volle gewicht van de schuld te dragen. Het is het gepeupel dat zich hier te buiten is gegaan:

'Men ziet daaraan, hoe gevaarlijk het is, het Gemeen los te laten, het welk alsdan van geen wild dier verschilt, en hoe volstrekt onontbeerlijk het is, dat dit zoo aanmerkelijk gedeelte der Natie behoorlijk opgevoed, beschaafd, verlicht, en daardoor tot *menschen* gevormd worden'.¹⁵ Enige geruststelling bracht de wetenschap dat de ruwheid en onbeschofftheid van het gemeen in de negentiende eeuw minder stuitend waren dan in vroegere eeuwen. Gewelddadigheid als iets van andere volken, van andere bevolkingsgroepen, van andere tijden – Van Kampen grijpt een scala van mogelijkheden aan om de schuld van de gruwelijke gebeurtenis af te wentelen.

Een ander middel om de gedachte aan het volksgericht dragelijker te maken, was het geweld als het ware te neutraliseren door er toneeltjes van menselijkheid tegenover te plaatsen. Het goede dat temidden van het kwaad bleef bestaan, bood een geruststelling over de menselijke natuur en de Nederlandse volksaard. Geschiedschrijvers uit de negentiende eeuw benadrukten graag hoe groot de afkeer van de gebeurtenis is geweest onder rechtschappen tijdgenoten.¹⁶ Jacobus Scheltema werkte op het gevoel van zijn lezers in een artikel over een onbekende schoenlapper die de familie hielp met het afnemen van de lijken van het Groene Zoodje. Een toonbeeld van liefde dat 'bij het vermelden van zoo vele blijken van haat, vooral hoogelijk behaagt, gelijk eene bloem zoude doen, welke gevonden werd op een groot veld vol distelen'.¹⁷ Een variant van deze strategie zien we bij de schrijver Adriaan Loosjes in zijn treurspel over Johan De Witt uit 1805. De auteur tempert de verschrikking van de moord en stimuleert tegelijk het meeleven van het publiek door zich niet op de slachtpartij zelf te concentreren maar op de liefde tussen bloedverwanten en de kracht van de familieband. In een smartelijke scène probeert Johan de Witts dochter Anna haar vader over te halen zich niet naar de Gevangenpoort te begeven. Is het moment van de moord eenmaal aangebroken, dan wendt de schrijver zijn blik af met de woorden 'Liever ons begeven naar het stil en afgelegen oord [...] dat herbergzaam huis, waar heen, toen de gruwelijke moordrol gespeeld werd, de grijze Vader De Witt met zijne kleindochter Anna van haar jongere Zusters en Broeders vergezeld, weken'.¹⁸

Het rationaliseren van de gebeurtenis, het inbedden ervan in een geheel van verklaringen en mogelijke oorzaken, kon de niet te bevatten gruwelijkheid ervan eveneens aflakken. Welke uitleg daarbij op de voorgrond stond, hing natuurlijk voor een belangrijk deel af van de politieke kleur van de betreffende schrijver. Een geval op zich vormde Willem Bilderdijk. In de *Geschiedenis des vaderlands* (1832-1853) wordt de geweldsuitbarsting verklaard uit de volkswoede naar aanleiding van Johan de Witts wanbeleid en diens weigering om Willem III te geven wat hem toekwam. Nu bekritiseerden ook conciliante geschiedschrijvers de raadspensionaris om zijn trotsering van de wensen van het volk, maar bij Bilderdijk vormde deze halsstarrigheid haast een excuus voor de geweldsexplosie van 20 augustus. De mishandeling van de lijken was weliswaar 'schandelijk en afgrijselijk', maar de natie die zich aan de broeders had vergrepen was tot het uiterste getergd

geweest. Toen de begrijpelijke haat jegens de broeders naar een climax groeide, kon het volk zich niet langer bedwingen en grepen álle lagen van de bevolking tezamen naar dit laatste machtsmiddel.¹⁹ Auteurs met staatsgezinde sympathieën stoorden zich aan deze vergoelijking van de gruweldaad als 'de vreeselijke uitbarsting eener regmatige volkswoede'.²⁰

Bilderdijk is overigens een van de weinige auteurs uit de eerste helft van de negentiende eeuw die de moord en verminking van de lichamen wél beschrijven. Daarbij past hij echter een aantal tactieken toe om de verschrikking van de gebeurtenis te temperen en het meeleven met de beide broers door de lezer te voorkomen. Dit begint al bij zijn beschrijving van het proces tegen Cornelis de Witt, die indertijd van betrokkenheid bij een moordaanslag tegen Willem III was beschuldigd. Bilderdijk ruimt meer dan een pagina in om duidelijk te maken dat de martelingen waaraan Cornelis tijdens het verhoor werd onderworpen, eigenlijk reuze meevielen.²¹ Het aandraaien van de scheenschroeven door de beul zal gerust ongemakkelijk zijn geweest, maar het ging hier toch eigenlijk om een 'nietpijniging', geen wezenlijke graad van tortuur. De reactie van Cornelis, die zou hebben uitgeroepen 'schelm gij doet mij zeer', lijkt bijna kinderachtig. Bij de beschrijving van de moord op de gebroeders laat Bilderdijk verder verschillende stuitende details weg, zoals het kannibalisme en de verkoop van de lichaamsdelen. Het meeleven met de broers wordt tenslotte tegengewerkt doordat Bilderdijk hen vrijwel nergens in zijn verslag handelend of sprekend opvoert; de slachtoffers ondergaan de gebeurtenissen als passieve objecten.²² Een tot tranen toe geroerd lezerspubliek was uiteraard niet iets waar Bilderdijk naar streefde, want 'Voor ongelukkigen is elk menselijk hart geneigd zich te laten innemen'.²³

'Ontcalamisering' van het verleden

Tot dusverre werd vooral gewezen op de politieke overwegingen van auteurs om de verschrikkingen rond de moord op de gebroeders De Witt te versluieren – de vrees om oude wonden open te rijten bij conciliante geschiedschrijvers als Van Kampen en Siegenbeek; de onwil om sympathie en medelijden voor de slachtoffers op te wekken bij Bilderdijk. We kunnen de omzichtige benadering van deze traumatische episode uit het vaderlands verleden echter ook in een bredere context zien: ze kan in verband worden gebracht met zekere algemene kenmerken van het negentiende-eeuwse historisch bewustzijn en met verschuivingen binnen het burgerlijk waardenpatroon in West-Europa. Het gaat hier om een ontwikkeling die zich in de periode tussen 1770 en 1850 zou aftekenen: het sterk afnemen van de verdraagzaamheid ten aanzien van het schouwspel van pijn en lijden.²⁴ Deze nieuwe gevoeligheid kwam tot uitdrukking in een groeiende afkeer van wreedheden en de schok die men voelde bij de confrontatie met het beestachtige in de mens. De Franse Revolutie vormde een scharnierpunt in deze ontwik-

keling. De slachtingen van de Terreur en de Napoleontische oorlogen hadden de aversie tegen gewelddadigheden sterk doen toenemen. De burgerlijke samenleving verlangde na deze huiveringwekkende episoden hevig naar een terugdringen van geweld door een hele serie maatregelen die deel uitmaakten van het beschavingsstreven.

Piet Blaas stelt dat dit beschavingsoffensief in zekere zin zijn reflectie kreeg binnen de historiografie. Een opvallend kenmerk van de negentiende-eeuwse geschiedschrijving zou zijn dat zij de historische werkelijkheid probeerde te 'ontcalamiseren' door het verleden te ontdoen van haar zinloze verschrikkingen. Oorlogen, opstanden en moordpartijen konden niet worden verzwegen, maar ze werden ingepast in het grotere plan van de geschiedenis door ze bijvoorbeeld uit te leggen als stroomversnellingen, belangrijke omwentelingen, of als reinigende onweersbuien die het oude wegspoelden en de weg vrijmaakten voor veranderingen. Voor Nederland kan worden gedacht aan de woorden waarmee Bakhuizen van den Brink de Nederlandse Opstand zou verdedigen: deze was op geen ander recht gebaseerd 'dan waarmede het dorre hout plaats maakt voor het groene, met geen ander dan dat der noodzakelijkheid, ontstaan uit den samenloop van de ontwikkeling des menschelijken geestes met de geschiedenis der Europeesche staten in het algemeen, en de lotswisselingen van den Nederlandschen staat in het bijzonder. [...] [Het ging tegen] het oude stelsel van Karel V, dat te magteloos bleek om de levend geworden geest des volks te bezweren.'²⁵

In het geval van een nationale vrijheidstrijd kostte het in het algemeen weinig moeite om het geweld te rechtvaardigen: de agressie lag aan de kant van de knevelaar, waartegen de geknevelde zich slechts had kunnen verweren door op zijn beurt kracht te gebruiken. Veel lastiger was het om in het geval van interne troebelen een rechtvaardiging te vinden. Hoe kon bijvoorbeeld zin worden gegeven aan de geweldsuitbarsting in de Republiek van 20 augustus 1672 – de moord op een staatsman die op dat moment reeds alle macht had verloren en op zijn broer die waarschijnlijk valselijk beschuldigd was van een complot tegen de jonge stadhouder? Niet verwonderlijk dat dit incident een heikel punt vormde binnen de nationale geschiedschrijving. De politieke achtergronden van de doodslag, het onvermogen om de episode van een overtuigende historische zingeving te voorzien, en in het algemeen de toegenomen gevoeligheid ten aanzien van bloederigheid en wreedheden waren factoren die hebben bijgedragen aan de versluiering van de gebeurtenis door Nederlandse geschiedschrijvers en literatoren.

Het gruwelijke in de historieschilderkunst

Tegenover de negentiende-eeuwse geschiedkundige en zijn drang tot historische zingeving aan geweld plaatst Blaas in zijn artikel de schilder Goya.²⁶ Deze wist in zijn befaamde schilderij over de executie van 3 mei 1808 juist

de *zinloosheid* van geweld en pijn op te roepen. Leggen we de relatie met het onderwerp van dit artikel, dan rijst de vraag of de door Blaas geconstateerde tegenstelling tussen geschiedschrijving en kunst ook opgaat voor de representatie van de moord op de gebroeders De Witt. In hoeverre hebben schilders uit de negentiende eeuw artistieke middelen benut om het lichamelijk lijden en de zinloze verschrikking van de moord op de kijker over te brengen, en in hoeverre weerspiegelt zij juist de neiging van geschiedschrijvers om deze geweldexplosie aan het zicht te onttrekken, te neutraliseren en van een zingeving te voorzien? Hoe werd, kortom, binnen de schilderkunst van de negentiende eeuw een van de bloedigste episoden uit het nationale verleden in beeld gebracht?

Belangrijke informatie over dit onderwerp biedt de catalogus *Het vaderlandsch Gevoel*, de eerste studie die een grondig overzicht geeft van de negentiende-eeuwse historieschilderkunst in Nederland.²⁷ Aan de hand van registers van de zogenaamde 'tentoonstellingen van levende meesters' die de vorige eeuw geregeld in Den Haag en Amsterdam werden gehouden, kan van verschillende historische thema's worden nagegaan hoe vaak ze in de schilderijen opdoken. Daarbij blijkt dat Johan en Cornelis de Witt tot het einde van de jaren 1830 niet werden uitgebeeld door historieschilders. Het weergeven van de staatsman die zo vijandig had gestaan tegenover het herstel van het stadhouderschap, paste niet in de verzoeningsgezinde stemming die in de jaren na 1815 overwoog.

Het onderwerp van de moord lag echter niet alleen om politieke redenen gevoelig; ook met artistieke maatstaven moest rekening worden gehouden. In de negentiende eeuw waren Nederlandse kunstcritici in het algemeen sterk gekant tegen thema's die afschuw konden inboezemen. De achtergrond daarvan vormde de functie die in deze periode aan artistieke schepingen werd toegekend. Kunstcritici gingen er algemeen vanuit dat de voornaamste taak van de kunstenaar was, de mens met zijn werk te veredelen en aan te sporen tot het goede.²⁸ De wezenlijke bestemming van de kunst zou liggen in de 'schildering van het verhevenste menselijk gevoel, en van den strijd der deugd en van het pligtsbesef tegen het geweld der hartstogten'.²⁹ Het idee dat het schone een beschavende werking heeft op individu en gemeenschap had al tijdens de Verlichting in Nederland postgevat; na 1800 zou deze gedachte in beschouwingen over kunst gaan domineren.³⁰

Alle kunstgenres konden bijdragen aan de morele verheffing van het publiek: het was het schone op zich dat een zedelijke werking had. Toch zagen velen een speciale rol weggelegd voor de historieschilderkunst, het specialisme waarbij ook het onderwerp in hoge mate bevorderlijk was voor de zedelijke beschaving. Vanaf de Franse tijd werden vooral vaderlandse gebeurtenissen als een geschikte themakeuze gezien. Historieschilders kregen tot taak hun doeken te bevolken met manhaftige voorvaderen en te tonen hoe invloedrijk en welgesteld de natie in het verleden was geweest.

Nationale voorstellingen vervulden de toeschouwer met vaderlandse trots – een fierheid die het nageslacht op haar beurt tot grootse daden zou aanzetten.³¹

Binnen deze conceptie van historieschilderkunst lag een onderwerp als de moord op de gebroeders De Witt bepaald niet voor de hand. De gruweligheden rond hun dood gaven weinig aanleiding tot trots op het vaderland, en een aansporing tot navolging kon er moeilijk aan worden ontleend. In het algemeen waren morbide, bloederige onderwerpen problematisch: wat zou de uitwerking van dergelijke schilderijen niet zijn op het zedelijk vlak? In het tijdschrift *De Spektator* wordt naar aanleiding van een schilderij van een begrafenis zorgelijk opgemerkt: 'weet ge wat ik altoos vrees? – dat de zin voor het sombere, voor vreselijke excentriciteiten, in een ongeneesbare ziekelijkheid van geest ontaarde [...] dat de somberheid tot manier zal worden'.³²

Naast de angst voor de morele risico's, werd de terughoudendheid van critici ook bepaald door kunsttheoretische opvattingen over de grenzen van de diverse kunstvormen. Onder invloed van theorieën van Lessing werd ervan uitgegaan dat beeldende kunst en literatuur verschilden in hun mogelijkheden om het gruwelijke tot uitdrukking te brengen. De aanschouwelijke dimensie van de beeldende kunst noopte tot grotere voorzichtigheid bij afzichtelijke onderwerpen. Deze opvatting werd door C.W. Opzoomer in verschillende kunstbeschuwingen verdedigd. Uitgangspunt van zijn betoog is dat er veel zaken bestaan die het oog beledigen maar niet de verbeelding. Als voorbeeld verwijst hij naar de beeldgroep van de Laocoon: 'De geopende mond die het uitgilt van pijn, het bloed dat uit de wonden stroomt [...], diep treft het onze verbeelding; maar breng het in het marmer of op het doek, en het wekt uw wrevel op.'³³ Dat de literatuur hier zoveel meer vrijheid heeft, zou te verklaren zijn uit haar temporele dimensie: 'De dichtkunst kan zelfs het leelijke en booze opnemen, omdat zij, zich in den tijd voortbewegend, den eenen indruk op den anderen kan laten volgen. Zoo is zij in staat, u het afzichtelijke voor de oogen te brengen, want zij heeft er u op voorbereid, en terstond roept zij weer een ander beeld in zijne plaats.'³⁴ De beeldende kunst, die gekenmerkt wordt door ruimtelijkheid in plaats van temporaliteit, bezit niet dit vermogen om iedere indruk met een volgende uit te wissen. Bovendien maakt het visuele een sterkere indruk op de beschouwer dan een gedicht: 'De verbeelding kan veel meer opnemen dan het oog of oor, maar zij neemt het veel zwakker op.'³⁵

De strakke normen voor schilders bij het weergeven van gruwelijke onderwerpen, werden ook toegepast op de toneelkunst. Deze kunstvorm bezat immers een sterk visuele dimensie – een element dat ontbrak bij andere vormen van literatuur. Dit verschil in aanschouwelijkheid verklaart wellicht het opmerkelijke onderscheid tussen de geweldsweergave in het toneelstuk *Johan de Witt* van Adriaan Loosjes en de wijze waarop de moord wordt beschreven in een vers van Cornelis Loots uit 1802. Terwijl Loosjes in zijn toneelstuk elk detail over de lynchpartij achterhoudt, is van een dergelijke

discretie geen sprake in Loots' dichtstuk *De volkswoede, toegezongen aan de nagedachtenis van de gebroeders De Wit*. Hierin staan 'de ondeugd en het verachtelyke' op de voorgrond en wordt de verminking van de lijken in felle kleuren geschilderd:

In 't eerlykst Neêrlandsch bloed word onbesuisd geplast,
Terwyl daarin 't geboeft' de oneedle klaauwen wascht.
Noch sneeft de woede niet, al deed ze u gruwzaam sneven.
Des Nederlanders aart doet Kanibalen beven. [...]
Het zielloos lyk word thans vermorzeld en vertreden,
Door 't juilend graauw gesleurd, verminkt, beroofd van leden [...].³⁶

Historiestukken van de moord op de gebroeders De Witt

Alle boven beschreven belemmeringen ten spijt, zou een aantal schilders zich vanaf het einde van de jaren 1830 toch aan het onderwerp van de moord op de gebroeders De Witt wagen. In de negentiende eeuw zijn zeker twaalf schilderijen vervaardigd waarop Cornelis en/of Johan de Witt figuren; vijf daarvan zijn op hun roemloze einde toegespitst.³⁷ Daarnaast zijn nog verschillende aquarellen en prenten bekend waarop het thema van hun dood wordt uitgewerkt.

Dat het onderwerp van de gebroeders De Witt voor schilders een zekere aantrekkingskracht zou krijgen, laat zich voor een belangrijk deel verklaren uit de politieke omstandigheden van de jaren '40 en '50. In deze periode won het liberalisme aan kracht – een verandering in politieke atmosfeer die haar weerslag had op de waardering voor Johan De Witt en andere tegenspelers van de Oranje-stadhouders. Jonge liberalen stonden welwillend tegenover de Loevesteinse visie op de Republiek en roemden de kwaliteiten van mannen als Hugo de Groot, Van Oldenbarnevelt en De Witt.³⁸ De opleving van de belangstelling en bewondering voor de raadspensionaris is merkbaar in de schilderkunst: vooral tussen 1850 en 1860 zouden Johan de Witt en zijn broer herhaaldelijk door historieschilders worden uitgebeeld.³⁹ Bij sommige van deze werken schemert de liberale gezindheid van de kunstenaar duidelijk in de voorstelling door.

Naast de politieke motivatie bezat het onderwerp van de gebroeders De Witt ook een andere eigenschap die voor schilders aantrekkelijk kon zijn: de tragiek van hun dood. Een staatsman die ooit op de toppen van de macht had verkeerd, vond een roemloos einde in handen van een ondankbaar volk – zo'n voorbeeld van gevallen grootheid had veel in zich om op het gevoel van het publiek te werken. En hoewel critici in de negentiende eeuw gruwelijke onderwerpen afkeurden, moedigden zij het aangrijpende juist van harte aan.⁴⁰ Terwijl kunstenaars uit het begin van de eeuw zich doorgaans toeleiden op de voorbeeldigheid van een dappere held die zich zonder aarzeling voor volk en vaderland opofferde, kregen latere generaties schilders meer aandacht voor hartroerende taferelen en voor de psycholo-



2. Gustaaf Wappers, *De gebroeders De Witt in gevangenschap* (1838). Paneel, 56 x 69 cm. Antwerpen, inv. nr. 1181.

gische wisselwerking tussen de verschillende figuren op de voorstelling.⁴¹ Tragische helden, personen die hun noodlot onder ogen zagen zonder in staat te zijn het tij te keren, hadden voor historieschilders een speciale bekoring. De belangstelling voor dergelijke onderwerpen werd aangewakkerd door de bijzonder succesvolle werken in dit genre van Franse *juste-milieu* kunstenaars – vooral Paul Delaroche vond in heel Europa bijval met zijn schilderijen van belaagde prinsjes, naar het hakblok geleide maagden en ten val gebrachte vorsten.⁴²

Samenvattend: het onderwerp van de moord op de gebroeders De Witt vormde in politiek en kunsttheoretisch opzicht een gewaagde keuze, maar tegelijk bestond er een zekere voedingsbodem voor dit thema door het opkomende liberalisme en de toenemende nadruk op tragische helden en hartroerende taferelen. Hoe hebben kunstenaars hierin hun weg gevonden? Negentiende-eeuwse voorstellingen van de huiveringwekkende gebeurtenis blijken steeds van hetzelfde basisprincipe te zijn uitgegaan, namelijk: het vervangen van expliciet uitgebeelde gruwelen door impliciete verwijzingen. In vrijwel alle schilderijen blijft het geweld buiten beeld, terwijl tegelijk de spanning en dramatiek worden opgevoerd door subtiële hints naar de verschrikking.

De versluiering van het geweld werd in eerste instantie bereikt door de keuze van het weergegeven moment. De voorstellingen van de moord op de gebroeders De Witt vallen wat dit betreft op door een grote eenvormigheid. Of het nu om een schilderij, olieverfschets of aquarel gaat, steeds is het onderwerp op ruwweg dezelfde manier uitgewerkt: we zien de beide broers in hun kamer in de Gevangenpoort vlak voordat het volk binnendringt om hen naar buiten te slepen.⁴³ Cornelis ligt te bed, terwijl zijn broer aan het voeteneind zit of ernaast staat. Op deze manier vatte de Antwerpse schilder Gustaaf Wappers het thema op in 1838 (afb. 2), en op dezelfde wijze construeerden na hem de Nederlandse kunstenaars hun voorstellingen. Er werd kortom een eerder tijdstip uit het verhaal gelicht dan op de aan Jan de Baen toegeschreven voorstelling uit de zeventiende eeuw, die de hangende lijken laat zien.

De negentiende-eeuwse opvatting van het onderwerp ging waarschijnlijk terug op twee modellen. In de eerste plaats kan een prent van Simon Fokke in Wagenaars *Vaderlandsche historie* (1790-1798) als voorbeeld hebben gediend (afb. 3). Op Fokke's uitbeelding van de moord zien we hoe het volk de beide broers bedreigt in hun kamer in de Gevangenpoort. De gravure volgt bij de weergave van de situatie de gedetailleerde beschrijvingen in Van der Hoevens *Leeven den dood der doortlugtige heeren*.⁴⁴ Een tweede inspiratiebron voor negentiende-eeuwse kunstenaars was zonder twijfel een voorstelling van de hand van de Franse schilder Paul Delaroche. Het gaat hier om het immens populaire *De prinsjes in de Tower* uit 1830, waarvan tot in Nederland kleinere versies te bewonderen waren⁴⁵ (afb. 4). Het schilderij toont de twee zoontjes van de Engelse koning Edward IV vlak voordat ze in opdracht van hun oom Richard III vermoord zullen worden. De invloed



3. Simon Fokke, Illustratie in: Jan Wagenaar, *Vaderlandsche historie, vervattende de geschiedenissen der nu Vereenigde Nederlanden, inzonderheid die van Holland, van de vroegste tyden af* (Amsterdam 1749-1759) 21 dl.

van dit doek op schilderijen van de moord op De Witt werd al door negentiende-eeuwse critici opgemerkt.⁴⁶

De keuze van een moment vóór de gewelddaad zelf had als voordeel dat het de kijker de gelegenheid bood tot inleving en medegevoel, een van de voornaamste effecten waarnaar historieschilders uit deze tijd in hun werk streefden. Twee levenloze lijken zetten de beschouwer minder tot identificatie aan dan een paar bange jongetjes die hun eigen dood voorvoelen. Tegelijk ondervindt de negentiende-eeuwse schilder met deze uitbeeldingswijze de mogelijke bezwaren tegen zijn gruwelijke onderwerpskeuze: er was geen druppel bloed te zien. Zoals Delaroche afzag van de weergave van 'de kramptrekkingen van het fysieke lijden, de bloeddorst der beulen',⁴⁷ zo hielden zijn navolgers bij de weergave van de moord op de gebroeders De Witt elk bloedig detail buiten beeld. We zien op alle schilderijen Johan de Witt keurig in pak bij het bed van zijn broer. Geen vouw in zijn kleding, geen slordige haarlok die de totale onthuistering van een paar minuten later verraadt. De spanning van het moment wordt door andere beeldelementen opgewekt: net als op het schilderij van Delaroche verwijzen de blik opzij en de lichtstraal die onder de gevangenisdeur doordringt naar wat er de volgende ogenblikken zal gebeuren.⁴⁸

Het uit beeld houden van het aangetaste lichaam was niet de enige manier om de gewelddadigheid van de gebeurtenis te temperen. De schilders gaven het verhaal daarnaast een optimistische wending door de nadruk te leggen op positieve zaken. Hierdoor kon een historisch gebeurtenis die het summum van verschrikking vertegenwoordigde, worden omgekeerd en als zedelijk voorbeeld gaan functioneren.

De voorbeeldige eigenschappen werden in de schilderijen in de eerste plaats op Johan de Witt geprojecteerd. Hij wordt door Wappers geportretteerd als een rots in de branding, de onkreukbare held die zichzelf geheel in de hand heeft. Deze zelfdiscipline, het overwinnen van de eigen lagere driften en impulsen, vormde in de negentiende eeuw een belangrijke burgerdeugd.⁴⁹ Men bewonderde in De Witt 'de man wien [...] zelfs het woedende graauw niet uit het Horatiaansche meesterschap over zich zelve kon rukken',⁵⁰ en zijn hele houding straalt dit op het schilderij van Wappers uit. Zijn gezicht staat kalm, met slechts een lichte zweem van tegenzin rond de mond en in de frons tussen zijn wenkbrauwen. Hij zit waardig rechtop, met zijn benen in de contrasterende stand die binnen de academische traditie als regel gold voor de zittende vorst of held.

Op dergelijke details in houding en mimiek werd scherp gelet door kunstcritici: de vaderlandse held moest geïdealiseerd worden, en schilders schoten ernstig tekort als zij hem in een onedele houding neerzetten of hem een gezichtsuitdrukking gaven die niet strookte met zijn nobele karakter. Hoe snel de kunstenaar hiermee de fout in kon gaan, bleek bij het commentaar op Opzoomers uitwerking van het thema van de moord (afb. 5). Verschillende critici stoorden zich aan de ongerustheid die uit de blik van Johan de Witt sprak. Zo werd in de *Spektator* opgemerkt: 'de Hr



4. Paul Delaroche, De kinderen van Edward IV in de Tower (1830). Parijs, Louvre.
5. S. Opzoomer, De gebroeders De Witt in de Gevangendoor (circa 1843). Paneel, 78 x 84 cm. Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen.

Opzoomer heeft den deftigen Jan de Witt op den kant van zijn broeders ledikant doen zitten, en de beide broers leggen, op het vernemen van gedruisch, een schrik aan den dag, die, dunkt ons, niet met hun karakter is over één te brengen.⁵¹

Wat bij de voorstellingen van de Gevangenpoort direct opvalt, is de interactie tussen de beide broers. De hechte verbondenheid van de bloedverwanten wordt benadrukt door hun fysieke nabijheid en door de verstrengelde handen. We zien hier een duidelijk verschil met de vroege prent bij Wagenaar: terwijl het tweetal door Fokke van elkaar gescheiden is en op geen enkele manier contact met elkaar maakt, plaatsen latere kunstenaars Johan direct naast of op het bed van zijn broer. Hun saamhorigheid vormt een directe echo van het schilderij van Delaroche, dat de beide prinsjes afbeeldt als 'door de innigste broederliefde aan elkander verknocht, zichzelf vergetend, en trachtend de somberheid des anderen te vervrolijken, zijn lijden te sussen'.⁵² Deze nadruk op de liefde tussen broers maakte het toneeltje voor de beschouwer nog aangrijpender, terwijl de gruwelijkheid van de gebeurtenis tegelijk werd bezworen door een warm menselijk gevoel in de plaats te stellen van de naakte verschrikking van dood en geweld.

Het afscheid tussen een ter dood veroordeelde en zijn familie is een motief dat in de historieschilderkunst uit de vorige eeuw voortdurend terugkeert. In legio kerkerscènes klampen kinderen zich vast aan hun vader of moeder, die de ogen zielsbedroefd opslaan naar de hemel. Ook op minder dramatische voorstellingen is voor het gezin een belangrijke plaats weggelegd. Dit geldt in het bijzonder voor het zogenaamde *genre historique*, relatief kleine taferelen in een historisch jasje waarbij onbekende personen of anekdotische voorvallen uit het leven van historische figuren getoond worden. Deze mengvorm van genreschilderkunst en historieschilderkunst op groot formaat zou in de loop van de eeuw het leeuwendeel gaan vormen van de vervaardigde historische taferelen. In de historische genretaferelen worden geen heroïsche daden en verheven helden voor ogen gevoerd, maar zijn het eerder eenvoudige burgerdeugden die aan de kijker ten voorbeeld worden gesteld. Het negentiende-eeuwse gezinsideaal nam daarbij een belangrijke plaats in: gelukkige huisgezinnen, toegewijde vaders en moeders, liefhebbende broeders en zusters vormden populaire onderwerpen voor schilders.⁵³ Maar ook voor de keerzijde van de medaille was aandacht – het onmetelijke verdriet wanneer de gezinsband gevaar liep door een bedreiging van buitenaf, zoals op het schilderij van de gebroeders De Witt.

Opmerkelijk is overigens dat de gebroeders De Witt niet alleen de broedertrouw illustreren, maar in zekere zin een afspiegeling vormen van de basis van het ideale gezin – een in liefde verenigde man en vrouw. Op alle negentiende-eeuwse voorstellingen van de gebroeders is sprake van een duidelijke rolverdeling. Johan blinkt uit in kracht, vastberadenheid en moed. Hij vormt op de taferelen het mannelijke element, die steun moet bieden aan de ziekelijke, zwakke Cornelis die zich aan hem vastklampt

zoals op andere schilderijen vrouwen aan hun echtgenoot: 'Hij – zelfstandig als de ceder, die op eigen wortel steunt; Zij – afhankelijk als de klimop, die zich aan zijn takken leunt.'⁵⁴ Elk onderdeel van hun houding en kleding onderstreept op het schilderij van Wappers het verschil: het strenge, donkere kostuum van Johan tegenover het witte, opvallende hemd vol plooien van Cornelis; de rustige handen van Johan tegenover Cornelis' verkrampte vingers; de verticale lijn van Johan tegenover Cornelis' half liggende, schuine positie; het kalme gelaat van de raadspensionaris tegenover de bleke, hologige Cornelis met zijn warrige haren en zijn bevreemde blik.

Als laatste middel om de gewelddadigheid van de gebeurtenis te bezweren en een positieve wending aan het verhaal te geven, kan het religieuze element worden genoemd. Bezorgdheid over het toenemende 'materialisme' en de teloorgang van het geloof werkte in de vorige eeuw door in de historieschilderkunst.⁵⁵ In historische voorstellingen wordt voortdurend de nadruk gelegd op de relatie tussen deugd en het behoud van het christendom en zijn waarden. Ook ideeën over de eigen volksaard en de nationale geschiedenis speelden op de achtergrond mee. Op historische voorstellingen werd graag benadrukt dat onze voorouders zich lieten leiden door het geloof. Bij kerkerscènes komt dit bijvoorbeeld tot uitdrukking door een omhoog gerichte blik waarmee God om steun wordt verzocht, of door de troostende aanwezigheid van een predikant of priester. Van deze laatste mogelijkheid waren de schilders bij het thema van de moord op de gebroeders De Witt uiteraard verstoken: geen geestelijke had de broers in hun laatste ogenblikken bijgestaan. Integendeel, een van de navrante details van de moord was het toekijken van de predikant Simonides, die de daad de volgende dag in zijn preek had gewettigd als een wraak van God. Maar de bronnen boden wel een andere mogelijkheid om de religiositeit van de broers treffend te doen uitkomen – volgens ooggetuigen was Johan de Witt verdiept geweest in de Bijbel op het moment dat het volk de kamerdeur forceerde.⁵⁶ Beginnend met de gravure van Fokke is dit beeldmotief op elk van de voorstellingen van de moord aanwezig.

Het uit beeld houden van het fysieke geweld en het benadrukken van positieve elementen als tegenwicht voor de verschrikking van de moord – dat bleken de basisstrategieën die kunstenaars uit de negentiende eeuw toepasten bij de uitwerking van de moord op de gebroeders De Witt in gravures, aquarellen, schetsen en schilderijen. De voorlopige conclusie kan zijn, dat het door Blaas geconstateerde onderscheid tussen negentiende-eeuwse geschiedschrijving en beeldende kunst in de weergave van geweld niet opgaat voor de representatie van de slachtpartij van 20 augustus 1672. De Nederlandse kunstenaars hebben net als de geschiedschrijvers naar middelen gezocht om het geweldexces te versluieren en neutraliseren, in plaats van artistieke middelen aan te wenden om een ervaring van lichamelijk lijden en geweld op te roepen. Het bekijken van de voorstellingen van

bijvoorbeeld Wappers of Opzoomer bezorgt de hedendaagse beschouwer geen schok van afschuw, en de contemporaine kunstkritieken geven weinig aanleiding om te denken dat dit voor het negentiende-eeuwse publiek wel het geval was.

Naast politieke, artistieke en kunsttheoretische motieven speelden bij de versluiering van geweld door de kunstenaars ook algemene verschuivingen in het burgerlijk waardenpatroon mee. Een interessante kwestie die hier aandacht verdient, is de mogelijke invloed van het negentiende-eeuwse debat over het strafsysteem op historische voorstellingen van gevangenen en terechtstellingen. Dergelijke gevangenis-scènes pasten binnen een stroom van artistieke uitbeeldingen, literaire werken en verhandelingen uit de negentiende eeuw waarin de laatste gewaarwordingen van ter dood veroordeelden worden afgeschilderd. De motivatie van de auteurs ging dikwijls verder dan het kortstondig ontroeren van hun publiek: hun beschrijvingen moesten een emotionele afkeer van de doodstraf bij het publiek opwekken. De roerende voorstellingen van 'het uer der doodstraf' vormden een onderdeel van het debat dat voorafging aan de afschaffing van de openbare strafvoltrekkingen in de negentiende eeuw.⁵⁷ Nu gaat het uiteraard te ver om ook elk historieschilderij van de laatste ogenblikken van historische figuren als een pleidooi voor veranderingen in de strafrecht-spraktijk op te vatten, maar dat de belangstelling voor en uitwerking van dergelijke thema's beïnvloed werd door de hooglopende discussies over dit onderwerp, is niet onaannemelijk.

De schuldige plaats, het kwetsbare lichaam

De negentiende-eeuwse voorstellingen van de moord op de Witten vertonen een grote eenvormigheid. Er is echter één schilder die van het patroon durfte af te wijken: de kunstenaar J.L. Cornet, die in 1851 twee taferelen van de moord op De Witt naar de tentoonstelling van levende meesters in Den Haag zond. Hoe de schilderijen eruit hebben gezien, kunnen we nagaan aan de hand van twee bewaard gebleven aquarellen uit 1843.

Het eerste schilderij moet weinig opmerkelijk zijn geweest – hierop gaf Cornet de gebroeders in de Gevangenpoort weer op een wijze die sterk aansloot bij eerdere negentiende-eeuwse uitbeeldingen van het thema. Het aquarel van het schilderij toont Cornelis in het ledikant en Johan die naast een tafel met een opengeslagen Bijbel staat (afb. 6). Het was het tweede schilderij dat iets nieuws bood. In volkomen afwijking van de overige bekende voorstellingen van de gebeurtenis, werden hier niet de beide broers in hun kamer getoond maar zien we de kamer zelf nádat de slachtoffers eruit zijn gehaald (afb. 7).

Het naast elkaar plaatsen van beide werken wekte bij verschillende kunst-kenners verbazing en wrevel. Een recensent van *De Tijd* meldde dat bij het zien van beide werken enkel de drang bij hem opkwam om de verschillen tussen beide plaatjes te zoeken, en als een architect na te meten of de



6. Jacobus Ludovico Cornet, Johan de Witt bezoekt Cornelis in de Gevangenpoort op 20 augustus 1672 (1843). Aquarel, 24 x 31,9 cm. Dordrecht, Museum Mr. Simon van Gijn, inv. nr. vG 1955.
7. Jacobus Ludovico Cornet, De kamer van de gebroeders De Witt in de Gevangenpoort na de overval op de gebroeders De Witt op 20 augustus 1672 (1843). Aquarel, 24,1 x 31,6 cm. Dordrecht, Museum Mr. Simon van Gijn, inv. nr. vG 1956.

kamer, vloer en tralies op beide schilderijen wel exact dezelfde afmetingen hadden. Hij doet de schilder suggesties aan de hand voor andere 'treffende tegenstellingen': Hugo de Groot in en uit de kist, Jan van Leyden in en uit de ijzeren kooi, hertog Govert met de Bult zittend op de heimelijkheid en de heimelijkheid zonder Govert maar met een bloedplas op de grond.⁵⁸ Een criticus van de *Kunstchronijk* vroeg zich bovendien over het tweede tafereel af: 'wat geeft daarenboven de schilderij nog, als men haar pendant wegneemt voor wie de Gevangenpoort – die cauchemar van den Heer Bosse – nimmer zag?'⁵⁹

Toch is juist dit laatste schilderij intrigerend. Elk levend wezen is hier van het toneel verdwenen, elke beweging stilgevallen. De herinnering aan de moord wordt niet meer bij de beschouwer opgeroepen door de historische figuren, maar door de rondslingerende voorwerpen: 'Het bed is ten halve uit het ledikant gehaald; de stijlen zijn gebroken; op den voorgrond ligt de "muyle waer zy hun waeter in maeckten" en een breede plas bloed.'⁶⁰ De hoofdrolspelers van het drama hebben zich achter de coulissen teruggetrokken. Alle aandacht is hier gericht op de plaats van de misdaad en op de kwetsbaarheid van het menselijk lichaam, die in de bloedplas een tastbare uitdrukking krijgt.

Het kwetsbare lichaam

In de tweede helft van de negentiende eeuw werkten in de historieschilderkunst van Nederland en België realistische invloeden door. Dit kwam onder meer tot uitdrukking in de portrettering van de helden: historische figuren werden in deze periode in toenemende mate van hun heroïsche aura ontdaan en werden teruggebracht tot menselijke proporties.⁶¹ De 'grote mannen' uit het verleden mochten dan opmerkelijke daden hebben verricht, uiteindelijk waren ze mens onder de mensen, en als zodanig hadden ze een lichaam dat aangetast kon worden door de tijd of door geweld van buitenaf. Het schilderij van Cornet kan binnen deze context geplaatst worden. De voorstelling is verstoken van elke heroïek; de volle nadruk ligt op de omgewoelde kamer en op een plas bloed als teken van de broosheid van het stoffelijk lichaam.

In geen van de andere negentiende-eeuwse schilderijen van de moord op de Witten komen het geweld en de pijn zo dichtbij. Wel is er een aquarel van de Belgische schilder Louis Gallait bekend waarop iets van lichamelijk lijden tot uitdrukking wordt gebracht (afb. 8). De schilder gaat in zijn doorbreking van het geijkte beeldpatroon minder ver dan Cornet, want hij toont zoals gewoonlijk de beide broers in de Gevangenpoort vlak voor de moord. Wat echter opvalt bij dit tafereel zijn de windsels om de hand van Cornelis: een verwijzing naar de kwetsuren die de Ruwaard van Putten had opgelopen bij de marteling tijdens de ondervraging. Ook hier werd de fragiliteit van het menselijk lichaam in het bewustzijn gebracht.

Gallait, een van de meest bewonderde Belgische historieschilders van zijn tijd en een belangrijke inspirator van de realistische fase in de Duitse



8. Louis Gallait, De gebroeders De Witt in gevangenschap, na de tortuur. Aquarel, 28,5 x 29,5 cm. Brussel, Mus. Moderne, nr. 451.

historieschilderkunst, is in dit kader een interessante kunstenaar. Een typerend element van zijn schilderijen is juist de niet aflatende aandacht voor de kwetsbaarheid van het menselijk lichaam. Dit is bijvoorbeeld zichtbaar in zijn schilderijen van de terechtstelling van Egmont en Hoorne. Op *Het laatste eerbetoon aan de graven van Egmont en van Hoorne* (1851) zien we hoe het Brusselse wapengilde de baar nadert met daarop de beide slachtoffers van het Spaanse regime (afb. 9). Het zijn twee lijken die Gallait heeft afgebeeld, geen geïdealiseerde figuren die in bevallige poses neerliggen en van de dood iets aantrekkelijks maken. De schilder roept de harde realiteit van de sterfelijkheid op – op het laken zijn bloedvlekken te zien, de gezichten van Egmont en Hoorne vertonen een grauwe doodskleur en de hoofden maken een vreemde knik met het lichaam die duidelijk maakt dat ze van de romp gescheiden zijn. De nadruk op de aantasting van het lichaam riep ook ditmaal bij verschillende kunstkenners weerstand op. Zo betreurde een Duitse recensent het dat de schilder zijn virtuositeit ten dienste had gesteld van het schilderen van een bloedig doodsbed, van ‘dem unmalerische Corpus delicti’.⁶² Toch konden de meeste critici zich met de aanblik van de lijken verzoenen door de plechtigheid en de bijna religieuze dimensies van het beeld. De dood werd door Gallait ingebed in een groter verhaal van recht en vrijheid: de vlam van verzet wordt doorgegeven aan de zwijgend toekijkende leden van de wapengilde.

Deze betekenisgeving, de zingeving aan het geweld, ontbreekt in het schilderij van Cornet. Het is de dood in zijn naakte verschrikking, de zinloosheid van lijden die op de voorgrond staat. De reacties in de kunstcritieken logen er dan ook niet om. ‘Die bloedvlek op den grond!’, barstte een recensent van de *Kunstchronik* uit, ‘– Cornet moge de vinding blijven verdedigen als dichterlijk: wij gelooven het kunstgevoel der meesten aan onze zijde te hebben, wanneer wij het een *horreur* noemen.’⁶³ De criticus meende dat de grenzen van het toelaatbare overschreden werden en beriep zich op de verschillen tussen de diverse artistieke media: een uitdrukking die het esthetisch gevoel niet beledigt bij lezing, kan het publiek doen terugdeinzen wanneer deze aanschouwelijk wordt gemaakt. In *De Tijd* werd al niet veel gunstiger geoordeeld over Cornets inzending: ‘Wij laten het voor een oogenblik in het midden of het aangenaam en een gelukkig denkbeeld zij, de schandelijkste bladzijde onzer geschiedenis, ons, en op die wijze, nog eens voor oogen te brengen. Wij bepalen ons liever bij de vraag of zulk eene voorstelling een kunstarbeid van smaak verraadt, en wij beantwoorden ze ontkennend.’⁶⁴ Een man van gezond oordeel en zuivere smaak zou deze antithese met bloed krachtig van de hand wijzen.

De plaats van handeling

Cornet ging bij de reconstructie van de plaats van handeling zeer zorgvuldig te werk. Als voorbereiding voor de schilderijen van de moord bracht hij een bezoek aan de Gevangenpoort en maakte hij een studie van de kamer. De aandacht voor historisch correcte details spreekt evenzeer uit de kleding



9. Louis Gallait, De laatste eerbewijzen aan Egmond en Hoorne (na 1851). Doek, 69 x 99 cm.
Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.

en de plaatsing van de figuren. Zo heeft Cornelis op een olieverfschets die Cornet schilderde voor de historische kunstgalerij van Jacob de Vos 'een Nachtmus op zyn Hoofd, en een lang Dasjen om den hals', conform de beschrijvingen in Van der Hoevens *Leeven en dood der doorlugtige heeren*⁶⁵ (afb. 10). Over de stoel hangt de zwarte kous waar de Ruwaard naar reikte toen zijn belagers om het ledikant stonden, terwijl naast het bed de muilen staan waarin een van de burgers zou urineren. Johan zit niet aan het voeteneind maar staat, zoals de zilversmid Hendrik Verhoef beschreef, bij een tafel waarop een opengeslagen boek ligt. Wappers en Opzoomer, die vooral belangstelling hadden voor de dramatiek van het moment, besteedden in hun schilderijen minder zorg aan deze historische finesses. Opzoomer kreeg naar aanleiding van zijn schilderij dan ook kritiek op de architectuur van het vertrek: 'En op de kamer, zoo als men nog op de gevangenpoort kan zien, is juist dáár geen deur. [...] Wij dulden geene afwijkingen, dáár, waar het de geschiedenis van ons vaderland en, meer nog, groote mannen geldt.'⁶⁶ Ook Wappers had de deur abusievelijk aan de rechterkant van het ledikant geplaatst.

Uit de strenge terechtwijzing van Opzoomer blijkt dat de historische exactheid een niet te verwaarlozen criterium vormde bij de beoordeling van historieschilderkunst. In de loop van de eeuw zou dit facet steeds belangrijker worden – historieschilders gingen zich meer en meer moeite getroosten om de historische authenticiteit van hun werk te waarborgen.⁶⁷ Het werk van Cornet, met zijn minutieuze weergave van allerhande historische bijzonderheden, vormt hier een goed voorbeeld van. Een vraag die zich naar aanleiding van deze ontwikkeling laat stellen, is welke consequentie de toenemende nadruk op historische details en de plaats van handeling had voor de representatie van gewelddadige gebeurtenissen.

Een van de negatieve gevolgen die veel kunstkenners vreesden, was dat de hogere gedachte die dergelijke voorstellingen behoorden uit te dragen, op de achtergrond zou raken door de overdaad aan archivalische bijzonderheden. Zou de sterke nadruk op realistisch weergegeven details de aandacht niet afleiden van het eigenlijke hoofdonderwerp? Dit was een vraag die ook opkwam naar aanleiding van Gallaits schilderij *Het laatste eerbetoon*. De afgeslagen hoofden van Egmont en Hoorne, de deken, de harnessen en alle andere voorwerpen vertoonden zich aan de beschouwer als verschillende, maar even belangrijke onderdelen van het schilderij.⁶⁸ Naast de ideële betekenis vroegen hier de fysieke omstandigheden van de dood zoveel aandacht dat het de vraag was of het evenwicht tussen beide behouden werd.

In verschillende landen speelden in deze periode discussies over de realistische tendensen in de historieschilderkunst. Bij vele kunstminnaars bestond de vrees dat de toekomst van dit edele genre gevaar liep wanneer schilders zich meer en meer zouden gaan toeleggen op een 'Virtuosität des Detailrealismus'.⁶⁹ De reconstructie van de geschiedenis werd in de realistische fase van de historieschilderkunst in toenemende mate een doel



10. Jacobus Ludovico Cornet, De gebroeders de Witt in de Gevangenispoort (circa 1854-1863); historische galerij Jacob de Vos. Doek, 54 x 42 cm. Amsterdam, Amsterdams Historisch Museum [Depot Stedelijk Museum, inv. nr. A4875].

op zich, in plaats van een middel om hooggestemde ideeën tot uitdrukking te brengen.

Ook in de Nederlandse historieschilderkunst leek de interesse voor het verleden in de tweede eeuwheft gaandeweg belangrijker te worden dan de geestverheffende invloed van het historiestuk. Op Cornets schilderijen van de Gevangenpoort is weinig meer te merken van een drang tot idealisering. De kunstcritici zochten vruchteloos naar 'eene hoogere gedachte die deze beide stukken doorademt'.⁷⁰ Op het tweede tafereel heeft de opgehield hield veld geruimd voor de evocatieve kracht van requisieten op een verlaten toneel. Het zijn de sporen van het verleden die aan het publiek worden getoond, en tegelijk ook de sporen van een misdaad.

Bij de evocatie van de gruwelen die zich in en rond de Gevangenpoort hebben afgespeeld, blijkt de concentratie op het stoffelijke een werkzaam middel te zijn. Veel sterker dan de schilderijen van Opzoomer en Wappers brengt Cornets lege vertrek met zijn kleine, veelzeggende details de verschrikking van de gebeurtenis tot uitdrukking. De bloedvlek op de grond verwijst naar de aanwezigheid van een mens, en meer nog, naar een mens met pijn. De pijn en het geweld zelf kunnen en mogen niet direct door Cornet in beeld worden gebracht, daarom toont hij wat erdoor is aangetast en erbij is losgekomen. Hetgeen aan de moord grenst, wat eraan raakt, wordt uitgebeeld. De stille getuigen in de kamer vormen sporen van het onbevattelijke en de niet te tonen verschrikking.

De werking van het doek kan misschien mede verklaard worden door het spel met tijd dat wordt gespeeld. Terwijl de werken van Wappers en Opzoomer vooruit wijzen, naar de moord die volgt op het binnendringen van de belagers, verwijst het doek van Cornet in eerste instantie naar iets wat al gebeurd is: de mishandeling in de kamer voordat de broers zijn meegevoerd. Deze temporele dimensie wordt echter doorkruist door een ervaring van gelijktijdigheid: de lege kamer wekt bij de kijker de gedachte aan de gruwelijke handelingen die misschien op datzelfde moment, op een andere plek worden verricht. En ook in een ander opzicht wordt de narrativiteit doorbroken, namelijk doordat de tijd, het verleden, in de uitgebeelde voorwerpen een bijna tastbare tegenwoordigheid krijgt. Terwijl de tijd voorttikt en ongrijpbaar is, lijkt ze in de aanwezige sporen als het ware gesteld te worden. Al deze tijdselementen spelen mee in de indringende werking van het schilderij.

Bij het verklaren van de werkingsmechanismen van de voorstelling, kan het concept van het sublieme ons wellicht verder helpen. Reeds Edmund Burke wees in zijn verhandeling over het sublieme en het schone op de sterke aantrekkingskracht die uitging van terechtstellingen en andere voorbeelden van menselijk lijden, met name in het werkelijke leven maar ook in de kunst of in geschiedverhalen: 'there is no spectacle we so eagerly pursue, as that of some uncommon and grievous calamity; so that whether the misfortune is before our eyes, or whether they are turned back to it in history, it always touches with delight.'⁷¹ In de Nederlandse kunstcritiek

van de negentiende eeuw bestond, zoveel zal duidelijk zijn, weinig waardering voor deze duistere kant van het sublieme. De schrijver D. Berlinghien wees er in een verhandeling over het onderscheid tussen het verhevene en het schone op dat de vruchtbaarste bron van het sublieme in zedelijke voorwerpen lag, dat wil zeggen in daden en gesprekken die blijk geven van een buitengewone moed, deugd, of wijsheid.⁷² Misdaden, hoe groots en opmerkelijk ook, wekken haat en toorn bij de toeschouwer op en kunnen daarom niet verheven worden genoemd. Toch kan dit concept met vrucht worden ingezet bij de analyse van het werk van Cornet, met name wanneer wordt aangesloten bij de interpretatie van het sublieme in Kants *Kritik der Urteilskraft*.⁷³

Het sublieme wordt in dit werk voorgesteld als een ervaring die door ordeleze, onbegrensde en indrukwekkende natuurverschijnselen wordt opgewekt, bijvoorbeeld de steenmassa's van een berglandschap of een onstuimige zee. Wat uiteindelijk aan het sublieme ten grondslag ligt, is het hiaat tussen de zintuigelijk waarneembare wereld van objecten en de bovenzintuigelijke idee. Subliem is de ervaring van deze onoverbrugbare kloof, dat wil zeggen het besef van de onmogelijkheid om met representaties of empirische objecten de idee tot uiting te brengen.⁷⁴ Sommige gebeurtenissen of objecten doen ons met een schok deze grenzen van de representatie voelen, en geven ons daarmee een vage notie van de ware dimensies van de idee zelf. Subliem kunnen die objecten genoemd worden, die ons op een negatieve wijze een glimp geven van wat niet tot uitdrukking gebracht kan worden. Dit besef van iets onrepresenteerbaars dat achter de voorstelling zelf ligt, wordt ook door het schilderij van Cornet opgewekt. De stilte en leegte van de kamer vormen als het ware een flauwe afspiegeling van dat uiteindelijke, ultieme niets van de dood, die nooit in volle omvang op een schilderij kan worden uitgedrukt. Zo ook vormt de bloedvlek een stempel van misdaad en geweld, niet meer dan een toespeling op een ervaring waarvoor uiteindelijk noch verf noch woorden ooit een adequaat subsituaat zullen kunnen leveren. Het onrepresenteerbare van de traumatische gebeurtenis wordt door Cornet in schijnbare tegenstellingen uitgedrukt: de vreemd chaotische rust in het vertrek, de handelingsloosheid in een ruimte waarin elk voorwerp de sporen van brute kracht draagt.

Maar voor we ons teveel laten meeslepen, is het goed om pas op de plaats te maken en het verschil te erkennen tussen de werkingsmechanismen die aan Cornets voorstelling ten grondslag liggen en de daadwerkelijke effectiviteit ervan. Hoewel de door Cornet gehanteerde *beeldprincipes* veel in zich hebben om een 'sublieme ervaring' bij de kijker op te roepen, is het moeilijk om vast te stellen of dit in de praktijk inderdaad het geval is. De verblijfplaats van het schilderij zelf is immers onbekend; de hedendaagse beschouwer moet het doen met een aquarel van het werk. Verder moet erkend worden dat de bekende schilderijen van Cornet de verwachtingen ten aanzien van de kwaliteit van het werk enigszins temperen. Er kan weinig ingebracht worden tegen de kritiek van tijdgenoten, die wezen op het

droge penseel en de stijve tekening van Cornet.⁷⁵ Hoewel zijn opvatting van het De Witt-thema van durf getuigt, is er een talentvoller kunstenaar nodig om het basisprincipe van deze nieuwe benaderingswijze uit de verf te laten komen.

Andere schilders die de moord op de gebroeders De Witt op een dergelijke wijze vorm gaven, zijn mij echter niet bekend. Wel wordt in een artikel van Michael Bringmann over de Duitse realistische historieschilderkunst een aantal voorbeelden gegeven van schilders die, net als Cornet, met een verlaten kamer de dood van bekende historische personen in herinnering roepen.⁷⁶ Zo maakte de kunstenaar F. Fleischer een olieverfstudie van de sterfkamer van Goethe, terwijl een tekening van Menzel uit 1874 de sterfkamer van Beethoven weergeeft. Ook nu zijn het de dingen die spreken: de ongebruikte vleugel van Beethoven, de lichtkolom die naar lege stoel van Goethe wijst. De romantische nadruk op het evocatieve detail is hier geradicaliseerd tot voorstellingen waar de kijker alleen wordt gelaten met een hoeveelheid betekenisvolle requisieten.

Voltooide schilderijen als die van Cornet vormen echter uitzonderingen, en zelfs Cornet achtte een pendant noodzakelijk waarop de historische figuren zelf waren afgebeeld. Michael Bringmann vraagt zich af of de techniek van de 'stille getuigen' bij de weergave van gewelddadige gebeurtenissen niet verder uitgediept had kunnen worden: 'Der nüchterne Realismus, der ausschließlich Indizien, Spuren einer Untat festhält, beeindruckt den Betrachter – gerade durch den Verzicht auf Akteure – stärker, als es die dramatische Wiedergabe des Geschehens selbst vermöchte. Hätte von dieser Einsicht nicht auch die realistische Historienmalerei profitieren können?'⁷⁷

Welke bloedstollende resultaten een schilderkunst van de lege Bühne kan opleveren, laat zich voor de twintigste eeuw illustreren met een werk van Francis Bacon. Het schilderij *Du sang sur le sol* (1986) toont een rechthoekig vlak waarboven twee lampen hangen, terwijl een kleine kubus ernaast op een lichtschakelaar duidt.⁷⁸ Er is geen levend wezen op de voorstelling te zien. De enige verwijzing naar de lijfelijke aanwezigheid van een mens of dier is een grote bloedspetter op het rechthoekige vlak, die zijn echo vindt in de helrode achtergrond van het doek. Het concrete beeld van een ontledingstafel of martelkamer dat bij de beschouwer oprijst, kan slechts een gedeeltelijke verklaring bieden voor de geweldige beklemming en bedreiging die van dit werk uitgaan.

Besluit

In het West-Europa van de negentiende eeuw, een turbulente periode vol maatschappelijke omwentelingen, vormde het probleem van geweld en agressie een kwestie die de gemoederen danig kon verhitten. De negentiende-eeuwse burgerij begaf zich in eindeloze en vaak hoogoplopende

discussies over de morele natuur van de mens en de rol van gewelddadigheid binnen de samenleving.⁷⁹

Een sterk in het oog lopende ontwikkeling in deze periode, is de toenemende drang om uitingen van geweld aan banden te leggen. Al vanaf de zeventiende eeuw zien we binnen Europa een geleidelijke vermindering van de tolerantie ten aanzien van het vrijelijk uitleven van gewelddadige impulsen. Voor de burgerij van de negentiende eeuw vormden zelfdiscipline en het onderdrukken van agressieve aandriften belangrijke gedragscodes. Voorbeelden van menselijke wreedheid zouden in deze periode in steeds sterkere mate de afschuw van de burgerij opwekken. Maar de houding tegenover het problematische verschijnsel geweld is niet onder één noemer te vangen – verschillende ideeën, impulsen en praktijken doorkruisten elkaar en konden elkaar tegenwerken. Naast de toegenomen afkeer van het spektakel van lijden en geweld zou de negentiende, zoals elke periode en elke cultuur, haar eigen rechtvaardigingen voor geweld ontwikkelen – soms herhalingen van oudere argumenten of variaties daarop, soms nieuwe verdedigingsgronden.⁸⁰

Ook blijkt, ondanks alle humaniserende tendensen, het dagelijks leven in de negentiende eeuw doordrongen te zijn van een fascinatie voor gewelddadigheid, een honger naar verhalen en beelden van moord en doodslag. Sensationele misdaden werden tot in detail beschreven in misdaadverslagen; strafzaken en executies verkochten al even goed: 'Op een mooijen moord, een moord waarbij het slagtoffer niet maar gewoon en eenvoudig vermoord maar daarenboven opgekookt, in stukken gesneden, in een koffer gepakt en per spoortrein verzonden is, op een mooi overspel, vooral onder de fatsoenlijke lui, aast het publiek; het hunkert ernaar.'⁸¹

Het negentiende-eeuwse debat over agressie en geweld vond zijn weerslag in de geschiedschrijving, en omgekeerd heeft de geschiedbeoefening mede vormgegeven aan het denken over dit onderwerp. Dit maakt een analyse van de omgang met bloederige episoden uit het vaderlands verleden interessant. Om het verschijnsel in kaart te brengen, dient niet alleen naar geschiedkundige teksten te worden gekeken maar naar de historische cultuur in ruime zin. Ook uitdrukkingsvormen als historische toneelstukken, historische romans en niet in de laatste plaats historieschilderijen kunnen informatie bieden over de plaats van geweld en het gruwelijke in de collectieve verbeelding van de negentiende eeuw.

In dit artikel stond de verwerking van één specifieke traumatische gebeurtenis uit de vaderlandse geschiedenis centraal – de moord op de gebroeders De Witt. De concrete onderzoeksvraag die als uitgangspunt diende, was in hoeverre de houding ten opzichte van deze gebeurtenis bepaald is geweest door de zogenaamde *historical amnesia* die we in de negentiende eeuw vaker tegenkomen bij de omgang met gewelddadige gebeurtenissen uit de vaderlandse geschiedenis. Als voorlopige conclusie kan gelden, dat de neiging tot versluiering van de episode onder historici uit de vorige eeuw zeer sterk was. Weglating van het feit was niet altijd mogelijk, maar op tal van manieren

werd door geschiedkundigen gepoogd om de verschrikking ervan te temperen. De groeiende afkeer van voorbeelden van menselijke wreedheid kan hier zeker een rol hebben gespeeld.

Een vergelijking met de historieschilderkunst laat zien dat toen het thema van de moord vanuit politiek en artistiek oogpunt voor kunstenaars aantrekkelijker werd, het onderwerp op een zodanige wijze in beeld werd gebracht dat de nadruk eerder op positieve zaken en op de tragiek van het gebeuren lag, dan op de destructieve handelingen van het volk. De lichamelijke aantasting bleef op schilderijen als die van Wappers en Opzoomer buiten beeld – de versluiering van geweld en bloederigheid in historische teksten kenmerkte blijkbaar ook de artistieke uitbeelding van het thema.

Toch zit er ook een andere kant aan de zaak. De schilderijen prikkelden de verbeelding en konden de kijker doen huiveren, als bij een hedendaagse thriller waarin het gevaar steeds om de hoek ligt en een schaduw van de komst van de moordenaar aankondigen. De kunstenaars Wappers en Opzoomer lieten geen bloed zien, maar maakten de dreiging voelbaar – zij toonden het moment waarin alle spanning, alle emotie is samengetrokken zodat de toeschouwer mét de afgebeelde figuren als gemagnetiseerd op ontlading wacht. Deze uitbeeldingswijze, die op schilderijen in de stijl van het *juste milieu* keer op keer werd toegepast, moet hebben voorzien in een zekere behoefte bij het burgerlijke publiek tot griezelen en genotvol rillen. In die zin kunnen we de voorstellingen van de gebroeders De Witt even goed opvatten als uitdrukking van de toenemende afkeer van openlijk getoond geweld, als van een fascinatie voor wrede heden en agressie die zijn uitweg zocht in de kunst.

Deze fascinatie spreekt ook uit het doek van Cornet, die in zijn schilderij van de Gevangenpoort opmerkelijke nieuwe beeldstrategieën toepaste, maar die evenzeer als zijn voorgangers gericht leek op het prikkelen van de verbeelding en het opwekken van huivering bij de kijker. Cornets verwoeste ledikant – een aanslag als het ware op een van de oerbeelden van zeventiende-eeuwse huiselijkheid en knusheid, zo bekend uit genretaferelen van Hollandse meesters – wierp tegelijk schaduwen op het stralende beeld dat de negentiende-eeuwse burgerij zich graag vormde van de Gouden Eeuw.

Afkeer, verhulling, een nauwelijks te bedwingen fascinatie – de negentiende eeuw gaf tal van tegenstrijdige signalen af waar het de omgang met geweld betreft. De reeks schilderijen van de gebroeders De Witt laat zien hoe deze elementen samen konden gaan in het door de fatsoenlijke burgerij zo hoog gewaardeerde specialisme van de historieschilderkunst.

Eelke Muller, Rijksuniversiteit Groningen, Instituut voor Geschiedenis, Postbus 716, 9700 AS Groningen

Noten

- 1 Ik dank dr. R.A.M. Aerts, prof. dr. F.R. Ankersmit, dr. F. Egmond en dr. H. te Velde voor het kritisch doorlezen van dit artikel.
- 2 H.H. Rowen, *John de Witt, grand pensionary of Holland, 1625-1672* (Princeton 1978).
- 3 't Swart toneel-gordyn, opgeschoven voor de Heeren Gebroederen Cornelis en Joan De Witt I (z.p. 1677; 1e dr. 1676) 16. Knuttel 11410.
- 4 E.W. Moes en E. van Biema, *De nationale Konst-Gallery en het Koninklijk Museum. Bijdrage tot de geschiedenis van het Rijksmuseum* (Amsterdam 1909) 58.
- 5 R. Dekker, 'Some remarks about collective action and collective violence in the history of the Netherlands', *Tijdschrift voor Sociale Geschiedenis* 15 (1989) 2, 158-164, aldaar 158.
- 6 Zie: J.W. Smit, *Fruin en de partijen tijdens de Republiek* (Groningen 1958) 50-94.
- 7 N.G. van Kampen, *Vaderlandsche karakterkunde of karakterschetsen van tijdperken en personen uit de Nederlandsche geschiedenis van de vroegste tijden af tot op de omwenteling van 1795 I* (Haarlem 1826) III.
- 8 M. Siegenbeek, 'Iets over Johan de Witt, als inleiding tot de mededeeling van eenen brief van dien staatsman, in: *Redevoeringen en verhandelingen* (Dordrecht 1836) 103-136, aldaar 131.
- 9 P. Simons, *Johan de Witt en zijn tijd*. 3 dln. (Amsterdam 1832-1842) 337-338.
- 10 [Joachim Oudaan], *De Haagsche broeder-moord: Oranje ontmaskerd* (z.p. 1712), vijfde bedrijf. Zie ook: L. van Gemert, 'De Haagsche Broeder-Moord: Oranje ontmaskerd', *Literatuur* I, 5 (1984) 268-276.
- 11 F. Duim, *De broedermoord, van Kornelis en Joan de Witt. Treurspel* (Amsterdam 1744), 70-71.
- 12 A. Loosjes, Pz, *Johan de Witt, raadspensionaris van Holland* (Haarlem 1805) 295.
- 13 Van Kampen, *Vaderlandsche karakterkunde* II, 228.
- 14 Ibidem, 224, 226.
- 15 Ibidem, 228.
- 16 Siegenbeek, 'Iets over Johan de Witt', 131-32.
- 17 J. Scheltema, 'Iets, over den schoenlapper, die de lijken van C. en J. De Witt van het groene zoodje hielp afnemen en thuisbrengen', *Vaderlandsche letteroefeningen of tijdschrift van kunsten en wetenschappen* [...] II (1828) 37-39, aldaar 36.
- 18 Loosjes, *Johan de Witt, raadspensionaris van Holland*, 295.
- 19 W. Bilderdijk, *Geschiedenis des vaderlands* X (1836) 31.
- 20 Siegenbeek, 'Iets over Johan de Witt', 100.
- 21 Bilderdijk, *Geschiedenis des vaderlands* X, 21.
- 22 In de *Geschiedenis des vaderlands* ontbreken de treffende laatste woorden die in zeventiende eeuwse bronnen aan Johan de Witt worden toegeschreven – het 'adieu, broeder' tegen Cornelis; het 'Wel mannen! Wel burgers!' tegen de menigte. Zie hiervoor: Rowen, *John de Witt, grand pensionary of Holland*, 880.
- 23 Bilderdijk, *Geschiedenis des vaderlands*, 31.
- 24 P. Blaas, 'De verjongende barbaren. Enkele historische ficties van de romantiek' in: J. Tollebeek, F. Ankersmit en W. Krul ed., *Romantiek en historische cultuur* (Groningen 1996) 47-64; A. Corbin, 'Tijd, begeerte en afschuw. Beschouwingen over de wegen van de cultuurgeschiedenis' in: R. Sanders e.a. ed., *De verleiding van de overvloed. Reflecties op de eigenheid van de cultuurgeschiedenis*, Balans en perspectief van de Nederlandsche cultuurgeschiedenis (Amsterdam 1991) 83-97, aldaar 92.
- 25 Geciteerd in: Smit, *Fruin en de partijen tijdens de Republiek*, 91.
- 26 Blaas, 'De verjongende barbaren', 59.
- 27 *Het vaderlandsch gevoel. Vergeten negentiende-eeuwse schilderijen over onze geschiedenis* (Amsterdam 1978) 19.
- 28 J.J. Heij, 'Geschiedenis in twee dimensies' in: D.P. Snoep e.a., *De geschiedenis gekleurd. Historie-schouwen* (Utrecht en Assen 1982) 15-41, aldaar 17.
- 29 K.N. Meppen, 'Gedachten over het wezen en het doel der kunst. Ter opening vd prijsuitdeeling aan de kweekelingen der 's Gravenhaagsche Teeken-academie, den 23sten Augustus 1849 [...]', *Kunstchronijk* 10 (1849) 15-17, aldaar 17.

- 30 A. Hoogenboom, *De stand des kunstenaars. De positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw* (Leiden 1993) 36.
- 31 *Vaderlandsch gevoel*, 41-42.
- 32 *De Spectator van tooneel, concerten en tentoonstellingen* IV (1844), 129.
- 33 C.W. Opzoomer, 'De kunst uitdrukking der waarheid' (1848), *Losse bladen* III (Den Haag 1887) 1-29, aldaar 16.
- 34 Idem, 'Het wezen en de grenzen der kunst' (1875), *Losse Bladen* III, 203-254, aldaar 237.
- 35 Idem, 238.
- 36 C. Loots, *De volkswoede, toegezongen aan de nagedachtenis van de gebroeders De Wit* (Amsterdam 1802) 20.
- 37 De taferelen met betrekking tot de moord zijn van G. Wappers (1838), S. Opzoomer (ca. 1843), H.M. Dercksen en J.L. Cornet (beide ca. 1851). Een ander onderwerp dat meermalen is uitgebeeld, is de herroeping van het Eeuwig Edict door Cornelis de Witt. Zie: *Vaderlandsch gevoel*, 169-171.
- 38 Smit, *Fruin en de partijen tijdens de Republiek*, 92 e.v.
- 39 *Vaderlandsch gevoel*, 20, 37n37.
- 40 T. Streng, 'Realisme' in de kunst- en literatuurbeschouwing in Nederland tot 1875 (Amsterdam 1995) 74, 245.
- 41 Heij, 'Geschiedenis in twee dimensies', 27.
- 42 Streng, 'Realisme' in de kunst- en literatuurbeschouwing, 197, 274, 276.
- 43 Een voorbeeld geldt hier het schilderij van H.M. Dercksen, waarvan niet bekend is hoe het eruit heeft gezien. De titel, 'Johan en Cornelis de Witt op de Gevangen-Poort te 's Gravenhage', doet echter vermoeden dat het werk aansluit bij de overige schilderijen van de moord. Zie voor een bespreking van het werk: *Spektator* 4 (1844) 206.
- 44 E. van der Hoeven, *Leven en dood der doortugtige heeren gebroeders Cornelis de Witt [...] en Johan de Witt*, 416, 426-427.
- 45 D. Carasso, en K. van der Spek ed., *Helden van het vaderland. Onze geschiedenis in 19e eeuwse taferelen verbeeld* (Amsterdam 1991) 12.
- 46 Alberdingk Thijm noemde Opzoomers voorstelling van de moord een 'veroëlijk van Delaroches Enfants d'Edouard'. Zie: *Spektator* II (1843), 27; *Kunstkronijk* III (1842-1843) 79.
- 47 *Spektator* II (1843), 142.
- 48 Zie voor een bespreking van deze technieken op het schilderij van Delaroche: *Spektator* II (1843) 142-43.
- 49 P. Gay, *The cultivation of hatred, The bourgeois experience. Victoria to Freud* III (New York, Londen 1993) 494.
- 50 *Kunstkronijk* N.S. 1 (1860) 63.
- 51 *Spektator* II (1844), 27.
- 52 *Spektator* II (1843), 142-43.
- 53 F. Smolders, 'In die tijden van groter gelukzaligheid...' in: M. Rinkleff e.a. ed., *Romantische liefde. Een droombeeld vereeuwigd* (Nijmegen 1985) 74-84.
- 54 C.W. Opzoomer, 'De emancipatie der vrouw' (1869), *Losse Bladen* (Den Haag 1886) I 35-75, aldaar 37.
- 55 Streng, 'Realisme' in de kunst- en literatuurbeschouwing.
- 56 Rowen, *John de Witt, grand pensionary of Holland*, 880; R. van Kinschot, 'Moord der De Witten', *Kronijk van het Historisch Genootschap* II (1846) 366-372, aldaar 371.
- 57 H. Franke, *De dood in het leven van alledag. Twee eeuwen rouwadvertenties en openbare strafvolbrekingen in Nederland* (Den Haag 1985); P. Spierenburg, *The spectacle of suffering. Executions and the evolution of repression: from a preindustrial metropolis to the European experience* (Cambridge etc. 1984).
- 58 C.D., 'Een bezoek op de tentoonstelling van schilder- en kunstwerken van levende meesters te 's Gravenhage, in 1851', *De Tijd: merkwaardigheden der letterkunde en geschiedenis van den dag voor de beschaafde wereld* 14 (1851) 53-67, aldaar 65.
- 59 R., 'De tentoonstelling te 's Gravenhage in 1851, eerste artikel', *Kunstkronijk* 12 (1851) 57.
- 60 *De Tijd* 14 (1851) 64.

- 61 L. Nochlin, *Realism* (Harmondsworth 1990; 1e ed. 1971) 57-101.
- 62 Geciteerd in: M. Bringmann, 'Tod und Verklärung. Zum Dilemma realistischer Historienmalerei am Beispiel von Pilotys Seni vor der Leiche Wallensteins' in: Mai, *Historienmalerei in Europa*, 229-251, aldaar 232, 235.
- 63 *Kunstchronijk* 12 (1851) 57.
- 64 *De Tijd* 14 (1851) 64.
- 65 Van der Hoeven, *Leeven en dood der doorlugtige heeren*, 426. Voor de afbeelding, zie: Carasso, *Helden van het vaderland*, 125.
- 66 *Kunstchronijk* III (1842-1843) 79.
- 67 Heij, 'Geschiedenis in twee dimensies', 30.
- 68 V. Joly, *Les beaux-arts en Belgique de 1848 à 1857* (Brussel en Leipzig 1857) 98-103; Kampmeyer, 'Peinture nationale', 188.
- 69 Geciteerd in: idem, 240.
- 70 *De Tijd* 14 (1851), 64.
- 71 E. Burke, *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* (1757).
- 72 D. Berlinghien, 'Antwoord op de vraag "Waarin bestaat het onderscheid tusschen het verhevene en het schoone? [...]"' (Amsterdam 1811), *Verhandelingen over het schoone en het verhevene. Wijsgeerige verhandelingen van de maatschappij der wetenschappen te Haarlem* I, 1 (Amsterdam 1811) 1-72, aldaar 50, 54.
- 73 I. Kant, *Kritik der Urteilstkraft* (1790), in: idem, *Werke* V (Darmstadt 1983). Zie voor de toepassing van dit concept bij de analyse van kunstwerken: Van Alphen, 'Armando's oorlog', *Feit en Fictie* 1 (1993) 109-124, aldaar 123.
- 74 Kant, *Kritik der Urteilstkraft*, 344-345.
- 75 *Kunstchronijk* 12 (1851) 57.
- 76 Bringmann, 'Tod und Verklärung', 243, 248.
- 77 Ibidem, 247.
- 78 F. Bacon, *Du sang sur le sol* (1986), oliedoek, olieverf en pastel, 198 x 147,5 cm, Londen, Richard Nagy, Dover Street Gallery.
- 79 Zie ook: Gay, *The cultivation of hatred*, Introduction.
- 80 Ibidem, 35.
- 81 *De Arnhemse Courant* (20 oktober 1879), bijvoegsel, 2e kolom.