

Luuk Pijl

## Over de chronologie van de schilderijen van Hercules Segers

Kort voor de tentoonstelling *Dageraad der Gouden Eeuw. Noordnederlandse kunst 1580-1620* is het *Rivierdal* van Hercules Segers (afb. 1) in de collectie van het Rijksmuseum dendrochronologisch onderzocht. Het verrassende resultaat van het door dr. P. Klein uitgevoerde onderzoek houdt in dat het paneel later gedateerd moet worden dan voorheen werd aangenomen. Het schilderij bleek daardoor eigenlijk ten onrechte in de tentoonstelling te zijn opgenomen.<sup>1</sup> Naar aanleiding van dit nieuwe gegeven wordt hier de chronologie van de schilderijen van Segers nog eens onder de loep genomen.<sup>2</sup> Segers heeft zijn etsen, schilderijen en tekeningen nooit gedateerd, waardoor het opstellen van een chronologie een bijzonder moeilijke opgave is. Het aanbrengen van zo'n ordening is echter, zeker bij een opmerkelijk meester als Hercules Segers, om twee redenen van belang. Wanneer de ontwikkeling van een kunstenaar gevolgd kan worden, dan kunnen zijn artistieke doelstellingen beter begrepen worden. Bovendien kan met behulp van chronologisch geordende oeuvres een beter inzicht worden verkregen in de onderlinge relaties tussen kunstenaars die in dezelfde tijd werkzaam zijn. Bij Segers, die in de oudere literatuur vaak wordt opgevoerd als een eigenzinnige eenling, is het bijzonder interessant te weten hoe zijn landschapskunst zich verhoudt tot ontwikkelingen zoals die in het begin van de zeventiende eeuw in Haarlem en Amsterdam plaatsvonden.

De belangrijkste hypothese betreffende de chronologie van Segers' schilderijen is opgesteld door Haverkamp Begemann. In 1954 schreef deze eminente kunsthistoricus een voortreffelijke catalogus bij een Segers-tentoonstelling in Museum Boymans.<sup>3</sup> Op deze tentoonstelling werden acht van de elf schilderijen getoond die nu algemeen aan Segers worden toegeschreven.<sup>4</sup> De reconstructie die in deze catalogus werd gepresenteerd, is hierna algemeen aanvaard.<sup>5</sup> Haverkamp Begemann gaat er van uit dat de schilderijen waarin de Vlaamse landschapstraditie het sterkst doorwerkt, beschouwd moeten worden als zijn vroegste werken. Segers was in 1606 een half jaar in de leer bij de uit Vlaanderen afkomstige Gillis van Coninxloo. Het pittige coloriet en de bijna schetsmatige schilderwijze van het *Rivierdal* in het Rijksmuseum en het *Rivierdal met bomen* (afb. 2)<sup>6</sup> in het Mauritshuis zijn duidelijk geënt op Vlaamse voorbeelden. Deze schilderijen tonen, zoals vaak is opgemerkt, een sterke verwantschap met de landschappen van Joos de Momper en Kerstiaen de Keuninck. Bij de in respectievelijk 1981 en 1977 uitgevoerde restauraties van deze schilderijen kwamen deze eigenschappen nog duidelijker aan het licht. Vooral bij het Amsterdamse stuk was opmerkelijk hoe het bruinige Rembrandtieke coloriet verdween en plaats maakte voor het oorspronkelijke heldere kleurgebruik.<sup>7</sup> Overigens was dit Amsterdamse schilderij in 1902, toen Cornelis Hofstede de Groot het ver-

Afb. 1. Hercules Segers, Rivierdal. Olieverf op paneel, 29,8 x 53,2 cm. Gesigneerd: hercūles segers. Rijksmuseum, Amsterdam.



Afb. 2. Hercules Segers, Rivierdal met bomen. Olieverf op paneel, 22 x 53 cm. Gesigneerd: hercūles segers. Mauritshuis, Den Haag.

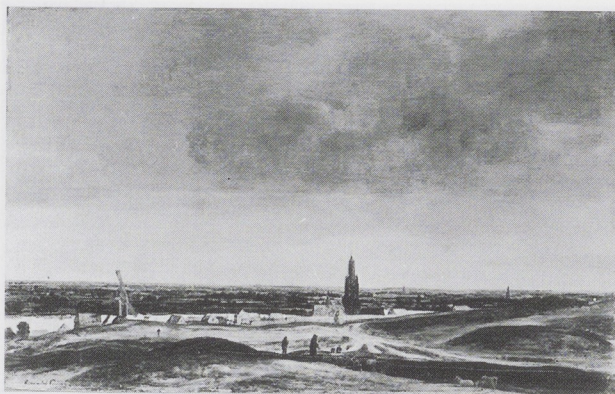


wierf, als Joos de Momper gecatalogiseerd. Beide schilderijen worden door Haverkamp Begemann vóór 1620 gedateerd.<sup>8</sup> De door Van Gelder geopperde veronderstelling dat de twee schilderijen in Amsterdam en Den Haag wellicht als *modelli* voor Segers' etsen hebben gediend, biedt een mogelijke verklaring voor de schetsmatige wijze van schilderen van deze werken.<sup>9</sup> Naar het stuk in Den Haag is een ets van Segers bekend.<sup>10</sup> Het Amsterdamse schilderij daarentegen toont een sterke affiniteit met diverse etsen, maar geen daarvan kan direct ermee in verband worden gebracht.<sup>11</sup> Segers drukte zijn prenten in uitzonderlijk kleine oplagen en van verscheidene is slechts één afdruk bewaard. Het is daarom zeer goed mogelijk dat er wél een ets naar het Amsterdamse schilderij gemaakt is waar nu geen exemplaren meer van bekend zijn. Beide panelen kunnen derhalve zijn bedoeld als zelfstandige schilderijen of als ontwerp voor de grafiek. Hierbij is het trouwens niet uitgesloten dat de schilderijen zoals wij die kennen, uitgewerkte versies zijn van schetsen in olieverf die als ontwerp voor de etsen hebben gediend. Segers heeft de meeste van zijn etsen met een penseel opgewerkt en het is daarom goed mogelijk dat hij op soortgelijke wijze de schilderijen heeft afgewerkt om ze verkoopbaar te maken. Dat Segers de twee schilderijen niet uitsluitend als voorstudies beschouwde, blijkt uit het gegeven dat beide voluit zijn gesigneerd.

Dendrochronologisch onderzoek bij op paneel vervaardigde schilderijen kan een uitkomst bieden bij het opstellen van een chronologie in het oeuvre van een kunstenaar. Bij deze onderzoeksmethode worden de jaarringen van het hout gemeten en door vergelijking met karakteristieke gegevens kan vrij nauwkeurig worden bepaald uit welke streek het hout afkomstig is en wat de kapdatum van de boom was.<sup>12</sup> Het blijkt nu dat het Amsterdamse paneel afkomstig is uit een boom die met een grootste waarschijnlijkheid in 1624 werd geveld.<sup>13</sup> Wanneer een minimale droogtijd van twee jaar in acht wordt genomen, dan zou dat betekenen dat het Amsterdamse landschap waarschijnlijk niet vóór

1626 is geschilderd. Hiermee komt de tot nog toe geldende chronologie van Segers' schilderijen op losse schroeven te staan. Een tot nu toe onvermeld argument om dit schilderij niet vóór 1620 te dateren, heeft betrekking op de signatuur *hercules segers*. De eerste maal dat Segers zijn naam aldus spelde, dateert van juni 1621; tot mei 1619 noemde hij zichzelf steevast *Hercules Pietersz*.<sup>14</sup> Dit gegeven ondersteunt de veronderstelling dat het schilderij in de jaren twintig, in elk geval na mei 1619, werd geschilderd.<sup>15</sup> Segers moet zijn werk ook met het patroniem 'Pietersz' hebben gesigneerd. In een partij van 350 schilderijen die de Amsterdamse dichter en diplomaat Theodoor Rodenburg in 1621 aan de Deense koning Christiaan IV schonk, bevond zich een schilderij van Hercules Pietersz.<sup>16</sup> Er is nu helaas geen 'Pietersz' gesigneerd werk van Segers meer bekend. Het minst verwant aan de twee tot nu toe besproken rivierdalen zijn drie vlakke rivierlandschappen, waarvan er twee in Berlijn worden bewaard.<sup>17</sup> Het derde stuk bevond zich tot voor kort in de verzameling Borthwick-Norton te Hampshire en werd in 1991 aan de Royal Scottish Academy gelegateerd.<sup>18</sup> Deze drie werken zijn in monochrome tinten geschilderd en tonen hierin een sterke verwantschap met de landschappen die Jan van Goyen en enkele andere Haarlemmers vanaf omstreeks de tweede helft van de jaren twintig van de zeventiende eeuw in grote hoeveelheden produceerden. De wijze waarop Segers zijn vergezichten componeerde, met slechts een enkel bouwwerk dat boven de horizon uitsteekt, kent in de schilderkunst uit het eerste kwart van de zeventiende eeuw geen precedent. Wel kunnen in de tekenkunst vroege voorbeelden van dit landschapstype worden aangewezen, zoals de befaamde panorama's die Goltzius kort na 1600 in de omgeving van Haarlem maakte.<sup>19</sup> De datering omstreeks 1630 die Begemann voorstelt voor Segers' geschilderde panorama's lijkt door het dendrochronologisch onderzoek te worden bevestigd.<sup>20</sup> De overige thans bekende schilderijen van Segers, tonen een combinatie van vlak land en bergen. Hiertoe behoren zijn meest indrukwekkende schilderijen, zoals twee

Afb. 3. Hercules Segers, *Gezicht op Rhenen*. Olieverf op paneel, 42.6 x 66.6 cm. Gesigneerd: *hercules segers*. Gemäldegalerie Staatliche Museen, Berlijn.



werken in het Museum Boymans-Van Beuningen,<sup>21</sup> een schilderij in de Uffizi<sup>22</sup> en een schilderij in de verzameling Thyssen te Madrid.<sup>23</sup> Kenmerkend voor de stukken uit deze groep is de grote variatie in de penseelvoering die zich aanpast aan het soort vegetatie en de bodemgesteldheid van het terrein. Deze werken onderscheiden zich van de overige schilderijen doordat ze op doek zijn geschilderd. Bij drie van deze vier is het doek, na beschildering, op paneel geplakt. Wellicht is dit ongewone combineren van de dragers door Segers zelf uitgevoerd.<sup>24</sup> Deze schilderijen worden traditioneel tussen de berglandschappen en de panorama's geplaatst. Een gehavend paneel in het Wallraf-Richartz-Museum met een *Gezicht op Brussel* toont in de uitvoering een sterke affiniteit met de overige schilderijen van deze groep. Aangezien dit een topografisch gezicht is – in tegenstelling tot de andere werken van deze kleine groep – neemt dit schilderij een bijzondere plaats in.<sup>25</sup> De toeschrijving aan Segers van een typologisch verwant schilderij in het Westfälisches Landesmuseum in Münster dient opnieuw bekeken te worden.<sup>26</sup> Gezien de droge uitvoering en de ook weinig coherente compositie lijkt het twijfelachtig of het hier een authentiek schilderij van Segers betreft.

De tot nog toe geaccepteerde chronologie is in sterke mate gebaseerd op het algemeen beeld van het ontstaan van het 'realistisch' weergegeven Hollandse landschap.<sup>27</sup> De aanwezigheid of het juist afwezig zijn van de in

de landschappen opgenomen architectuur kan een hulpmiddel zijn bij het dateren van een schilderij.<sup>28</sup> Zo ontbreekt op het schilderij van Segers in Berlijn, dat een *Gezicht op Rhenen* voorstelt (afb. 3), het in 1631 gebouwde paleis van de Winterkoning. Dit werk wordt daarom kort vóór 1630 gedateerd. Het schilderij uit de verzameling Van Beuningen (afb. 4) toont enkele huizen die ook door Segers zijn weergegeven op een ets. Deze ets toont bovendien de Noorderkerk die in 1623 werd voltooid. De ets moet dus in of na 1623 ontstaan zijn. De huizen op het schilderij zijn niet spiegelbeeldig ten opzichte van die op de ets, waaruit voorzichtig geconcludeerd kan worden dat de ets aan het schilderij is voorafgegaan. Het schilderij moet dan na 1623 worden gedateerd. Deze wijze van dateren van schilderijen op grond van erop weergegeven architectuur moet altijd met de grootste voorzichtigheid geschieden. Voor zover bekend werden in de zeventiende eeuw schilderijen nooit *in situ* vervaardigd. Topografische elementen werden aan de hand van een prent of een ter plekke gemaakte schets in een schilderij opgenomen. Tussen de datum van ontstaan van het voorbeeld en het uiteindelijke schilderij kan een periode van soms meerdere jaren liggen. Het ontbreken van het paleis van de Winterkoning in Segers' *Gezicht op Rhenen* geeft weinig houvast over de datering van het schilderij omdat dit werk heel goed gebaseerd zou kunnen zijn op een eerder gemaakte schets. Een prent die Segers tot voorbeeld heeft kunnen dienen, is niet bekend. De aanwezigheid van een bepaald bouwwerk geeft wel een *terminus post quem* voor een schilderij. De constatering dat het grote Rotterdamse schilderij na 1623 geschilderd moet zijn, is dan ook boven elke twijfel verheven.

Segers moest, gedwongen door financiële moeilijkheden, in januari 1631 zijn huis in Amsterdam verkopen. Dit betrekkelijk dure huis aan de Lindengracht had hij in mei 1619 gekocht. Het stond bekend als *De Graaf van Gelder*, maar werd door de kunstenaar omgedoopt in het *Vallende Water*.<sup>29</sup> In mei 1631, enkele maanden na de verkoop van zijn huis in Amsterdam, wordt Segers vermeld te

*Afb. 4. Hercules Segers, Rivierdal met huizen. Olieverf op doek, 70 x 86,6 cm. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.*



Utrecht. Hij ging toen een transactie aan waarmee liefst 96 of 98 schilderijen gemoeid waren en de conclusie lijkt gerechtvaardigd dat Segers, zoals veel van zijn collega-schilders, ook als handelaar actief was.<sup>30</sup> De kunstenaar-handelaar heeft niet lang in Utrecht gewoond, want in 1632 vestigde hij zich in Den Haag. Het sterfjaar van Segers is onbekend; in 1638 wordt zijn tweede vrouw als weduwe vermeld.

Het is verleidelijk te veronderstellen dat Segers in de zomer van 1631 vanuit Utrecht reizen maakte naar Wageningen en Rhenen, waar hij de profielen van deze steden schetste die in zijn etsen en schilderijen zijn weergegeven. Maar Segers kan deze steden ook vanuit Amsterdam of Den Haag hebben bezocht en daarmee biedt ook deze veronderstelling

weinig houvast voor de datering van de panorama's met stadsprofielen.

De door Haverkamp Begemann voorgestelde chronologie komt er op neer dat Segers' vroegste landschappen een sterk Vlaams karakter bezitten en dat zijn werk zich geleidelijk transformeert tot 'de specifiek Hollandse landschapschildering van de jaren rond 1630'.<sup>31</sup> Volgens deze reconstructie sluit Segers' werk zich aan bij de algemene ontwikkeling van de landschapschilderkunst zoals die in de eerste drie decennia van de zeventiende eeuw in Holland plaatsvond. Door de vlakke landschappen aan het eind van Segers' ontwikkeling te plaatsten, wordt de indruk gewekt dat de kunstenaar in zijn werk naar een steeds groter naturalisme streefde. Hoewel in vele werken van Segers

Afb. 5. Rembrandt, *Landschap bij onweer*. Olieverf op paneel, 52 x 72 cm. Gesigneerd: Rembrandt f. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.

sterk naturalistische kenmerken een belangrijke rol spelen, is ook het fantastische een wezenlijk kenmerk van zijn kunst.<sup>32</sup> In zijn grafiek is deze tegenstelling evident door vergelijking van de bekende etsen als *De twee bomen* en *De Spar* met het fantastische *Grafmonument van de Horatii en Curatii*.<sup>33</sup> In de meeste van Segers' etsen echter kunnen beide kwaliteiten worden waargenomen.

Het inpassen van kunstwerken in een algemene ontwikkeling geeft soms een onjuiste voorstelling van zaken. Er zijn voorbeelden waarbij belangrijke individuele kunstenaars in sterke mate kunnen afwijken van tendensen die wij nu als de belangrijkste ontwikkeling beschouwen. Zo laten de weinige geschilderde landschappen van Rembrandt zich niet vatten in een ontwikkelingsgang die leidt tot een steeds realistischer landschapsweergave. Diens fantastische landschappen in Braunschweig (afb. 5) en Warschau blijken niet beide, zoals lange tijd werd aangenomen, aan *De stenen brug* in het Rijksmuseum te zijn voorafgegaan.<sup>34</sup>

Rembrandt bezat acht schilderijen van Segers en putte inspiratie uit Segers' werk bij de vervaardiging van zijn imaginaire landschappen. De verwantschap tussen het werk van Segers en Rembrandts fantastische landschappen kan voor een belangrijk deel worden verklaard doordat beiden zeer vertrouwd waren met de landschappen van Pieter Lastman en



Jacob Pynas. Een belangrijk verschil tussen de landschappen van Segers en Rembrandt is dat bij de laatste, evenals in zijn historiestukken, altijd een kortstondig moment is weergegeven, terwijl Segers' landschappen een meer statisch karakter bezitten. Het is dan ook treffend dat Rembrandt in Segers' *Berglandschap met vergezicht*, thans in de Uffizi, de dramatiek verhoogde door sterk contrasterende wolkenpartijen toe te voegen. Hij creëerde zo een 'tweede staat' van dit schilderij, zoals hij dit ook deed met Segers' ets *Tobias en de Engel*.<sup>35</sup> Een relatief late datering van de imaginaire berglandschappen van Segers toont een interessante parallel met de landschappen van Esaias van de Velde. Zoals bekend had deze meester in de jaren twintig in Haarlem een niet te onderschatten rol in de ontwikkeling van het naturalistisch opgevatte landschap. Na zijn vertrek uit Haarlem in 1618 schilderde hij in Den Haag naast typisch Hollandse landschappen ook fraaie berglandschappen in de traditie van Joos de Momper.<sup>36</sup> Bovendien hebben ook zijn Hollandse landschappen hun wortels in de Vlaamse traditie. De wijze waarop het werk van meesters als Hans Bol, Hendrik van Cleef III en Jan Brueghel de Oude een rol heeft gespeeld bij de totstandkoming van een meer natuurgetrouwe landschapsweergave is nog onvoldoende onderzocht.<sup>37</sup> Het is opvallend hoe sterk Vlaamse meesters uit de tweede helft van de zestiende eeuw op met name hun latere Haarlemse collega's vooruitliepen. Illustratief voor de afhankelijkheid van de noordelijke schilders is bijvoorbeeld Pieter Baltens *Boerenhoeve* uit 1581 in het Museum Bredius (afb. 6).<sup>38</sup> Wanneer dit schilderijtje niet gesigneerd en gedateerd zou zijn, werd het waarschijnlijk in Haarlem omstreeks 1625 gesitueerd. Het vormt in zijn naturalistische opvatting een treffende indicatie van hoe in Antwerpen werkzame meesters baanbrekend werk verrichtten voor meesters als Esaias van de Velde, Pieter Santvoort, Pieter Molijn, Salomon van Ruysdael en Jan van Goyen.

Het dendrochronologisch onderzoek heeft geen definitief uitsluitsel gegeven over de vraag of Segers zijn fantastische bergland-

Afb. 6. Pieter Balten, Boerenhoeve. Olieverf op paneel, diameter 23,5 cm. Gesigneerd en gedateerd: P. balten f. 1581. Museum Bredius, Den Haag.



schappen voor of na zijn vlakke panorama's schilderde. Wel is duidelijk dat ze waarschijnlijk alle rond 1630 zijn vervaardigd. Kennelijk heeft Segers zich niet zozeer geëvolueerd, maar bij elk individueel kunstwerk, of bij een kleine serie, telkens een ander doel voor ogen gehad. Bij de etsen, die zich evenals de schilderijen niet laten ordenen in een toenemende mate van naturalisme, is het aannemelijk dat Segers de sterk afzonderlijke staten in verschillende perioden vervaardigde.<sup>39</sup> De elf aan Segers toegeschreven schilderijen geven een fragmentarisch beeld van zijn produktie als schilder. In de zeventiende eeuw werden er zo'n vijftig in verschillende inventarissen vermeld. De nu bekende schilderijen zijn alle hoogstwaarschijnlijk tussen 1623 en 1632 geschilderd. Indien de schilderijen in Amsterdam en Den Haag inderdaad de vroegste van de meester zijn die wij nu kennen, zoals door Haverkamp Begemann voorgesteld, dan zou deze tijdspanne zelfs circa 1626–1632 bedragen. Het is nu echter zeer twijfelachtig of deze twee schilderijen inderdaad de vroegst bekende werken zijn.

Het is opmerkelijk dat Segers in een korte periode stilistisch sterk verschillende land-

schappen schilderde. Hij gebruikte bij de diverse landschapstypen verschillende technieken die moeilijk in een ontwikkelingsgang kunnen worden ondergebracht. Dit is analoog aan zijn grafisch werk; ook hier zijn de berglandschappen vaak versterkt met grillige hoogsels, terwijl de vlakke panorama's op een rustiger wijze zijn ingekleurd. Segers' fascinerende oeuvre laat zich, zoals blijkt, niet vatten in een ontwikkelingsgang van fantasierijke berglandschappen naar landschappen met een Hollands karakter. Het veelvuldig geprezen grillige karakter van Segers' werk blijkt niet alleen betrekking te hebben op de wijze waarop hij zijn landschappen vorm gaf, het kan ook worden verbonden met zijn wisselende intenties.

#### Noten

<sup>1</sup> Cat. tent. *Dawn of the Golden Age, Northern Netherlandish Art, 1580–1620* (red. G. Luijten e.a.), Zwolle/Amsterdam (Rijksmuseum) 1993, nr. 343, kleurafb. p. 295.

<sup>2</sup> Dr. Peter Klein, Ordinariat für Holzbiologie Hamburg, en Dr. Jan Kelch, Kaiser-Friedrich-Museum Berlijn, waren bereid de resultaten van de dendrochronologische onderzoeken beschikbaar te stellen. Drs. Wouter Kloek gaf, tijdens het op 14 februari 1994 in het Rijksmuseum gehouden symposium ter gelegenheid van de *Dageraad*-tentoonstelling, de impuls tot het schrijven van dit artikel. Hij was tevens bereid een eerste versie van kritiek te voorzien, waarvoor ik hem veel dank verschuldigd ben.

<sup>3</sup> E. Haverkamp Begemann, cat. tent. *Hercules Seghers*, Rotterdam (Museum Boymans) 1954. Zijn visie op de chronologie van de schilderijen is ook terug te vinden in zijn *Hercules Seghers*. Amsterdam 1968, passim, en in zijn *Hercules Seghers. The Complete Etchings*, Amsterdam/Den Haag 1973, pp. 53–55.

<sup>4</sup> Eén schilderij, een *Vergezicht in de bergen*, Haverkamp Begemann, *op. cit.* 1954 (noot 3), nr. 3, met afb., wordt thans niet meer als een werk van Segers beschouwd. In 1977 vond Haverkamp Begemann (in een brief aan A. Blankert) zijn vroegere toeschrijving niet meer houdbaar. Het schilderij werd nadien door Albert Blankert aan de in Den Haag werkzame Mathieu Dubus toegeschreven; zie diens *Museum Bredius. Catalogus van de schilderijen en tekeningen*, Zwolle 1990, p. 75.

<sup>5</sup> De door Haverkamp Begemann voorgestelde chronologie werd onderschreven door Wolfgang Stechow, *Dutch Landscape Painting of the Seventeenth Century*, Londen 1966, pp. 132–134, door Peter C. Sutton in cat. tent. *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting*, Amsterdam (Rijksmuseum)/Boston (Museum of Fine Arts)/ Philadelphia (Philadelphia Museum of Art) 1987–1988, p. 33, en door Alan Chong in dezelfde catalogus, pp. 486–487.

<sup>6</sup> Zie cat. tent. *Dawn of the Golden Age* (noot 1), nr. 344, met kleurafb. op p. 295. Het schilderij in het Mauritshuis was oorspronkelijk aan de bovenzijde aanzienlijk groter. Kloek maakt in de betreffende beschrijving aannemelijk dat de schilderijen van het Mauritshuis en het Rijksmuseum oorspronkelijk even groot moeten zijn geweest. Het dendrochronologisch onderzoek naar het paneel in het Mauritshuis heeft geen resultaat opgeleverd (brief dr. P. Klein aan het Mauritshuis d.d. 9-12-1992).

<sup>7</sup> Over deze schoonmaak: J.P. Filedt Kok, "Rivierdal" van Hercules Segers schoongemaakt', *Bulletin van het Rijksmuseum* 30 (1982), pp. 169–176, afb. 1 en 2 (het schilderij voor en na de restauratie) zijn verwisseld.

<sup>8</sup> Haverkamp Begemann, *op. cit.* 1954 (noot 3), nrs. 1 en 2.

<sup>9</sup> J.G. van Gelder, 'Hercules Seghers, Addenda', *Oud Holland* 67 (1953), pp. 151–153.

<sup>10</sup> Voor deze ets en de relatie met het schilderij: Haverkamp Begemann, *op. cit.* 1973 (noot 3), nr. 41, en cat. tent. *Dawn of the Golden Age* (noot 1), nrs. 344 en 345.

<sup>11</sup> De compositie van het schilderij, alsmede de wijze waarop de rotsen zijn weergegeven, is verwant met een relatief groot aantal etsen; zie Haverkamp Begemann, *op. cit.* 1973 (noot 3), nrs. 9-16 en 22. Omdat deze etsen moeilijk te dateren zijn en de afzonderlijke drukken in verschillende perioden moeten zijn vervaardigd, biedt deze verwantschap geen aanknopingspunt voor het dateren van het schilderij.

<sup>12</sup> Zie voor deze methode, P. Klein, 'Toelichting op het dendrochronologisch onderzoek van eiken panelen', in cat. tent. *Kunst voor de beeldenstorm. Noordnederlandse kunst 1525–1580*, Amsterdam (Rijksmuseum) 1986, p. 102. Omdat de jongste jaarringen bestaan uit zacht spinthout dat vaak werd verwijderd, is de kapdatum meestal niet op het jaar nauwkeurig aan te geven.

<sup>13</sup> De jongst gemeten kernhoutjaarring dateert uit 1609. Gezien de spinthoutkarakteristiek voor Oost-Europa betekent dit een mogelijke datering vanaf 1618. De waarschijnlijkheidscurve toont een optimum voor de periode 1622–1628; het maximum ligt bij 1624. Het onderzoek werd uitgevoerd door Dr. P. Klein van het Ordinariat für Holzbiologie van de universiteit van Hamburg. De rapportage, een brief d.d. 3-2-1993, bevindt zich in de documentatie van het Rijksmuseum.

<sup>14</sup> J.Z. Kannegieter, 'Het huis van Hercules Segers op de Lindengracht te Amsterdam', *Oud Holland* 59 (1942), pp. 150–157.

<sup>15</sup> Dit argument werd door de auteur dezes beschreven in zijn ongepubliceerde doctoraalscriptie *Hercules Segers. De schilderijen*, Rijksuniversiteit Groningen, p. 34.

<sup>16</sup> Eduard Trautschold in: Thieme/Becker, *Allgemeines Lexicon der bildende Künstler*, Leipzig 1939, xxx, p. 445; Haverkamp Begemann, *op. cit.* 1973 (noot 3), p. 19, noot 19.

<sup>17</sup> Inv.nrs. 806B, paneel, 27,2 x 36,2 cm, en 808A, paneel, 42,6 x 66,5 cm; resp. Haverkamp Begemann, *op. cit.* 1954 (noot 3), nrs. 8 en 9, met afb.

<sup>18</sup> Paneel, 27,2 x 36,3 cm; Haverkamp Begemann, *op. cit.* 1954 (noot 3), nr. 7, met afb., en 'Recent acquisitions', *Burlington Magazine* cxxxiv, 1073 (1992), p. 562, afb. 1. Al in de zeventiende eeuw werden dit schilderij en de twee te Berlijn aan de bovenzijde vergroot; zie J.G. van Gelder, 'Hercules Segers erbij en eraf', *Oud Holland* 65 (1950), pp. 216–226.

<sup>19</sup> Over deze tekeningen: E.K.J. Reznicek, 'Hendrick Goltzius and his conception of landscape' in cat. tent. *Dutch landscape. The early years*, Londen (National Gallery) 1986, pp. 57–62.

<sup>20</sup> Het originele deel van het paneel van de kleinste van de twee Berlijnse panorama's (inv.nr. 806B) is afkomstig uit een boom die waarschijnlijk in 1628 geveld is. Wanneer een minimale droogtijd in acht wordt genomen, kan het schilderij vanaf 1630 zijn ontstaan. Het originele deel van het grote schilderij in Berlijn (inv.nr. 808A) is afkomstig uit een boom die omstreeks 1613 is geveld. Deze zeer vroege datering kan alleen worden verklaard als er sprake is geweest van een buitengewoon lange droogtijd.

<sup>21</sup> Inv.nrs. 2525 en 2383; doek, 70 x 86,6 cm, en doek op paneel, 29,3 x 45,7 cm; Haverkamp Begemann, *op. cit.* 1954 (noot 3), nrs. 5 en 6,



met afb.; Cat. tent. *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting* (noot 5), nrs. 101 en 100, met afb.

<sup>22</sup> Inv.nr. 1303; doek op paneel, 55.2 x 99 cm; Haverkamp Begemann, *op. cit.* 1954 (noot 3), nr. 4; Marco Chiarini, *I dipinti Olandesi del Seicento e del Settecento. Gallerie e musei statali di Firenze*, Rome 1989, pp. 524–526, met afb.; het schilderij was opgenomen in cat. tent. *Masters of 17th-Century Dutch Landscape Painting* (noot 5), buiten catalogus.

<sup>23</sup> Inv.nr. 281A; doek op paneel, 35.5 x 54 cm; I. Gaskell, *The Thyssen-Bornemisza Collection. Seventeenth-century Dutch and Flemish painting*, Londen 1989, pp. 356–359, met afb.

<sup>24</sup> Deze combinatie heeft ogenschijnlijk geen rol gespeeld bij het vervaardigen van de landschappen. In de drie doeken die op een paneel zijn geplakt, zijn duidelijk spanguirlandes te zien, wat erop duidt dat de doeken niet waren opgeplakt op het moment dat ze werden beschilderd. Het kleinste van de schilderijen heeft de auteur dezes uit de lijst kunnen bestuderen. Hieruit bleek bovendien dat het beschilderde doek over de zijkanten van het paneel is geplakt, hetgeen er ook op duidt dat het combineren van dragers pas gebeurd is nadat het doek was voltooid. Gezien de mogelijkheid dat Segers zelf de doeken op paneel heeft geplakt, zou het zinvol zijn ook naar deze panelen dendrochronologisch onderzoek te verrichten.

<sup>25</sup> Inv.nr. 249; paneel, 24.5 x 39 cm. Naar dit paneel werd tot dusver geen dendrochronologisch onderzoek verricht (brief Dr. Ekkehard Mai aan de auteur, d.d. 12-12-1994). Over dit schilderij: E. Trautschold, 'Hercules Seghers' 'Blick auf Brüssel', *Wallraf-Richartz Jahrbuch* 25 (1963), pp. 263–367.

<sup>26</sup> Geen inv.nr.; doek, 20 x 30.5 cm. Dit schilderij wordt identiek geacht met 'Een waterval van Hercules Zeegers uns vereert van Herman Saftleven 1649'. Deze inventaris is deels gepubliceerd door Max Friedländer, 'Das Inventar des Sammlung Wttenhorst', *Oud Holland* 23 (1905), pp. 63–88. Het schilderij – voorheen in de verzameling Wttenhorst – laat zich echter moeilijker als een waterval typeren.

<sup>27</sup> De bijkans onbruikbaar geworden term 'realisme' wordt hier gebruikt in die zin dat een kunstenaar motieven uit zijn eigen omgeving ontleent voor zijn schilderijen of tekeningen.

<sup>28</sup> Haverkamp Begemann, *op. cit.* 1954 (noot 3), nr. 9, met afb.

<sup>29</sup> Kannegieter, *op. cit.* (noot 14), p. 154.

<sup>30</sup> Haverkamp Begemann, *op. cit.* 1973 (noot 3), p. 19, noot 28.

<sup>31</sup> Haverkamp Begemann, *op. cit.* 1954 (noot 3), onder nr. 9.

<sup>32</sup> De term 'fantastisch' moet in deze tekst begrepen worden als een equivalent van het begrip imaginair, zoals dit door Stechow, *op. cit.* (noot 5), pp. 131–140, wordt gehanteerd.

<sup>33</sup> Resp. Haverkamp Begemann, *op. cit.* 1973 (noot 3), nrs. 33 en 45, met afb.

<sup>34</sup> J. Bruyn e.a., *A corpus of Rembrandt paintings*, deel III, Dordrecht/Boston/Londen 1989, nrs. A125, A136 en A137. Het Rembrandt Research Project veronderstelt dat *De stenen brug* (RRP A136, Bredius 440) na het 1638 gedateerde *Landschap met de barmhartige Samaritaan* (RRP A125, Bredius 442) in Krakow, maar vóór *Landschap bij onweer* (RRP A137, Bredius 441) in Braunschweig gedateerd moet worden.

<sup>35</sup> Voor Segers' ets, zie Haverkamp Begemann, *op. cit.* 1973 (noot 3), nr. 1; Rembrandts staat van deze ets, Bartsch 56.

<sup>36</sup> Zie voor de late berglandschappen van Esaias van de Velde: G.S. Keyes, *Esaias van de Velde 1587–1630*, Doornspijk 1984, nrs. 172–186, met afb.

<sup>37</sup> Een belangrijke aanzet voor wat betreft de invloed van Jan Brueghel op schilders als Jan van Goyen en Salomon van Ruysdael werd gegeven door Teréz Gerszi in 'Pieter Bruegels Einfluss auf die Herausbildung der Niederländischen See- und Küstenlandschaftsdarstellung', *Jahrbuch der Berliner Museen* N.F. xxiv (1982), pp. 143–187. Ook de invloed van de dorpsgezichten van Brueghel de Oude op het werk van bijvoorbeeld Esaias van de Velde is onmiskenbaar.

<sup>38</sup> Blankert, *op. cit.* 1990 (noot 4), p. 45, afb. p. 81.

<sup>39</sup> Haverkamp Begemann, *op. cit.* 1973 (noot 3), pp. 53–55.