

J. P. Filedt Kok

‘Rivierdal’ van Hercules Segers schoongemaakt

Kort na de tentoonstelling van het werk van Hercules Segers (ca. 1590–ca. 1637) uit eigen bezit in de zalen van het Rijksprentenkabinet¹, is het enige schilderij van Segers in het Rijksmuseum, *Rivierdal*, schoongemaakt: oude vergeelde vernislagen en overschilderingen werden verwijderd (afb. 1–2)².

De vroegere warme bruin-groene tonaliteit van het schilderij heeft daarbij plaatsgemaakt voor een vrij helder coloriet met lichte groenen, blauwen, sterke witte hoogsels en rose-rode accenten. De verwijdering van overschilderingen van lucht, bergen en rotsplateaus veranderde niet alleen de picturale structuur van deze gedeelten, maar ook de ruimtelijke werking van de verschillende plans in het schilderij.

De gedaanteverwisseling van een schilderij door een dergelijke ingreep is weliswaar geen nieuw verschijnsel, maar is zelfs voor diegenen, die zo’n schilderij goed kennen, toch vaak een verrassing. Voor sommigen is dit zelfs een pijnlijke verrassing omdat met de verwijdering van de vergeelde vernislagen de warme geel-bruine tonaliteit is verdwenen, die lang karakteristiek werd geacht voor onze Nederlandse 17de-eeuwse schilderkunst.

Anderen zullen verrast zijn door de onverwachte picturale en coloristische kwaliteiten van het schilderij, welke schuilgingen onder de vernis en de overschilderingen. De schoonmaak maakt, in ieder geval, een nieuwe, onvertroebelde kijk

op het schilderij en de maker mogelijk. In welke mate het schilderij van Segers door de recente schoonmaak veranderd is en in hoeverre deze nieuwe gezichtspunten voor de kennis van Segers’ werk en ontwikkeling oplevert, zijn de vragen, die in dit korte artikel aan de orde komen.

Hoe sterk het schilderij door de schoonmaak is veranderd, realiseert men zich pas ten volle door de vergelijking van een kleurenreproductie van het schilderij vóór de schoonmaak³ met de huidige toestand van het schilderij (zie de kleurenreproductie op de omslag van dit Bulletin). Niet alleen bleken talrijke details veranderd⁴ maar ook was de ruimtelijke indeling van het landschap door overschilderingen tamelijk diffuus geworden. Zo was bijvoorbeeld het thans fel belichte, crème-achtig gekleurde rotsplateau links van de rivier door een bruin-groene overschildering ten onrechte in de schaduw geplaatst; ook waren de blauwe bergen langs de horizon vrijwel verdwenen. Door overschilderingen – de toevoeging van slierten witte wolken en enkele vogels – was de heldere lichtblauwe lucht een Hollandse wolkenlucht geworden. De dun geschilderde bergen links waren met een (relatief dikke) bruine verflaag bedekt, waaronder de grijswitte transparante hoogsels verdwenen waren, evenals de structuur van de in meer pasteuse verf gemodelleerde bergen rechts. De reden voor deze overschilderingen is niet vast te stellen, evenmin als de datum

Afb. 1. Hercules Segers, Rivierdal. Paneel 29,8 × 53,2 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Toestand van het schilderij vóór de schoonmaak en restauratie in het najaar van 1981.

daarvan. De toestand van het schilderij kan daartoe nauwelijks aanleiding zijn geweest: blijkens de recente schoonmaak is er geen sprake van ernstige beschadigingen noch van een sterke slijtage van de originele verflaag. De overschilderingen schenen er vooral op gericht het schilderij 'rustiger' te maken en de abrupte ruimtelijke overgangen en de

zijn in een pasteuse witte verf gemodelleerd en afgedekt met een dunne blauw-groene glacislaag. De in de verte gelegen rij bergen is ten slotte op de achtergrond zichtbaar als een donkerblauwe strook aan de horizon. De schilderwijze is vrij schetsmatig; vooral de pasteuse witte hoogsels zijn vaak met een brede toets aangebracht. Het landschap heeft



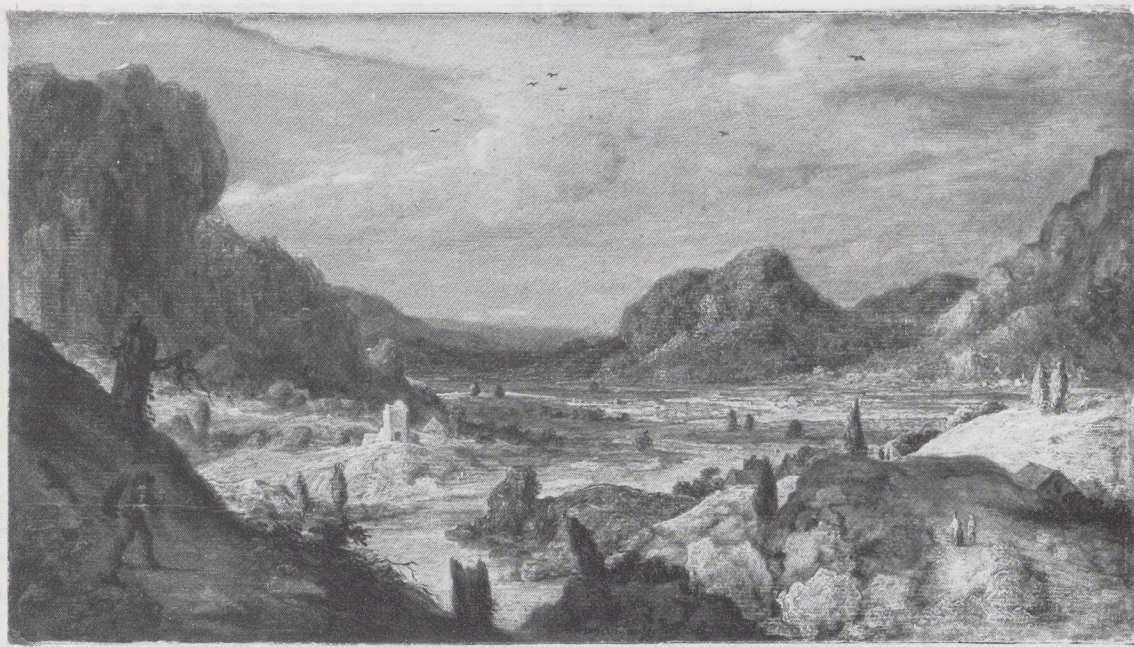
schetsmatige schilderwijze te maskeren⁵. Een duidelijke indeling van het schilderij in drie plans is thans zichtbaar geworden: een donkere voorgrond, een 'repoussoir', gevormd door de berghelling links met dode boomstammen en een wandelaar, en een bruine rotsformatie in het midden, beide in donkerbruine verf, die afsteekt tegen de heldere kleuren in het middenplan. Het middenplan met crème-achtige hoogsels voor de scherp belichte rotsblokken, rose-rode tinten voor gebouwen en daken en heldere groenen voor de bomen en de weiden. De rotsen links van het middenplan zijn in een transparant groenig-bruine verf uitgevoerd, met licht grijs-witte hoogsels, die hier blauwig tegen af steken en de rotsen rechts

een rose onderschildering op de plamuur, die vooral in het middenplan als een rose grondtoon zichtbaar is.

Het 'nieuwe' beeld dat het schilderij dankzij de schoonmaak oplevert, maakt het zinvol kort in te gaan op de relaties met het andere werk van Hercules Segers: zijn etsen en geringe aantal schilderijen. Alvorens dat te doen is het wellicht nuttig kort iets over de huidige kennis van Segers' werk te zeggen. Als schilder behoort Segers tot de 17de-eeuwse meesters die pas laat in de 19de eeuw herontdekt werden. Zijn etsen, die al in de late 17de eeuw zeldzaam en gezocht waren, moeten ook nadien in de kleine kring van beheerders van de oude prentenverzamelingen

Afb. 2. Hercules Segers, *Rivierdal*. Paneel 29,8 × 53,2 cm. Rijksmuseum, Amsterdam. Toestand na de schoonmaak en restauratie in het najaar van 1981.

een zekere faam hebben gehad, want de meeste van zijn bewaarde etsen bevonden zich al in de 19de eeuw in de grote Europese prentenkabinetten. Segers' schilderijen waren toen echter vrijwel vergeten. Vosmaer noemt in 1877 het gesigeneerde *Gezicht op Rhenen* in het museum in Berlijn als het enige bekende schilderij. Het *Groot berglandschap met*



vergezicht in de Uffizi te Florence, in 1839 als een Rembrandt verworven, werd door Wilhelm Bode, pionier in de bestudering van de 17de-eeuwse Nederlandse schilderkunst, in 1883 als een werk van Hercules Segers vermeld⁶. In een eerste, meer uitvoerig, artikel uit 1903 over (zes) schilderijen van Segers beschrijft Bode voor het eerst ons schilderij, het *Rivierdal*, dat een andere specialist op hetzelfde gebied, Cornelis Hofstede de Groot, in Innsbruck had

Afb. 3. Detail uit het schilderij *Rivierdal* (afb. 2) met de signatuur: *hercules segers*.

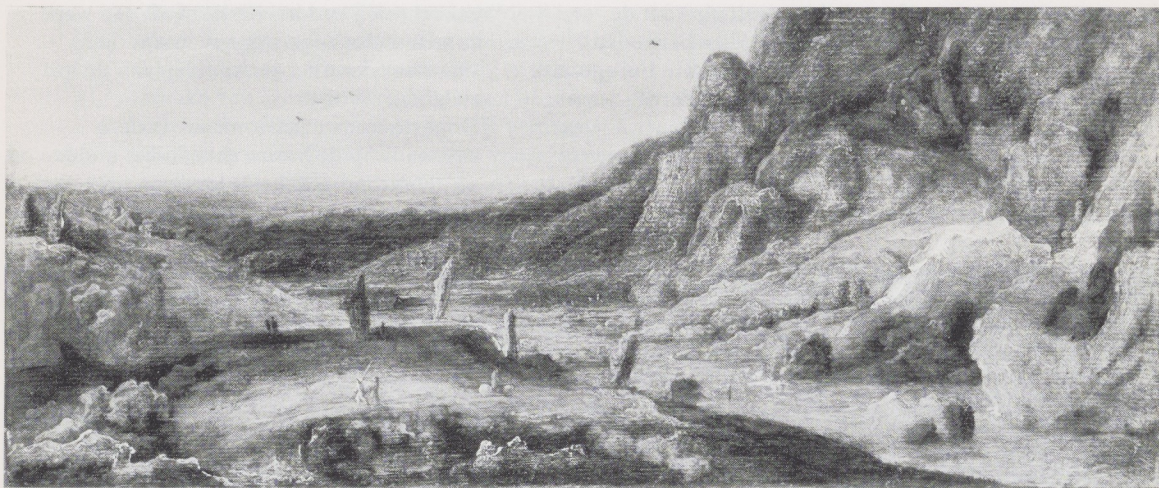
gekocht. Hij had het herkend als een werk van Hercules Segers, nog voordat diens signatuur door het verwijderen van de lijst zichtbaar werd⁷.

Door de recente schoonmaak is deze signatuur op de bruine rots, in het midden op de voorgrond, iets beter leesbaar geworden. Hoewel de laatste letters deels zijn afgesletten,

kan men deze als *hercules seger(s)* lezen (afb. 3). Zeker is dat de *h* in zijn achternaam ontbreekt, zoals trouwens in alle eigentijdse documenten die betrekking hebben op de kunstenaar⁸. Een zeer verwante signatuur treft men overigens ook aan op drie andere schilderijen van Segers in resp. het Mauritshuis te Den Haag, het Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam en de Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz in Berlin-Dahlem⁹.

Na het artikel van Bode werden in de daarop volgende decennia vele berglandschappen als werk van Hercules Segers gepubliceerd, die de toets van een bezonkener oordeel niet hebben doorstaan. Het aantal schilderijen dat van Segers bewaard is, blijkt klein te zijn en

Afb. 4 (boven). Hercules Segers, Rivierdal met vier bomen. Paneel 22,5 × 53 cm. Mauritshuis, Den Haag.



Afb. 5 (onder). Hercules Segers, Rivierdal met vier bomen. Ets in zwart op wit papier 285 × 470 mm. (HB 4 I b). British Museum, Londen.



waarschijnlijk niet veel meer dan tien schilderijen te omvatten. Behalve met het schilderij in Amsterdam en een zeer verwant schilderij in het Mauritshuis in Den Haag (afb. 4), is Segers in de Nederlandse openbare verzamelingen vertegenwoordigd met twee meesterwerken in Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam¹⁰.

Over de datering van Segers' werk, zowel van zijn schilderijen als van zijn etsen, bestaat grote onzekerheid, omdat geen van zijn werken gedateerd is en slechts enkele werken aanwijzingen voor een datering bevatten. Aannemelijk lijkt evenwel de chronologie, die E. Haverkamp Begemann, in de laatste decennia de Segers-specialist bij uitstek, voor de schilderijen voorstelt: het vroegst, ca. 1610–20, ontstaan de zuivere berglandschappen in Amsterdam en Den Haag en het laatst, omstreeks 1630, de panorama's met gezichten op steden, o.m. *Gezicht op Rhenen* in het museum in Berlijn¹¹. Op het schilderij *Rivierdal met huizen* in Rotterdam is een groep huizen afgebeeld, die we terugvinden op de ets van de Noorderkerk in Amsterdam, die Segers waarschijnlijk tussen 1622 en 1631 maakte en die het uitzicht weergeeft uit het raam van zijn woning op de Lindengracht in Amsterdam. Men mag aannemen dat dit schilderij met het andere in Rotterdam, de rijpe middenperiode (ca. 1620–30) in het werk van Segers vertegenwoordigt¹².

Het Amsterdamse *Rivierdal* is in de literatuur al dikwijls in verband gebracht met Vlaamse voorbeelden, vooral met het werk van de Antwerpse landschapschilder Joos de Momper (1564–1635), op wiens naam het overigens stond, toen de signatuur nog door de lijst bedekt was. Joos de Momper schilderde met vlotte en brede toets enigszins decoratieve berglandschappen (die vaak uit vrijwel dezelfde 'decorstukken' lijken te zijn opgebouwd), die aansloten bij een oudere Vlaamse traditie. Het type 'wijdse' berglandschappen, gezien vanuit een hoog gezichtspunt, zien we het eerst in de serie prenten de zgn. 'Grote landschappen', die naar ontwerp van Pieter Brueghel ca. 1555 door Hieronymus Cock in Antwerpen werden uitgegeven en die gebaseerd zijn op

herinneringen aan Brueghels reizen in de Alpen¹³. Deze prenten vormen het uitgangspunt voor latere Vlaamse schilders zoals Hans Bol, Jan Brueghel, Joos de Momper en anderen, die tot ver in de 17de eeuw met dezelfde elementen hun fantasielandschappen ('uit de geest') opbouwden. Segers, die in 1606 in Amsterdam leerling was van de Vlaamse landschapschilder Gillis van Coninxloo, sluit aan bij deze traditie.

Dankzij de schoonmaak is het atmosferische perspectief, dat ontstaat door de indeling in coloristisch verschillende plans, waarbij de blauwe bergen in de verte bijna met de lucht vervloeien, duidelijk zichtbaar geworden en vooral hierin volgt Segers het voorbeeld van zijn Vlaamse voorgangers. De dunne en schetsmatige schilderwijze en het coloriet zijn al eerder in verband gebracht met Joos de Momper. Het is daarom interessant om ons schilderij te vergelijken met het schilderij van De Momper *Rivierlandschap met everzwijnjacht* in het Rijksmuseum¹⁴. Op het eerste gezicht herinneren de rose ondertoon en het lichte coloriet met locale kleuraccenten bij De Momper aan Segers' schilderij, maar de verfbehandeling is bij Segers pasteuser en dekkender en bij hem vloeien de penseeltoetsen in elkaar over. De indeling in plans is bij De Momper veel nadrukkelijker. Juist in deze sterkere integratie van de ruimtelijke plans en de grote rol die het licht daarbij speelt, wijkt Segers af van de Vlaamse traditie.

Al eerder is opgemerkt dat het schilderij *Rivierdal met vier bomen* in het Mauritshuis in Den Haag (afb. 4) in stijl en opvatting geheel overeenstemt met het *Rivierdal* in het Rijksmuseum; ook het coloriet en de schetsmatige schilderwijze (met o.m. de dunne grijs-witte hoogfels, de pasteus geschilderde rotsen) blijken nauw verwant te zijn¹⁵. Hetzelfde motief als in het Haagse schilderij vindt men in spiegelbeeld terug in een grote ets van Segers, waarvan het meest compleet bewaard gebleven exemplaar in het British Museum in Londen is (afb. 5)¹⁶. Deze prent is bijna zo breed als het schilderij, en hoger, evenals vroeger het schilderij waarschijnlijk was, waardoor de

Afb. 6. Hercules Segers, Landschap met bemoste tak. Tegendruk van ets in de eerste staat, gedrukt in donkergroen op met geelachtig bruine dekverf geprepareerde katoen, vervolgens opgewerkt met crème-achtige dekverf en daarna bedekt met blauwe waterverf (HB 27¹⁰). Rijksprentenkabinet, Amsterdam.



ruimtetwerking overtuigender is. Veel wijst er op, dat deze en andere etsen van berglandschappen van Segers¹⁷ in groot en kleiner formaat (o.m. HB 3-6, 7-11, 13, 15, 19, 27) met een vergelijkbare compositorische opbouw in dezelfde periode als de schilderijen in Amsterdam en Den Haag zijn ontstaan. Niet alleen zijn de opbouw, de verschillende compositie-elementen en de structuur van de bergen, rotsen en rotsplateaus vergelijkbaar maar ook wat de techniek betreft zijn er met deze etsen overeenkomsten. De uitzonderlijke techniek van Segers' etsen werd al in 1678 getypeerd door Hoogstraten als 'hy drukte ook Schildery'; Segers drukte immers zijn etsen niet alleen af met gekleurde inkt op papier of linnen, dat met een verflaag

geprepareerd was maar werkte deze afdrucken dan vaak ook nog op met penseel in waterverf of dekverf¹⁸. Het veelvuldig voorkomen van een rose dekverflaag waarmee het papier of linnen, waarop de ets gedrukt werd, geprepareerd is, herinnert aan de rose onderschildering in ons schilderij; de brede, pasteuse witte hoogsels waarmee bijvoorbeeld twee tegendrukken op geprepareerd linnen zijn opgewerkt (HB 17 a, 27 o), zijn zeer verwant aan die in het schilderij. De meest wezenlijke overeenkomst tussen dit schilderij en de etsen, namelijk de wijze waarop de ruimte is weergegeven, is eveneens door Hoogstraeten beschreven: 'als zwanger van geheele Provinsien, die hy met onmetelijke ruimtens baerde'. Het is vooral deze

ruimtetewerking die door de recente schoonmaak van het schilderij sterk gewonnen heeft, en daardoor blijkt de relatie tussen het schilderij en een aantal etsen veel nauwer te zijn dan tot nu toe werd aangenomen.

Noten

¹ Tentoonstelling Rijksprentenkabinet *Keuze uit de collectie-Hercules Segers*, 20 juni t/m 20 september 1981, zonder catalogus of folder; tentoongesteld werden 74 afdrukken van 44 verschillende prenten, twee tekeningen en één schilderij.

² Inv. A 3120; paneel 29,8 × 53,2 cm, aan de achterzijde geparketteerd, gesigneerd *hercules segers* (zie afb. 3); P. J. J. van Thiel e.a., *All the paintings of the Rijksmuseum in Amsterdam*, Amsterdam/Maarssen 1976, blz. 513. Het schilderij werd in oktober/november 1981 schoongemaakt en gerestaureerd door de hoofdrestaurator L. Kuiper. Gesprekken over het schilderij met hem, de schilderijenrestaurator Martin Bijl en met Wouter Th. Kloek, hebben veel tot de hier beschreven observaties bijgedragen.

³ Zie onder meer in *Openbaar Kunstbezit TV-serie 1 (1963), nr. 1; Rijksmuseum Amsterdam* [Series Great Museums of the World], New York/Tokio 1969, blz. 53 en *Kunstbeeld 5 (1980-81), nr. 10*, blz. 26-7.

⁴ De wandelaar op de voorgrond blijkt geheel overschilderd te zijn. Er is een vrij schimmige figuur overgebleven, die zijn, vaak in de literatuur vermelde verwantschap met het werk van Adriaan Brouwer heeft verloren (vgl. E. Haverkamp Begemann, in tentoonstellingscatalogus *Hercules Seghers*, Rotterdam (Museum Boymans) 1954, nr. 1). De afgeknotte 'dode' boomstam 'boven hem' heeft zijn begroeiing met ranken en een groene zijtak verloren, terwijl ook de groene struiken rechts hiervan grotendeels zijn verdwenen. Op het middenplan is rechts van de weg een groep huizen zichtbaar geworden die met een groene bosschage overschilderd was; boven de daken van het groepje huizen, rechts van de weg, steekt een heuveltop in witte verf uit, die tot een derde rood dak gemaakt was.

⁵ Over deze overschilderingen deelde de restaurator L. Kuiper in augustus 1982 ter aanvulling mee: 'De reden van de overschilderingen zal waarschijnlijk de zucht naar 'gladjes verlopende' schilderijen zijn, aangepast aan de tijd, het interieur en aan andere omstandigheden,

zoals te doen gebruikelijk in het begin van deze eeuw; ik ben er dan ook van overtuigd dat een en ander is gebeurd tussen ca. 1900 en 1920. Indien het van oudere datum zou zijn, zou zo'n overschildering zich relatief niet zo gemakkelijk laten verwijderen, temeer omdat onder sommige (niet alle) overschilderingen geen vernislaag aanwezig was'.

⁶ C. Vosmaer, *Rembrandt, sa vie et ses œuvres*, 2de druk, La Haye 1877, blz. 30 (het schilderij was door A. Woltmann in 1875 gepubliceerd in het *Zeitschrift für bildende Kunst* 10 (1875), blz. 73-74); Wilhelm Bode, *Studien zur Geschichte der holländischen Malerei*, Braunschweig 1883, blz. 490.

⁷ Wilhelm Bode, 'Der Maler Hercules Segers', *Jahrbuch der Königlich preußischen Kunstsammlungen* 24 (1903), blz. 179-196.

⁸ Het onjuiste gebruik van de *h* in de naam van de kunstenaar is helaas zo ingeburgerd, dat ook in de meeste recente algemene publicaties nog steeds over *Seghers* wordt geschreven. Argumenten voor de vermelding van de kunstenaarsnaam als *Segers* vindt men bij E. Haverkamp Begemann, *Hercules Segers - the complete etchings*, Amsterdam/The Hague 1973, blz. 17, noot 1.

⁹ Zie E. Haverkamp Begemann in de catalogus van de tentoonstelling *Hercules Seghers*, Rotterdam (Museum Boymans) 1954, nr. 2, 5, 9 (met facsimile's van de signaturen).

¹⁰ Eduard Trautscholdt heeft sterk bijgedragen tot de kritische schifting van het geschilderde werk van Hercules Segers; in zijn artikel over Segers in U. Thieme und F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* 30, 1936, blz. 444-48, noemt hij veertien schilderijen als eigenhandig werk van Segers en in zijn artikel 'Neues Bemühen um Hercules Seghers', *Imprimatur (Ein Jahrbuch für Bücherfreunde)* 12 (1954/5), blz. 78-85, worden tien schilderijen uitvoerig behandeld. Later heeft hij aan het schilderij *Rivierdal met stadsgezicht*, 'Der «Segher's ten Cate»', *Pantheon* 30 (1972), blz. 140-50, een uitvoeriger artikel gewijd, nadat dit schoongemaakt en gerestaureerd was. De kritische benadering van Trautscholdt wordt gedeeld door E. Haverkamp Begemann in diens catalogus van de Rotterdamse tentoonstelling (zie noot 9), waarin negen schilderijen waren opgenomen. In zijn beknopte boekje *Hercules Seghers* (serie Kunst en architectuur in Nederland), Amsterdam 1968, gaat Haverkamp Begemann ook vrij uitvoerig in op de chronologie van de schilderijen en de samenhang met de prenten.

¹¹ De nieuwe visie op de chronologie, die vrij algemeen is aanvaard, is al gepubliceerd in de Rotterdamse catalogus van 1954 (zie noot 9) en is verder uitgewerkt in Haverkamp Begemanns publicaties uit 1968 (noot 10) en uit 1973 (noot 8), blz. 53–55.

¹² N. de Roever, 'De Coninxloo's', *Oud Holland* 3 (1885), blz. 30–53, bijlage I, blz. 51–53. Zie ook catalogus Rotterdam 1954 (noot 9), nr. 6 en Haverkamp Begemann 1973, *op. cit.* (noot 8), blz. 87–88, nr. 41.

¹³ Zie R. van Bastelaer, *Les estampes de Pieter Brueghel l'ancien*, Brussel 1908, nr. 3, 7–18; Louis Lebeer, *Beredeneerde catalogus van de prenten naar Pieter Brueghel de Oude*, Brussel 1969, nrs. 1–12, blz. 29–52. Over de invloed op het werk van Segers, zie catalogus van K. G. Boon en J. Verbeek, *Hercules Seghers en zijn voorlopers*, Amsterdam (Rijksprentenkabinet) 1967, nr. v10–v14; Haverkamp Begemann 1973, *op. cit.* (noot 8), blz. 31 en Terés Gerszi, 'Landschaftsdarstellungen von Pieter Bruegel und Hercules Seghers', *Pantheon* 39 (1981), blz. 133–139.

¹⁴ Inv. A. 3949; paneel 121 × 196,5 cm; Van Thiel e.a., *op. cit.* (noot 2), blz. 392.

¹⁵ Inv. 1033; paneel 22,5 × 53 cm; gesigneerd *hercules segers*. Zie *Illustrated General Catalogue – Mauritshuis – The Royal Cabinet of Paintings*, The Hague 1977, blz. 219 en catalogus tentoonstelling Rotterdam 1954, *op. cit.* (noot 9), nr. 2. Bij een restauratie van het schilderij in 1952, kwam de signatuur te voorschijn en werd een strook van 16½ cm, die duidelijk later aan de bovenzijde was toegevoegd, verwijderd. Waarschijnlijk kwam de oorspronkelijke vorm van het schilderij wel overeen met de ets (afb. 5), maar is de bovenhelft van het schilderij na een ernstige beschadiging (ook de huidige blauwe lucht in het schilderij is niet oorspronkelijk) vervangen door de genoemde toevoeging. Dank aan drs. F. Duparc en de restaurator J. J. Susijn voor hun medewerking bij het bekijken van het schilderij en de röntgenfoto's daarvan en hun opmerkingen hierover.

¹⁶ Haverkamp Begemann 1973, *op. cit.* (noot 8), blz. 67, nr. 4 'b'.

¹⁷ *Ibidem*, o.m. nrs. 3–6, 7–11, 13, 15, 19 en 27.

¹⁸ *Ibidem*, blz. 16 (tekst Samuel van Hoogstraeten, *Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkunst: Anders de Zichtbaere Werelt*, Rotterdam 1678, blz. 312) en blz. 42–53.

¹⁹ *Ibidem*, nr. 17 a, 27 o.