



David Pierre Giottin Humbert de Superville 1770-1849

<https://hdl.handle.net/1874/357921>

A. qu. 192, 1941

DAVID PIERRE GIOTTIN
HUMBERT DE SUPERVILLE

1770—1849

C. M. DE HAAS

DAVID PIERRE GIOTTIN
HUBERT DE SUPERVILLE
1770—1849



D. P. G. HUMBERT DE SUPERVILLE

Anonyme potloodtekening in het bezit van Prof. Dr. J. F. van Bemmelen te 's-Gravenhage.

RIJKSUNIVERSITEIT TE UTRECHT



1764 5031

Diss Utrecht 1941

DAVID PIERRE GIOTTIN
HUMBERT DE SUPERVILLE

1770—1849

PROEFSCHRIFT

TER VERKRIJGING VAN DEN GRAAD VAN
DOCTOR IN DE LETTEREN EN WIJSBE-
GEERTE AAN DE RIJKSUNIVERSITEIT TE
UTRECHT, OP GEZAG VAN DEN RECTOR
MAGNIFICUS Dr. H. R. KRUYT, HOOG-
LEERAAR IN DE FACULTEIT DER WIS- EN
NATUURKUNDE, VOLGENS BESLUIT VAN
DEN SENAAT DER UNIVERSITEIT TE VER-
DEDIGEN OP VRIJDAG 4 APRIL 1941, DES
NAMIDDAGS TE 3 UUR

DOOR

CORNELIA MAGDALENA DE HAAS

GEBOREN TE AMSTERDAM



LEIDEN 1941

A. W. SIJTHOFF'S UITGEVERSMAATSCHAPPIJ N.V.



Aan mijn Moeder

De omstandigheden zijn oorzaak, dat deze promotie niet aan de Leidsche Universiteit geschiedt, waar ik mijn opleiding mocht genieten en waar deze studie wegens het onderwerp meer dan ergens anders thuis hoort.

Mijn oorspronkelijken promotor, Prof. Dr. W. Martin, betuig ik mijn hartelijken dank voor de belangstelling, die hij voor dit proefschrift aan den dag legde en de vrijheid, die hij mij toestond bij het bewerken er van.

Met groote bereidwilligheid heeft Prof. Dr. W. Vogelsang de taak van promotor willen overnemen. Hem ben ik daarvoor zeer erkentelijk.

INLEIDING

Het Prentenkabinet der Rijksuniversiteit te Leiden bezit een zeer groote hoeveelheid teekeningen, enkele litho's en etsen, benevens een deel van het wetenschappelijk werk van Humbert de Superville, den eersten directeur van dit kabinet¹⁾. Wanneer we ons in dit werk verdiepen, dan blijkt, dat wij te doen hebben met een merkwaardig talent, in zijn eigen tijd weinig begrepen, in onzen tijd ten eenenmale vergeten.

Meer dan eens heeft men op het Prentenkabinet plannen gemaakt, om door uitvoeriger studie verder tot Humbert's wezen door te dringen dan tot nog toe het geval geweest was, maar door allerlei omstandigheden werden die plannen niet ten uitvoer gebracht, totdat eenige jaren geleden J. Knoef zich dermate tot deze bijzondere persoonlijkheid aangetrokken gevoelde, dat hij met name het graphische werk aan een nauwkeurig onderzoek onderwierp²⁾. Het door Bodel Nijenhuis³⁾ geschreven levensbericht vormde voor dat artikel den grondslag, gelijk ook voor onze studie.

Voor het overige zijn wij aangewezen op enkele, soms wat opgeblazen loftuizingen van tijdgenooten, en hier en daar een waardeerende opmerking naar aanleiding van zijn belangrijkste werk: „*Essai sur les signes inconditionnels dans l'Art*”, of van zijn litho's, die altijd zeer de aandacht hebben getrokken.

Juist omdat wij zoo gebrekkig ingelicht zijn, moeten wij ons wachten in gissingen te vervallen en allereerst het eigen werk, de brieven en de manuscripten laten spreken.

Wij kunnen Humbert's werk splitsen in een graphisch

¹⁾ 1825—1849.

²⁾ *Elsevier's geïllustreerd Maandchrift*, Juni 1939, blz. 361—376.

³⁾ J. T. Bodel Nijenhuis, *Handelingen der jaarlijksche algemeene vergadering der Maatschappij van Nederlandsche Letterkunde te Leiden*, 21 Juni 1849, blz. 129—144.

en een wetenschappelijk, theoretisch gedeelte. Het eerste is hoofdzakelijk in het Leidsche Prentenkabinet verzameld, het tweede is verdeeld over dit Prentenkabinet en het Koninklijk Nederlandsch Instituut, de tegenwoordige Nederlandsche Academie van Wetenschappen te Amsterdam, waarvan Humbert lid was en waaraan hij vele boeken en geschriften vermaakte. Deze nalatenschap¹⁾ is sinds 1937 in bruikleen gegeven aan de Nationale Bibliotheek.

Een klein aantal teekeningen van Humbert in het Amsterdamsche Prentenkabinet is tengevolge van den internationalen toestand dusdanig opgeborgen, dat het onbereikbaar is.

Het evacueeren van kunstschaten en archiefstukken heeft het ontstaan van deze studie niet vergemakkelijkt²⁾. Dubbel dankbaar zijn wij dan ook voor de groote medewerking en hulp, ondervonden in het Leidsche Prentenkabinet, de Universiteits-bibliotheek te Leiden, de Ned. Academie van Wetenschappen, de Nationale Bibliotheek en Teyler's Stichting te Haarlem. Daardoor is het ook mogelijk geweest, een indruk te geven van den inhoud der honderden door Humbert geschreven en nooit in druk verschenen bladzijden met de meest uiteenloopende aantekeningen en commentaren, die tot 1937 voor belangstellenden moeilijk toegankelijk waren.

Dat was jammer, want een man als Humbert, een zeer godsdienstig mensch, begaafd teekenaar, nooit bevredigd onderzoeker, is met zijn veelzijdigheid en gecompliceerdheid, met al zijn tegenstrijdigheden, een typisch vertegenwoordiger van het eind der 18e en het begin der 19e eeuw.

Om aanknoopingspunten en verwantschap te vinden mogen wij ons niet beperken tot het Nederland van die jaren. Immers, de groote stroomingen van den tijd vinden we in zijn werk weerspiegeld, invloeden van allerlei aard zijn aan te wijzen, vooral tengevolge van zijn langdurig verblijf in Italië. Toen hij zich tenslotte te Leiden vestigde en daar verschillende belangrijke functies bekleedde, leefde

¹⁾ Zie : „Catalogus van de handschriften der Kon. Nederl. Academie van Wetenschappen, in bruikleen in de Koninklijke Bibliotheek”, bewerkt door D. J. H. ter Horst, 's-Gravenhage 1938, blz. 53 en vlg.

²⁾ Ook het werk van tijdgenooten, ter vergelijking, lag niet voor het grijpen.

hij teruggetrokken als een eenigszins zonderling geleerde, eenzaam en door slechts weinigen naar waarde geschat.

In de volgende hoofdstukken zullen wij trachten een beeld te geven van deze bijzondere figuur, die stellig een eigen plaats inneemt. Dat eigene bestaat vooral hierin, dat hij een zeer bepaalden weg aflegde, waarbij hij elken mogelijken zijweg insloeg ¹⁾ om altijd weer tot den hoofdweg terug te keeren. Hij veranderde noch van richting, noch van tempo, in afwijking van velen zijner tijdgenooten, bij wie op een bepaald oogenblik een wending, een ommekeer waar te nemen is.

Het dualisme in zijn wezen was van het begin af aanwezig en kwam niet tot een oplossing of harmonische samen-smelting. Al te verschillend waren de twee kanten van zijn aanleg : de verstandelijke en de godsdienstige. Dit gebrek aan harmonie, de botsing tusschen deze eigenschappen, is voor den kunstenaar vaak noodlottig geweest.

¹⁾ Vgl. W. de Clercq naar zijn dagboek, Haarlem ± 1870, blz. 369 : „Exclusivisme is wel de ziekte der eeuw. Ieder ziet een punt en weigert het andere, dat daarmee in verband staat, te kennen". Aan die „ziekte" leed Humbert niet !

HOOFDSTUK I

LEVENSBIJZONDERHEDEN

In „Winckelmann” zegt Goethe : „Briefe gehören unter die wichtigsten Denkmäler, die der einzelne Mensch hinterlassen kann ¹⁾.”

De brieven, door of aan Humbert geschreven, kunnen daarom zeer wel voor een deel het gemis aan uitvoerige gegevens omtrent zijn leven vergoeden en ofschoon zijn bescheidenheid hem weerhield in bijzonderheden te treden over zijn persoonlijke aangelegenheden, toch kan men uit zijn briefwisseling althans een indruk krijgen van den kring, waarin hij zich bewoog, en de vraagstukken, die zich voordeden.

Van belang zijn verder de gegevens, die Bodel Nijenhuis ons verstrekt in zijn „Levensberigt” van het jaar 1849. Waar deze echter aantee kent „zich geheel tot mondelinge berigten van bloedverwanten en vrienden” te hebben moeten bepalen ²⁾, zullen wij kunnen aanvullen met datgene, wat ons uit brieven, acten, notulen en handschriften bekend is geworden.

David Pierre Giottin Humbert de Superville kwam voort uit een aristocratische Fransch-Zwitsersche familie.

In de acte tot aanneming van den naam „Giottin” (van 11 Oct. 1816) ³⁾ komt een stamboom voor, die ons inlicht omtrent het geslacht tot omstreeks 1600.

Doordat Professor Dr. J. F. van Bemmelen ⁴⁾ in Den Haag zoo vriendelijk was, zijn familie-boek, dat een schat van genealogische gegevens bevat, tijdelijk te willen afstaan, kunnen we den stamboom nog met eenige bijzonderheden uitbreiden, die ons tevens doen zien, dat Humbert's voor-

¹⁾ Uitgave Hesse u. Becker, Leipzig, Band 35, blz. 5.

²⁾ Bodel Nijenhuis, „Levensberigt”, blz. 129.

³⁾ Archief Prentenkabinet Leiden, in het vervolg afgekort tot P.K.L.

⁴⁾ Humbert's zuster Françoise was getrouwd met Jan van Bemmelen, den overoudoom van Prof. Dr. J. F. van Bemmelen.

ouders voor het meerendeel op den voorgrond tredende persoonlijkheden zijn geweest ¹⁾).

De oudste aantekeningen uit het Familieboek-Van Bemmelen zijn weergegeven „d'après les papiers de Pierre Humbert, 1750. Les originaux possédait Mr. Lullin de Chateau-vieux à Genève”.

Wij zullen alleen het belangrijkste eraan ontleenen.

± 1400 *Jean Humbert* à Arras, puis à Dijon, chancelier de Jean sans Peur.

± 1550 *Jacques*

Philibert, vient à Genève 1570, épousa ensuite *Anne Picart*.

Il fut membre du Conseil de 200 en 1590 et mourut dans la nuit du 12^{me} décembre 1602 en défendant la dite ville contre les Savoyards.

± 1600 *David*, membre du Conseil de 60 à Genève.

± 1625 *Léonard*, épousa 1648 *Elisabeth Huguetan*, fille du Conseiller *Jean Huguetan de Gustave Adolphe*. Auditeur de justice à Genève, 1698 bourgeois d'Amsterdam. † 1709.

1681—1758 *Pierre*, né à Genève, épousa 1708 *Elisabeth Madeleine de la Bouilonnière*, puis 1721 *Emilie de Superville* (1698—1781), vient à Amsterdam 1705, s'établit comme libraire (uitgever van de „Bible du Martin”).

1734—1794 *Jean*, (een van de acht kinderen uit het tweede huwelijk van *Pierre*).
Epousa *Antoinette Elisabeth Deel* (1748—1809), fut peintre de portraits, habita La Haye.

David Pierre,
geb. 18 Juli 1770
† 9 Jan. 1849
Deze had een broer *Jean Emile* (1771—1839) en een zuster *Anne Françoise* (1775—1852), die in 1800 trouwde met *Jan van Bemmelen*.

Ook de familie van *Humbert's* grootmoeder, *Emilie de Superville* (wier naam hij aannam ²⁾) kunnen we niet stilzwijgend voorbijgaan.

Omstreeks 1600 schijnt *Jean de Superville* door *Henry IV* geadeld te zijn, maar dit „diploma” is verloren gegaan door de „malheur du temps”. Hij was „docteur en médecine de *Henry IV*”.

¹⁾ Zie ook : *W. M. C. Regt*, Algemeen Nederlandsch Familieblad, XIV, blz. 131 en blz. 213. Regt gaat met den stamboom minder ver terug en maakt bovendien eenige fouten, b.v. waar hij meent dat *Humbert* kinderloos bleef.

²⁾ Een acte daarover was niet te vinden. Zijn broer, *Jean Emile*, blijft zich „*Humbert*” noemen, zonder meer.

Zijn zoon *Jacques* . . . —1679 was eveneens medicus en had elf kinderen, waarvan er twee naar Holland zijn gevlucht, o.a. :

Daniel (1657-1728), „Pasteur à Orange, se réfugia en Hollande”. Nadat zijn vrouw gestorven was hertrouwde hij met *Christine* van *Armeijden*.

Daniel moet in Rotterdam een beroemd kanselredenaar zijn geweest. Een van de zes kinderen uit zijn tweede huwelijk was *Emilie* de *Superville*, die in 1698 met *Pierre Humbert* trouwde.

Het devies van het geslacht : „Pensez y, pensez” „fut ajoutée a l'occasion d'une commission bien exécutée par le chancelier *Jean Humbert*, auquel le Duc de Bourgogne avait dit avant qu'il l'entreprit : pensez y, pensez!”.

Jean Humbert (1734—1794), de vader van *David Pierre*, had in Parijs gestudeerd, was leerling van *Fournier* en werd in 1752 lid van de Waalsche gemeente te Amsterdam, in 1762 van die te 's-Gravenhage¹⁾.

Ook hij was een begaafd man²⁾. In de notulen van „*Pictura*”, de Haagsche schilders-confreerie³⁾, wordt vermeld, dat *Vader Humbert* in 1761 lid en in 1787 regent werd. Toen nl. in 1787 *Schweickhardt*, *Bilderdijk's* tweede schoonvader, voorgoed naar Engeland vertrok, vroeg men den kunstschilder *Humbert* („een bekwaam en Ervaare Meester in de kunst”) hem als regent te willen opvolgen, hetgeen deze aannam⁴⁾.

¹⁾ Thieme Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler, Leipzig 1925, Bd. 18. blz. 122.

²⁾ Wij kennen verscheidene in olieverf geschilderde portretten van zijn hand : a. Mr. *Adr. du Bois*, Bewindvoerder der O.-I. Compagnie (Rijksmuseum, gedateerd 1742).

b. Mr. *J. Meerman* (1753—1815), bekend o.a. door zijn functies van directeur-generaal van Kunsten en Wetenschappen en bestuurder der Koninklijke Bibliotheek en Musea en door zijn kostbare boekerij. (Museum Meermanno—Westfreenianum, gedateerd 1784).

c. *Aegidius Gillissen* (1712—1800), hoogleeraar in de godgeleerdheid te Leiden (Senaatskamer Rijksuniversiteit te Leiden, gedateerd 1785).

d. *Dionysius van de Wijpersse* (1724—1808), hoogleeraar bij de philosophische faculteit te Leiden (Senaatskamer aldaar, gedateerd 1787).

De beide laatste schilderijen werden tot dusver aan den zoon *David Pierre Giotfin* toegeschreven.

³⁾ Zie *A. Bredius*, „Extract uit de Notulen der Confrerie van *Pictura* te 's-Gravenhage”, *Oud-Holland* 1901, I, blz. 169 en vlg., II, blz. 232 en vlg.

⁴⁾ *Vader Humbert* zal dus hebben meegewerkt om het oude, kernachtige devies „in poculis libertas”, dat men „aanstootelijk” vond, in 1778 te vervangen door het tamme, maar nette rijmpje :

„Tot bloei van Kunst en Wetenschap
Vereent zich hier de Broederschap”.

Nadat in 1792 de regent Jean Humbert ter gelegenheid van de prijs-uitdeeling een redevoering over „de Weezentlijke Schoonheid van 's menschen Ligchaam” gehouden had, werd hij aan het diner¹⁾ daarvoor gehuldigd met woorden, die kenmerkend zijn voor den geest, die in deze bijeenkomsten heerschte ²⁾ :

„De redenvoering, uit Uw mond, Humbert, gehoord,
Heeft door haar sierlijkheid dermate mij bekoord
Dat 'k aan deez' middagdisch, waar vrienden U omringen,
Pictura's Zoon! een kransje U om de kruin moet zingen”, enz.

28 Jan. 1794 vertrok Jean Humbert met zijn gezin (David Pierre was toen reeds in Rome) uit Den Haag, zijn zaken onberedderd achterlatend. Hij overleed in October te Amsterdam.

Zooals wij reeds vermeldden, werd David Pierre 18 Juli 1770 te 's-Gravenhage geboren, waar hij op 22 Juli in de Kloosterkerk gedoopt werd ³⁾.

Wij begrijpen, dat zijn vader, die niet alleen verdienste-lijk schilderde, maar ook een ontwikkeld man was en o.a. een reis naar Italië had gemaakt, er prijs op stelde, zijn kinderen een zoo zorgvuldig mogelijke opvoeding te geven.

David Pierre leerde moderne talen en tevens Griëksch, Latijn, Hebreeuwsch en Italiaansch. Fransch was de taal, waarin hij zich het gemakkelijkst uitdrukte en waarin hij verreweg de meeste van zijn werken schreef.

Reeds in zijn kinderjaren teekende hij in een portaal thuis de geschiedenis van David en Goliath, hetgeen voor zijn ouders de aanleiding schijnt geweest te zijn, hem verder in het vak te laten opleiden. Bij wien? Dit weten wij niet. Hoe de opleiding was, kunnen wij eenigszins beoordeelen aan zijn latere werk.

Op elfjarigen leeftijd (1781) was David Pierre lid geworden van Pictura, zeven jaar later verwierf hij de (door Bolomey ontworpen) gouden medaille. Daar werkten toen meesters als Schouman, Schweickhardt, Penning,

¹⁾ Bredius, blz. 169 : „men schilderde zwak, men notuleerde ijverig”, hij had eraan kunnen toevoegen : men af en dronk geweldig.

²⁾ Ibidem, blz. 239.

³⁾ Doopboek Waalsche kerk te 's-Gravenhage.

Bolomey, Terwesten e.a. Behalve door uitgebreide „diné's”, „souvés's”, vischmaaltijden, Phaetonritten en verdere feesten, kenmerkte het kunstenaarsleven van Pictura zich door de ijverige wijze, waarop er werd geteekend en geschilderd. Ook Humbert zal in de jaren tusschen 1781 en 1788 hard gewerkt hebben. Het feit, dat hij deze medaille ontving, bewijst, dat zijn werk op prijs werd gesteld ¹⁾.

Na zijn leerjaren moest hij, volgens de opvattingen van dien tijd, naar Italië. Dit kon zijn vader, wegens het groote gezin, niet bekostigen. Gelukkig trad er een maecenas op, nl. W. A. Levestenon van Berkenrode, gewezen ambassadeur aan het Fransche Hof, die blijkbaar iets in den jongen zag en hem de reis mogelijk maakte.

In 1789 vertrok Humbert naar Italië, waar hij in Rome met den landschapschilder Hendrik Voogd (1766—1839) een tijdlang samenwoonde.

Ofschoon hij een onrustigen tijd meemaakte, moet toch de stad met haar kunstschaten, verzamelingen, bibliotheken, haar Académie de France, haar tentoonstellingen en haar menigte kunstenaars uit alle landen, een geweldigen indruk op hem gemaakt hebben.

Wij weten over dien tijd weinig bijzonderheden, ook Humbert's handschriften geven geen opheldering.

Slechts een schetsboek ²⁾ bevat, naast een groot aantal krabbels, ook eenige aantekeningen omtrent de verschillende onderwerpen, die hem daar boeiden. Als we denken aan het dagboek, dat Goethe over zijn verblijf in Rome, Napels en Sicilië ³⁾ samenstelde, of aan de scherpe, kritische brieven van den schilder Koch ⁴⁾, die ons zulk een frisschen kijk geven op omgeving en tijdgenooten, betreuren wij het, dat Humbert zich zijn geheele leven, ook in zijn uitingen, zoo bescheiden op den achtergrond heeft gehouden. Nu moeten we ons tevreden stellen met de

¹⁾ Dit was geen gebaar zonder inhoud, want in 1790 vinden we vermeld: „Men heeft zóó slecht geteekend, dat er geene medailles kunnen uitgereikt worden”. Bredius, op. cit., blz. 237.

²⁾ P.K.L., schetsen uit Rome en Toscane.

³⁾ 1786—1788.

⁴⁾ J. A. Koch, „Briefe an den Freiherrn Karl Friedrich von Uexküll”, ± 1809—1850, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, Berlin 1938, Band 59, Heft III, blz. 186, Heft IV, blz. 258 en vlg.

enkele aanknoopingspunten, waaruit althans blijkt wat hem bezighield en interesseerde.

De Engelsche kunstkenner en verzamelaar W. Young Ottley merkte den jongen man op, toen deze eens bezig was in het klooster van Subiaco te copieeren en het gevolg van hun kennismaking was een uitnoodiging van Young Ottley, hem op zijn reizen te vergezellen, waarbij hij op listige wijze van Humbert's teekentalent blijkt geprofitteerd te hebben.

Wanneer wij nl. Young Ottley's „Series of plates after the paintings of the early Florentine school”¹⁾ opslaan, vinden we daarin tien copieën²⁾ van Humbert, die deze zelf pas jaren later, bij het verschijnen van het werk, daarin ontdekte. Herhaaldelijk zien we bij deze copieën, alsook in Humbert's manuscripten, het Campo Santo te Pisa vermeld, ten onrechte ter verheerlijking van den schilderbouwmeester Giotto di Bondone.

De liefde voor Giotto en diens tijd, en in het algemeen voor de kunst van de 13e tot de 15e eeuw, komt in die dagen reeds meer tot uiting dan men zou verwachten.

Was het mede doordat men toen nog algemeen aannam, dat de wandschilderingen in het Campo Santo, die het leven van Job tot onderwerp hebben, van de hand van Giotto waren, dat Humbert zich zoo sterk tot hem agetrokken gevoelde³⁾? Humbert's „Catalogue de ma petite bibliothèque”⁴⁾ en de lijst van boeken, die hij aan het Koninklijk Nederlandsch Instituut vermaakte⁵⁾, zijn in rubrieken verdeeld, waarvan de eerste bevat: „al de werken en stukken betrekkelijk het Boek Job”, commentaren, vertalingen, philologische en philosophische verhandelingen, tot een aantal van zes en vijftig werken.

Ook Humbert's belangstelling voor Dante was veel meer dan een modegril. Hij vertelt ons van een „petite

¹⁾ Dedicated to John Flaxman, Professor of Sculpture to the Royal Academy by William Young Ottley, London 1826.

²⁾ Voornamelijk uit Florence en Pisa.

³⁾ Zie hierover Ernst Foerster, „Beiträge zur neuern Kunstgeschichte”, Leipzig 1835, blz. 115. Foerster zet uiteen, waarom hij deze schilderingen, die sinds Vasari op naam van Giotto stonden, meent te moeten toeschrijven aan Francesco de Volterra.

⁴⁾ Archief P.K.L., Hs., 1838.

⁵⁾ Jaarboek Kon. Nederl. Inst. 1850, blz. 188 en vlg.

édition, achetée à Rome 1796, qui depuis m'a accompagné partout 1)''.

In dit verband moge eraan worden herinnerd, dat de Engelsche schilder Flaxman in het laatste decennium der 18e eeuw in Rome aan zijn bekende Dante-teekeningen werkte. Ook Joseph Anton Koch heeft zich tien jaren lang met Dante beziggehouden in verband met zijn opdracht voor het Casino Massimo 2).

Ondanks eigen lectuur en invloeden van een geestdriftige omgeving, heeft Dante Humbert toch niet tot meer dan een enkele vluchtige tekening geïnspireerd.

Wij hebben hier een richting van Humbert's belangstelling aangeduid, die, zooals later zal blijken, met zijn diepste wezen overeenkwam. Het spreekt echter wel vanzelf, dat de antieke kunst, origineelen zoowel als copieën, waarmee hij in Italië omringd was, niet nagelaten heeft een blijvenden indruk op hem te maken.

Sporen van Humbert's verblijf in Italië zijn in al zijn werk aan te toonen. Allereerst denken we aan zijn „Essai sur les signes inconditionnels dans l'Art 3)'' , waarin hij, uitgaande van een vooropgezette, zeer origineele theorie, een overzicht geeft van de verschillende onderdeelen der beeldende kunst en gelegenheid vindt, zijn omvangrijke kennis en rijkdom aan studiemateriaal ten toon te spreiden.

Wanneer deze vaak zeer kritische opmerkingen niet op eigen aanschouwing berustten, zouden ze van veel minder waarde zijn dan thans het geval mag heeten.

Ook zijn „Coup d'œil sur l'Apollon de Belvédère'' 4),

1) Catalogue de sa bibliothèque, archief P.K.L., blz. 4.

2) Zie K. Gerstenberg u. P. Ortwin Rave, „Die Wandgemälde der deutschen Romantiker im Casino Massimo zu Rom'', Berlin 1934 en H. Riegel in de Carstensbiographie van K. L. Fernow, Hannover 1867: „ist er (Koch) noch in späteren Jahren seines Lebens zu Rom auf den Strassen oft gesehen worden, wie er mit Pathos ganze Stellen der Commedia deklamierte und dazu . . . mit seinem dicken Stock auf die Pflastersteine stiesz''.

Idem Gerstenberg u. Rave, blz. 67, waar een woord van W. von Humboldt wordt aangehaald uit het jaar 1809 over Koch: „den Dante kennt vielleicht kaum einer in Italien genauer . . .'' en op blz. 68 een woord van Koch zelf: „das ganze Gedicht ist christliche Allegorie, folglich für die grandioseste Kunstdarstellung gemacht''.

3) Leiden 1827. Zie hoofdstuk II.

4) Lezing voor de 4e klasse van het Kon. Ned. Inst. op 25 Nov. 1824. Zie: notulen 1824—25, blz. 376 en „Verslag van de 5e openbare vergadering der 4e klasse van het K.N.I.'', blz. 58—67, in deze studie blz. 23 en vlg.

welk beeldhouwwerk hij meer dan eenig ander bewonderde om de „expression morale”, geeft een eigen indruk weer, en is vermoedelijk vóór het beeldhouwwerk neergeschreven.

Stellig treft Humbert niet het verwijt, gericht aan het adres van vele romantici, „dat ze meer hadden gelezen dan gezien”¹⁾.

Hoewel Humbert's kunstvrienden te Rome zijn gevoelens kenden en zijn talent op prijs stelden, blijkt uit den bijnaam „Giottino”, die hem omstreeks 1795 gegeven werd. Dusdanig vereerd was Humbert hiermee, dat hij sindsdien altijd met D. P. G. Humbert de Superville onder-teekende en zelfs op 11 October 1816 zich dien naam, die meestal in den vorm „Giottin” voorkomt, bij acte liet toevoegen.

Vooraf met den schilder J. B. Wicar de Lille (1762—1834), lievelings-leerling van David, in 1785 met dezen naar Rome gekomen, was Humbert zeer bevriend²⁾.

Het zou zeker van belang zijn, dit spoor, verder te volgen, om zodoende een vollediger beeld te krijgen van het milieu, waarin Humbert en Voogd in Rome leefden. Ondanks de vriendelijke hulp van Dr. G. J. Hoogewerff, directeur van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome, die getracht heeft in de archieven, o.a. in dat van de Académie de France, gegevens te vinden, is het niet gelukt, eenig houvast te krijgen.

Het is wel merkwaardig, dat noch van Wicar³⁾, wiens naam herhaaldelijk in de diplomatieke correspondentie van dat tijdperk genoemd wordt⁴⁾, noch van Voogd, noch van Humbert het domicilie te Rome bekend is.

¹⁾ Rosine Calsow, „Die Methode der früh-romantischen Bildkunstskritik”, Berlin 1927.

²⁾ Dit blijkt uit een aantal brieven. Zie ook hoofdstuk IV, blz. 104 en vlg.

³⁾ In April 1940 ontvingen wij van den burgemeester van Rijssel een schrijven, als antwoord op een desbetreffende vraag, gericht aan den archivaris van die stad, dat in 1916 de stads-archieven door brand verwoest zijn, maar dat een pas-verschenen werk van F. Beaucamp over Wicar diens adres in Rome vermeldt. Dit werk konden wij echter tot heden niet raadplegen.

⁴⁾ Wicar kreeg ook de eervolle opdracht, voor Napoleon uit te kiezen, wat aan kunstwerken naar Parijs meegenomen zou worden, waarbij hij zichzelf niet vergat en een verzameling aanlegde, die hem in 1799 ontstolen werd. (Frits Lugt, „Les marques de collections de dessins et d'estampes”, Amsterdam 1921, blz. 480.)

Brieven bereikten hen blijkbaar zonder nadere aanduiding of via landgenooten.

In Rome was het tegen het eind der achttiende eeuw niet rustiger geworden en Humbert gevoelde zich, in een voor hem ongewone vlag van geestdrift, geroepen, tijdelijk studie en kunst vaarwel te zeggen en aan de zijde der Franschen deel te nemen aan den strijd tegen de Pauselijke troepen (\pm 1798), in den rang van sergeant-majoor. Veel succes had zijn afdeeling niet: zij werd verslagen en gevangen genomen, evenals Humbert zelf, die bovendien gewond was. Vier maanden heeft hij in krijgsgevangenschap doorgebracht in Cività-Vecchia.

Daar maakte hij kennis met een lotgenoot, den abt N. Gagliuffi, afkomstig uit Ragusa, wiens portret hij verscheidene malen teekende en over wien hij ons interessante bijzonderheden mededeelt ¹⁾).

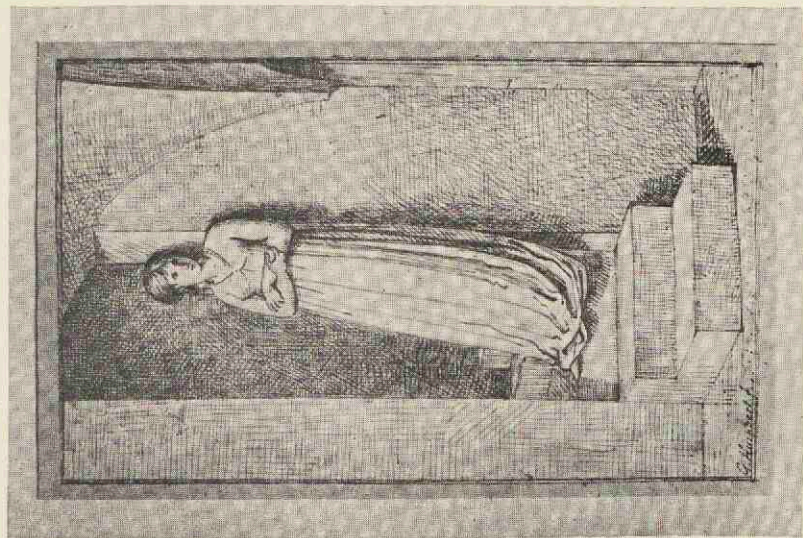
Gagliuffi was een in 1764 geboren katholiek geestelijke en latinist. Gedurende de Fransche bezetting (1799) was hij senator van Rome. Later, in 1830, werd hij met een diplomatieke missie naar Parijs gezonden. Evenals Humbert bleef hij ongeveer vier maanden in gevangenschap. Door zijn „bon sens” en „tolérance” bezorgde hij zich vele vijanden „onder fanatici en domooren”.

Het feit, dat hij een nauwkeurig kenner van de Oudheid was en met groot enthousiasme Dante citeerde, zal voor Humbert zijn aantrekkelijkheid verhoogd en de gevangenschap verlicht hebben.

Nog een notitie met betrekking tot Cività-Vecchia trekt onze aandacht, nl. die over Susanne Clothilde Labrousse ²⁾ (geb. 1746), in Rome bekend onder den naam: „la Pythonessa”. Zij was een eenvoudige boerendochter, maar bezat allerlei gaven: zij beoefende in het geheim de „geneeskunde” en deed aan magnetisme. Tijdens de revolutie trok zij rond om aalmoezen op te halen en werd gevangen genomen omdat men een dolk op haar vond. Zij werd eerst in Rome, later in Cività-Vecchia opgesloten, waar zij Humbert leerde kennen en hem tweemaal magnetiseerde.

¹⁾ Archief P.K.L., hs.

²⁾ Archief P.K.L., hs.



MEISJE IN DEUROOPENING

P. K. L. 1152

Pen
Gemerkt : G. Humbert f. An VII étant prisonnier de guerre.



MANNENKOP NAAR RECHTS, HOED MET
OPGESLAGEN RAND

Penseel, grijs gewasschen

Gemerkt : D. P. G. H. d. S. ad viv.

Zoo was dus Humbert's gezelschap daar nogal onderhoudend.

Bij een uitwisseling van krijgsgevangenen is Humbert vrijgekomen en heeft zich naar Rome terug begeven. De omstandigheden waren van dien aard, dat hij geen lust gevoelde, nog lang in Italië te blijven ¹⁾. Bovendien was hem bij zijn terugkeer gebleken, dat al zijn eigendommen, boeken, manuscripten enz. in vreemde handen waren geraakt. Eerst veel later heeft zijn vriend en leerling Jhr. Van den Berch van Heemstede, geholpen door zijn broer Jean Emile, Wicar en Voogd, een gedeelte voor hem terugverworven en hem toegezonden. Wicar schrijft daaromtrent ²⁾ :

de Rome, 15 mars 1829

„Avant tout je vous annonce que j'ai remis à l'ami Voogt les cahiers qui sont votre propriété et qui n'ont jamais cessé de l'être. Me trouvant trop heureux de pouvoir vous les offrir sans aucun retour, regardant comme une très petite bagatelle ce qu'ils m'ont couté, ainsi n'en parlons plus.”

In een brief van 23 Mei 1826 had Wicar al geschreven over het toeval, dat hem in staat stelde, deze bezittingen terug te kopen :

le 23 mai 1826

„Mon cher et ancien camarade,

Peu d'années après votre départ de Rome, une personne inconnue par moi, vint me présenter différents cahiers que je visitai et reconnus pour être votre propriété et votre ouvrage, et comme cette personne me proposa chaudement d'en faire l'acquisition sans m'en demander aucun prix, je lui remis quatre piastres romaines dont elle fut contente.

Je n'avais fait cette acquisition que dans la pure intention de vous les remettre à la prochaine occasion, mais mon espoir avait toujours été déçu jusqu'à ce moment, que notre ami commun Voogt a l'espoir de vous revoir bientôt . . . M. Voogt se charge de vous remettre cette lettre . . . Tous les objets sont à votre disposition et mon désir sera parfaitement rempli lorsque j'apprendrai que vous les avez reçus. En attendant je vous embrasse de tout mon coeur et avec l'affection que mérite un ancien ami aussi précieux que vous . . .”

Humbert's broer Jean Emile is in Tunis als officier bij de genie werkzaam geweest en was een groot vriend van

¹⁾ Het P.K.L. bezit een ets van Humbert, gesigneerd Romae 1801. (Jonge man op rustbank, de hand van den dood is naar hem uitgestrekt.) Is dit jaartal onjuist, of berust Bodel's vermelding van Humbert's vertrek uit Italië (blz. 132) op een vergissing?

²⁾ Archief P.K.L.

den Bey. Hij heeft de Academische verzameling van Oudheden te Leiden voorzien van belangrijke aanwinsten uit de omgeving van Carthago en deze ook beschreven ¹⁾).

Siegenbeek ²⁾ zegt van hem : „De werkzame ijver van de heeren J. E. Humbert en . . . bracht van tijd tot tijd uit Tunis, uit Griekenland en Italië vele kostbare gedenkstukken der Grieksche, Romeinsche, Egyptische en verdere Oostersch Oudheid aan, welke door koop aan de Academische verzameling werden toegevoegd”

Waarschijnlijk bevond Humbert zich in 1801 nog in Rome. Volgens Bodel Nijenhuis ³⁾ keerde hij in 1803, na een verblijf in Parijs, naar Nederland terug, volgens Thieme Becker ⁴⁾ gebeurde dit reeds in 1802. De laatste onderstelling moet wel juist zijn, aangezien, zooals ook Knoef terecht opmerkt ⁵⁾, een schets van de tooneelspeelster Ziesenis-Wattier in een van haar „Amsterdamsche” rollen het jaartal 1802 draagt.

Oppervlakkig beschouwd lijkt dit alles niet zoo belangrijk, maar in werkelijkheid maakt het een groot verschil, of het verblijf te Parijs drie jaren (1800—1803) of slechts één jaar geduurd heeft (1801—1802). In het laatste geval zou het beter te begrijpen zijn, dat deze periode zoo volkomen in het duister gehuld is, dat nergens daarvan eenig spoor te vinden is, terwijl er toch ongetwijfeld te Parijs genoeg te beleven was in die dagen. Eén document van dit verblijf in Frankrijk bezitten we, een brief van Wicar aan den „citoyen Joseph Bonaparte, ambassadeur extraordinaire au congrès d'Amiens” ⁶⁾ :

Rome, le 12 frimaire an 10

„Citoyen ambassadeur extraordinaire,

Vous avez dû recevoir mes réclamations . . . elles concernent la perte la plus précieuse qu'un artiste puisse faire pour lui et pour son

¹⁾ J. E. Humbert, „Notice sur quatre cippes sépulcraux découverts en 1817 sur le sol de l'ancienne Carthage”, 's-Gravenhage 1821.

²⁾ M. Siegenbeek, „Geschiedenis der Leidsche Hoogeschool”, Leiden 1832. Dl. II, blz. 131.

³⁾ „Levensberigt”, blz. 134.

⁴⁾ Thieme Becker, Dl. 18, blz. 122.

⁵⁾ Knoef, op. cit., blz. 367.

⁶⁾ Archief P.K.L. Het schijnt, dat Young Ottley een deel van Wicar's bezittingen van den dief had opgekocht, ofschoon hij *wist*, dat het gestolen goed was. Hij speelde dus wel beschouwd de rol van heler, nam het blijkbaar zoo nauw niet.

païs. Je ne m'étendrai plus davantage, mais le porteur de la présente lettre, Humbert, peintre distingué et mon ami intime, et qui connaît tous mes dessins pour les avoir vus très souvent dans nos mains à Rome et à Florence serait d'un bien grand secours pour cette affaire ; d'autant qu'il connaît parfaitement Mr. Ottley, artiste anglais qui les posséda, il attendra vos ordres et si vous jugez convenable de le charger de cette mission, j'en augure le plus grand succès." . . .

Wicar verwachtte blijkbaar veel van Humbert's bemiddeling. Hoe het ook zij, in 1802 bevond deze zich dus nog op de doorreis.

Bij zijn terugkeer in Nederland bleef het leven voor Humbert veelbewogen en rijk aan arbeid. In den beginne vestigde hij zich te Amsterdam, waar wij zijn naam al spoedig in de notulen van „Felix Meritis”¹⁾ vinden.

In die van 22 Jan. 1803 lezen we :

„Voorts ging de vergadering over tot het balotteeren van . . . en van den heer Giottin Humbert, oud 30 Jaaren tot bijzonder titulair Lid, welke beide Heeren unaniem wierden goedgekeurd²⁾.”

Volgens Bodel Nijenhuis voorzag hij in zijn onderhoud door het geven van teekenonderwijs, terwijl ook de vriendschap met Dirk Versteegh, den rijken verzamelaar en kunstkenner, maecenas van verschillende jonge kunstenaars³⁾, hem tot grooten steun is geweest.

In zijn „Catalogue de plâtres antiques”⁴⁾ brengt Humbert aan het slot met de volgende woorden hulde aan Versteegh :

„C'est ici que nous voudrions pouvoir placer encore différentes observations neuves, judicieuses et savantes, qui de temps en temps nous ont été communiquées sur cette statue⁵⁾ par le profond connoisseur Mr. D. Versteegh d'Amsterdam, à qui d'ailleurs ce Musée a beaucoup d'obligation. Nous en avons déjà souvent fait mention

¹⁾ Zie J. Meerman, „Jaarboeken der Wetenschappen en Kunsten in het Koninkrijk Holland”, Amsterdam en Den Haag 1809. I (1806), blz. 255, II (1807), blz. 204. „Felix Meritis” omvatte vele takken van wetenschap, kunst en handel : teekenkunde, letterkunde, zeevaart, fabrieken, natuurkunde en toonkunst. Het gebouw had verschillende zalen, waar lezingen enz. gehouden werden.

Het „departement van teekenkunde” loofde prijzen uit voor het beste historiestuk, landschap en academiebeeld.

²⁾ Gemeente-archief Amsterdam. Notulen Departement der Teekenkunde 1793—1810.

³⁾ Zie *Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*, 2e reeks, deel VI, blz. 111 : A. Bredius, „De schilder Hendrik Voogd en zijn maecenas”. Ook Voogd had veel aan Versteegh te danken.

⁴⁾ „Catalogue de plâtres antiques de l'Université de Leyde”, 1817, blz. 8.

⁵⁾ Apollo van het Belvédère.

de vive voix et nous saisissons cette occasion pour faire connoître publiquement combien sous tous les rapports, nous est utile, agréable et précieuse l'amitié, dont ce digne amateur nous honore depuis plusieurs années."

Toen in 1805 te Feyenoord de Kadettenschool voor opleiding van zee-officieren werd opgericht ¹⁾, werd Humbert de geschikte man geacht om daar les te geven in teekenen, bouwkunde, aardrijkskunde en Itali-aansch ²⁾. Hij bekleedde daarbij den rang van Luitenant ter Zee.

In het archief van de Nederlandsche Academie van Wetenschappen zijn verschillende brieven van Humbert, gericht aan de 4e klasse van het K.N.I. ³⁾ aanwezig, die op dezen tijd betrekking hebben.

Kort na de oprichting van het Koninklijk Nederl. Instituut (1808) was Humbert dus reeds als correspondent aangesteld, hetgeen mede blijkt uit een brief van den 4en van Slagtmaand 1809, Leyde ⁴⁾.

„Terstond na mijne aanstelling als Correspondent deezer aanzienlijke Klasse had ik aan de eerste met dezelve betrekkelijke pligt moeten voldoen, en zulks zoude ook sedert lang geschiedt zijn, waare het niet, dat het . . . vooruitzigt van mondeling aan de vergaderde klasse . . . mijne opregte dank te betuigen, mij hier in schijnbaar nalatig heeft doen wezen.

De uitgestelde en met drukte gepaarde verplaatsing van 's Konings Institut der Marine heeft mijn komst in Amsterdam vertraagt en steeds nog onweetend, wanneer ik mij derwaarts zal kunnen begeven, zoo wil en mag ik niet langer vertoeven de Hoog Geachte Leden deezer klasse per missive opentlijk bekend te maken, hoe zeer ik mij vereerd gevonden heb door eene keus welke mij in zulke eervolle naauwe en belangrijke betrekkingen met UHed. steld. Een kunst-aanmoedigend koning vond in UHed. die mannen zijner Edele oog-

¹⁾ Zie J. C. de Jonge, „Geschiedenis van het Nederlandsche Zeewezen”, 's-Gravenhage 1845, Dl. VI, 2e stuk, blz. 548 en 583.

Men wilde onafhankelijk zijn van de Amsterdamsche Kweekschool voor de Zeevaart. Onder Lodewijk Napoleon verplaatsing naar Enkhuizen. Met de inlijving werd de school opgeheven.

²⁾ Notulen Kon. Ned. Instituut 1808 over Humbert als „onderwijzer in teekenkunde, Fransche taal, Geographie enz.” (1) aan het Instituut te Feyenoord.

³⁾ Voluit: „Koninklijk Nederlandsch Instituut van Wetenschappen, Letterkunde en Schoone Kunsten”, in Humbert's tijd steeds afgekort als K.N.I. Het was ingedeeld in klassen. De 4e klasse omvatte de „kunsten”. In 1851 werd het K.N.I. in dezen vorm opgeheven. Een jaar later werd de „Koninklijke Nederl. Academie van Wetenschappen” geopend, die van het Instituut wel de wetenschappen, maar niet de kunst overnam.

Zie J. Huizinga, „Van Instituut tot Academie” in „Tien Studien”, Haarlem 1926.

⁴⁾ Brief no. 33. K.N.I.

merken waardig en ik, door UHEd. geroepen, om tot bevordering der Schoone Kunsten ook mijne vermoogens in het werk te stellen, gevoel maar al te wel het gewigt eener Taake, welke ik mij echter reeds gedeeltelijk voorgeschreeven heb”

Een gave van Humbert, die zeker ook door de leerlingen van het Instituut der Marine op prijs gesteld zal zijn, was het illustreeren van zijn betoog met een vlugge krabbel ¹⁾. Vermoedelijk danken verscheidene van zijn meest suggestieve teekeningen daaraan haar ontstaan.

Te Feyenoord maakte Humbert kennis met zijn collega J. F. L. Schröder, later hoogleeraar te Utrecht, met wien hij zich verdiepte in de wijsbegeerte van Kant. In zijn handschriften vinden we duidelijke sporen van die gemeenschappelijke studie.

Omstreeks 1809 werd het Instituut der Marine naar Enkhuizen overgeplaatst, waarheen ook Humbert volgde ²⁾.

In handschrift CCXXXIV ³⁾ bevinden zich teekeningen van zijn kamers in Feyenoord en Enkhuizen, plattegronden met vele détails, waarbij hij (op blz. 18) aantekent: „petit théâtre des moments les plus heureux de ma vie”.

Hij gevoelde zich thuis in deze omgeving; de omgang met en het lesgeven aan jonge menschen was een kolfje naar zijn hand, hij had geen zorgen en kon zich ongestoord aan zijn wetenschappelijke en artistieke problemen wijden. Meer verlangde Humbert immers niet.

In 1812 werd het Marine-Instituut opgeheven. Er was een periode aangebroken, die voor den bloei van onderwijs, kunst en wetenschap weinig bevorderlijk was. In een brief van 21 Aug. 1812 ⁴⁾ schrijft Humbert:

„Het Instituut der Marine afgedankt zijnde, bevin ik mij thans provisionneel te Leiden.”

Ofschoon nu allerlei beloften werden gedaan, gelukte het hem niet, ergens vasten voet te krijgen, totdat eindelijk vrienden hem een aanstelling wisten te verschaffen aan de

¹⁾ Deze eigenschap is, volgens een mededeeling van Prof. Dr. J. F. van Bemmelen, erfelijk in dien tak van het geslacht.

²⁾ Met onderbrekingen, getuige een brief van Nov. 1809 uit Leiden.

³⁾ Archief Nationale Bibliotheek. Zie Catalogus Ter Horst.

⁴⁾ Universiteits-bibliotheek Amsterdam.

Leidsche Teekenacademie „Ars Aemula Naturae”¹⁾, waar hij als directeur en leeraar met de hem eigen ijver en toewijding werkzaam was.

Een nog eervollere benoeming volgde in 1814, nl. die tot lector in het Fransch en Italiaansch aan de Leidsche Hoogeschool.

In het verslag omtrent den oorsprong en de geschiedenis van het Prentenkabinet, in 1909 door Curatoren der Universiteit gezonden aan den bibliothecaris, belast met het beheer van het Prentenkabinet te Leiden²⁾, vinden we in het afschrift der notulen uit dezen tijd op blz. 2 :

„... dien ik gewag te maken van den man, die zich zeer verdienstelijk bij de regeling van dit kabinet heeft gemaakt en in 1825 de eerste Directeur is geworden. Het was de Heer Humbert de Superville, die bij besluit van den Souvereinen Vorst d.d. 3 Dec. 1814 benoemd was tot lector in de Fransche Taal en in de Teekenkunst aan de Leidsche Universiteit.”

De mogelijkheden om zijn kennis en organisatie-talent tot ontplooiing te brengen, werden allengs steeds uitgebreider.

We weten, dat Napoleon uit Egypte en Italië een groot aantal kunstschaten en merkwaardigheden als buit meegebracht had : kostbare manuscripten, beeldhouwwerken (Apollo van het Belvédère, Laokoon), schilderijen, enz. Napoleon had daarbij goede raadslieden gehad en de intocht in Parijs met 80 wagens op den „9^{me} Thermidor an VI” (1798) was een „entrée triomphale”. Delécluze in zijn boek over David³⁾ geeft er een uitgebreide beschrijving van :

„L'enthousiasme fut grand surtout parmi les artistes et ceux qui

¹⁾ Zie Meerman „Jaarboeken der Wetensch. en Kunsten”, blz. 255.

„Ars Aemula Naturae” is in de plaats gekomen van de oude „Academie van schilderen-, graveer- en beeldhouwkunst” te Leiden, die dagteekende van het eind der 17^e eeuw.

Den naam „Ars Aemula Naturae” vinden we pas in 1799. Er waren 72 leden, die twee maal per week vergaderden en oefenden (pleister en naakt). Tot 1823 is Humbert directeur en leeraar gebleven.

In de notulen bevindt zich een brief, op 23 Sept. 1823 door Humbert (aan ?) geschreven :

„Mijne bezigheden, mijne betrekkingen, de staat van mijne gezondheid . . . maken het mij tot eene wezentlijke pligt om af te zien van een onderwijs hetwelk mij . . . met eene van mijne zijde volstreekte opoffering van bijna twaalf uren in de week, onvoorwaardelijk word opgedragen.”

²⁾ Archief P.K.L. (copie).

³⁾ M. E. J. Delécluze, „Louis David, son école et son temps”, Paris 1855, blz. 205.

regardaient la France comme le centre d'où devait se répandre une nouvelle science, une nouvelle vie intellectuelle, se félicitaient de voir arriver à Paris les chefs-d'oeuvre d'art de la Grèce et de l'Italie."

En hij vervolgt :

„Un seul homme eut une idée contraire et le courage de l'exprimer : ce fut David . . . , il manifesta à ses élèves réunis à l'atelier le regret qu'il éprouvait de ce que ces objets d'art avaient été enlevés à l'Italie . . . ils perdront une grande partie de leur charme et de leur effet quand ils ne seront plus à la place pour laquelle ils ont été faits. La vue de ces chefs-d'oeuvre formera peut-être des savants, des Winckelmann, mais des artistes, non."

Humbert nu had tijdens zijn verblijf te Parijs op den terugtocht naar Nederland deze heerlijkheden kunnen aanschouwen in het Musée Napoléon.

Of Lodewijk Napoleon zelf op de gedachte gekomen is, of dat mannen als Kemper ¹⁾ en Humbert hem in die richting geadviseerd hebben, weten we niet ; in elk geval heeft de Koning steeds duidelijker het gemis gevoeld aan een behoorlijke verzameling gipsafgietsels, die in deze dagen voor betrekkelijk weinig geld te Parijs werden vervaardigd. Koning Lodewijk liet nu een aantal stukken uitkiezen en naar Nederland verzenden. Helaas was diens plotselinge vertrek oorzaak, dat de verzameling in Amsterdam onuitgepakt bleef liggen en het zou tot 1813 duren, voordat Humbert en Kemper, die op de hoogte van de zaak waren, gelegenheid kregen, deze te verdeelen over Amsterdam en Leiden.

Hoe Humbert over afgietsels en hun artistieke waarde dacht, spreekt hij uit in zijn „Prospectus d'un projet de plâtres antiques avec une introduction à l'étude de ces monuments . . . dédié par lui à la 4^{me} Classe de l'Institut royal des Pays-Bas".

In een brief van 9 Dec. 1818 ²⁾ aan de 4e Classe van het K.N.I. kondigt hij het werk aan, „waarvan het nevensgaande gedrukte blad de prospectus is". Hij schrijft daarin, dat natuurlijk een afgietsel minder waard is dan het origi-

¹⁾ Mr. Joan Melchior Kemper, hoogleeraar in het staats- en volkenrecht te Harderwijk, later te Leiden. Hij is een van de groote mannen van 1813. Zijn door Humbert geschilderd portret hangt in het Rijksmuseum.

²⁾ Brief no. 51, bijlage notulen K.N.I.

neel, maar dat een goed pleister meer is dan een copie ¹⁾ :

„c'est l'empreinte et l'image la plus naive et la plus fidèle possible de son original et s'il ne rend ni le marbre ni le bronze, ce marbre et ce bronze à leur tour ne constituent pas seuls toute la beauté de la sculpture ancienne, il leur a fallu, et il leur faut ce souffle divin, qui les dématérialise”.

Ook met het oog op het onderwijs zag Humbert een lichtend verschiets voor zijn „pleisters”, maar allereerst deed zich het probleem voor, waar ze moesten worden tentoongesteld. In 1815 gingen ze achtereenvolgens naar het „Hof van Zessen” (Papengracht), daarna naar twee Academiezalen aan de Houtstraat en tenslotte, omstreeks 1826, te zamen met de prentenverzameling Royer naar een paar vertrekken van een gebouw aan het Rapenburg bij de Groenhazengracht, waar toen het Herbarium gevestigd was (thans het Instituut voor Tropische Geneeskunde, no. 33). In 1865 had het Herbarium zelf meer ruimte noodig en verhuisden prenten en pleisterbeelden naar Rapenburg 71, naast het Academiegebouw, waar het Prentenkabinet tot 18 Juni 1930 gevestigd is geweest. Wat er van de gipsafgietsels nog over was, is in 1893 naar het Museum van Oudheden gebracht.

Spoedig begon Humbert nu met het vervaardigen van den „Catalogue des plâtres antiques de l'Université de Leyde” ²⁾. In de voorrede deelt hij mede :

„La première existence de ce Musée de Plâtres Antiques tous tirés sur les originaux, date du mois de juillet de l'an 1815.

Une résolution de sa Majesté le Roi des Pays-Bas et le zèle actif de Monsieur le Professor et Conseiller d'Etat Kemper, enrichirent du premier coup l'Université de Leyde de quelques-uns des plus beaux modèles de la sculpture des Grecs, l'Apollon, le Torse, la Vénus, le Gladiateur . . . plusieurs autres statues . . . furent comme autant de noyaux de cette Collection naissante, entièrement confié à nos soins.

. . . Classiquement complet, ce Musée ne contiendra, il est vrai, que ce que le temps nous a transmis de plus parfait de l'art chez les Anciens . . . Quant à l'emplacement des Antiques, point de système. Le sentiment seul en dispose. Mais l'ordre et la classification est

¹⁾ Voordeel van een pleisterverzameling is ook, dat zij compleet kan zijn. (Prospectus blz. 3.)

²⁾ Ire. Partie, 1817.

toute simple par rapport à ce Musée : la Théogonie des Grecs, et leur Cycle mythologique la prescrivent.¹⁾

Au reste, on a cru devoir enrichir encore cette Collection des Images de plusieurs hommes illustres de la Grèce, des plus grands de leurs philosophes, de leurs poètes, orateurs, artistes. C'est comme un tribut de reconnaissance à ceux qui nous ont montré la route *du Beau et de la Vertu*. Puisse leur ombre ne jamais habiter en vain au milieu de nous."

„Le Beau et la Vertu" zijn voor Humbert onafscheidelijk verbonden, het eene niet denkbaar zonder het andere, tegelijk kern en doel van alle kunst.

De catalogus zelf is eenvoudig en overzichtelijk van indeeling :

- I. Grandes Divinités (Jupiter, Apollo, Eros, Bacchus etc.).
- II. Divinités inférieures.
- III. Héros et demi-dieux (Argonautes, Amazones etc.).
- IV. Hommes illustres.

Humbert vermeldt van elk werk „lieu et endroit où se trouve l'original", het jaar waarin het gevonden werd en bijzonderheden omtrent kunstenaar en materiaal. In dezen catalogus maken we voor het eerst kennis met Humbert's werkwijze.

Op 17 October 1816 trouwde Humbert met de achten-twintigjarige Anna Elisabeth Paradijs, dochter van wijlen Nicolaas Paradijs, hoogleeraar in de geneeskunde te Leiden.

De trouwacte²⁾ maakt melding van vier getuigen, „ambtenaren ter secretarie". Geen familieleden, geen vrienden schijnt Humbert daarvoor gewenscht te hebben.

Zijn vrouw overleed in 1817 bij de geboorte van een tweeling. Het eene kind stierf spoedig, het andere, Nicolaas, op 23-jarigen leeftijd. Ongestoord huiselijk geluk heeft Humbert dus weinig gekend.

Wij moeten thans gewag maken van Humbert's benoeming tot lid van het Koninklijk Nederlandsch Instituut.

In de vergadering van 8 July 1822³⁾ werden er 7 stem-

¹⁾ Bij de inrichting van deze pleisterverzameling, evenals later bij de prenten, volgt Humbert een eigen methode.

²⁾ Duplicaat in Den Haag aanwezig, de origineele acte is in 1929 verbrand. Het archief van den Burgerlijken Stand te Leiden bewaart foto's van deze duplicaten.

³⁾ Notulen 1821—'22, blz. 281 en vlg.

men vóór deze benoeming uitgebracht, waarbij zulks aangenomen was ¹⁾).

Aan de hand van notulen en brieven van het Instituut is het mogelijk vrij goed op de hoogte te komen van Humbert's werkzaamheden en lezingen en ook van de waardeering — en soms van het gemis aan begrip — bij zijn medeleden.

Den 20en November van datzelfde jaar hield hij zijn eerste voordracht. De notulen vermelden hieromtrent :

„De Heer Humbert de Superville hield vervolgens eene voorlezing in de Fransche taal, getrokken uit een werk, door hem vervaardigd, zijnde eene nieuwe Theorie der lijnen in de beeldende kunsten, gevestigd op het gelaat van den mensch, welke voorlezing door onderscheidene teekeningen werd opgehelderd en met onbedenklijk veel genoegen werd aangehoord, waardoor de belofte welkom was van eerlang het vervolg aan de klasse te zullen mededeelen ²⁾.”

Uit de notulen van 23 Dec. 1822 blijkt, dat Humbert in de volgende vergadering zijn „tractaat over de perspectief” zou voorlezen, waarin hij 6 Jan. 1823 door bezigheden en 18 Maart door ziekte verhinderd was ³⁾.

Den 26en April 1824, lezen wij, bood hij aan drie maal achtereen te spreken, teneinde het geheel te laten hooren en zijn bereidwilligheid te doen vermelden in het verslag van de Algemeene Vergadering.

De secretaris der 4e klasse antwoordde, dat er in de zomermaanden minder vergaderd werd door afwezigheid van vele leden, maar dat men hem desniettemin graag hooren wilde, indien hij met een kleiner auditorium tevreden was.

De lezing had eindelijk op 9 Juli 1824 plaats. Zij was een vervolg op de „nieuwe theorie der lijnen”.

De notulen van deze vergadering zijn minder belangrijk dan het resumé der lezing, dat gegeven wordt in het Verslag van de 5e openbare vergadering der 4e klasse gehouden op 25 Nov. 1824 onder voorzitterschap van Mr. C. U. den Tex. Merkwaardig is hetgeen de secretaris,

¹⁾ In een brief van 2 Sept. 1822 betuigt Humbert zijn dank voor deze onderscheiding.

²⁾ Zie hoofdstuk II, „Essai sur les signes inconditionnels dans l'Art.”

³⁾ Zijn gezondheid was niet sterk en de drukke bezigheden, o.a. die voor de prentenverzameling te Leiden namen hem zeer in beslag. De lezing over perspectief had eerst 10 Oct. 1825 plaats.

Humbert's vriend J. de Vos W.zn ¹⁾, over de lezing zeide :

„Moeilijk is het, in een vluchtig overzicht U eenig denkbeeld te geven van een belangrijk werk . . . , waarvan men niet beslissen durft, wat meer genie en oorspronkelijkheid kenteekeent : het eerste denkbeeld, de grondslag, of de ontwikkeling en toepassing op architectuur, beeldhouwkunst en schilderkunst.”

Het thema wordt door De Vos aldus omschreven :

„. . . den mensch, als fysiek, intellectueel en zedelijk wezen te midden eener zichtbare wereld te onderzoeken, te doorgronden, ten einde daardoor aan de kunst de wijze te leeren, om tot dien mensch eene steeds verstaanbare, steeds edele en hem waardige taal te spreken, door de aanduiding der teekenen eener zoodanige taal, aanwezig in den mensch zelven, in de hem omringende natuur, en in de meesterstukken, door het genie voortgebracht.”

Dan volgt een samenvatting van de beginselen, waarop het „Essai sur les signes inconditionnels dans l'Art” berust. De notulen vermelden nog, dat Humbert zijn theorie „kostelijk toepaste op bouwkunde en beeldhouwkunst”, dat er veel „woordenwisseling” ontstond, en dat hij moest beloven meer voordrachten te zullen houden.

Wij zien hem dus in het K.N.I. aanstonds een groote plaats innemen.

Op deze zelfde openbare vergadering las Humbert zijn „Coup d'œil sur l'Apollon de Belvédère” voor ²⁾. Dit werk beantwoordde aan alle eischen, die Humbert aan de beeldhouwkunst stelde :

„la seule statue, qui me semble capable d'exciter, de réveiller et d'entretenir en nous ce sentiment d'estime pour soi-même, qui relève l'homme à ses propres yeux et lui fait prendre bon plaisir à son existence.

L'expression morale fut la cause de l'impression si puissante de cette statue sur nous”

Ingaande op de détails merkt hij op :

„les jambes . . . expriment ici plutôt l'action de soulever cette gravité, que celle de la porter. . . . Mystère de l'art, viens-tu de te dévoiler à nos yeux !”

¹⁾ Jacob de Vos W.zn. (1775—1845), secretaris van het Kon. Ned. Instituut te Amsterdam, kunstverzamelaar.

²⁾ In den Ms. Catalogus (archief P.K.L.), Dl. I, blz. 24, vinden we een aanteeke-ning over dezen Apollo, nl. dat het een Romeinsche copie was naar een Grieksch bronzen beeld. Dat wist Humbert dus. Zie verder Verslag, blz. 158 en vlg.

Noch de Mercurius van het Vaticaan, noch de liggende figuur van het Parthenon hebben Humbert zoo volmaakt kunnen bevredigen. Daar vindt hij, dank zij een zeer juist interpreteeren van de natuur door de Grieken „la beauté physique dans son maximum de finalité”, hier, bij den Apollo, is het „élévation d'âme”. Humbert beklagt ten slotte hem, wien de schoonheid van dit beeld ontgaat, „die er koud bij blijft”.

20 Dec. 1824¹⁾ sprak hij over „het Verhevene in de Schilderkunst”.

Hij ziet den oorsprong der schilderkunst in het Egyptisch beeldschrift, terwijl de verdere ontwikkeling leidt tot de beschilderde Grieksche bas-reliefs.

Een merkwaardige vraag werpt hij in dit verband op : was niet de ontdekking der Grieken nadeelig voor het geestelijk verhevene der schilderkunst ? We hooren hier voor het eerst een motief, dat zich eindeloos in zijn werk herhaalt : den eisch van het geestelijk verhevene, le beau moral, dat hij bij de Grieken mist en zonder hetwelk voor hem ware kunst onbestaanbaar is.

Wij zullen op deze kwestie nog terugkomen en zien, hoe die opvatting hem belette, de Grieksche kunst te zien, te begrijpen, te genieten op de wijze van Winckelmann en Goethe.

Desniettemin was zijn oog gevoelig voor de schoonheid dezer kunst, en telkens vinden we uitingen van deze verrukking :

„Grèce, génitrice de tant de merveilles . . . sculpture, capable de faire germer dans l'âme de la jeunesse l'amour du Beau et par conséquent celui de la Vertu”²⁾.

Omdat we altijd weer de twee begrippen : „le Beau et la Vertu” verbonden vinden, zullen wij er ons reken-schap van moeten geven wat „vertu” voor Humbert beteekende. De vertaling „deugd” of „deugdzaamheid” is door haar vaagheid onvolledig, immers deze geestes-gesteldheid kan zeer verschillend verstaan worden. Hum-

¹⁾ Notulen K.N.I. 1824—'25, blz. 378.

²⁾ „Prospectus d'un projet de plâtres antiques”, blz. 2. Ned. Academie v. Wetenschappen en P.K.L.

bert gebruikt het woord in den zin van „voortreffelijkheid, zedelijke kracht, goedheid”.

Wij keeren terug tot het verslag van de vergadering van 20 Dec. 1824 en vinden daar nog twee belangrijke uitspraken :

„De oude Italianen hadden gevoel voor godsdienstige verhevenheid, die later verloren is gegaan”

en

„de Antieken maakten menschen tot godheden, terwijl de vroegste herstellere (sic !) der kunst Goden, Engelen, Heiligen onder menschelijke gedaante trachtten voor te stellen en daarin het denkbeeldig verhevene hadden willen uitdrukken.”

Het verloren paradijs, dat Schiller in „Die Götter Griechenlands” verheerlijkte en diep betreurde, heeft voor Humbert nooit die beteekenis gehad :

„Alles wies den eingeweihten Blicken
Alles eines Gottes Spur.”

Was Humbert niet „ingewijd” ? Neen, en hij wilde het niet worden, kon het ook niet zijn op die wijze.

„Da die Götter menschlicher noch waren,
Waren Menschen göttlicher.”

Deze taal verstond Humbert niet ; te diep wortelde zijn denken in het Christendom, te uitsluitend was al zijn aandacht gericht op den ééne Goddelijken Mensch.

Humbert besloot zijn voordracht over de schilderkunst met de opmerking, dat het verhevene geen „onvoorwaardelijke teekenen” heeft, maar afhangt van den indruk op den beschouwer naar de mate van diens kennis, zedelijke en godsdienstige gevoelens.

Ofschoon er later gelegenheid zal bestaan, uitvoeriger in te gaan op Humbert's theorieën, kunnen wij deze opvatting toch niet laten voorbijgaan, zonder erop te wijzen, dat hier de invloed van Kant's „Kritik der Urtheilskraft” duidelijk is. Immers, Winckelmann en zijn volgelingen hadden geestdriftig *het Schoone, het Verhevene* gepropageerd, zonder dat nader te definieeren of aan wetten te willen onderwerpen. Het was zichtbaar voor wie een open

oog had voor Grieksche kunst, het was bereikbaar voor wie de Grieken navolgde.

Kant had een andere opvatting van schoonheid. Hij trachtte niet het criterium ervan te benaderen door begrippen, want :

„Ein Prinzip des Geschmacks, welches das allgemeine Criterium des Schönen durch bestimmte Begriffe angäbe, zu suchen ist eine fruchtlose Bemühung, weil, was gesucht wird, unmöglich und an sich selbst widersprechend ist ¹⁾.”

Iets verder zegt Kant over het Verhevene :

„Erhaben nennen wir das, was schlechthin grosz ist” of: „über alle Vergleichung grosz. Es hat die Idee des Unendlichen in sich Man sieht hieraus auch, daß die wahre Erhabenheit nur im Gemüthe des Urtheilenden, nicht in dem Naturobjecte, dessen Beurtheilung diese Stimmung desselben veranlaßt, müsse gesucht werden.”

Men ziet het : de formuleering van Humbert vertoont veel overeenkomst met deze van Kant.

Intusschen werd Humbert in Leiden belast met een zeer belangrijke opdracht : het rangschikken en beheeren van een legaat, bestaande uit een groot aantal prenten en teekeningen.

Dit legaat van Johanna Louisa van Oldenbarnevelt, weduwe van Mr. Jean Theodore Royer ²⁾, was in 1814 bij testament vermaakt aan de Leidsche Universiteit ³⁾ en in Nov. 1815 ontvingen Curatoren de collectie van haar executor-testamentair. Helaas is de catalogus verloren gegaan ; wel bestaan er een lijst en een taxatie van de verzameling.

Voor Curatoren rees de moeilijkheid, wat met deze verzameling te doen. Een aanbod van Curator Van der Duyn van Maasdam om haar voorloopig bij zich aan huis te nemen, werd dankbaar aanvaard ⁴⁾. Het verslag, door

¹⁾ Kant, „Kritik der Urtheilskraft”, Berlin 1799, blz. 53.

²⁾ Het waren meer dan 21000 prenten en 778 teekeningen met catalogus. Mr. Jean Theodorus Royer (1737—1808) was in 1765 secretaris van den Hove van Holland, Zeeland en West-Friesland, in 1767 substituut-griffier tot 1795. Daarna ambteloos. Taal- en oudheidkundige, lid v. d. Maatschappij der Nederl. Letterkunde.

³⁾ Zie ook J. J. de Gelder, „Honderd teekeningen van oude meesters in het Prentenkabinet der Rijks-Universiteit te Leiden”, Rotterdam 1920, blz. 1—4.

⁴⁾ Zie voor de verdere lotgevallen van de beide verzamelingen blz. 20. Waarschijnlijk zijn prenten en pleisters aanstonds vereenigd en afgezien van een korte aanwezigheid van de historische afdeling op de Bibliotheek, tot 1893 te zamen gebleven.

Curatoren der Leidsche Hoogeschool in 1909 uitgebracht omtrent oorsprong en eerste jaren van het Prentenkabinet ¹⁾, licht ons nauwkeurig in over Humbert's positie ²⁾ aan het hoofd van deze instelling, waar men zijn kwaliteiten zeer roemde, maar hem beknibbelde op zijn salaris. Hoe onaangenaam moet het voor den bescheiden man geweest zijn, als zijn eigen verdediger op te treden, tenslotte evenwel met succes!

Om te beginnen werd hij aan het werk gezet. In de notulen der Curatoren-vergadering van 23 Nov. 1822 ³⁾ lezen we :

„Gelet zijnde op het ongelukkig toeval, hetwelk den catalogus van de beroemde prentenverzameling . . . heeft doen verloren gaan . . . zoo is het dat Curatoren goedgevonden hebben te bepalen, dat de heer lector Humbert de Superville zal worden uitgenoodigd . . . een beredeneerd plan in te zenden van de beste wijze, waarop de bedoelde verzameling ten nutte der Hoogeschool zoude kunnen bruikbaar gemaakt worden en in het gebrek van een behoorlijk catalogiseeren van dezelve voorzien worde.”

Curatoren willen splitsen in een „historische” en een „kunstmatige” afdeling ⁴⁾ (gravures van schilderstukken der eerste meesters van de verschillende scholen) en verzoeken Humbert nu „een summieren catalogus der portefeuilles met korten inhoud van de eerste afdeling daar te stellen”. Zij wenschen van de tweede afdeling een omstandig beredeneerd verslag over kunstwaarde en conditie der platen alsmede over de wijze „waarop deze belangrijke kunstschat, behoorlijk gerangschikt en door een critischen catalogus opgehelderd, geplaatst zoude kunnen worden”. Reeds de vergadering van 10 Mei 1823 behandelt het ingekomen rapport benevens den catalogus van 44 „historische” portefeuilles.

Aangezien men Humbert, „als met zoovele andere bezigheden belast”, niet kan opdragen, een behoorlijk gerang-

¹⁾ Copie van dit verslag in het archief van het P.K.L.

²⁾ Vlg. ook Siegenbeek, „Gesch. d. Leidsche Hoogeschool” blz. 133 :

„Dit museum van fraaye kunsten, geschikt om de Academische jongelingschap tot gevoel voor het schoone en verhevene in de kunsten op te leiden, bestaat uit . . .

Hetzelve staat geheel onder opzigt van den in schilder- en teekenkunst hoogst ervarenen Heer D. P. G. Humbert de Superville aan wien hetzelve zijne inrigting en tentoonstelling eeniglijk te danken heeft.”

³⁾ Verslag 1909, zie boven, blz. 2.

⁴⁾ Blz. 3 van dit Verslag.

schikte verzameling, geschikt voor een historisch overzicht, daaruit samen te stellen, „is goedgevonden, den lector Humbert de verzekering te geven . . . dat hij volkomen aan de bedoeling, waarmee hem deze taak was opgedragen . . . heeft beantwoord”.

De historische verzameling werd nu tijdelijk op de bibliotheek gedeponneerd ¹⁾. Toen ging Humbert zich bezighouden met het ontwerp van een catalogus over het „kunstmatige” gedeelte, en in de vergadering van 4 Aug. 1823 werd goedgevonden :

„aan voornoemden heer lector de bijzondere goedkeuring van H.E.G.A. te betuigen voor deszelfs met zooveel smaak en kennis van zaken gesteld rapport”

De betrekking van Lector, waarvoor Humbert een salaris van slechts f 700. — ontving, begon hem zóó zwaar te vallen, ook in verband met zijn slechte gezondheid, dat hij tot tweemaal toe eervol ontslag aanvroeg, de laatste maal op 6 Dec. 1824 ²⁾. Hierbij verklaarde hij uitdrukkelijk :

„ten opzichte van het Museum van pleisterbeelden en van de Prentenverzameling zich niet elders te zullen begeven, alvorens geheel belangeloos en zooals zijn plicht zulks vereischt, beide in de behoorlijke en volmaaktste orde aan de daartoe benoemde personen te overhandigen.”

Door Curatoren werden bij den Minister stappen gedaan om Humbert

„voor de Hoogeschool te behouden en hebben gemeend Z.E. gunstig te moeten voordragen als Directeur van de prentenverzameling . . . en dat op een tractement van 200 à 300 guldens, met de toezegging van eene gelijke som jaarlijks ter zijner dispositie te zullen gesteld zien, ter completeering van deze verzameling”.

Aan den Minister van Binnenlandsche Zaken, Onderwijs en Waterstaat werd 2 Maart 1825 een brief gezonden, waarin gemeld werd, dat de lector Humbert de Superville reeds in October een verzoek om ontslag had ingediend „van alle zijne betrekkingen tot deze Hoogeschool”, in de hoop dan een functie te kunnen krijgen „overeenkomstig met zijne omstandigheden”. Men hoopte echter

¹⁾ Catalogus aanwezig in het archief van Curatoren.

²⁾ Verslag 1909, blz. 7.

Humbert van dit voornemen af te brengen, door een verbetering „in deszelfs finantieel, gevoegd bij een meer honorabelen titel¹⁾

Dit pleidooi had resultaat; de Koning hechte zijn goedkeuring aan het voorstel²⁾ en Humbert nam deze aanstelling aan in een uitvoerig schrijven (13 April 1825), waaruit wij enkele zinsneden citeeren, omdat ze zoo karakteristiek voor hem zijn³⁾.

. . . . „In beide mijne rekwesten ter verkrijging van mijn ontslag had ik slechts als algemeene reden tot dezen stap den wensch en het vooruitzicht van een anderen stand in de maatschappij meer overeenkomend met mijn ondervinding en met mijne denkwijze te kennen gegeven omdat eene meer bepaalde melding wellicht als eene onbetamelijke voorwaarde had kunnen aangemerkt worden zoo beken ik, dat het mij sinds lang hard viel, mij bij een lichaam geplaatst te zien, waarvan ik nimmer noch de aanwezige noch de opklimmende praerogatieven konde genieten, en dus altijd als inferieur, ja zelfs soms als subaltern konde beschouwd worden.

De niet en onmogelijk geworden volbrenging van stellige beloften, mij bij het afdanken van het Instituut der Marine gedaan, waarbij ik eene zoo in alle opzichten voordeelige en aangename positie bekleedde, heeft mij indertijd genoodzaakt, om op aandrang van wijlen den hooggeleerden Kemper een post te aanvaarden, waarvoor ik niet berekend was, en die mij zelfs nadeelig is geweest door de vruchteloze opofferingen van tijd.

Ik bekleed dus tot nog toe een post, die mij niet lijkt en waaraan andere in mijne omstandigheden ongunstige condities nauw verbonden zijn. . . . Zoo sluit dezelve dan uit alle verdere aanspraak op vermeerdering van honorarium.

Dit laatste stond en staat nog altijd, wat mij zelve betreft op den achtergrond, maar mag door mij als vader niet over het hoofd worden gezien.”

Hij verzoekt verder den titel van Lector voortaan geheel weg te willen laten en alleen „benoemd te worden als Directeur en Opzichter der beide Kabinetten”.

Wij zien : Humbert was openhartig en correct, maar hij stond op zijn stuk en bereikte zijn doel.

In zijn kwaliteit van directeur bracht Humbert nu ver-

¹⁾ Verslag 1909, blz. 9.

²⁾ Hij werd daardoor directeur van het Prentenkabinet, 2 April 1825, op een jaarwedde van f 900.—, later verhoogd tot f 1000.—.

³⁾ Verslag 1909, blz. 11.

slag uit ¹⁾ over den stand van zaken wat betreft de pleistercollectie, waarbij hij o.a. den wensch uitte, de Niobegroep aan te schaffen (het origineel bevond zich in Florence), waarvoor een bijzondere vergunning van het Hof van Toscane noodig was. Humbert's broer, Jean Emile, zou hierbij tijdens zijn aanstaande reis naar Florence „allernuttigst” kunnen zijn.

Verder lezen we, hoe hij de vertrekken een wat aangenamer aanzien en beter licht trachtte te geven.

De kwestie van toezicht en bezoeken werd eveneens opgeworpen en Humbert stelde voor, behalve in geval van buitengewone aanvragen, een paar uren per week daarvoor te bepalen.

Dit alles zijn maar kleinigheden vergeleken bij het groote plan, dat hem vervulde: het samenstellen van den „critischen catalogus”. Humbert vroeg aan Curatoren permissie den termijn tot het samenstellen van dezen catalogus te verlengen boven den bepaalden tijd,

„als hebbende de opsporing en het verzaamen der daartoe benoedigde materialen veel tijd en moeite gekost, voornaamelijk wat de platen van de oude Italiaansche en Duitsche scholen betreft, die zoms met minder bekende merken, cijffers of monogrammes bestempeld, wel eens twijffelachtig in echtheid, tijdstip en waarde kunnen voorkomen. En in eene critische catalogus dient dit opgehelderd te zijn.”

Wanneer wij den bedoelden catalogus ²⁾, doorwerken en wij lezen van elke prent, elke teekening, elken graveur bijzonderheden, dateering, literatuuropgave, citaten, die Humbert van belang schenen, en commentaar, dan zijn wij diep overtuigd van de noodzaak van het gevraagde uitstel.

Bovendien, het ging voor Humbert niet alleen om détails, kunstenaars en hun werk betreffende, maar evenzeer om biographische bijzonderheden van historische personen, groote schrijvers, heiligen, zeehelden en zelfs vrouwen,

¹⁾ Zie Verslag 1909, blz. 16 en vlg.

²⁾ Archief P.K.L. Negentien 4^e deeltjes manuscript, per deel gemiddeld 100 bladzijden. Humbert zelf spreekt steeds van „critischen” catalogus. Lang niet alle daarin genoemde werken en boeken waren inderdaad aanwezig, maar alle *behoorden* volgens den schrijver, aanwezig te zijn.

die op een of andere wijze van zich hebben doen spreken, ofschoon hem dit laatste niet sympathiek was.

Nu zou men kunnen zeggen: het is alles wel heel aardig, maar deze catalogus wordt niet meer gebruikt, hij berust op een indeeling, die niet meer bestaat, kan in dit proefschrift niet worden volstaan met een vermelding ervan?

Dat kan om verschillende redenen niet.

Ten eerste zijn indeeling en rangschikking een eigen vinding van Humbert, waarbij hij zich bewust losmaakt van oude, beproefde systemen;

ten tweede is de verbijsterende hoeveelheid materiaal, vaak slechts in onuitgewerkten vorm, karakteristiek voor de wijze van onderzoeken en snuffelen van Humbert.

Geen détail is hem te gering, hij weet geen hoofdzaken van bijzaken te scheiden, verdiept zich naar alle richtingen tegelijk in zijn onderwerp; consequenties trekt hij zelden. Het schijnt hem onmogelijk te zijn geweest te schiften, te schrappen en het geheel in een vorm te gieten, die gemakkelijker toegankelijk ware voor wie belang in deze dingen stelt, een bezwaar, dat al het door Humbert in handschrift nagelaten werk aankleeft.

Indien we ons indenken in de ontzaglijke moeilijkheden, die hij bij het verzamelen van deze stof had te overwinnen, dan neemt ons respect voor zijn werkkraft toe.

Geen repertoriën, handboeken, uitvoerige catalogi, bibliographieën stonden hem ten dienste. Hoe lang bleef vaak door slordigheid van een welmeenend vriend een brief liggen, waarin om een enkel gegeven verzocht werd? In die dagen moest men tot de bronnen zelf gaan, de kunstwerken zelf naderen, zelf toeschrijven en dateeren, copie van origineel leeren onderscheiden, enz. Zeer zeker heeft Humbert daarbij fouten gemaakt, maar zijn prestatie wordt er niet geringer om.

Het is een onbegonnen werk, ook maar te trachten een indruk te geven van de gedegenheid van dezen catalogus; men moet dien zelf in handen nemen om Humbert's geduldige wijze van verzamelen en onderzoeken te leeren bewonderen.

Wel kunnen wij de indeeling aan een nadere beschouwing onderwerpen en met enkele voorbeelden toelichten, teneinde daarmee tevens in het licht te stellen, in hoeverre Humbert van zijn groote voorgangers op het gebied van prenten-schikking is afgeweken.

V. van Loga ¹⁾ zegt, dat men in hoofdzaak nog altijd op Von Heinecken's ²⁾ principe voortbouwt.

Bij Von Heinecken vinden we de volgende indeeling in „Classen”, die scholen vertegenwoordigen :

- | | |
|--------|---|
| Classe | I. Verzamelingen van vorsten en particulieren. |
| „ | II. Italiaansche school. |
| „ | III. Fransche school, onderverdeeld in historie, portret, landschap, bloemen, graveurs. |
| „ | IV. Hollandsche en Vlaamsche school. |
| „ | V. Engelsche school. |
| „ | VI. Duitsche school. |
| „ | VII. Portretten. |
| „ | VIII. Sculptuur en architectuur. |
| „ | IX. Prenten. |
| „ | X. Teekeningen. |

Geheel anders is de rangschikking der „Kupferstichsammlung” te Weenen door Adam Bartsch ³⁾.

Hij deelde de verzameling aldus in ⁴⁾ :

a. Die eigentliche Kupferstichsammlung nach Malern und Stechern in chronologischer Reihenfolge, die Stiche nach den Darstellungen geordnet ⁵⁾.

¹⁾ V. von Loga, „Ordnung und Katalogisierung eines Kupferstich-Kabinetts”, Berlin 1910, blz. 16.

²⁾ C. H. von Heinecken, „Idée générale d'une collection complete d'estampes”, Leipsic et Vienne 1771.

Von Heinecken werd door August III van Saksen tot directeur van het Dresdener Kupferstich-Kabinet benoemd.

³⁾ Vgl. ook Adam Bartsch, „Le peintre graveur”, Vienne 1803—1821, waarin hij zijn principes uiteenzet, die ook voor dezen tijd nog beteekenis hebben.

Bartsch' systeem is gebaseerd op het baanbrekende werk, door P. J. Mariette 1694—1774 verricht, waarvan aan Bartsch de eer te beurt gevallen is. (Vgl. Lugt, „Marques de collections”, blz. 331 en vlg.) Mariette ordende de Nationalbibliotheek en de Albertina in Weenen. Zijn „Histoire de la gravure” is eerst tusschen 1851 en 1862 verschenen, dus bijna honderd jaar na zijn dood.

De systemen van Bartsch en Von Heinecken kan Humbert gekend hebben.

⁴⁾ Medegedeeld door V. von Loga, blz. 15.

⁵⁾ Het wonderlijke is niet dat hij onderscheidt: „italienische und südliche Schulen” en „germanische Schulen”, maar dat onder die „germanische Schulen” worden verstaan: Duitsche, Hollandsche, Vlaamsche, Engelsche en Fransche!

b. Sammlungen nach Gegenständen.

1. Bildnisse nach Staaten und Ständen.
2. Ereignisse aus der Geschichte der Fürsten und Völker.
3. Trachten und Gerätschaften.

c. Galeriewerke und Kupferbücher.

Wanneer wij naast deze twee soorten van indeeling ¹⁾ (die van Von Heineken is theorie, die van Bartsch werkelijk toegepast) den catalogus van Humbert leggen en ook zijn „inlichtingen omtrent het gebruik van den catalogus” ²⁾ lezen, waarin zijn methode is uiteengezet, dan zien we, dat dit principe oorspronkelijk is en weinig of niets te maken heeft met bovengenoemde systemen.

Humbert verdeelt de verzameling in zeven groote afdelingen, „Classen”, die ieder onderverdeeld zijn.

Classe I is die der Platen, Boeken ³⁾ en Plaatwerken „betrekkelijk de kunst der Ouden”, hoofdzakelijk der Grieken.

a. „Afbeeldsels van beeldhouwwerken der Ouden ⁴⁾, in het bijzonder van de fraaiste zoogenaamde Grieksche standbeelden, waarvan de Pleyster-afgietsels op het Kabinet aanwezig zijn.”

b. „Is geweid aan de Platen en beschrijvingen van de zéér weinige tot ons gekomen overblijfsels van de schilderkunst der Ouden. Onder den titel „Peintures antiques” de voornaamste fresco’s uit opdelvingen in Italië (Herculanum). Gerangschikt volgens den leeftijd der schilders, aan wiens voortbrengsels zij doen gedenken of van welke sommige welligt nabootsingen zouden kunnen zijn.”

¹⁾ O. i. kan de indeeling van M. de Marolles, Abbé de Villeloin, („Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille douce”, Paris 1666) buiten beschouwing blijven. Het is een zeer willekeurig en vrij verward systeem.

²⁾ Ms. archief P.K.L.

³⁾ Ms. Catalogus Dl. II. In Dl. III begint pas de eigenlijke „critische” catalogus.

⁴⁾ Dl. III, blz. 1 :

„Jupiter—Apollo—Eros . . . c'est l'homme depuis son adolescence . . . qui sous le ciel pur de la Grèce . . . a fourni les éléments de ces belles formes dont les chefs-d'œuvre de la sculpture ancienne ont fixé pour toujours l'instant de développement, la variété, l'harmonie et les limites”.

Classe II. Staat der kunst in Europa van \pm 1200—1450 ¹⁾.

a. „Afbeeldsels van beeldhouwwerk gedurende bovengemeld tijdvak, als Beelden, Basreliëven en ander snij- en gietwerk uit kerken en kloosters ontleend.”

b. „Schilderkunst van gezegd tijdvak, bevat o.a. platen naar oude fresco's uit kerken en kloosters (Cimabue ²⁾, Giotto ³⁾, Pitture de Campo Santo, e.a.”.

Classe III. De hoogste bloei der Kunst. 1450—1650.

„Voortbrengsels der Kunst in haare grootste luister, verdeeld in zeven groote onderdeelen, elke den naam voerende van eenen der even zoo veele uitsteekende kunstenaars.” Leonardo da Vinci ⁴⁾, Albrecht Dürer, Michel Angelo Buonarrotti, Rafaello Sanzio, Petrus Paulus Rubens, Nicolas Poussin ⁵⁾, Rembrandt van Rijn.

Bij deze 3e classe zijn vooral de onderafdeelingen van belang, en zoo specificceert Humbert :

1e rubriek : *Leonardo* ⁶⁾, stukken van leerlingen of door hen bewerkt. Ook zijn „Trattato della Pittura” met de figuren van Poussin.

2e rubriek : *Dürer*, Cranach, Holbein, Beham, Altdorfer en de z.g. „petits-mâitres”.

3e rubriek : *Michel Angelo*, een portefeuille bevat uitsluitend stukken tot de Sixtijsche kapel behoorend.

4e rubriek : *Rafaël* ⁷⁾, o.a. copieën van de cartons van

¹⁾ Dl. II, blz. 12, Beschrijving van de „Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa”, het werk van Lasinio, en van het „Trattato della Pittura” di Leonardo da Vinci, dat niet aanwezig was (blz. 16). Volgens De Gijzelaar (Dl. II achterin) is het noemen van niet-aanwezige boeken een „terechtwijzing”.

²⁾ Dl. IV, blz. 14, uitvoerige beschrijving van een „Majestas” (Troonende Christus tusschen Maria en Johannes), mozaïek van Cimabue in den Dom te Pisa. „Vasari kon dit werk en hield het voor Oud-Grieksch. De Grieken konden beter smeren dan schilderen.”

³⁾ Blz. 21 vermeldt alle werken, in dien tijd aan Giotto toegeschreven.

Humbert citeert enige malen Ernst Förster, „Beiträge zur neuern Kunstgeschichte,” maar maakt geen gebruik van diens opmerkingen aangaande Giotto; zie boven blz. 9, noot 3.

⁴⁾ Dl. V. Hij noemt van Leonardo alle boeken, werken, vrienden.

⁵⁾ Dl. V, blz. 89 : „le plus sage des peintres ? ! ! !”

⁶⁾ Leonardo's Avondmaal laat ons de „waare strekking van zijn talent zien : eedelheid, eenvoudigheid en waarheid. Leonardo was misschien de man geweest, die ons een Jezus had voorgesteld, in het hoofd van den Jezus in deeze schilderij is reeds veel goeds.”

⁷⁾ Dl. VIII, minutieuze beschrijving van de „Loggias” van Raffael.

zijn twee en vijftig Bijbelsche voorstellingen in de Loggias van het Vaticaan.

5e rubriek : *Rubens* en zijn school.

6e rubriek : *Poussin*, „het grootste sieraad van de Fransche school”.

7e rubriek : *Rembrandt*.

1°. Platen in koper en zwarte kunst.

2°. Eigen-geëtste stukken, o.a. de Honderd-guldensprent (door Humbert aangekocht).

Daarop volgen portefeuilles met werk van Lucas van Leyden, een met „Platen naar de beste werken van de meesters, grootendeels zich in Italië gevormd hebbende ¹⁾ en dus door ons als *Bastaard Kinderen* (sic!) genoemd” (Heemskerck, Blockland).

Bovendien nog een „portefeuille des Sept Maîtres”, waarin Humbert werken heeft bijeengebracht van de „door ons herkende zeven grootste meesters”, die een onderlinge vergelijking mogelijk maken, door de gelijkheid van onderwerpen, b.v. Laatste Avondmaal, Emmausgangers, Laatste Oordeel.

Classe IV geeft „een overzicht ten goede en ten kwade van de kunst in Italië, gedurende een tijdperk van 1400—1700, dat . . . schier alle de gelijktijdige toenmalige beroemdste Bouwmeesters ²⁾, Beeldhouwers en Schilders elk het zijne heeft toegebracht”.

Classe V bevat een keuze van tafereelen aan de *geschiedenis van Jezus* ontleend „met volstrekte weglating van alles wat daarin door het kiesche kunstgevoel met het gezond verstand gepaard, of als stuitend, of als onaanneemlijk ter voorstelling moet worden beschouwd”.

Humbert heeft deze geschiedenis van Jezus verdeeld in :

¹⁾ Dl. VII, blz. 100, naar aanleiding van het „genre” haalt hij een woord van Diderot aan (Salon 1765):

„Cette peinture, qu'on appelle *genre*, devroit être celle des vieillards . . . Elle ne demande que de l'étude et de la patience, nulle verve, peu de génie, guère de poésie, beaucoup de technique et de vérité, et puis, c'est tout.”

²⁾ Dl. X, blz. 9 en vlg.

Alsof zijn aparte studie over den St. Pieter in Rome (Hs., P.K.L.) niet voldoende is, geeft hij hier nog eens weer vele détails.

a. Tafreelen uit Jezus' leven ¹⁾,

b. „De treffendste lessen van Jezus, de naam dragende van paraboles”,
en hij gaat na, hoe deze tafreelen door de beroemdste meesters van alle tijden behandeld werden.

Classe VI „is geheel geweidt aan de Portraits van de vermaardste mannen en vrouwen, waarvan in de Jaarboeken van Europa zedert de achtste eeuw is melding gemaakt” ²⁾).

1e rubriek : „Wier bestaan en daden zoowel op hunnen eeuw als op volgende gewigtige invloed hebben uitgeoefend”, b.v. Pieter de Hermet (Kruistochten), Christoffel Columbus (ontdekking van Amerika), Luther, Rousseau, Laurens Koster ³⁾, Cromwell ⁴⁾.

2e rubriek : „Portraits van vermaarde Hollanders zedert de afschudding van het Spaansche juk” : b.v. Willem I, Grotius, De Ruyter ⁵⁾, Johan de Wit.

3e rubriek : De vermaardste mannen in de vakken van Wijsbegeerte, Wetenschappen en Letteren ⁶⁾ te beginnen met Dante en vooralsnog eindigende met Kant.

¹⁾ Gebeurtenissen :

I Verzoeking in de woestijn

II Jezus als leermeester en weldoener

III Vrouwen voor Jezus : de over-
spelige vrouw, Martha en Maria
Magdalena.

IV Avondmaal

V Jezus aan het Kruis.

VI Jezus beweend — Pietà, Graflegging, Opstanding, Transfiguratie.

Daarna volgen de gelijkenissen :

b.v. „De Verloren Zoon” van Dürer, *eigen portret* : „singulier idee — ten ware het een schimp op zijn vrouw was.” etc.

²⁾ Dl. XII, blz. 6.

Naar aanleiding van Karel den Grooten : afschrift van een brief van Bilderdijk, waarin deze overweegt, of hij een heldendicht op Karel den Grooten zal maken.

³⁾ Bij Dl. XII, blz. 19, een citaat van Lamartine over Laurens Koster : „le mécanicien d'un nouveau monde, pour avoir inventé par l'imprimerie la multiplication — indéfinie de la pensée et de la raison humaine” merkt Humbert raak op : „Ne pourroit-on pas dire souvent le contraire ?”

⁴⁾ Dl. XII, blz. 63 : „Cesar, Cromwell, Bonaparte sont les usurpateurs les plus illustres. Ambition sans bornes.”

⁵⁾ Blz. 57, fac-simile van een (volkomen onleesbaren) brief van De Ruyter, gelukkig met „vertaling”.

⁶⁾ Blz. 104—111. Dl. XII, met betrekking tot „Il principe” van Macchiavelli : „in een despotiek land kan geen partijzigt heerschen, elk een is slaaf.”

4e rubriek : „Femmes célèbres” of beter : „femmes fameuses”¹⁾.

„Platen van en omtrent die vrouwen, die zich maar al te zeer befaamd hebben gemaakt, zoowel door hunne rampen, als door hunne zwakheden of ondeugden (tot heden een Twaalfstal).”

Hier ontmoeten elkaar zusterlijk : o.a. Jeanne d’Arc, Jacoba van Beieren, de Heilige Theresia, Catharina de Medicis, Elisabeth van Engeland, Maria Stuart, Charlotte Corday²⁾.

N.B. „Van geleerde vrouwen kan onder deeze Rubriek geene sprake zijn, zoodanige weezens zijn te tweeslachtig om eenig belang te kunnen inboezemen.”

Classe VII. Houtsnee, kopergravure en andere technieken, aldus eindigend :

1°. Prenten van allerlei aard, „meest als kunstgewrochten (voor h e e r e n)”.

2°. „Meest aardig van onderwerp (voor d a m e s)”.

Of deze indeeling op den duur voor practisch gebruik geschikt zou zijn geweest, valt moeilijk te zeggen.

Een bezwaar ertegen is de veelheid en veelzijdigheid van de behandelde onderwerpen, waardoor te vaak het eigenlijke terrein van de kunst verlaten wordt. Uit onderwijs- en ontwikkelings-oogpunt evenwel, en dat was Humbert’s doel, biedt een rangschikking als deze voordeelen. Ook als permanente tentoonstelling in een groote ruimte zou het een aanbevelenswaardige en overzichtelijke wijze van opstellen zijn³⁾.

Een merkwaardig licht op Humbert’s kunstsmaak en

¹⁾ Dl. XV, inleiding ! Humbert is verstokt anti-feminist : „La critique est toujours déplacée dans la bouche d’une femme.” — Aan de Vrouwen :

„... en wat U betreft . . . haakt enkel naar die deugden, die eigen aan Uw kunne zijn : raadpleegt Uwe ingeboren zedelijkheid en denkt, dat Uwe grootste lof bestaat van nimmer het onderwerp van gesprekken te zijn” (citaat van Pericles).

²⁾ Dl. XV, blz. 112.

Uitvoerige gegevens over Charlotte Corday. Uittreksel uit het proces, en de roerende brief aan haar vader met het citaat van Corneille : „Le crime fait la honte et non pas l’chafaud”. Den 16en Juli 1793 zou zij gezegd hebben : „Mijn zaak is zoo schoon”.

³⁾ Enkele jaartallen : Dl. X, blz. 36 „thans, 1835”, Dl. XI, blz. 46 : „zeldzaam, 1845 gekocht”, Dl. XI, blz. 74 : „aangekocht 1843”, Dl. IX, blz. 50 : „ce tableau se trouve actuellement 1830 à la galerie royal à Paris” etc., doen ons vaststellen, dat Humbert van 1825 tot minstens 1845 bezig is geweest met het uitbreiden en aanvullen van de verzameling en haren catalogus.

-inzicht werpen de rapporten, door hem in deze jaren aan Curatoren gezonden ¹⁾).

Sprekende over de Fransche prenten uit de verzameling Royer zegt hij :

„De edele Legataris . . . heeft in een tijdvak geleefd, waarin de toenmalige nieuwere kunst door geheel Europa en voornaamlijk in Frankrijk . . . tot een soort van laagte was vervallen, waarvan nog geen voorbeeld bestond, naardien hare algemeene strekking nog berispelijker dan haare zwakke middelen.

Wat dus nu gedaan met de platen naar eenen Boucher, Lagrenée, Watteau, De Troy . . . en zoo veele andere, en in eene zoo groote, ja jammerlijke groote menigte bij dit tweede gedeelte aanwezig ?

Goede smaak ten opzichte van veele en moraliteit ten opzichte van andere ontzeggen volstrekt aan deeze en soortgelijke ellendige en schandelijke voortbrengsels eene plaats naast die van de gulde Eeuw der Kunst.

Ik heb daarom . . . het op mij durven neemen van alle die Platen provisioneel van de overige af te scheiden en zoo lang in eenen daartoe aangelegde kist op het kleine vertrek van het Pleyster-kabinet te deponeren, volgens eene onder mij berustende lijst. Het geheel dier platen bedraagt zeer zeker niet minder dan twaalf honderd ²⁾.”

In afwachting van het voltooiën van den catalogus maakte Humbert inmiddels een voorloopige rangschikking, waardoor „dit tweede gedeelte reeds met vrucht en aangenaamheid kan bezigtigd worden”.

Ook bij deze collectie bleef het doel : „de vorming van echt zuiver en hoogst edel kunstgevoel”.

Het schijnt vreemd, dat iemand als Humbert, die toch zelf een „zuiver en edel kunstgevoel” bezat, elk begrip miste voor de beteekenis der achttiende-eeuwsche Fransche kunst. Evenwel, Humbert, hoe oorspronkelijk ook in vele opzichten, was een kind van zijn tijd. Het voorgestelde, de inhoud, kwamen bij de beoordeeling in de eerste plaats. Alles wat zweemde naar lichtzinnigheid of luchtige oppervlakkigheid was dezen ernstigen, godsdienstigen man een doorn in het oog, hoe verleidelijk de schoonheid van lijn en kleur vaak mocht zijn.

Met zijn litteraire werk, evenals met teekenen en

¹⁾ Extract uit het Register der handelingen en resolutiën van Heeren Curatoren der Hooge School te Leijden, (hs.), archief P.K.L., blz. 4 en vlg.

²⁾ Later zijn deze „schandelijke voortbrengsels” blijkbaar weer aan de verzameling toegevoegd.

ontwerpen, ging Humbert in dezen tijd onvermoeid verder.

In 1815 was het drama „Jésus” verschenen, nadat hij in 1812 reeds eenige scènes had gepubliceerd. We zagen, dat hij in 1824 voor de leden van het Kon. Nederl. Instituut een lezing hield, bestaande uit fragmenten van het „Essai sur les signes inconditionnels dans l'Art”. Op 14 Febr. 1825 verzocht hij het K.N.I. om een toelage voor het drukken hiervan.

6 Mei 1825 werd de Minister gemachtigd, met Humbert „een verbindtenis aan te gaan, waarbij deszelfs tekst en teekeningen voor f 5000.— aan het Rijk worden afgestaan, welke gelden besteed zullen worden tot bekostiging der uitgave, . . .”.

Den 10en October 1825 vermelden de notulen Humbert's lezing over „Perspectief, met betrekking tot architectuur”, die evenwel geen bijzondere gezichtspunten bevat.

28 November 1825 hield Humbert een lezing over „De proportie der antieke beelden”. Hij zegt hierin o.a., dat de Grieken den canon van de Egyptenaren hebben overgenomen, maar altijd nog meer aan het oog overlieten, terwijl de Egyptenaren de vaste maat handhaafden ¹⁾.

Dat de proportiën overal dezelfde waren, kan volgens Humbert zijn oorsprong hebben in het feit, dat verschillende kunstenaars op verschillende plaatsen tegelijk aan onderdeelen werkten, die tenslotte aan elkaar moesten passen. De notulen vermelden „belangrijke gesprekken over deze hypothesen”.

6 November 1826 werd er met Humbert geconfereerd over het uitzenden van een jong graveur naar Milaan. Op allerlei gebied werd zijn advies gevraagd.

In 1827 verscheen het „Essai sur les signes inconditionnels dans l'Art” ²⁾.

¹⁾ Een verdeeling in 21 halve ruiten werd in een der graven op een beeld gevonden. De navel bevond zich bij de 14e halve ruit.

Met deze verdeeling in 21 halve ruiten kunnen we vergelijken de verdeeling van Vasari en Borghini, die de lichaamslengte (en wel de mannelijke) vaststellen op negen hoofdlangten en den navel plaats op 3 hoofdlangten van boven af. Een zelfde verhouding dus. Zie K. Birch-Hirschfeld: „Die Lehre von der Malerei”, Diss. Leipzig 1911—12.

²⁾ Eerst in 1833, dus zes jaren na het verschijnen, bood Humbert aan het K.N.I. een gebonden exemplaar van het „Essai” aan. Ook ontving deze klasse in 1834 aan teekeningen, teekeningen en schetsen, een gedeelte van de nasporingen voor zijn uitgegeven werk. Bovendien verscheen een „Atlas” met „XXI Planches relatives à l'Essai sur les signes inconditionnels dans l'Art.”

Tijdens de vergadering van 22 April 1828 las de secretaris een opstel van Humbert voor over een monument ter nagedachtenis van Kemper, in 1835 in de Pieterskerk te Leiden geplaatst, waaraan Humbert algemeene beschouwingen vastknoopt.

Hij onderscheidt drie punten :

1°. Voor wien is het gedenkteeken ?

2°. Waar komt het te staan ?

3°. Uit welk materiaal wordt het vervaardigd ?

De eischen, die hij verder stelt, zijn, dat het de eeuwen moet kunnen trotseeren en algemeen verstaanbaar moet zijn ; beeldspraak of symbool verwerpt hij.

Om duurzaamheid te bereiken raadt hij aan, een gedenkteeken uit één stuk steen te houwen en monochroom te laten : het moet niets anders willen zijn dan een eenvoudige, sprekende herinnering.

Reeds in 1823 zegde Humbert toe, een voordracht te zullen houden over den „Bijbel van Raffaël”.

De beschouwingen over deze Bijbelsche voorstellingen, die ten nauwste verband houden met Humbert's eigen werk, zullen wij in hoofdstuk V bespreken.

Op 13 October 1834 had deze lezing eindelijk plaats ¹⁾, waarbij Humbert in een inleidend woord zegt :

„Wij zijn mensch, Christen, burger, Hollander. Indien dat niet vergeten werd, zou in ons vaderland alleen maar het hoogst edele, zedelijke, treffende en nationale te voorschijn gebracht worden ²⁾.”

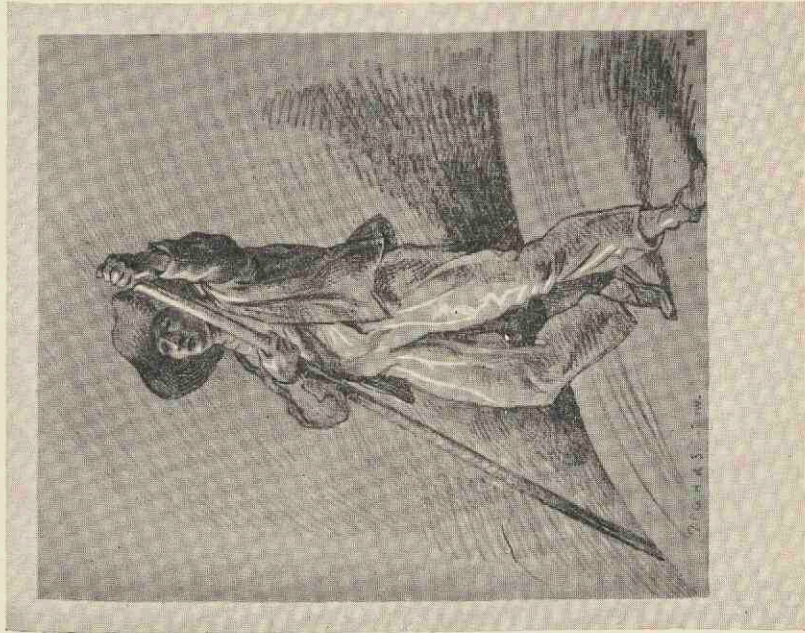
Dat Humbert's betrekkingen tot het buitenland en vooral die tot Italië niet verbroken waren, bewijzen talrijke brieven ³⁾, o.a. een van Hendrik Voogd uit Rome, geschreven den 10en Augustus 1829 ⁴⁾, die merkwaardig genoeg is om hier gedeeltelijk afgedrukt te worden, ook omdat hij het antwoord bevat op vragen, door Humbert gesteld ten behoeve van zijn „Pleyster-collectie”.

¹⁾ Zie Verslag van de 11e openbare vergadering der 4e klasse van het K.N.I. op 7 Dec. 1836, blz. 33.

²⁾ In vier bijeenkomsten (1834, 1835 en 1836, met groote tusschenpoozen dus), vervolgde Humbert zijn beschouwingen over dit onderwerp.

³⁾ Die van Wicar zijn reeds gedeeltelijk ter sprake gekomen.

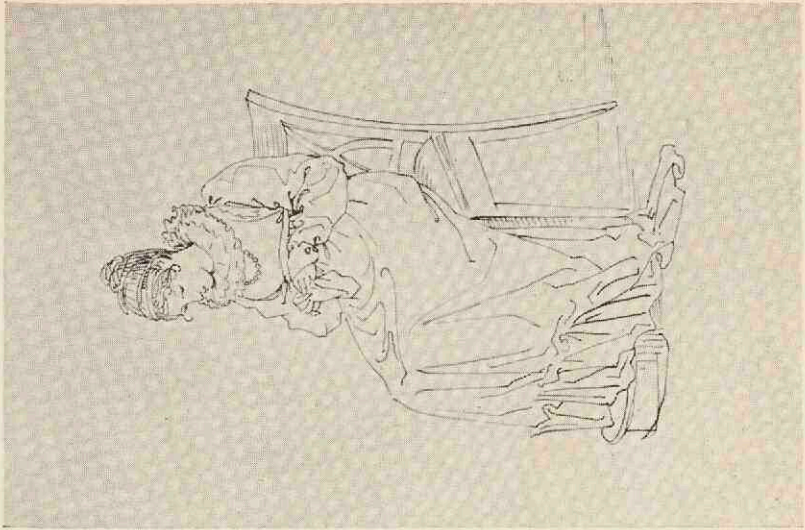
⁴⁾ Archief P.K.L.



MAN DIE EEN SCHUIT BOOMT

Krijt, rood papier, wit gehoogd

P. K. L. 1134.



ZITTENDE JONGE VROUW

Pen

P. K. L. 1285.

Gemerkt : D. P. G. Humbert de Superville ad viv.

„Naa mijn reis gelukkig door het Tirolesche gebergte gedaan te hebben, kwam ik in het begin van Desember weer in Rome, al waar mijn bezigheden mijn al voor lang wachten. Naa eenigen tijd ontffing ik UEd. aangename brief. . . . De ingesloote voor onze vriend Wicar is wel twee maande bij mijn blijven legge Eer ik hem heb konne afgeeven, want Wicar heeft een geheele nieuwe studi geboud, digt bij la piazza del Popolo. . . . Eyndelijk heb ik hem aangetroffen en naa UEd. brief geleezen te hebben, beslooten wij van ons te informeeren van hetgeen UEd. wenschte te weeten.

Voor eerst is de Egyptische leew van de grootte, die UEd. opgeeft in pleyster niet te hebben

het standbeeld dat onder de naam van Sardanapoli gaat en di prister en koning tegelijk is, daar is maar een afgietsel van gemaakt en dat is voor een deure prijs verkogt geworde en de 7 wijzen van Griekenland kan men ook niet bekoomen, want zij zijn niet alle 7 in het museum.

De eenigste beeldhouwer di ze allen 7 heeft is Albacini maar hij wilt ze niet laten afforme, om de zijne niet te bederven”

Tot slot vraagt hij Jean Emile's adres,

„opdat ik weegens onzen brieven di aan hem opzenden kan. bewaar mijn getrouw.”

Uit de laatste vijftien jaren van Humbert's leven is het aantal door of aan hem geschreven brieven zeer groot. Ontroerend is die van 17 Nov. 1840 ¹⁾, waarin Humbert aan D.D. Büchler, lid van de vierde klasse van het K.N.I. ²⁾, het overlijden van zijn zoon mededeelt :

„Een hevige zenuwzinking ziekte ontrukte mij op heden mijnen braven, eenigen zoon Nicolaas Humbert de Superville in den jeugdigen leeftijd van 23 jaren en bijna 3 maanden.

Gods wil geschiede.

Zij alleen, die Hem en mij met hunne Achtting en Vriendschap vereerden, kunnen dit ontzettend sterfgeval beseffen, waarachtig deelen in mijn onherstelbaar verlies.”

Voor den toch al eenzamen man scheen het leven nu weinig waarde meer te hebben. Zijn testament dateert van 24 Juni 1841.

Hij beschikte, dat alle boeken en plaatwerken zouden worden gelegateerd aan het Kon. Nederl. Instituut. Op zijn zorgvuldige en nauwgezette wijze heeft hij zijn biblio-

¹⁾ Bibliotheek der Rijksuniversiteit te Leiden.

²⁾ D. D. Büchler, bestuurder van de Maatschappij tot bevordering der bouwkunst, te Amsterdam. Van 1846—1864 lid van de Maatsch. der Ned. Letterkunde.

theek in negen afdeelingen gesplitst, zijn boeken, die „sedert jaren uitsluitend zijne studie waren”, voorzien van een handteekening en de letters K.N.I.

Aan zijn huishoudster Mietje Brinkman (die hem ook vele malen als model gediend heeft bij zijn portretstudies), vermaakte hij alle meubelen en linnengoed en f 5.— per week.

Universeel erfgenaam was zijn zuster Anne Françoise, weduwe van Jan van Bemmelen, of hare wettige nakomelingen. Hij verzocht, geen uiterlijke teekenen van rouw te dragen.

Een der executeurs-testamentair, N. C. de Gijzelaar, was een intieme vriend van Humbert.

„Reeds als jongmensch,” zegt Kneppelhout ¹⁾, „was hij (De Gijzelaar) in kennis geraakt met een even zonderling en merkwaardig man in zijn trant, hoewel tegelijk zeer verschillend, met den voortreffelijke teekenaar en geleerden kunstkenner Humbert de Superville. Tot aan diens overlijden hield de Hr. de Gijzelaar vol, iederen avond na het theeuurtje bij den artiste-philosophe zijn dag te komen eindigen en daar had ik dan een Eckermann tegenwoordig gewenscht.”

Humbert's teruggetrokkenheid komt duidelijk tot uiting in een brief van 16 Dec. 1847 ²⁾, waarin hij eerlijk en onverbloemd advies geeft omtrent een beloonings-medaille. Ook deze brief is zóó teekenend dat we hem voor het grootste deel laten volgen :

„Weled. Gebore Heer !

Als alles afdoende verontschuldiging dat ik niet aan Uwe zoo meer dan vriendelijke uitnoodiging kan voldoen, is, dat ik zeedert nu bijna twee jaaren nergens meer verschijn, ja, dat ik zedert dien tijd geene voetstap, noch bij den vriend Luzac, noch bij de lieve vriendinnen Reuvens gemaakt heb, en behalve mijne dagelijksche, geheel ongegeneerde wandelingen als een Heremiet in zijne Cel leef : slechts op het Museum en des avonds aan mijn Huis, is het mij dus doenlijk van zonder allerdringendste redenen, iemand te zien of te spreken : te meer wanneer dit gesprek geheel buiten mijne Enge spher zoude loopen. Is dit niet bij Uwe al te vereerende uitnoodiging het geval ?

¹⁾ Levensschets van N. C. de Gijzelaar door J. Kneppelhout, Leiden 1875, blz. 7. (Overgedrukt uit de Levensberichten van de Maatschappij der Nederl. Letterkunde.) In 1837 droeg Humbert De Gijzelaar voor als lid van het K.N.I. Deze werd niet gekozen.

²⁾ Archief P.K.L.

Wat weet ik van Botanie ?? Zooveel ik uit Uw schrijven en uit de wetten kan opmaken geld het hier het ontwerp van eenen Stempel ter vervaardiging van eene Medaille en dat weet ik echter vooruit, dat mijn gedachten over zoodanige onderwerpen, geheel meestal het tegenovergestelde van die van veele zijn. Zoo ook nog onlangs, ter gelegenheid van de oprichting van Eene bronze of metale Pop aan Coster, heb ik de redenen opgegeven, waarom ik geen de minste deel konde neemen aan iets dat regtstreeks tegen mijn gevoelen en geweten stuid

en zoo ook zoude nu mijne bedenkingen ten opzichte van Eene medaille of stempel zijn : mijne geloofsbeledenis daaromtrent is de volgende :

1°. Wil men dat een Aandenking's Teeken aan het doel beantwoord(d)e : dan moet het verstaanbaar voor elk een zijn : van de grootste geleerde af tot op den eenvoudigsten man : wel verondersteld echter gezond verstand bezittende : — weg dus met alle z.g. allegorische voorstellingen, zooals hier welligt aan eene Flora, Eene Pomona en diergelijke ellendige heidensche zinspelingen zoude kunnen gedacht worden — Ware het mogelijk van op den stempel den algemeenen Foetus of eersten kiem van alle mogelijke Vegetatie uittedrukken, dan zoude het tenminste Eene, ofschoon nog duistere zinspeling omtrent het doel der maatschappij zijn !

2°. Een tweede vereischte voor mij zoude zijn, dat daar zoodanige medaille bepaaldelijk aan een bepaald Persoon zoude overreikt worden, er middel werdt gevonden, om telkens op de keerzijde den naam, hoedanigheid en redenen van deeze belooning te doen graveeren, dan werdt de medaille een bewijs, nu is zij slechts meestal een stuk geld en daarom ten

3°. moet volstrekt een zoodanige medaille Eene Eermetaal en geen Beurs- of Speculatiemetaal zijn, slechts van zuiver brons van gene intrinsique waarde : wat ik stellig weet van 2 à 3 personen, welkers goude Eerpenning kort naa de uitreiking reeds in de kroes ter smelting gelegd waren !!!

Ziedaar mijne verontschuldiging, mijne oprechte wijze van denken.”

Humbert's werkzaamheden gingen door, maar de dood van Nicolaas heeft hem een knauw gegeven. Als lid van het K.N.I. rustte de plicht op hem, zich zoo nu en dan te laten hooren, en dat men daar streng de hand aan hield, bewijst een schrijven van den 2en Maart 1846 ¹⁾ waarbij hij erop attent gemaakt wordt, dat hij zich reeds twee jaren lang aan die verplichting had onttrokken. 6 Febr. 1847 verzocht hij opgenomen te worden onder de rustende leden ²⁾, waarop de vierde klasse antwoordde, dat

¹⁾ Notulen-boek V, blz. 49.

²⁾ Brief no. 243 K.N.I.

zij hoopte, „hem nog lang ten nutte der Kunst werkzaam te mogen bezitten”.

Lang is dat echter niet meer geweest. Wel zond hij nog den 29en Maart een brief aan het K.N.I., waarover de notulen de voorzichtige en tactvolle woorden bevatten :

„Er is niet aan te twifelen of, indien de geëerde inzender thans ter vergadering tegenwoordig ware geweest, zoude hij zijne voorstelling door rijkdom en oorspronkelijkheid van denkbeelden op een echt geniale wijze hebben toegelicht.”

Thans evenwel meende men, „dat de heer Humbert te veel had vertrouwd op het (gelijk hij zich gelieft uit te drukken) fijn en kiesch gevoel der leden bij het wèl vatten van zijne ware bedoelingen.”

Met andere woorden : men begreep hem niet meer. Waar het om ging zette Humbert uiteen in een tweeden brief ¹⁾, nl. het opvatten en uitbeelden van den persoon van Jezus.

„Het was bij de 13e loge of persoon van Jezus, dat ik was blijven stilstaan om redenen Ik had echter niet opgehouden dat gedeelte in ernstige overdenking te neemen en eene eerste nieuwe voordragt zoude zijn geweest eene bepaling te trachten daar te stellen over het eigendomlijke des bewusten Persoons in de drie door mij gekoozene onderwerpen uit deszelfs leven en dood ontleend — Alle de studiën daartoe bestaan en zijn de klasse toegeweidt — dan vooreerst wilde ik beginnen met het eigendomlijke der gelaatstrekken. Het geldt dus nu een Christuskop en het zal die kop zijn waaromtrent ik het gevoelen der klasse zal vragen te mogen inwinnen.”

En hij vervolgt in brief no. 246 :

„Het aangekondigde *lets* over den Christuskop is geheel en al bevat in de 3 studiën

Zij, die zich vorige beschouwingen herinneren en zij vooral, waaronder de Heer Klijn, die mijn *Essai dramatique* zoo goed heeft verstaan en mijn *Mozes* zoo gunstig heeft beoordeeld, zullen den waaren geest beseffen en doorgronden, waaruit men moet gaan om de toegezonden stukken als alles afdoende te kunnen beschouwen. Eene als onvoorwaardelijke aangenomen *type*, hoe gebrekkig dan ook, moet Dichter en Schilder ten grondslag hunner wijzingen strekken en deze *type* geef ik in de studie naar het mij alleroudste bekende Christushoofd door den vermaarden Giunta Pisano ± 1200 vervaardigd. Men stelle die tusschen het beeld van de laagste trap van menschelijke dier-

¹⁾ No. 244 K.N.I.

lijkheid door den Orang of Boschmensch voorgesteld en het beeld van het hoogste ideaal van menschelijke zichtbaare zedelijkheid, ons in den Apollo zoo voortreffelijk voor oogen gesteld en geen twijffel over de keuze van het geens alsdan te vermeiden of aan te neemen zij ! en hier in meen ik mij op het fijne en kiesche oordeel der leden gerustelijk te kunnen beroepen."

Deze laatste jaren — hij was bijna tachtig — is hij dus nog wel vervuld van gedachten en plannen en juist ook van de figuur, die hem het naast aan het hart lag, maar vorm konden deze gedachten niet meer aannemen.

Op 9 Januari 1849 ontvingen de president van het K.N.I. en D. D. Büchler te Leiden een gelijkluidenden brief van De Gijzelaar ¹⁾ :

„De WeledelGeboren Heer D. P. G. Humbert de Superville, Lid van het Koninklijk Nederl. Instituut en van onderscheidene andere geleerde Genootschappen, Directeur van het Kabinet van Pleisters en Printen bij de Hoogeschool te Leiden enz. enz. overleed op heden binnen deezen stad in den ouderdom van nagenoeg 80 jaren.

Zijn uiteinde was even gelijk als zijn leven waardig en kalm. Hij was een man begaafd met eene verhevene smaak en een fijn gevoel, door allen, die hem kenden Hooggeacht en in de onderscheidene betrekkingen door hem vervuld met de grootste ijver en nauwgezetheid werkzaam. Niet twijfelende of UHEHG. zult in het treffend verlies, dat wij betreuren deel nemen

Heb ik de eer te zijn

.

13 Januari werd Humbert bijgezet in het familiegraf der Luzacs, waar ook zijn zoon Nicolaas in 1841 begraven was.

Zijn opvolger als directeur van het Prentenkabinet was N. C. de Gijzelaar, maar na ruim twee jaar (De Gijzelaar voelde, dat zijn „eigenzinnigheid” niet paste bij een dergelijke betrekking) vertrouwde deze aan J. L. Cornet, Humbert's leerling, de zorg voor zijn „dierbare kostbaarheden” toe ²⁾). Door Cornet hooren wij in de verslagen ³⁾ nog vaak Humbert's naam vermelden, altijd met de grootste waardeering en liefde.

¹⁾ Brief no. 133, IV (particulier) K.N.I. en Hss. Universiteitsbibliotheek te Leiden.

²⁾ Zie Copie-boek van officieele stukken, archief P.K.L. 1851—1879.

³⁾ Verslagen van directeuren en waarnemend directeuren van het Prentenkabinet en Copie-boek van officieele stukken 1851—1879 (beide archief P.K.L.).

Bij zijn benoeming schreef Cornet aan curatoren bij wijze van aanbeveling :

„Ik ben opgeleid geworden door den bekwamen Humbert de Superville”.

13 Januari 1853 meldde hij naar aanleiding van den staat, waarin de verzameling zich bevond :

„[dat onder de teekeningen] zich onderscheidene voortbrengsels van het Genie van wijlen den Heere Humbert de Superville, [bevinden] in leven eerste directeur van dit kabinet, wiens nagedachtenis ik alzoó vereer, door zijn meesterwerk te toonen met bijvoeging van gepaste gesprekken en ophelderingen, die ik voor het grootste gedeelte het geluk had van den kundigen man zelve te hooren”¹⁾.

In 1853 deed Cornet er vergeefs moeite voor, de teekeningen, die Humbert aan het K.N.I. vermaakt had, „bij bovengenoemd kabinet gevoegd te zien”, omdat

„dit gedeelte kunst geheel buiten den werkkring van de thans bestaande Academie van Wetenschappen zal liggen en tot groot nut zou kunnen strekken van het Academisch onderwijs” (te Leiden)²⁾.

In 1857 was er sprake van een nieuwe uitgave van het „Essai sur les signes inconditionnels”; het Handelsblad van 12 Mei spreekt zelfs van een vertaling, waaraan de Academie van Wetenschappen wilde meewerken door alle handschriften

„des verdienstelijken mans te verstrekken aan ieder, van wien men met grond verwachten mag, dat hij de vereischte bekwaamheid en gelegenheid bezit om van het stuk een tweede uitgave³⁾ te bezorgen, waardig den inhoud des werks en den naam des geestrijken schrijvers.”

Blijkbaar zijn door Cornet allengs tal van teekeningen en studies van Humbert aangekocht, waarover wij in het Nederlandsch Athenaeum⁴⁾ het volgende vinden :

„De laatst ontvangen teekeningen zijn meest schetsen gedeeltelijk gedurende zijn verblijf te Rome vervaardigd en eene plaats

¹⁾ Copie-boek van officieele stukken, blz. 9.

²⁾ Tot op den huidigen dag liggen de twee groote portefeuilles op een der zolders van het Trippenhuis.

³⁾ Deze nieuwe uitgave is niet verschenen.

⁴⁾ *Nederlandsch Athenaeum*, 5 Febr. 1853, no. VI, blz. 42.

naast die van de beroemdste oude meesters alleszins waardig. Zij leveren een nieuw bewijs van 's mans nog te weinig gekend kunsttalent en verdienen de aandacht van kunstkenners en kunstenaars ten volle."

Hoe hoog Humbert's nagedachtenis in eere stond, moge blijken uit het oordeel van den kunsthistoricus Kramm ¹⁾, die in 1859 als volgt over hem schreef :

„D. Humbert de Superville vindt men bij Immerzeel ²⁾ — hoewel zijn tijdgenoot — of te koel, of met te weinig kennis vermeld. Mannen van zulken stempel, die zoo schaars in het maatschappelijk leven voorkomen, verdienen dat hun streven en werken, al is men dan niet van meening er zoo hooge waarde aan te moeten hechten, voor het nageslacht streng naar waarheid worde vermeld."

¹⁾ C. Kramm, „De levens en werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders beeldhouwers enz". Amsterdam 1859. Dl. III, blz. 770.

²⁾ C. H. en H. Immerzeel, „De levens en werken der Holl. en Vl. kunstschilders . . .". Amsterdam 1843. Dl. II, blz. 67.

HOOFDSTUK II

ESSAI SUR LES SIGNES INCONDITIONNELS DANS L'ART (1827)

Het „Essai sur les signes” is het eenige groote geschrift, waarin Humbert zijn uitgebreid studiemateriaal tot een afgerond geheel heeft verwerkt.

Wat verstaat hij onder „signes inconditionnels”? Deze „teekenen” zijn lijnen en kleuren, „inconditionnels” wil zeggen: niet afhankelijk van de voorstelling, op zichzelf beschouwd naar hun aesthetischen en psychischen indruk.

Humbert's beschouwingen gaan uit van den mensch, die voor hem, evenals voor Winckelmann, Herder, Goethe¹⁾ en verscheidene andere tijdgenooten, het middelpunt was van deze wereld.

De mensch dus met zijn omhoog-gericht lichaam²⁾:

„sa force et sa dignité physiques resultantes de sa marche droite deviennent comme les garants de sa force et de sa dignité morales et voilà tout l'homme compris dans l'expression de son propre axe, seule et unique direction verticale primitive et absolue³⁾.”

Behalve de verticale as, die men door het menschelijk lichaam van top tot teen kan trekken, zijn er nog twee lijn-richtingen mogelijk, de horizontale en twee schuine

1) Goethe, „Winckelmann”, Bd. 35, blz. 13: „denn das letzte Produkt der sich immer steigenden Natur ist der schöne Mensch.”

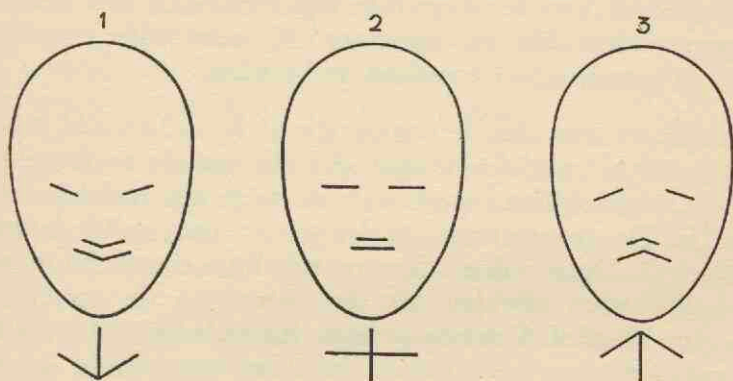
2) Herder hechtte eveneens aan de opgerichte gestalte van den mensch groote beteekenis. Zie: „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit”, Leipzig 1841, Dl. I, blz. 87—88: „Der aufrechte Gang des Menschen ist . . . die Organisation zum ganzen Beruf seiner Gattung und sein unterscheidender Charakter . . .

Als die bildende Mutter ihre Werke vollbracht hatte . . . und als sie sah, dasz bei ihnen allen noch . . . ihr zweiter Schöpfer fehlte, siehe, da . . . formte sie aus allen ihr Hauptgebilde, die menschliche Schönheit . . . und sprach: Steh' auf von der Erde! Dir selbst überlassen wärest du Thier . . . aber durch meine besondere Huld und Liebe gehe aufrecht und werde der Gott der Thiere . . . Mit Verwunderung werden wir sehen, welche neue Organisation von Kräften in der aufrechten Gestalt der Menschheit anfangt, und wie allein durch sie der Mensch ein Mensch ward” . . .

3) „Signes”, blz. 3.

lijnen, die hetzij meer de verticale, hetzij de horizontale kunnen naderen. Deze kunnen ook gebogen zijn, het gaat alleen om de richting, schuin omhoog of schuin omlaag.

Humbert gaat na, hoe deze lijnen verlopen op een van voren bekeken normaal menschen-gelaat. Door de verticale as wordt het gezicht in twee helften verdeeld, waarbij de gelijke of symmetrische organen, oogen, neus en mond, over elke helft gelijkelyk verdeeld worden. Met de verticale as als punt van uitgang ziet Humbert drie richtingsmogelijkheden voor de lijnen van deze organen.



Volgens Humbert zal zelfs een kind, wanneer men het vraagt, welken indruk het van deze drie „gezichten” krijgt, spontaan zeggen : no. 1 lacht, no. 3 huult, en van no. 2 : ik weet het niet, het zegt mij niets ¹⁾.

Deze indruk of interpretatie heeft waarde, want zij is „affranchie de toute autre condition à priori” ²⁾. Het gaat om de „valeur attachée non point aux organes de la face comme tels, mais à leurs directions comme signes esthétiques”.

Het beginsel, waarop Humbert's theorie berust ³⁾, is het volgende : een samenstel van lijnen kan ons een bepaalden indruk geven. Bij opgaande lijnen is dit een gevoel van

¹⁾ „Signes”, blz. 6.

²⁾ „Signes”, blz. 7.

³⁾ Van de bronnen, waaruit Humbert waarschijnlijk geput heeft (hij vermeldt ze niet), kunnen wij o.a. noemen : Giov. Paolo Lomazzo : „Trattato dell' arte della pittura, scoltura et architettura”, Milano 1585. Zie vooral : libro secondo, cap. I, II, III, V, VI, IX. Ook noemt Humbert in zijn handschriften meer dan eens Leonardo da Vinci : „Trattato della pittura” (1651). Vgl. over deze kwesties : Karl Birch-Hirschfeld, „Die Lehre von der Malerei”. Diss. 1911—12. Leipzig, blz. 36—63.

blijheid, luchthartigheid, beweging (fig. 1), bij neerdalende lijnen van neerslachtigheid of somberen ernst (fig. 3), bij horizontale lijnen van evenwicht en gelijkmatigheid (fig. 2).

In hoofdzaak heeft Humbert gelijk, dat wil zeggen : wij krijgen inderdaad bij zijn drie teekeningen de drie genoemde impressies, maar de oogen misteekent hij om zijn theorie te kunnen bewijzen ¹⁾. De stand van de oogen zelf blijft immers dezelfde, of een gezicht straalt dan wel droevig kijkt : de neerhangende of blij-opgetrokken oogleden veranderen niets daaraan.

De mond kan bij bepaalde aandoeningen wèl een volkomen andere lijn aannemen en die soms zelfs, tengevolge van een psychischen toestand, behouden.

Humbert was niet de eenige, die zich in dien tijd met de lijnen van het gezicht bezighield ; elk van de onderzoekers had een verschillend punt van uitgang, elk had zijn stokpaardje. De groote man op dit gebied was, gelijk bekend, Lavater ²⁾. Deze wilde alle menschelijke eigenschappen en hebbelikheden afleiden uit den vorm en de gesteldheid van den schedel. Daartoe staaide hij zich blind op de lijn, bij voorkeur van het profiel, dus : van het gezicht in rust, effen, strak, een klein onderdeel slechts van het geheel, dat de levende mensch is. Dat geheel verwaarloosde hij ; ook met de mimiek ³⁾, de uitdrukking van gezicht, mond en oogen, hield hij geen rekening. Dat hij desondanks vaak zulke rake opmerkingen maakte over menschen uit zijn omgeving is te danken aan zijn buitengewone intuïtie en menschenkennis ⁴⁾.

¹⁾ Hetgeen dus zijn theorie staaft : het zijn de lijnen op zichzelf, die de genoemde gewaarwording geven.

²⁾ Johann Caspar Lavater, „Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe“, Leipzig 1775—'78. Vgl. ook Ch. Steinbrucker : „Lavaters Physiognomische Fragmente im Verhältnis zur bildenden Kunst“, Berlin 1915, blz. 88 en vlg.

³⁾ Steinbrucker, blz. 47 : Leonardo da Vinci in zijn „Trattato della pittura“ merkte al op, dat *mimiek* alleen grondslag van de „Physiognomik“ kan zijn, en dat men op gebaren (handen l) letten moet. Zie H. Krukenberg, „Der Gesichtsausdruck des Menschen“, Stuttgart 1913, blz. 14 en vlg. over de lange reeks van dwalingen op dit gebied, fotdat Duchenne in 1861 en Darwin in 1872 geheel van de gezichtsuitdrukking uitgingen.

⁴⁾ Zie Goethe, „Aus den Physiognomischen Fragmenten“, Bd. 14, blz. 241 en Bd. 24, „Dichtung und Wahrheit“, zeer juiste opmerkingen over Lavater (blz. 127—133, blz. 236—37, blz. 238—40).

Hier te lande¹⁾ wijdde Petrus Camper zich aan deze problemen. Camper gaat bij zijn vergelijkende schedelwaarnemingen uit van den hoek, dien de „linea facialis”, de „weezenslijn”, maakt met de horizontale lijn²⁾. Onder „weezenslijn” verstaat hij een lijn, die getrokken kan worden van het voorhoofd over het neusbeen naar de tanden. Ofschoon hij zeer verstandig opmerkt: „onder alle bepalingen is er geene moeyelijker, dan die van het schoone”³⁾, komt hij toch tot de conclusie, dat een hoek van 100° van weezenslijn en horizontale lijn „ideaal schoon” is⁴⁾. Op zichzelf was Camper’s groote verzameling van „bekeneneelen” een verdienstelijke prestatie⁵⁾, maar de regels, die hij meende te kunnen vaststellen, zijn even eenzijdig en onwetenschappelijk als die van Lavater.

Humbert baseert al zijn verdere beschouwingen over bouw-, beeldhouw- en schilderkunst op de lijntheorie, uitgaande van de drie bovengenoemde schema’s. Zelfs tracht hij de dieren- en plantenwereld (boomen) erin te betrekken.

Het lijnenspel echter, dat volgens Humbert over den indruk van het menschelijk gelaat beslist, is bij de dierphysionomie veel moeilijker vast te stellen en bovendien weten we niet, of er een betrouwbare overeenkomst bestaat tusschen deze „teekenen” en de fysieke en moreele eigenschappen van het dier, die wij immers onvoldoende kennen⁶⁾.

Slechts twee dieren wil hij afzonderlijk beschouwen: het paard, het edelste van alle, en den leeuw, „animal magnanime et généreux autant que fier et terrible”⁷⁾ op

¹⁾ Ook bij Van Mander, „Leerdicht” (1603), Hoofdst. 6, blz. 148 (vertaling en commentaar van R. Hoecker, Haag 1916) lezen we eenige waarnemingen over de gezichtsuitdrukking. Evenals Leonardo da Vinci liet Van Mander in het bijzonder op den mond, b.v. bij lachen en huilen.

²⁾ Petrus Camper, „Over het natuurlijk verschil der weezenstrekken in menschen van onderscheiden landaart en ouderdom”, Utrecht 1791, blz. 35. Camper ging al dieper op de anatomie in, voorzoover hij ook de werkzaamheid van spieren en huid bestudeerde.

³⁾ Ibidem, blz. 71.

⁴⁾ Ibidem, blz. 90.

⁵⁾ Meer van anthropologische beteekenis dus.

⁶⁾ Vlg. H. Krukenberg, „Der Gesichtsausdruck des Menschen”, Stuttgart 1913, blz. 42 en vlg.

⁷⁾ „Signes”, blz. 13.

welke beide de lijnen-schema's volledig van toepassing zijn, een hooge onderscheiding, van Humbert's standpunt gezien.

Waar hij in één adem de fysieke en moreele eigenschappen noemt, vaart hij in hetzelfde schuitje als Winckelmann, Lavater, Camper en vele anderen. Hij ziet het uiterlijk als verschijning van het innerlijk, uiterlijke schoonheid in harmonie met „moreele” schoonheid en goedheid, en daarvan afhankelijk.

Op dergelijke wijze is ook Lavater's eisch van „sittliche Wirkung” verbonden met typisch klassicistische opvattingen als die van den min of meer verplichten „schoonen vorm” en de minachting voor het „abnormale”, het „leelijke” („gesunkenes Ebenbild Gottes”) ¹⁾.

Al mogen Humbert's schema's ons hier en daar in hun toepassing geforceerd voorkomen, hij heeft in elk geval één klip omzeild : het trekken van een àl te eenzijdige, àl te beperkte conclusie uit de lijnen als zoodanig.

Voor Humbert kan immers eenzelfde gezicht in verschillende fysieke of psychologische toestanden een verschillend type vertegenwoordigen, omdat zijn schema's inderdaad op de mimische uitdrukking berusten.

Hogarth, die in zijn „Analysis of beauty” ²⁾ ook den indruk van verschillend gerichte lijnen nagaat, zegt dat met grooter nadruk :

„Take this with you, that it is acknowledged, there are so many different causes which produce the same kind of movements and appearances of the features that the old adage: *fronti nulla fides* will ever stand its ground upon the whole The features, thus suiting with the expressions that have been often repeated in the face, at length mark it with such lines as sufficiently distinguish the character of the mind.”

Het voorbeeld, dat hij geeft om te bewijzen, hoe voorzichtig men moet zijn met het maken van gevolgtrekkingen uit de „appearance of the features”, is niet slecht : „the face

¹⁾ Tallooze definities van „de schoonheid” en „het schoone” vinden we bij Humbert's tijdgenooten. Vgl. b.v. Kant, „Kritik der Urtheilskraft”, blz. 21 : „Schön ist, was ohne Begriff allgemein gefällt”, een uitspraak, waarmee Humbert zich niet zal hebben kunnen vereenigen.

²⁾ Hogarth, „Analysis of beauty” (first published 1753), Pittsfield, Massachusetts, 1909, blz. 207.

of a balance-matter may look as wise at that time as the greatest philosopher in the depth of his studies."

Het was Humbert niet te doen om menschenkennis of karakterkunde. Hij zag, uitgaande van het menschelijk gelaat, drie mogelijkheden van expressie, uitgedrukt in drie mogelijkheden van lijn-richting. Die drie lijnen-schema's vervolgden hem overal ¹⁾, hij was erdoor bezeten, hij nam ze waar in dieren, boomen, bouwwerken in de verschillende stijlen; kortom, elk verschijnsel in bouw-, beeldhouw- en schilderkunst en zelfs vele vormen in de natuur bracht hij terug tot een der drie lijnen-schema's. Het spreekt vanzelf dat dit gevaarlijk is.

Behalve voor de lijn en het vlak interesseerde Humbert zich buitengewoon voor de kleur en de uitwerking daarvan. In Hs. CCXVIII ²⁾ (over de steenen in den ephod van den Hoogepriester) begint hij met op te merken, dat van de vroegste tijden af gebruik is gemaakt van de gewaarwordingen, die de kleur in ons opwekt.

„Dat is bewezen door gedenkstukken, maar berust op nog veel hechter grondslag: het menschelijk gevoel. Een kind is meer door kleur dan door vorm getroffen, de primitieve mensch kon zonder kleur niets denken."

Is het mogelijk, de absolute waarde van een kleur te bepalen, m.a.w. los van den vorm, waaraan toch elke kleur gebonden is? Dan eerst kan men immers nagaan, wat haar werking, haar invloed op ons beteekent ³⁾ en in welke „signes" zij zich laat uitdrukken.

Deze vraag beantwoordt Humbert bevestigend ⁴⁾. Wit b.v. heeft, volgens hem, in alle tijden en bij alle volkeren de beteekenis van vrede, onschuld, zuiverheid, heiligheid

¹⁾ Hij voelde deze „teekenen" a.h.w. in zichzelf na. Inderdaad kunnen wij de expressie-formule van een gelaat verstaan, doordat wij bij dezelfde of soortgelijke gevoelens dezelfde spieren in werking stellen.

²⁾ Nationale Bibliotheek. Zie hoofdstuk VI.

³⁾ M. E. Chevreul, „De la loi du contraste simultané des couleurs", Paris 1839, blz. 106: „L'œil a un plaisir incontestable à voir des couleurs, abstraction faite de tout dessin". Dat zijn de „sensations absolues des couleurs" (vgl. „Signes", blz. 8—9).

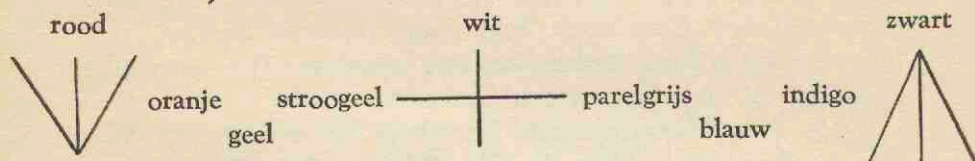
⁴⁾ Ongetwijfeld heeft Humbert in deze kwestie het boek van Frédéric Portal, „Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le moyen-âge et les temps modernes", Paris 1837, geraadpleegd, dat deel van zijn bibliotheek uitmaakte en nog, voorzien van zijn handteekening, in het Leidsche Prentenkabinet aanwezig is. Hij noemt dit boek nergens, maar zijn werk draagt op meer dan een plaats, ook in de hss., de sporen van Portal's beschouwingen.

gehad, onafhankelijk van het voorwerp, dat deze kleur vertoont.

Dit is juist, maar laat ons niet vergeten, dat de waardeering van andere kleuren, b.v. blauw of vooral geel, door de tijden heen wel zeer aan wijzigingen onderhevig is geweest. Bij wit kunnen we van een symbool spreken. Nauwkeuriger zou het dus zijn te zeggen, dat de „absolute” waarde, aan een bepaalde kleur toegekend, in verschillende tijden en bij verschillende volkeren een andere kan zijn.

We kunnen de kleuren volgens haar werking in twee groepen verdeelen, zooals Humbert dat doet, en zooals we het later o.a. ook bij Chevreul ¹⁾ vinden. Humbert plaatst in het midden het wit, de synthese van alle kleuren, rustig, gelijkmatig (teeken —|—), het licht zelf als het ware. De sterkste tegenstelling tot het licht is het zwart, het ontbreken van alle licht, de absorptie van alle kleur, somber, stil (teeken ^), terwijl het rood, stralend, beweeglijk, vroolijk is, „hiéroglyphe instinctif de vie et de mouvement” (teeken v).

Tusschen deze uitersten zijn allerlei overgangen en schaakeeringen denkbaar, zoodat tenslotte het volgende schema ontstaat ²⁾ :



Hier zijn dus niet de kleuren in een cirkel geplaatst, zooals bij Chevreul (bij wien trouwens zwart en wit ontbreken, als zijnde geen kleuren in eigenlijken zin), maar wij zien een schema, dat op hetzelfde principe berust en waarin de kleuren verdeeld zijn in twee groepen : „couleurs lumineuses et couleurs sombres”.

Merkwaardige opmerkingen maakt Humbert in dit verband, die niet onopgemerkt zijn gebleven. Hij wil in de schilderkunst alleen de kleuren van het spectrum toegepast

¹⁾ Chevreul, op. cit., blz. 112.

²⁾ „Signes”, blz. 18.

zien ¹⁾ en liefst uitsluitend de enkelvoudige kleuren : rood, geel en blauw, vermeerderd met wit en zwart ²⁾).

Voorts zegt Humbert het volgende ³⁾ :

„Il me vient tout à coup une idée . . . Un éclatant et subit passage d'un seul point lumineux (dans un tableau) à de grandes masses d'ombres . . . peut quelquefois tenir lieu de signes linéaires et colorés identiques. Cette seule partie éclairée . . . là où se doit directement porter l'œil pour y revenir et revenir encore, notre imagination s'en empare . . . lui donne la direction qu'elle veut, celle qu'exige le sentiment ; et la couleur, quelle qu'elle soit, seul représentant le rayon solaire, nous la jugerons blanche, parce que la blancheur, en définitive, n'est que la plus forte lumière de toute couleur ou substance . . .”

Hij denkt hier aan sommige schilderijen van Rembrandt.

Het moeten deze opmerkingen zijn, waarop niemand minder dan de schilder Paul Signac zinspeelt, als hij in zijn boek over het Neo-Impressionisme ⁴⁾ schrijft :

„Au cours de ces études il (Seurat) constata, que ce sont des lois analogues, qui régissent la ligne, le clair obscur, la couleur, la composition, le rythme, la mesure et le contraste . . . La tradition orientale, les écrits de Chevreul, de Charles Blanc, de Humbert de Superville . . . le renseignèrent.”

Blijkbaar heeft Signac het „Essai sur les signes” gekend, want de aantekeningen over dit onderwerp, hier en daar in Humbert's handschriften verspreid, zijn nooit gepubliceerd. Het is mogelijk, dat Signac, die tevens theoreticus was, door bemiddeling van Charles Blanc kennis heeft gemaakt

¹⁾ Humbert's belangstelling voor kleuren is een romantische trek. Het klassicisme had de betekenis der kleur verwaarloosd. Zie A. Lichtwark, „Die Erziehung des Farbensinns”, Berlin 1914, blz. 16 : „Bei Nachahmung der Farbe vergangener Zeiten erlischt die Empfindung für die Farbe. Jede Form des Akademismus ist un- oder anti-koloristisch.”

²⁾ Ook verdiepte Humbert zich in de kleur van schaduwen (voor de neo-impresionisten van zoo groot belang). In het Hs. CC XXII (Nationale Bibliotheek) vinden we een proef uitgewerkt, die met een geringe variatie en met hetzelfde resultaat beschreven wordt door Ernst Brücke, zoowel in zijn „Bruchstücke aus der Theorie der bildenden Künste”, Leipzig 1877, blz. 106 als in zijn „Principes scientifiques des Beaux Arts”, Paris 1878, blz. 138. De proef is als volgt :

Humbert legt een wit papier neer, laat aan de eene zijde zonlicht binnen door een kier, van een luik en plaatst aan de andere zijde een kaars. Hij neemt nu waar, dat de twee schaduwen, die zijn op het papier geplaatste duim (bij Brücke een potlood) geeft, verschillend van kleur zijn, het kunstlicht geeft een blauwe, het daglicht een geelachtige schaduw. Humbert constateert het feit, Brücke verklaart het, door te wijzen op de drie elementen, die samen de kleur van de schaduw bepalen : de eigen kleur van het voorwerp (in casu het potlood, (de „couleur locale”), die van den ondergrond (hier het papier) en het domineerende licht van het mengsel zon + kaars.

³⁾ „Signes”, blz. 64.

⁴⁾ Paul Signac, „D'Eugène Delacroix au Neo-Impressionisme”, Paris 1911, blz. 69.

met Humbert's boek ¹⁾). Hij was blijkbaar getroffen door de verwantschap tusschen de principes van Humbert en die van de impressionisten op het punt van kleur en schaduw. In het boek, waaruit wij hierboven citeerden, haalt Signac meer dan één uiting aan, die ons vertrouwd voorkomt. Zoo b.v. naar aanleiding van Delacroix, die „l'effet moral des lignes et des couleurs" bestudeerde ²⁾ en over het geel en het rood opmerkte: „qu'ils inspirent et représentent des idées de joie, de richesse" of: „mais voici venir d'autres peintres qui feront une nouvelle étape vers la lumière en ne peignant plus qu'avec les couleurs de l'arc-en-ciel", en over de schilderijen van Turner: „ils paraissent peints avec des couleurs immatérielles" ³⁾).

Maar — niet alleen bracht Humbert zijn eigen theorieën slechts zeer ten deele in practijk, ook aan de consequentie van die theorieën: de mogelijkheden, die schuilen in het contrast der kleuren onderling, het elkaar beïnvloeden van de kleuren „[ce qui] se passe en nous, lorsque nous percevons la sensation simultanée de ces deux couleurs" ⁴⁾ en het wonderlijke verschijnsel, dat ons netvlies achteraf van een bepaalde kleur de aanvulling waarneemt ⁵⁾): „chaque couleur locale auréolée de sa complémentaire", komt Humbert niet toe, zooals hij in het algemeen zijn gedachten en invallen opwerpt, van alle kanten bekijkt, en weer laat vallen. Waarschijnlijk zou hij geschrokken zijn van de gewaagde en toch uitermate verantwoorde wijze, waarop later de Divisionisten deze wetten en verschijnselen toepasten.

Wanneer Humbert aldus de onvoorwaardelijke teekenen

¹⁾ Waarschijnlijk berust ook de volgende opmerking van Hannema op de juist genoemde waarnemingen van Humbert (zie D. Hannema, Voorrede in den Catalogus van de tentoonstelling van Divisionisten, Rotterdam 1936—37): „Gebaseerd op de wetenschappelijke onderzoekingen van Chevreul, Helmholtz, Rood en Humbert de Superville werd de formule van het Divisionisme in practijk gebracht. De tegenstelling van zuivere kleuren, naast elkaar op het doek gebracht, deed een sterker bouw en groofter tinteling ontstaan."

²⁾ Signac, op. cit., blz. 18.

³⁾ Ibidem, blz. 50, vgl. „Signes", blz. 59.

⁴⁾ Chevreul, op. cit., blz. XIV.

⁵⁾ Chevreul, ibidem, blz. 50. Ook Goethe in zijn „Farbenlehre" (sinnlich-sittliche Wirkung der Farben) merkte dit reeds op.

van lijn, vlak en kleur heeft vastgesteld, gaat hij zijn denkbeelden toepassen op bouwkunst, beeldhouwkunst en schilderkunst.

Zoals bij alles wat hij beschouwt, gaat hij hierbij uit van den mensch als combinatie van eigenschappen, van zwakheid en kracht, van vrees en moed, van kinderlijkheid en grootheid.

Het tatoueren ¹⁾ is volgens Humbert waarschijnlijk de oorsprong van alle wetenschap en kunst : men wilde daardoor vrees afdwingen bij den sterkere, of tenminste den sterkere evenaren. De volgende trap is het vervaardigen van primitieve wapenen en het bouwen van een verblijf- of schuilplaats. Wij moeten, betoogt Humbert, vooral niet meenen, dat dit hutje of hol een voorlooper is van pyramiden, paleizen en kerken ; neen, die gebouwen zijn het tastbare resultaat van den invloed en de macht, van den trots en de eerezucht van de grooten der aarde, die hun mannetjes wel hebben weten te vinden en te gebruiken !

Allerminst is het Humbert's bedoeling te beschrijven, te meten, over stichter of bouwer te twisten, te dateeren ²⁾,

.... „il jouit et si parfois il se demande raison de ses jouissances, il rapporte ses investigations, ses découvertes, non point à de froides et d'inutiles vérités ou à des hypothèses plus stériles encore, mais à l'homme lui-même, et se complaît à reconnaître.... jusque dans l'abus même de nos facultés, le germe de leur noblesse et de leur véritable grandeur”.

Alleen de indruk, dien de bouwkunst maakt, is eenigszins te vergelijken met dien van de natuur. Evenwel, zoodra het element van nuttigheid overheerscht, is er geen sprake meer van natuurgelijkenis. Toch zullen de onvoorwaardelijke teekenen, die in deze bouwwerken aanwezig zijn, bij een „aan onze moraliteit aangepaste interpretatie” de taal der waarheid kunnen spreken. „Ce n'est pas le signe, qui aura changé, c'est l'interprête” ³⁾.

De natuur-gelijkende bouwkunst is voor de bewoners der steden vaak de eenige natuur, die hen omgeeft, „et

¹⁾ „Signes”, blz. 25. Latere onderzoekers zijn het op dit punt met Humbert eens.

²⁾ „Signes”, blz. 28.

³⁾ „Signes”, blz. 30.

il n'est pas indifférent quel language elle lui adresse" ¹⁾).

Met het interpreteeren van ons eigen standpunt uit moeten we overigens uiterst voorzichtig zijn en Humbert zelf geeft meer dan eens blijk een kunstwerk niet te kunnen zien als uiting van een bepaalde tijd en geestesgesteldheid.

De eisch, dien Humbert stelt voor het interpreteeren van zijn „signes" is, dat men zonder vooropgezette meening, spontaan, reageert. Dat dit een onmogelijke eisch is, bewijst hijzelf nergens duidelijker dan waar hij op warme, bezielde wijze over de Gothische bouwkunst spreekt ²⁾, terwijl hij zich daarentegen zeer gereserveerd betoont tegenover de Grieksche.

Hier immers is de godsdienstige romanticus aan het woord, die weliswaar veelzijdig genoeg is en voldoende begrip heeft van verhouding en harmonie, om de schoonheid van een Griekschen tempel te bewonderen, maar voor wiens diepste gevoel een Gothische kathedraal het religieuze symbool bij uitstek is, de volkomen uitdrukking van zijn geloof.

Teneinde een vergelijking te maken tusschen hetgeen hij beschouwde als twee extremen, nl. de Gothische en de Chineesche bouwkunst,

„c'est à dire entre tout ce que l'Art a jamais conçu de plus hardi et de plus solennel d'un côté, et de plus mesquinement capricieux de l'autre"

plaatst Humbert daarnaast

„une troisième Construction, à laquelle la Raison elle-même semble avoir présidé pour nous offrir réunis la combinaison harmonique des forces séparées, et la noblesse et la grandeur résultantes de la

¹⁾ „Signes", blz. 32. Interessant is in dit verband de beschrijving, die C. F. Ramuz geeft van de indrukken, die een Zwitser ontvangt bij zijn bezoek aan Parijs, („Paris", notes d'un Vaudois, in „Nouvelle Revue française", 1^{er} mai 1939, blz. 744—758) :

„Il (le Vaudois) venait d'un pays, où le passé se lit bien dans les monuments de la nature, et il se lit bien aussi dans les choses de la terre — où on ne les retrouve nulle part dans les ouvrages faits de mains de l'homme" . . . „Je venais d'un pays où la nature impose seule ses monuments aux regards, et ils sont grands, tellement grands qu'ils ont peut-être découragé l'homme, bien qu'elle lui dise : „Vois-tu mes colonnes ? vois-tu mes tours et mes clochers ? Fais comme moi." Seulement c'est trop grand . . . Tant de grandeur a fini par nous intimider. Nous nous taisons devant nos montagnes." . . .

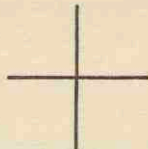
²⁾ Vgl. Kant, „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen", blz. 76 (Insel-Verlag). : „Die Barbaren führten einen gewissen verkehrten Geschmack ein, den man den Gotischen nennt"

simplicité... la Construction Stylophore s'éleva dans la Grande Grèce au point culminant de son éloquence mâle et imposante" ¹⁾).

„Teekenen" (aanwezig in het bouwwerk als geheel, maar ook in alle onderdeelen):



Gothische
bouwkunst




Grieksche
bouwkunst



Chineesche
bouwkunst.

Voortbouwend op hetgeen reeds Winckelmann inzag ²⁾: de afhankelijkheid der kunst van klimaat, milieu, zeden en gebruiken, legt Humbert sterk den nadruk op dat „accord moral, qui mérite toute l'attention du Législative philosophe" ³⁾).

Ook het menschetype van een land brengt hij in verband met de bouwkunst: kleur en lijn van kleeding, meubelen en ornamenten, wapenen en gebouwen bij de Chineezzen b.v. dragen dezelfde „teekenen" als hun gezicht: Zelfs het Chineesche dak  vertoont deze karakteristieke lijn, waarin Ch. Blanc ⁴⁾, nuchter en zakelijk, een reminiscentie ziet aan de nomaden- of herderstent, die verplaatst kon worden, maar die Coussin ⁵⁾ als boot-vorm verklaart. Bij Humbert vinden we deze bootvergelijking nog veel romantischer en poëtischer uitgewerkt, nl. in samenhang gebracht met een oud-Chineesch verhaal van omstreeks 3000 voor Chr., waarin verteld wordt van den zoon eener heilige maagd, die toen hij ouder werd plaats nam in een bootje en den loop der rivieren volgde, terwijl hij overal den vrede onder de menschen verkondigde. Humbert acht het niet onmogelijk, dat het de vorm van deze boot is, die nu nog gebouwen en pagoden bekroont ⁶⁾).

¹⁾ „Signes", blz. 35.

²⁾ Winckelmann trok echter uit dit inzicht niet de laatste consequenties. Zie Justi, „Winckelmann und seine Zeitgenossen", Leipzig 1898, Bd. I, blz. 201.

³⁾ „Signes", blz. 34.

⁴⁾ Ch. Blanc, „Grammaire historique des arts du dessin", blz. 226—27 (12), *Gazette des Beaux Arts*, 1862.

⁵⁾ J. A. Coussin, „Du génie de l'architecture", Paris 1822, blz. 107.

⁶⁾ „Signes", blz. 34.

Wanneer Humbert toegeeft, dat de Grieksche tempel grooten indruk op ons maakt, volgt onmiddellijk de restrictie, dat het toch niet is :

„cette émotion, que nous font éprouver les belles églises Gothiques. Celui-là nous impressionne plus matériellement, plus conformément à notre existence ici-bas”¹⁾.

Voor Humbert is immers dit aardsche bestaan niet het belangrijkste.

Hij beschrijft, hoe bij den Griekschen tempel zijn kunstgevoel weliswaar bevredigd wordt door de „invariable horizontale”, die uitdrukt : „la liberté sous la garantie des lois, l'équilibre des passions, la grandeur d'âme et le calme de la vertu”, maar hoe er desniettemin een belangrijk element van gedachte en gevoel aan ontbreekt, dat hij wel aanwezig acht in de Gothische kerk, het element, „par laquelle elle nous invite vers l'Astre unique et brillant, qui les éclipse pourtant toutes, les unes après les autres”²⁾.

De eenige, ware, aan de Godheid gewijde tempel is voor Humbert de Gothische kathedraal³⁾ :

„Alors s'élève le monument par lequel l'homme atteste son bien et scelle son alliance. Nouvelle échelle de Jacob, communiquant de la terre au Ciel, et du Ciel à la terre, c'est une belle Cathédrale Gothique, qui sera ce monument, et les signes à jamais éloquents, qu'il nous offrira, ne pourront s'y souiller sans sacrilège”⁴⁾.

Er is in het eind der 18e en het begin der 19e eeuw veel over de Gothiek geschreven en gestreden. Humbert's woorden zijn een warm pleidooi voor dezen stijl en hij bleef die woorden getrouw, omdat zijn innerlijke houding een andere was dan die van een man als Goethe. Hoe geestdriftig had Goethe in zijn artikel „Von deutscher Baukunst” Erwin von Steinbach, den bouwer van den Straatsburger Dom, verheerlijkt ! Hoe spontaan had hij zich geuit over de schoonheden van de Gothiek ! Zoo beziel en verrukt

1) „Signes”, blz. 35.

2) „Signes”, blz. 37.

3) „Signes”, blz. 39.

4) Merkwaardige overeenkomst vertoont de ideeën van den Comte de Montalembert, vriend van Victor Hugo, met die van Humbert. „Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'Art”, Paris 1839, b.v. blz. 75—76 :

„Une seule donnée . . . , c'est que toutes les œuvres de l'homme . . . doivent concourir à la gloire de son Sauveur et au salut de son âme . . . elle repudie tout ce qui tient . . . au matérialisme.”

uitlette hij zijn waardeering, dat het bijna niet te gelooven is, dat hij zich later, misschien wel met schaamte in het hart over zijn jeugdige dwaling, ervan zou afwenden.

Goethe was toeschouwer gebleven, hij had niet zoo intensief als Humbert de idee van deze bouwkunst beleefd, ook al vond hij op een oogenblik woorden, die deze idee benaderen :

.... „die ungeheure Mauer, daß sie aufsteige gleich einem hoeheren habenen, weitverbreiteten Baume Gottes, der mit tausend Ästen, Millionen Zweigen und Blättern wie der Sand am Meer ringsum der Gegend verkündet die Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters" ¹⁾).

Nader ingaande op de Grieksche bouwkunst maakt Humbert de opmerking, dat het Parthenon, met zijn weliswaar volmaakte beelden, een overbelasting vertoont en een gebrek aan begrip voor de bekroning, waardoor dit bouwwerk een „chef-d'oeuvre dangereux" is, waarin de grenzen, gesteld aan de beeldhouwkunst in dienst van de bouwkunst, overschreden worden ²⁾).

Ook de Grieksche kapiteel-vormen kunnen geen genade in zijn oogen vinden : „rien de plus ridicule que le Chapiteau ionique", om van het korinthische kapiteel maar te zwijgen ³⁾!

Deze uitbarstingen zijn op zichzelf niet zoo belangrijk, maar wel de geest van kritiek ⁴⁾, die eruit spreekt en die opmerkelijk is in een tijd, waarin over het algemeen alles wat „klassiek" en vooral wat „Grieksch" was, verheerlijkt of althans als schoon aanvaard werd ⁵⁾.

Humbert kon echter geen positieve waardeering hebben voor een kunst, die hem in wezen vreemd bleef.

¹⁾ Goethe, „Von deutscher Baukunst", Bd. 37, blz. 5.

²⁾ „Signes", blz. 37.

³⁾ „Signes", Notes 28, blz. (7).

Alois Riegl neemt aan, dat de zuil oorspronkelijk niet de functie had van het dragen, maar een vrij-eindigende stijl was (b.v. van een tent), zooals een met palmet bekroonde stèle. Dan zou ook het kapiteel slechts bekroning zijn en zou misschien ook in den korinthischen vorm meer genade in Humbert's oogen hebben gevonden. (Zie Berlage, „Beschouwingen over bouwkunst", blz. 2). Vgl. ook W. Andrae, „Die ionische Säule", Berlin 1933, blz. 35 en 55. Andrae ziet elken vorm in de kunst als een symbool : „wir werden erkennen lernen müssen, in welchem Grade das stoffliche durchlässig für das Geistige geblieben ist . . . d.h. aus welcher Tiefe des Geistes die formenden Triebe kamen . . ." Voor *dit* symbool nu had Humbert merkwaardigerwijze geen begrip.

⁴⁾ „Negative Bewertung", volgens G. Billeter : „Die Anschauungen vom Wesen des Griechentums", Leipzig u. Berlin 1911.

⁵⁾ Billeter, blz. 56 : „Das Für und Wider ist entstanden auf der Folie des Christentums als asketisch und spiritualistisch aufgefaszte Religion."

Zoo zag hij in deze kunst niet het ideale beeld van Zuidelijke zaligheid, niet de volmaakte schoonheid en harmonie, maar veeleer, evenals Herder, een phase in de ontwikkeling van menschheid en kunst.

We moeten ons Humbert's godsdienstig gevoel niet al te asketisch en vergeestelijkt voorstellen. We moeten niet meenen, dat hij vijandig stond tegenover datgene, wat hij het aardsche, het stoffelijke in de Grieksche kunst noemt. Hij heeft zich immers ook terdege verdiept in de Grieksche wijsbegeerte en literatuur! Maar zijn diepste aard hunkerde naar iets anders en dat andere kon de Grieksche kunst hem niet geven. Wel aan Goethe. Grootter contrast dan tusschen deze twee tijdgenooten, voor wie het aanschouwen van de Oudheid een levensvervulling is geweest, laat zich welhaast niet denken.

Beiden hebben een tijdlang in Rome vertoefd en er genoten van de heerlijkheden, die deze stad bood aan allen, die er met open oogen rondliepen. Maar hoe verschillend hebben zij de indrukken, daar opgedaan, verwerkt! Aan Goethe hebben ze de definitieve richting van zijn leven en denken gegeven, een bewijs, dat bij Goethe de kiem van dit alles aanwezig was, want „nur Verwandtes kann Verwandtes grüßen und erkennen”.

Dat verwante was het aardsche, menschelijke geluk, de blijheid, het volle leven.

„Denn wozu dient alle der Aufwand von Sonnen und Planeten, . . . von gewordenen und werdenden Welten, wenn sich nicht zuletzt ein glücklicher Mensch unbewußt seines Daseins erfreut 1).”

Wat Goethe over Winckelmann in dezelfde verhandeling zegt, kunnen wij op hemzelf toepassen :

„nur mit einem heidnischen Sinne sind all diese Vorzüge vereinbar, Bewunderung der Götter als Kunstwerke, Ergebenheit in ein übermächtiges Schicksal” 2).

Bij Herder vinden we een opvatting van het „Griechentum”, die sterk aan die van Humbert doet denken. Immers, ook Herder zag verschillende kanten van Grieksch leven en Grieksche kunst niet als „het” voorbeeld voor alle

1) Goethe, „Winckelmann”, Bd. 35, blz. 10.

2) Ibidem, blz. 12.

tijden, maar als een schakel in de geschiedkundige ontwikkeling¹⁾. „Man soll nicht das Einmalige festhalten wollen²⁾.” Herder, die de mogelijkheden van eigen volk evenals van andere volkeren wilde leeren kennen, die eerbied had voor het menselijke, waar hij dat ook aantrof, voelde sterk de eenheid van dat menselijke met het goddelijke. Schoonheid was voor hem de uitdrukking der ziel: „eine innere Vollendung, die ins Jenseits hinüberwies”³⁾. Dit is ook de opvatting van Humbert en van vele zijner tijdgenooten.

Voor Humbert was de Oudheid slechts een der gebieden, waar hij zijn geest trachtte te verrijken en zijn kennis te verdiepen, terwijl voor Goethe Rome de plaats was, waar hij zich voor het eerst volkomen gelukkig voelde. Het „humaniser tout, même la nature, même le divin”, zooals Charles Blanc het zoo treffend van de Grieken zegt⁴⁾, is iets, wat Humbert niet kon begrijpen en dus niet waardeeren. Hij had niet voldoende „heidnischen Sinn”, het was zijn Christelijk geloof, dat, zooals Walter Rehm dat in ander verband opmerkt, „zijn schaduw terugwierp op de Oudheid”⁵⁾.

De aard van Humbert's Christendom zal in ons derde hoofdstuk ter sprake komen, de beteekenis ervan zal in deze studie telkens blijken.

Wij zullen nu Humbert's opmerkingen over beeldhouwkunst nader beschouwen.

Als hij iets beweert, doet hij dit met groote stelligheid; hij heeft bewijzen bij de hand, hij zet ons de kwestie uiteen op een wijze, die twijfel nagenoeg uitsluit. Hij begint met vast te stellen, dat:

„l'histoire politique et religieuse des peuples anciens est, en général, celle de leurs arts et sciences. Plus d'une institution en provoqua ou en retarda la marche et les progrès: plus d'une découverte, d'un procédé purement matériel influa à son tour sur les opinions et la croyance du vulgaire:”⁶⁾.

¹⁾ Zie Walter Rehm, „Griechentum und Goethezeit”, Leipzig 1936, blz. 87.

²⁾ Of, zooals Schiller het uitdrukte: „Der Mensch ist in jeder Zeit ganz zu finden.”

³⁾ Herder, „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit”, 13. Buch.

⁴⁾ Ch. Blanc, op. cit., blz. 137 (13).

⁵⁾ Walter Rehm, op. cit., blz. 265.

⁶⁾ „Signes”, blz. 42.

Het is interessant, en ook Humbert waagde zich daaraan, te trachten vast te stellen, hoe de vroegste beeldende kunst er heeft uitgezien en welke gedachte ze heeft willen uitdrukken, om zoodoende over de oudste volkeren en hun voorstellingswereld eenigszins te worden ingelicht.

Hij meent, dat de mummie of mummiekist van het oude Egypte de eerste vorm van sculptuur is geweest, eerst veel later gevolgd door goden-uitbeelding :

„Rien . . . qui s'oppose à nous faire connoître dans la momie égyptienne . . . les motifs, l'application et les premiers essais réglés et commandés d'un Art, dont toutes les plus anciennes productions qui nous restent prouvent en faveur de cette hypothèse ¹⁾.”

Deze opvatting van Humbert is veel te eenzijdig ²⁾, maar toch zullen we hem moeten toegeven, dat de doodenvereering een der eerste momenten tot de beeldende kunst en vooral tot de beeldhouwkunst geweest is, en aan elken vorm van goden-uitbeelding vooraf is gegaan. Van praehistorische kunst wist men toen nog niets.

Het vermenigvuldigen van de mummie van beroemde persoonlijkheden met de bedoeling, deze in de herinnering van velen te doen voortleven is, volgens Humbert, een volgende stap. Daarna zien we de doeken en windselen langzamerhand verdwijnen en uit de mummie ontwikkelt zich een soort stèle, bekroond met een hoofd (herme). Zoodra nu aan het lichaam meer aandacht gewijd wordt ontstaat uit deze herme het meest primitieve menschen-beeld ; de dood en het leven beginnen elkaar te naderen.

Uit hetzelfde oogpunt, van doodenvereering dus, beschouwde Humbert de merkwaardige beelden, die in 1722 door den Hollander Roggeveen ontdekt zijn op het Paascheiland ³⁾ en omstreeks 1780 door Cook en La Peyrouse uitvoerig werden beschreven.

Hoezeer Humbert zich voor deze wonderlijke scheppin-

¹⁾ „Signes”, blz. 41.

²⁾ Vgl. M. Hoernes, „Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa”, Wien 1915, blz. 18 en vlg., waar deze betoogt, dat de lichaamstooi, een soort ornamentiek dus, als oudste vorm van kunst moet worden beschouwd : „Die niedrigste aller Kunstfätigkeiten ist die schmückende Beschäftigung mit dem eigenen Körper” . . . Zie ook blz. 52 over de oudste mensch- en dierfiguren, waaraan Hoernes geen religieus of magisch doel toeschrijft, maar die hij zuiver naturalistisch opvat.

³⁾ Chileensch eiland in den Grooten Oceaan, 118 KM², nu 200 inwoners.


gen geïnteresseerd heeft, blijkt mede uit twee handschriften in de Nationale Bibliotheek ¹⁾, waarin hij, uitvoeriger dan in het „Essai sur les signes”, een beschrijving ervan geeft aan de hand van oude reis-journalen.

Op een platform verheft zich een zuil van steen (eigenlijk klei met kleine, gladde steentjes ingelegd) en daarop staat een kolossaal hoofd, bedekt met een soort korf of kroon. De mond is breed; lange, doorboorde ooren hangen tot op de schouders.

Humbert waarschuwt er uitdrukkelijk tegen, dergelijke werken als „image de la vie” of als vroegste uitbeelding van de godheid op te vatten ²⁾.

Het viel, volgens Humbert, een primitieven mensch niet in, zich de godheid voor te stellen in eigen gedaante, integendeel: het vreemde, angstaanjagende, hetgeen aan het menschelijke tegengesteld was, dat waren voor hem de goddelijke eigenschappen, die ook uiterlijk den god kenmerkten, en een lange ontwikkeling is noodig geweest, voordat deze eigenschappen menschelijke gestalte toelieten. Hoe meer uitsluitend menschelijk de uitbeelding is, des te zekerder hebben we met een jongere kunstuiting te maken. Humbert was het dus niet eens met Winckelmann, die in de vroegste beeldhouwkunst wel degelijk godenvereering zag.

Is het eigenlijk noodig, deze terug te brengen tot één proto-type? Het ligt immers voor de hand, dat aan de vroegste beeldhouwers en teekenaars het leven in zijn verscheidenheid zich heeft opgedrongen, alles wat hen dagelijks omgaf, mensch en dier in de eerste plaats. Waarom zouden slechts dood en voorouder-vereering tot uitdrukking zijn gekomen?

De voorwaarden, die Humbert aan de beeldhouwkunst stelt zijn: stabiliteit en grootheid, symmetrische onbeweeglijkheid, teeken: ,

„cette impression alternative et mixte de vie et de mort, d'illusion et de réalité, d'interruption et de dureté, finissant enfin par nous faire assigner à ces Colosses ¹⁾ d'Égypte l'existence inouïe d'une race d'êtres

¹⁾ Hs. no. CCXXXV afd. 11 en no. CCXIX.

²⁾ „Signes”, blz. 43.

muette, immobile et solennellement traversière des siècles et des générations" 2).

De eenvoudige grootheid, die in elk Egyptisch beeld ligt, is, volgens Humbert, door de Grieken niet geëvenaard, om van de lateren niet eens te spreken.

Het werk van Bernini bezorgt hem rillingen : „ce seroit souiller les annales du plus noble des arts que d'y insérer le nom du Bernin”.

Michel Angelo bewondert hij als beeldhouwer meer dan als architect. De koepel van den Sint Pieter in Rome („vilaine calotte de nuit toute trouée” 3) kan hij hem niet vergeven 4).

Rust — evenwicht — grootheid : Egypte, zegt Humbert, heeft ons dat alles gegeven in zijn eeuwen-trotseerende beelden van mensch en dier.

Griekenland 5) noemt hij „anti-monumental”, ontrouw aan de teekenen, die voor de beeldhouwkunst volstrekt vereischt zijn. „Malheur à toute statue, qui rappelle plutôt le manequin que le roc de granit.”

Liefde voor de schoonheid van het menschelijk lichaam zonder eenige ethische bijgedachte kende Humbert niet. Misschien ware het beter, aldus Humbert, heelemaal geen beelden meer te maken. Plaats is er in onze maatschappij toch niet meer voor, en de museum-manie acht hij uit den booze 6). Wil men voor een waarlijk groot man een monument oprichten, dan moet het zijn : staande, rechtop, zóó dat men het slechts van voren kan zien, zonder paard of zetel, die de waardigheid accentueeren : „point d'échasses nécessaires à la vraie grandeur”.

Na de beeldhouwkunst komt de schilderkunst aan de beurt.

1) Ch. Blanc, op. cit., blz. 135 (13) : „partout les peuples débutent par le colossal.”

2) „Signes”, blz. 49.

3) „Signes”, Notes 49, blz. 19.

4) Vgl. Carstens' meening daaromtrent (brief aan Minister Von Heinitz (1793)) in Fernow, „Carstens' Leben und Werke” : „Michel Angelo ist der Vater des schlechten Geschmacks in der Baukunst, der unter seinen Nachfolgern bis auf unsere Zeit sich immer verschlimmert hat . . .”

5) Het Griekenland, dat Humbert meende te kennen.

6) „Signes”, blz. 54.

Wij allen, aldus Humbert, bezitten de gave, ons de dingen van verleden, heden en toekomst in beelden voor te stellen ; het is slechts de vraag, of we de „teekenen” zullen kunnen vinden om deze geestelijke voorstelling dusdanig om te zetten in lijn en kleur, dat deze onze gevoelens en gedachten waarneembaar en begrijpelijk maken voor anderen. De meerdere of mindere volmaaktheid van een kunstwerk hangt dus af van de verhouding tusschen de gedachte en de „teekenen”, die aan deze gedachte vorm geven.

Juist bij Humbert zelf gaapt een wijde kloof tusschen conceptie en uitvoering, hij moge dan zijn „teekenen” met nóg zooveel zorg hebben gekozen. Als voorbeeld noemen wij zijn „Magdalena”. Geen andere vrouwefiguur heeft hem dusdanig vervuld ¹⁾. Zij was voor hem het ideaal van vrouwelijke liefde en zwakheid. En hij beeldde haar af : rampzalig aan den voet van het kruis zittend, de haren in een waanzinnig gebaar om de vingers draaiend, een afgrijselijke voorstelling, niet tragisch, maar weerzinwekkend.

Hoe is dit mogelijk ? Het antwoord hierop ligt besloten in een vraag, die Humbert stelde als inleiding tot zijn lezing voor het Kon. Ned. Instituut over den Bijbel van Raffaël : „Is technische bekwaamheid, teekening, koloriet of penseel voor- of nadeelig bij de daarstelling eens onderwerps ? Heeft niet welluidendheid en technische vaardigheid menig kunstwerk bedorven ?”

Ja, technische vaardigheid ten koste van den inhoud heeft inderdaad menig kunstwerk niet tot zijn recht doen komen. Wanneer Humbert zich zoo uitgedrukt had, zouden wij het met hem eens zijn. Het feit, dat hij deze vraag stelde, is op zichzelf reeds kenmerkend voor zijn opvatting. Hij heeft het métier zonder twijfel onderschat, was onvoldoende geschoold en voelde dit niet als een gemis. Hij, die zoo gevoelig was voor kleuren, zich zoo verdiepte in haar invloed op den mensch, heeft niet één waternverfteekening nagelaten, waarvan de kleur ons bevredigt.

Het kan ons niet verwonderen, dat voor Humbert de

¹⁾ Zie Humbert's lezingen voor het Kon. Nederl. Instituut over den Bijbel van Raffaël, opgenomen in het Verslag van de 11e openbare vergadering der 4e kl. van het K.N.I. (7 Dec. 1836), in dit proefschrift hoofdstuk V (teekeningen), blz. 130 en vlg.

mensch het meest waardige onderwerp was. Op dit punt reiken classicisme en romantiek elkaar de hand, al is bij de romantici daarnaast het God-openbarende landschap een belangrijk verschijnsel.

In zijn beschouwingen over de schilderkunst spreekt Humbert duidelijker nog dan in die over de bouwkunst uit, hoezeer de godsdienst en vooral de figuur van Christus middelpunt, kern en bron van alle kunst moet zijn ¹⁾ :

... „qu'elle (la Peinture) soit, qu'elle redeviene encore pour nous ce qu'à sa renaissance au treizième siècle elle sembloit annoncer de vouloir devenir un jour, et ce que mille circonstances traversières (en Italie la découverte et l'étude des statues antiques, dans les pays du Nord la réformation) l'ont empêché d'être exclusivement selon son essence et ses moyens, le rapport immatériellement visible entre la pensée de l'homme et le monde intellectuel et moral que lui montre la religion de Jésus ²⁾ . . . que ce soit ainsi que pour la Poésie la Religion seule qui l'inspire, la guide, et s'en montre elle-même comme embellie à nos yeux ³⁾” !

Vooral in zijn opvatting van de schilderkunst staat Humbert aan de zijde der Romantiek, ook waar hij de drie eischen noemt, die hij aan deze kunst stelt ⁴⁾ :

1°. In plaats van olieverf beveelt hij aan : fresco ⁵⁾ of glasschildering, met de bedoeling, een meer „onstoffelijk” effect te bereiken ⁶⁾.

2°. „Aux froides et systématiques études d'après l'antique, substituons celle d'une nature animée et sans fard”.

3°. „Au lieu de tapisser de niaiseries les galeries et les boudoirs, que la Peinture ne décore plus que les seules églises et autres lieux sacrés ! ⁷⁾”.

¹⁾ Vgl. een uitlating van Overbeck in de „Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert”, Berlin 1914, blz. 133 :

„Ein einziges Bild nur ist uns allen als Aufgabe fürs Leben zu malen gegeben, das Ebenbild Gottes in unserer Seele, nach dem Vorbilde, das Er uns vom Himmel herab in Seinem Eingeborenen gesendet hat . . . Dieses ist in Kurzem mein Glaubensbekenntnis in der Kunst.”

²⁾ André Michel („Histoire de l'Art”, tome VII, 2^e partie, blz. 501) doet een heftigen aanval op deze moraliserende strekking in de kunst, sprekende over Greuze (1725—1805) : „Il fonde en France la déplorable école de la peinture littéraire et de l'art moralisateur.”

³⁾ „Signes”, blz. 58.

⁴⁾ Vgl. Carstens, Overbeck, Cornelius.


⁵⁾ Hem even dierbaar als later den Nazareners.



⁶⁾ „Signes”, blz. 59.

⁷⁾ Zelfs formaat en vorm van een schilderij zijn voor Humbert afhankelijk van de „teekenen”, die de voorstelling in zich draagt.

Wat Humbert wenscht is een uitsluitend dienende kunst. Van vrijheid is trouwens al geen sprake meer, wanneer men alle kunst en alle schoonheid beheerscht of bepaald wil zien door ethische beginselen ¹⁾).

Aardig demonstreert Humbert zijn principe met de bespreking van een kruisiging in het Campo Santo te Pisa, door Vasari en Lasinio toegeschreven aan Buffalmacco, later aan Pietro d'Orvieto, leerling van Giotto ²⁾).

Om den voet van het kruis zweven drie engelen, in verschillende, volgens Humbert typische, houdingen. De eerste heft de armen in razende smart en wanhoop ten hemel , de lijn van het geheele lichaam draagt trouwens dit teeken.

De tweede is eveneens ontzet, maar meer gelaten droevig, en de derde engel heeft een horizontale  houding en vlucht, waarin het tijdelooze en eindelooze van dit verdriet wordt uitgedrukt.  Humbert concludeert uit een en ander, dat de schilder hier heeft uitgedrukt : „douleur desespérée, douleur contemplative et douleur sans fin” ³⁾).

Als derde boek volgt de toepassing en samenvatting van deze opmerkingen.

Men moet, betoogt Humbert, niet spreken van een systeem, neen, hij zoekt in de verschillende kunstuitingen verwante trekken, die teruggebracht kunnen worden tot een primitieven uitdrukkingsvorm van lijn en kleur. Hij eischt bovendien van elk kunstwerk, dat het zal zijn : „production absolue, existant par et pour elle-même” ⁴⁾. De verschillende kunsten mogen zich niet vermengen ⁵⁾. Onjuist is het, volgens Humbert, wanneer een gebouw met

¹⁾ Vgl. in dit verband een opmerking van François Benoit aan het eind van zijn boek : „L'Art français sous la Révolution et l'Empire”, Paris 1897. „Il n'est pas de credo ni de système, qui puissent suppléer l'énergie individuelle ; il n'est qu'un régime, qui en assure le parfait développement, la liberté.”

²⁾ Vgl. Carlo Lasinio, „Pittura a fresco del Campo Santo di Pisa”, Firenze 1712.

³⁾ „Signes”, blz. 65.

⁴⁾ „Signes”, blz. 75.

⁵⁾ Zie Jarno Jessen, „Prärafaelismus”, blz. 4 : „Nur aus dem Zusammenspiel aller Künste kann sich Schönheit ergeben”. Toelaatbaar is voor Humbert slechts de verbinding van bouwkunst met beeldhouwkunst, op zéér beperkte schaal en niet aan den buitenkant, en voor een kerkgebouw toepassing van schilderkunst.

beelden ¹⁾ „versierd” is en het toppunt van slechten smaak is het tot in details kleuren van deze beelden ²⁾). Het bouwwerk vervult zijn taak volkomen, wanneer het van buiten zijn bestemming toont.

Op het gebied der bouwkunst komen voor Humbert slechts twee typen voor een bespreking in aanmerking, waarmee hij zich dan ook met groote aandacht en belangstelling heeft beziggehouden, en die we, na de „samenvatting” ³⁾, kort vermeld of eigenlijk aangekondigd vinden. Hij deelt hier mede, dat het oorspronkelijk zijn plan was, twee artikelen, die persklaar waren, als onderdeel van het „Essai” te publiceeren, maar dat hij deze tenslotte om allerlei redenen heeft teruggenomen. Beide zijn omstreeks 1817 geschreven: „De la construction horizontale ou politique s’associant la statuaire”, en „De la construction ascendante ou religieuse, s’associant la peinture”. De redenen, waarom hij van het uitgeven had afgezien, waren eenerzijds de tijdsomstandigheden, anderzijds de vrees voor het verwijt

„d’être resté encore bien des fois au dessous du parti, que j’aurois pu tirer de l’époque actuelle, pour achever d’imprimer à mes idées toute cette valeur morale, et toute cette nouveauté de vues, que déjà . . . elles présentent, mais qu’elles sont si susceptibles d’augmenter encore . . .

Au point où en sont venues les choses, il est plus que jamais du devoir de quiconque s’honore encore du titre de citoyen et de chrétien, de ne rien faire, de ne rien dire, de ne rien écrire, qui ne tende plus ou moins efficacement au salut et au maintien de la grande machine sociale, aujourd’hui si déplorablement ébranlée jusque dans ses plus fermes fondemens ⁴⁾”.

Het „politieke” gebouw zou als opschrift moeten dragen: „J’obéis à la Loi” en zou bestemd zijn, de betrekkingen te onderhouden tusschen den mensch en zijn gelijken, het tweede, de tempel, zou de uitdrukking moeten zijn van de woorden: „J’ai vaincu le monde” ⁵⁾.

Humbert wilde in beide constructies een bepaalde ge-

¹⁾ En de Gothiek dan?

²⁾ Verkapt klassicisme!

³⁾ „Signes”, blz. 77.

⁴⁾ „Signes”, blz. 78.

⁵⁾ Hs. no. CCXXVII (Nat. Bibliotheek), „Les deux édifices” en hs. no. CCXIV, „Adversaria”, blz. 10 tot 46 en blz. 60—96.

dachte tot uitdrukking brengen en deze tot in de geringste détails doorvoeren ¹⁾).

Het is jammer, dat hij deze verhandelingen aan het „Essai” heeft onttrokken, maar fragmenten ervan komen voor in eenige van de handschriften, aanwezig in de Nationale Bibliotheek. Een bespreking van die fragmenten is hier op zijn plaats.

Het uitvoerigst heeft Humbert zich over het „politieke” gebouw uitgelaten en daarbij al zijn idealisme en fantasie ten toon gespreid, ten einde ons de idee van dat bouwwerk duidelijk te maken.

Humbert gaat uit van de beteekenis der Wet, niet alleen voor een bepaald volk, maar voor alle volkeren onderling; hij droomt van wereldvrede door middel van een volkerenbond, en in dien volkerenbond zal zijn gebouw het centrale punt zijn, waar de Wet wordt gediend en toegepast.

„La Loi n'est que l'expression même de la Liberté, dirigée vers une foi utile à tous par la raison de tous.”

Hij vat de Wet op in ruimeren zin :

„embrassant d'une même portée encore le bien-être de la grande famille de tous les peuples, nouvel Aréopage unique et universel mais sous le nouveau nom à jamais salutairement redoutable d'Assemblée ou Congrès de Censeurs des Peuples et des Rois, prononçant en premier et dernier ressort sur toutes les difficultés survenues en matière de politique et d'un seul mot rétablissant ainsi le calme, l'équilibre et la paix parmi les nations. C'est pour la réunion solennelle . . . de ce Sénat qu'en premier lieu l'architecture est sommée d'élever un Edifice.

Consacré à des intérêts purement humains, l'Edifice sera encore tout terrestre, tout matériel, et par conséquent d'une solidité non moins apparente que réelle ²⁾).

Vandaar de overheerschend horizontale lijn, teeken —|— .

Het gebouw zal hoog gelegen zijn en open naar vier zijden, maar moet één front hebben „à l'instar de l'homme”. Ook is het van belang, dat het geheel op kleinen afstand den gewenschten indruk maakt.

Het zal om een groote open binnenplaats heen gebouwd worden. Deze „cour” is de kern van het gebouw, de ruimte,

¹⁾ Humbert wilde altijd een *norm* vaststellen.

²⁾ Hs. CCXIV, blz. 14.

waar alle besprekingen zullen plaats vinden ¹⁾, om een soort altaarheen, dat zich, als tribune dienend, in het midden verheft.

Rondom de „cour” zal een rij borstbeelden ²⁾ komen te staan,

„décorations d'images de grands hommes . . . plus propre à un édifice destiné de la plus auguste et de la plus sainte mission, de celle de veiller au salut et au bonheur des peuples ³⁾.”

Humbert dacht zich dit gebouw ⁴⁾ geplaatst in Polen, te Grodno, als „compensateur et vengeance de son injuste partage” ⁵⁾.

Voorts beschrijft hij een vizioen van den stoet van eerwaardige grijsaards, censoren van de volkeren, die zich naar het altaar begeven om te beraadslagen.

Er zijn moeilijkheden tusschen de volkeren gerezen :

„du milieu d'un peuple petit en nombre, mais fort, mais invincible par sa concorde, par sa fidélité à son Prince qui est leur Père, s'est élevé une voix ferme, calme, unanime, réclamant dignement les décisions d'un aréopage incorruptible sur les malheurs qui menacent la Société ⁶⁾.”

Die stem heeft weerklank gevonden en men is erin geslaagd „à s'entendre et à s'unir avec eux pour obtenir ce Senat Auguste, composé d'Hommes instruits de tout Pays . . .” met het doel den vrede en de orde te handhaven.

En de volkeren zullen vereenigd zijn door den eed van gehoorzaamheid aan de Wet, den eenigen waarborg van geluk en rust in de maatschappij.

Geen salons, fauteuils en feesten zullen de censoren vinden, zij zullen neerzitten op de marmeren treden en hun eenige belooning zal zijn, dat de volkeren hen zegenen.

Het denkbeeld van een soort volkerenbond dook in Humbert's tijd telkens op ⁷⁾. Het verwondert ons niet, dat ook hij met groot vertrouwen en roerend optimisme den sleutel zocht tot de oplossing van alle conflicten.

¹⁾ Ibidem, blz. 16, „sub divo, sine tecto” en dat nog wel in Polen ! (Zie boven.)

²⁾ Zelfs de inscripties geeft hij aan, blz. 36.

³⁾ Ibidem, blz. 31.

⁴⁾ De nauwkeurig aangegeven afmetingen van het gebouw zoowel als van alle onderdeelen, de plattegronden, doorsneden, beschrijvingen van zuilen, van materiaal enz. zijn voor ons van minder belang.

⁵⁾ Hs. no. CCXXVII en Hs. no. CCXIV, blz. 40.

⁶⁾ Hs. CCXIV, blz. 34.

⁷⁾ B.v. bij Chateaubriand in : „Le génie du Christianisme”. Wij denken ook aan de Heilige Alliantie van 1815 tusschen Rusland, Pruisen en Oostenrijk, waarbij de vorsten als vaders over hun volkeren zouden regeeren en het Christendom de basis zou vormen van hun samenwerking.

Over het „édifice religieux, emblème de la Victoire de l'Intelligence sur la matière”, spreekt hij korter en bondiger. Het zal, ook weer tot in elk détail, het vaste geloof in Christus' overwinning uitdrukken, dat de „dogmes absurdes et avilissants” de baas zal worden ¹⁾).

De tempel moet te midden van een groote vlakte verrijzen in den vorm van een kegel met spiraalvormigen omgang. Het binnenste, allerheiligste, zal een grafkamer bevatten, evenals bij de Pyramiden.

In ditzelfde handschrift vindt men de beschrijving van een laag, zuiver rond gebouw, om schilderijen ten toon te stellen. Niets aan den buitenkant mag den bezoeker afleiden of vermoeien voordat hij binnentreedt. Slechts een enkel ornament is aangebracht ter voorkoming van eentonigheid, terwijl veel aandacht aan den ingang is besteed.

Dit laatste ontwerp doet denken aan de scheppingen en ontwerpen van Claude Nicolas Ledoux (1736—1806), dien Humbert zeer wel gekend kan hebben, doch dien hij nergens noemt.

Ledoux' meest origineele bouwwerken zijn niet zijn woonhuizen en kasteelen, waarin hij nog klassicistisch blijft, maar b.v. „la Maison des gardes agricoles” ²⁾ bij het kasteel van Maupertuis, een zuivere bol, van binnen in den vorm van een kruis. Vier trappen geven toegang tot de vier openingen van het kruis ³⁾).

Ook het zoutkeet-complex, een heele stad met hoofd- en bijgebouwen in een grooten cirkel gevat, geeft die zuiver geometrische vormen te zien, die zoo typisch zijn voor Ledoux. Tenslotte draaft hij in deze richting al te ver door, „et semble avoir quitté le terrain de la possibilité réalisable . . . ce n'est plus que l'architecture théorique” ⁴⁾).

¹⁾ Hs. CCXIV, blz. 60.

²⁾ Geneviève Levallet-Haug, „Claude Nicolas Ledoux”, Paris et Straszbourg 1934, blz. 64. Dit en het volgende zijn uitgevoerd, sommige bleven ontwerp.

³⁾ In een artikel over Boullée (*Art Bulletin*, Sept. 1939, blz. 215) schrijft Emil Kaufmann naar aanleiding van deze merkwaardige scheppingen van Ledoux: „The results of such experiments in form are neither to be judged by any aesthetic canons of mature style, nor to be approached with any expectation of practical utility or even possibility”. Zoo dienen we ook tegenover Humbert's bouwkundige fantasieën te staan.

⁴⁾ Levallet-Haug, op. cit., blz. 111.

Zijn voorkeur voor enorme afmetingen, de „mégalo- manie” van zijn tijd, deelt hij eveneens met Humbert¹⁾.

In het laatste hoofdstuk van het „Essai sur les signes” doet Humbert een buitengewoon onpractisch voorstel: als symbool van de kracht, de waakzaamheid en de groot- heid van Nederland wil hij bij de monding van den Ouden Rijn vóór de Hollandsche kust een reusachtigen liggenden leeuw plaatsen, die zelfs wanneer eens het land door de wateren verzwolgen zou zijn, nog van de beteekenis van dit land zou spreken.

Geïnspireerd tot deze gedachte heeft hem „la noble et ferme contenance de la Hollande, — c’est encore l’hom- mage d’un citoyen à sa patrie²⁾!”

Ter verduidelijking van Humbert’s bedoelingen laten wij hier volgen het

*Tableau synoptique et comparatif*³⁾

des signes inconditionnels de l’architecture de la statuaire et de la peinture, renvoyant à la Patrie et aux époques des productions exclusivement classiques de ces trois arts.

	Signes	Patrie	Epoque
		{ Egypte Grande-Grèce	sous les Pharaons 600 av. J.C.
Architecture	blanc		
		{ Allemagne France Angleterre	1200—1400
Statuaire	blanc-noir		
		Egypte	sous les Pharaons
Peinture			
		{ Allemagne Italie	1300—1500
	rouge	blanc	noir
	jaune	azur	
	vert		

¹⁾ Vgl. ook Hogarth, „Analysis of beauty”, blz. 58: „Forms of magnitude will draw our attention and raise our admiration.” Oorzaken van dit verschijnsel zijn het imperialisme en de herinneringen aan Roma antiqua, die opgefrischt waren.

²⁾ „Signes”, Appendice, blz. IV, zie ook de waterverf-teekening P.K.L. 1542.

³⁾ „Signes”, blz. 71.

Humbert's theorie is allerm minst onopgemerkt gebleven. De eerste, die op het „Essai sur les signes” de aandacht vestigde, was Charles Blanc ¹⁾).

Deze begint met zoowel de teekeningen als de theorie over te nemen zonder zelfs Humbert's naam te vermelden ²⁾), hetgeen eerst later, terloops, geschiedt ³⁾). Hoezeer Blanc Humbert's opvattingen waardeerde, blijkt elders in zijn geschriften, waar hij tevens nadrukkelijk verklaart, dat deze gedachten niet van hemzelf waren :

„Ces belles observations — je puis les dire belles, puisqu'elles ne sont pas de moi, — elles ont été faites par un écrivain hollandais, obscur, mais original et profond, Humbert de Superville ⁴⁾.”

Waarom Blanc zoo lang wachtte met het noemen van Humbert's naam, is ons niet duidelijk. Blanc's eigen werk immers geeft een zeer oorspronkelijken kijk op de dingen, die juist naast dien van Humbert interessant mag heeten.

J. van Vloten ⁵⁾ vertelt, hoe Charles Blanc met het „Essai” in aanraking kwam. Hij spreekt over de „scherpzinnige bespiegeling van een geniaal Zwitser op Nederlandschen bodem gevestigd”, die zóó weinig algemeen bekend was, dat „een talentvol Fransch schrijver en kunstkenner Ch. Blanc, die ze bij een uitstapje in Holland leerde kennen, ze zich, ten behoeve zijner eigene kunstbespiegeling, vrijelijk meende te kunnen toeigenen.”

Een tweede en wel zeer eigenaardige toepassing van Humbert's theorie vinden we in het „Leerboek der graphologie” van J. Schrijver ⁶⁾).

¹⁾ In zijn „Grammaire historique des arts du dessin”, *Gazette des Beaux Arts*, 1860—1862.

²⁾ *Gazette* 1860, tome 6, blz. 329—30.

³⁾ *Gazette* 1862, tome 12, blz. 227: . . . „suivant la curieuse observation faite par Humbert de S. dans les „Signes inconditionnels de l'Art” . . .

⁴⁾ *Revue des cours littéraires de la France et de l'Etranger*, sixième année, no. 39, geciteerd door J. L. Cornet in „Aanteekeningen van allerlei aard”, onder letter H. (Archief P.K.L.). Zie ook *Gazette* 1862, tome 13, blz. 134.

⁵⁾ J. van Vloten, „Aesthetica of schoonheidskunde”, Deventer 1865, blz. 81: „Onvoorwaardelijke kunstmerken zijn treffende beschouwingen . . . die (gelijk dat met de schriften van even bescheiden als hoogbegaafde lieden meer gaat) door den grooten hoop veronachtzaamd, bij enkele minder oppervlakkige lezers nader bekend raakten . . .”

⁶⁾ J. Schrijver, „Leerboek der graphologie”, Amsterdam z.j., blz. 10.

In het hoofdstuk : „Het handschrift en het schrijfvlak zinnebeeldig beschouwd” stelt Schrijver de vraag : hoe kan een lijn ons een ziele-indruk geven ?

„Dat dit mogelijk is, bewijzen ons de schema's . . . die ontleend zijn aan een merkwaardig boek van Humbert de Superville . . .

Als wij deze schema's bekijken, dan nemen wij waar : opgaande, horizontale en dalende lijnen, maar dan beleven wij : de mimische uitdrukking van de opgetogenheid, de gelijkmoedigheid, de neerslachtingheid.

De ervaring heeft geleerd, dat er geen normaal mensch te vinden is, die bij het zien van deze drie paradigmata andere primaire toestanden dan de genoemde beleeft . . . De zintuigelijke indruk van de gelaatsuitdrukking openbaart de gesteldheid van het diepere wezen.”

Schrijver spreekt dan verder van een „transponeeren van de gewaarwording” : door stijgen en dalen worden in onzen geest diep ingewortelde herinneringen wakker gemaakt. Zoo wordt in alle tijden het levensgevoel op gelijksoortige wijze uitgedrukt.

Groote waardeering¹⁾ voor Humbert's boek spreekt, behalve uit de belangstelling in het Kon. Ned. Instituut²⁾, ook uit een aantal brieven, die Humbert ontving naar aanleiding van het toegezonden „Essai”³⁾.

Verwonderlijk is de late datum van al deze brieven, nl. omstreeks 1840, terwijl het boek in 1827 verschenen was. Zoo lang had Humbert blijkbaar gewacht met het rondzenden van exemplaren.

Athanas Coquerel⁴⁾ schreef eerst den 18en September 1841 aan Humbert, dat hij aan Ingres, zoodra deze uit Rome terug was, en aan den beeldhouwer David d'Angers een exemplaar toegezonden had :

. . . . „Je suis heureux d'avoir pu servir d'intermédiaire entre votre gloire et celle de ces artistes distingués”

¹⁾ Terwille van de volledigheid vermelden wij de opmerkingen, die M. Duval in zijn „Grundrisz der Anatomie für Künstler”, Deutsche bewerking door E. Gaupp, Stuttgart 1908, blz. 252 en vlg. aan Humbert's schema's wijdt : „. . . die Abhandlung von Humbert de S. (Des signes inconscients (sic) de Part, 1827). . . Die Figuren und die Bemerkungen . . . erweisen sich als überraschend richtig” Duval is erdoor op de gedachte gekomen dergelijke omtrekeekeningen te ontwerpen om de werking van elke spier afzonderlijk aan te toonen.

²⁾ Zie hoofdstuk I, blz. 22 en vgl.

³⁾ Hs. CCXXXVI (Nat. Bibl.).

⁴⁾ Waalsch Predikant, eerst in Den Haag, later in Parijs, met wien Humbert veel correspondeerde.

Er volgt verder eenige ophemelarij, die niet veel om het lijf heeft ¹⁾.

Een brief van David d'Angers gaat iets dieper op de zaak in :

„... votre admirable ouvrage... remplie d'idées neuves, profondes et philosophiques, le monde savant doit certainement l'inscrire au petit nombre de celles, sur lesquelles il ne peut exister aucune contestation... Vous avez raison, la Statuaire ne peut vraiment être digne de l'estime des hommes que grand elle crée des symboles vénérables ²⁾.”...

10 Dec. 1840 schrijft de bekende prentenkenner en kunsthandelaar R. Weigel uit Leipzig, dat hij het „Essai” aan J. G. von Quandt in Dresden („savant théoricien et grand amateur de beaux Arts”) gestuurd heeft, om diens opinie te vernemen ³⁾.

Het antwoord van Von Quandt, in afschrift aanwezig ⁴⁾, is een scherpe en vernietigende kritiek, die juist daarom de moeite van het bespreken waard is, omdat zij ons dwingt, een standpunt tusschen beide woordvoerders in te nemen, en vooral ook, ons rekenschap te geven van Humbert's punt van uitgang en zijn conclusies.

Humbert ziet de idee achter alle dingen ; elk verschijnsel is voor hem een symbool. Deze symbolen nu brengt hij terug tot hun simpelsten en meest welsprekenden vorm en de „teekenen”, die zoo ontstaan, vormen het grond-element van zijn beschouwingen.

Zeer terecht heeft Humbert de groote waarde beseft van symbolen en teekens, die immers aan geen tijd gebonden en algemeen verstaanbaar zijn. Het feit echter, dat hij deze teekens wildoen gelden voor alle gevallen, dat hij elk kunstwerk nadert van dat ééne standpunt uit, als het ware gewapend met zijn teekens, verzwakt zijn betoog. Doordat hij volkomen consequent wil zijn, bereikt hij het tegendeel. Het is nu eenmaal onmogelijk, de oneindige verscheidenheid van vormen en voorstellingen tot een bepaald principe terug

¹⁾ Brief no. 1 in Hs. CCXXVI.

²⁾ Hij houdt voorts een pleidooi voor het naakt in de beeldhouwkunst, waarover blijkbaar gestreden werd : „La nudité n'est indécente que par les actions des êtres représentés. L'art statuaire peut être chaste et virginal, cela dépend de la moralité de l'artiste.”

³⁾ Brief no. 6. Hs. CCXXVI.

⁴⁾ Zelfde Hs.

te brengen, een vaste norm aan te leggen voor alle verschijnselen.

Voor Von Quandt bestaat er geen principe. Hij wil de kunst beschouwen zooals zij zich aan ons voordoet, in onbepaalde ontplooiing, door geen enkele theorie belemmerd of aan banden gelegd. Hij gaat uit van het kunstwerk, dat het leven in al zijn mogelijkheden vertegenwoordigt, en het is uiterst moeilijk voor hem eenige waardeering te hebben voor den theoreticus Humbert, voor wien teeken en symbool het begin en het einde zijn.

Het gevolg van de ver uiteenliggende uitgangspunten der twee schrijvers is, dat Von Quandt ook Humbert's juiste inzichten ontkende, hem zelfs soms opzettelijk schijnt te hebben misverstaan.

Aan de hand van Von Quandt's brief zullen wij een en ander trachten toe te lichten.

„Wer sollte wohl glauben,” aldus Von Quandt, „daß dieser Verfasser in bloßen geometrischen Linien und Formen und in einer Farbe, dem Roth, und den beiden Verneinungen der Farbe, weiß und schwarz, die Grundlinien und Elemente aller Kunst suchen würde? Da es ihm weit angemessener scheinen möchte, das Wesen der Kunst in voller Gestaltung und in dem frischen Leben anzukennen. Es ist ein Irrtum zu glauben, daß eine Linie an sich etwas bedeute. . . . [es sind] keine unbedingte Zeichen sondern [sic] erhalten ihre Bedeutung erst durch die Beziehung aufs Leben und sind also durch dieses bedingt. . . . Assoziation der Vorstellung des Ausdrucks des Menschengesichts und der Linien, welche die Zeichner dem Gesicht zu Grunde legen, verführte den Verfasser zu glauben, daß diese Linien in ihren Richtungen nach oben und unten in allen Fällen und an und für sich selbst die Zustände von Lust, Gleichmuth und Schwermuth ausdrückten

. . . . daß alles bei ihm auf Anspielung, Beziehung und bloße Ähnlichkeit, aber nicht Einheit der Ideen und des Seyns hinausläuft, worauf doch sein System Anspruch macht [der große Fehler], daß aller geistige Ausdruck nur aus den Zügen des Menschengesichts abgeleitet werden könnte.”

Dat „één lijn op zich zelf” iets beteekent, wordt door Humbert nergens beweerd. Het is een feit, dat in het algemeen bepaalde aandoeningen op het menscheijk gelaat een gelijke, of althans soortgelijke, uitdrukking te voorschijn roepen, die wij kunnen aflezen door een ons aange-

boren associatievermogen ¹⁾). Ook de herinnering is bij dit alles betrokken, waardoor het verstaan van de uiterlijke verschijnselen vergemakkelijkt wordt. Doordat Humbert van de drie meest sprekende uitdrukkingsmogelijkheden (blijheid, beweging — somberheid, ernst — gelijkmatigheid, rust) de lijnen vastlegt in een algemeene formule, ontstaan zijn drie schema's ²⁾). Deze formules, de combinatie van stijgende, dalende of horizontale lijnen, kunnen wij door onmiddellijke associatie alweer herleiden tot de gevoelens, waarvan deze simpele lijnen de uitdrukking zijn. Van beweging en vreugde spreken stijgende lijnen, van spanning en kracht — terwijl juist het ontbreken van spanning en kracht wordt uitgedrukt door het neergebogen zijn. Niet slechts uit het menschelijk gelaat had Humbert deze „teekens” kunnen opmaken, de houding van het geheele lichaam evenals de gebaren spelen een rol daarbij.

Tot hiertoe zijn Humbert's waarnemingen juist.

Waar hij echter de algemeene geldigheid van zijn teekens bepleit, en die wil toepassen op de verschillende kunstuitingen, zijn deze opvattingen veel te simplistisch.

De voorbeelden die Von Quandt geeft om te bewijzen, dat Humbert's „teekenen” niet onvoorwaardelijk genoemd mogen worden, zijn uitermate gezocht.

Het spreekt vanzelf dat Von Quandt ook tegenover Humbert's conclusies een sceptische houding aanneemt. Hij ziet de inconsequentie van een „systeem”, dat berust op een al te spoedig als grondelement beschouwde praemisse; vandaar, dat juist hier zijn kritiek belangrijk is, waar uiteraard Humbert's meest aanvechtbare uitspraken te vinden zijn. Wij zullen met een paar voorbeelden aantoonen, dat, door zijn volkomen verschillende instelling, Von Quandt niet altijd bij machte was de kern van waarheid te ontdekken in Humbert's beweringen, noch ook overal zijn bedoelingen te vatten.

Bouwkunst zou, volgens Humbert, tot haar grootste hoogte gekomen zijn in tijden van slavernij en tyrannie.

¹⁾ Een héél jong kind is al in staat, de gelaatsuitdrukking hetzij van boosheid of van goedkeuring, van blijdschap of schrik af te lezen.

²⁾ De overgangs-stadia, die het minst uitgesproken en dus ook het moeilijkst vast te leggen zijn, verwaarloost Humbert.

Von Quandt daarentegen meent, dat alleen in tijden van monarchie concentratie van de volkskracht mogelijk is, dat b.v. in het vrije Rome op kunstgebied niets groots is voortgebracht.

Maar: „tyrannie” is in vele vormen denkbaar. Wij gelooven, dat de onderwerping aan één wil, één leiding, die Humbert op het oog heeft, niet zoover afstaat van de „concentratie van de volkskracht”, die volgens Von Quandt een eerste vereischte is voor het ontstaan en de uitvoering van groote bouwwerken.

Gelijkenis met de natuur vertoont, aldus Von Quandt, de bouwkunst nergens. Zij is in haar scheppingen zoo vrij als de muziek, behoudens gebondenheid aan natuurwetten.

Het omhoogstreven, de onstoffelijke, onaardsche lichtheid, die Humbert zoo bewondert in de spitsboogconstructie, en het ontbreken van elk gevoel van druk en last, is, zegt Von Quandt, slechts gevolg van het feit, dat de dragende kracht bij deze constructie aan het oog onttrokken is.

Naar aanleiding van Humbert's hypothese aangaande de mummie als prototype van alle beeldhouwkunst, merkt Von Quandt grimmig op: „es kann nicht die Aufgabe sein, Cadaver herzustellen”.

Ofschoon Von Quandt van deze vraagstukken niet meer kon weten dan Humbert, begreep hij blijkbaar, dat hierover het laatste woord nog niet gesproken was. De betrekkelijke juistheid van Humbert's onderstelling ontging hem ¹⁾.

Wij meenen hiermede eenigszins te hebben duidelijk gemaakt, waar de twee antagonistenvan langs elkaar heen praten.

Voor den subjectivist Humbert is de idee niet alleen primair, maar allesoverheerschend, voor Von Quandt daarentegen staat de realiteit, het verschijnsel op den voorgrond. De eerste tracht wetten vast te stellen, die onvoorwaardelijk en overal moeten gelden, de tweede ziet van voorschriften en normen af en bepaalt zich ertoe, de feiten te beschrijven en te verklaren. Hij staat daardoor dichter bij den tegenwoordigen stand der aethetica.

„Mag in diesen Irrgängen der Phantasie lustwandeln wer will, ich folge ihm nicht nach”, schrijft Von Quandt.

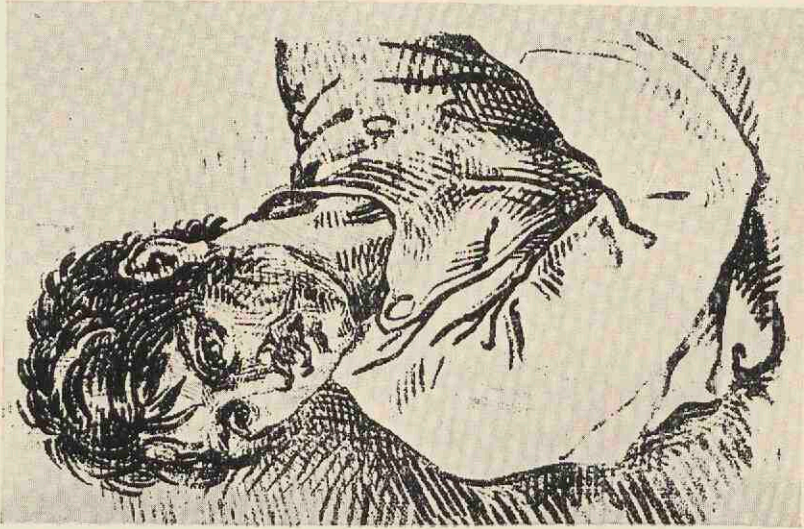
¹⁾ Zie blz. 64 en vlg., waar wij nader op deze kwestie ingingen.



KOP VAN EEN OUDEN MAN

Lithographie

P.K.L.



PORTRETSTUDIE

Lithographie

P.K.L.

Voor ons zijn deze „Irrgänge” ondanks alles vol aantrekkelijkheden, omdat Humbert met dit werk een eigen plaats inneemt onder de aesthetici van zijn tijd.

Een bezwaar tegen het „Essai” is de enorme hoeveelheid noten, waardoor ieder détail tot een zelfstandige studie uitgroeit. Zij werken niet verhelderend, maar verwarrend. Humbert was nooit tevreden met eigen werk, hij kon het niet tot afsluiting brengen en had de grootste moeite, zich te beperken. Dat hij bij het voorbereiden van een tweeden druk van het „Essai” alles, wat niet in onmiddellijk verband stond met het onderwerp, schrapt, is een groote zelfoverwinning geweest, en zou, wanneer deze bewerking het licht gezien had, de leesbaarheid van het boek zeer verhoogd hebben ¹⁾.

Tenslotte een vraag : heeft het „Essai”, behalve als interessant tijd-verschijnsel, voor ons nog beteekenis ? De vele oorspronkelijke opmerkingen, die grootendeels op eigen aanschouwing en onderzoek berusten, wekken stellig ook nu nog onze belangstelling op, zelfs al zouden we het niet eens zijn met de praemisse, waarvan Humbert uitgaat. Maar, wat Humbert onder „de kunst” verstaat, is slechts een klein deel van datgene wat wij daaronder plegen te verstaan. Voor hem gelden niet elke levens-uiting en levensvorm, maar slechts die vormen en uitingen komen voor zijn theoretische bespiegelingen in aanmerking, die gebaseerd zijn op, of direct samenhangen met godsdienst en moraal. Zoo is hij met de bouwkunst en de schilderkunst al heel gauw klaar en blijft er een uitgebreid terrein buiten beschouwing, waarvoor hij, getuige zijn eigen teekeningen, toch wel oog had.

Humbert heeft zich in zijn eigen theorieën vastgewerkt, tot schade van zijn ongetwijfeld zeer veelzijdigen aanleg.

¹⁾ Hs. no. CCXV (Naf. Bibl.) „Essai sur les signes inconditionnels dans l'Art,” 2^{me} édition, Nov. 1841, blz. 1 : „Cette nouvelle ou seconde édition se distingue surtout de la première par plusieurs retranchements, tant dans le texte que dans les figures, qui s'y trouvent placées Quant aux notes, elles ne sont jamais nécessaires que lorsque le texte est obscur.”

HOOFDSTUK III

JÉSUS

ESSAI DRAMATIQUE

Wij komen thans tot de bespreking van het merkwaardige drama „Jésus”. Wonderlijk is allereerst de wijze van publiceeren : in 1812 verscheen als „Fragment” de *tweede* acte, een maand later de *eerste* acte, en het zou nog drie jaren duren voordat het geheel het licht zag.

Welke bedoeling heeft Humbert gehad met zijn „Jésus” ? Een antwoord op deze vraag geeft hijzelf in de voorrede ¹⁾ :

„Rempli d'une admiration profonde pour le Personnage auguste et extraordinaire . . . j'ai osé tracer un si beau caractère en faisant de la mort de ce Juste persécuté la catastrophe d'un Essai dramatique ²⁾).

Jésus, tombé dans le malheur, non pour expier les fautes ou les foiblesses . . . mais par un concours inévitable de circonstances environnantes : dans l'impossibilité morale de se soustraire à la haine . . . de ses ennemis et souffrant par respect pour un devoir reconnu . . . Jésus dans un pareil état me semble réunir toutes les qualités, qui constituent le Héros moral. C'est l'Homme vertueux des Stoïciens, aux prises avec l'injustice de ses semblables et la malignité du sort : . . .”

Het is de lijdende natuur, die zich in Jezus manifesteert, en dit lijden is uiting van den wil, die tot het einde toe zijn waardigheid en vrijheid behoudt.

Aldus wil Humbert den wetgever der Christenen voorstellen.

„Je n'ambitionne aucun titre littéraire, je voudrais mériter celui d'homme, et cette plus haute qualité, Jésus me la montre dans tout son éclat.

J'ai été fidelle au caractère de mes personnages, à quelques change-

¹⁾ Blz. V. Wij verwijzen uitsluitend naar de volledige uitgave.

²⁾ Vgl. W. de Clercq, Dagboek 1825—'44, blz. 18 : „C'est une chose singulière, qu'il y ait si peu de poètes capables de tirer des vers énergiques de sujets religieux.” (Dit naar aanleiding van Bilderdijk.)

ments près, que nécessitoit indispensablement mon but, qui est en ne peut être que moral ;

Plusieurs personnes cependant ¹⁾ ne manqueront pas de regarder comme opinions miennes quelques unes de celles que je mets dans la bouche de Jésus, ou croiront en reconnoître d'autres pour faire partie d'un système célèbre, ou du moins y faire allusion. . . . Je crois avoir conservé à Jésus ce caractère consacré par les écrits des anciens, et l'opinion de tant de siècles, s'entend au moral ; car pour ce qui regarde les dogmes, j'ai élagué tout ce qui pouvoit y avoir rapport."

Ofschoon Humbert zich dus bewust heeft willen vrijhouden van elk dogma, dringt zich niettemin de vraag aan ons op : hoe stond hij tegenover de godsdienstige beroeringen van zijn tijd ?

Wanneer het opkomend Réveil hem niet gegrepen heeft dan kan dit bij iemand als Humbert niet voortgekomen zijn uit lauwheid of onverschilligheid. Zijn standpunt berustte in elk geval op „Wahl des Bessern". Deze kwestie zal na een bespreking van inhoud en vorm van het drama nader beschouwd worden. Wij zullen dan trachten de plaats te bepalen, die het inneemt in het begin der 19e eeuw, zoowel wat godsdienstige gedachten als wat letterkundig verschijnsel betreft.

Hoofdzaak blijft Humbert's opvatting van de Christus-figuur, waarnaast naar voren komen : Jonathas, de geliefde discipel, en Judas, de verrader uit eerzucht ²⁾.

De inhoud, voor zoover het de eigenlijke handeling betreft, is eenvoudig.

In drie tafreelen wordt ons voorgesteld de korte tijd tusschen het verraad van Judas en de Kruisiging, of nauwkeuriger : tusschen het uitspreken van het vonnis en het voltrekken daarvan.

Het eerste tafreel beschrijft Judas, de wanhoop nabij, gepijnigd door zelfverwijt, spijt en twijfel, in gesprek met een door Humbert geschapen figuur Bézec, instrument in de handen van de priesters.

¹⁾ Blz. VII.

²⁾ Humbert laat weinig personen optreden : Jezus, Judas, Caiphas, Jonathas, Bézec (onhistorisch), Phariseërs en Schriftgeleerden alsmede een hoofdman over honderd. Zie op blz. 92, noot VII zijn opmerkingen over de weggelaten personen, met de motiveering daarvan.

Judas is zóó vol berouw¹⁾, dat hij zich zelfs voornemt, Jezus te redden. Dit voornemen uit hij tegen den bedroefden Jonathas²⁾, den liefsten leerling en vriend van Jezus, die, zoekend naar zijn meester, den verrader tegenkomt.

Hetgeen Jonathas verwacht had gebeurt niet, geen haar wordt hem gekrenkt, integendeel : samen zullen ze Jezus trachten te helpen.

De Judas-figuur is een der best-geslaagde in Humbert's werk en merkwaardig genoeg juist die, waarbij hij zich van de bronnen vrijmaakt om een reden, die hijzelf ons in de inleiding tot de „Notes”³⁾ meedeelt : niet de historische Judas Iscarioth past in zijn handeling, niet de verrader, de leugenaar, de eerlooze, maar de eindeloos eierzuchtige, die ten koste van alles hoogerop wil, die intusschen toch den invloed ondergaat van Jezus' woorden en meent, dat hijzelf bedoeld is in diens beschrijving van den zondaar⁴⁾.

Hij vreest het oordeel van het nageslacht :

„Sais tu quelque bourreau plus cruel que le crime⁵⁾ ?”

roept hij uit tegen Bézec, gebukt onder zijn schuldbesef,

„Ose sauver Jésus⁶⁾.”

Een dergelijke mentaliteit is voor den zeer onbelangrijken Bézec een raadsel, en ook Jonathas, die op dit moment komt aanstormen en God aanklaagt, omdat Hij zulke vreeselijke dingen toelaat, vertrouwt Judas' goedheid maar half. Jonathas is een beminnelijke, zachte jongeling; zijn wil is goed, maar hij mist kracht en beslistheid, hij overziet de dingen niet, zijn geloof is niet sterk genoeg.

Jonathas' gebrek aan vertrouwen komt o.a. tot uiting in de woorden :

„O doux Jésus

à quoi vous ont servi vos sublimes vertus ?

... n'est il donc plus de Père, de juge⁷⁾ ?”

¹⁾ In de psychologie van de Judas-figuur heeft Humbert zich met aandacht verdiept. Hij behoort tot diegenen, die voor alles het tragische in Judas zien.

²⁾ De naam „Jonathas” heeft voor Humbert het voordeel van welluidendheid boven „Jean” of „Jéhan” (noot, blz. 90).

³⁾ Zie blz. 89, „de Judas”.

⁴⁾ Blz. 10 en 11.

⁵⁾ Blz. 13.

⁶⁾ Blz. 14.

⁷⁾ Blz. 18—19.

Zóó lang tracht Judas hem te overtuigen van zijn goede bedoelingen, dat hij tenslotte ook weer een vleug van hoop krijgt :

Judas : „Et tous les deux alors nous reverrons Jésus ¹⁾.”

Het tweede tafreel is het beste, en heeft werkelijk prachtige momenten.

Jezus zit in een onderaardsche gevangenis en klaagt Jeruzalem aan. Judas, die toevallig komt aanloopen, durft zelfs de uitgestoken hand van Jezus niet aan te raken. Zijn minderwaardigheidsgevoel doet hem, zonder te willen luisteren, doorrazen en zichzelf aanklagen :

„mon crime efface tous ; et même de Caïn blanchit à l'œil de Dieu la fratricide main ²⁾.”

Met waren wellust vernedert hij zichzelf, totdat, bijna streng, Jezus hem vermaant :

„Judas, arrête ; et respecte ton âme ³⁾.”

en hem zelfs zijn wantrouwen in zooveel berouwvolle woorden laat voelen :

„Fasse qu'il soit sincère
Ce remords, o Judas ! Mais suffit-il d'en faire
Par des cris, par des pleurs le stérile aveu ⁴⁾ ?”

en Jezus wijst hem den weg, dien ook hij, Judas gaan moet :

. . . . „le même Dieu, que j'ai nommé Père,
sera ton Dieu, Judas et Jésus est ton frère ⁵⁾.”

Terwijl buiten kreten klinken : „Crucifie !” en Judas, ontzet, verder snelt, blijft Jezus weer alleen. Hij denkt aan zijn vrienden, zijn leerlingen, „foibles mais non méchants”. Eindelijk verlangt hij zoo naar Jonathas, dat hij hem roept. Jezus' behoefte aan liefde in deze ontzettende eenzaamheid is een ontroerend zuiver menschelijke trek. Jonathas komt en er ontspint zich een gesprek, dat ons vooral ook daarom belangrijk toeschijnt, omdat wij meenen, hier Humbert's geloofsbelijdenis voor ons te hebben. Waar het evangelische verhaal, het leven en de leer van Jezus de uit-

¹⁾ Blz. 24.

²⁾ Blz. 30.

³⁾ Blz. 31.

⁴⁾ Blz. 35.

⁵⁾ Blz. 37.

sluitende bronnen zijn, zooals Humbert ons op blz. VII van de voorrede nadrukkelijk verzekert, kan immers verwacht noch geëischt worden, dat daarbij een volkomen objectiviteit in acht wordt genomen. Hoe verschillend zijn al die overleveringen en hoe verschillend kan men ze interpreteren ! En heeft Humbert zich niet even verraden, waar hij voortgaat :

„C'est de cette doctrine, dans toute sa pureté simple et primitive, telle que mon âme la saisit, et telle que je la crois fermement l'honneur et la consolation du genre humain”

Jezus is voorbereid op alles wat komen gaat, hij toont een uiterste zelfbeheersching en is in staat den afhankelijken jongeling moed in te spreken.

Hij eischt van Jonathas een bewijs van zijn liefde en trouw, een belofte, dat deze Jezus' woorden, Jezus' geloof zal verspreiden, zooals hij van Judas een bewijs wilde van zijn berouw, en geen genoegen nam met de betuiging daarvan alleen.

Jonathas begrijpt niet, wil niet aanvaarden, hij ziet geen gerechtigheid meer, wat zijn leermeester hem ook zegt.

Jésus : „à la haine publique
Oppose tes vertus, oppose ta douceur,
Et la paix te suivra dans le sein du malheur ¹⁾.”

. . . . ma parole
veut guérir, consoler, mais non tel que console
un monde dont les biens, passagers comme lui,
Ne sauroient nous offrir de véritable appui.
. . . . Allons le voir ce Dieu, qui nous appelle tous ²⁾.”

Op deze plaats nu uit Humbert zijn eigen Gods-geloof : niet in den tempel, niet op den heiligen berg is de God te vinden, die zijn God is ³⁾ :

„Tu ne le trouves point dans le dieu d'Israël.
Non, ce Dieu que je sers, ce Dieu saint, ce Dieu père
Habite dans un sanctuaire
Plus près de nous ; ouvert même au pécheur.
Ce saint-des-saints c'est l'homme intérieur.

¹⁾ Blz. 45.

²⁾ Blz. 52.

³⁾ Blz. 54—55.

Dieu fait parler ses oracles divins :
Je suis qui suis : le père des humains !
Pour me trouver, marche dans le silence,
Pour m'approcher, travaille avec mes saints :
Les purs de cœur connoîtront mon essence."

Langzamerhand begint Jonathas te begrijpen :

„Vous êtes donc toujours mon père dans sa présence !
Votre coeur est son temple ; il ne vous quitte pas !”

Treffend is het, dat Jezus juist op dit oogenblik Jonathas herinnert aan hun eerste kennismaking, den avond, waarop moeder Salome haar zoon aan Jezus afstond, nadat Jonathas, op het hooren van Jezus' stem, was komen aanloopen ¹⁾ :

„Ressouviens-toi, mon fils, de ton ardeur nouvelle ;
Comment, abandonnant tes filets, ta nacelle,
T'élançant sur mes pas, courant vers le hameau,
Toi-même, tout joyeux, m'offris ce verre d'eau

Dis moi, mon fils, quels invisibles nœuds,
Quel attrait tout puissant nous attiroit tous deux ?
Il est donc, Jonathas, il est donc de ces âmes
Où le ciel semble avoir versé les mêmes flammes,
De ces âmes enfin, qui se cherchent toujours,
Et se trouvent parfois dès ces terrestres jours”

Maar, die „union” moet nu vrucht gaan dragen. Jonathas zal schijnbaar alleen achterblijven, maar hij moet kracht putten uit de goddelijke voorschriften, waarvan het mensche-lijk geluk afhangt, in de eerste plaats

„la douce charité ²⁾, le seul lien des hommes”
. . . . „Je te quitte, il est vrai, mais l'esprit qui m'enflamme
Je te le laisse, ami, qu'il embrase ton âme !
. . . . respecte donc toujours,
Jusques dans le pécheur, le sacré caractère,
La dignité de l'homme et le titre de frère,
Voilà la charité.”

En zoo goed kent Jezus zijn jongen vriend, dat hij diens tegenwerpingen zelf formuleert : hoe is het dan mogelijk dat God zijn schepselen verloren laat gaan of toelaat dat ze verdwalen ?

¹⁾ Blz. 56—57.

²⁾ Zie vooral blz. 58—61, waar Jezus aan Jonathas het begrip „charité” tracht bij te brengen, en haar allesoverheerschende beteekenis voor de menschheid.

Jésus : „ . . . repousse ces blasphèmes,
Ils naissent dans ton cœur brûlant de charité ;
Mais que seroit-ce alors de notre liberté,
Si les œuvres en nous ou bonnes ou coupables,
Devant Dieu nous cessions d'être seuls responsables ¹⁾ ?

.....

Dieu nous fit ses enfants, et non point ses esclaves.”

Als het, na dit gesprek, zelfs voor Jonathas niet mogelijk blijkt, met Jezus te waken, knielt deze in volstrekte eenzaamheid neer ²⁾, terwijl hij duidelijker dan ooit het doel beseft, dat hij nastreeft. In volle berusting en bereidheid kan hij daarna den hoofdman over honderd volgen. Ook Jonathas ondergaat den weldadigen en vertroostenden invloed, die uitstraalt van Jezus' vrede. Zelfs de hoofdman voelt zich een oogenblik verteederd, zonder dat hij beseft, wat zich tusschen meester en leerling afspeelt.

Deze bladzijden vormen in elk opzicht het hoogtepunt van het drama, ook de verzen vloeien welluidender, minder moeizaam.

Hetzelfde kan niet gezegd worden van het derde tafreel. De spanning, die in het voorafgaande aanwezig is, het levende, menschenlijke, zoeken we hier tevergeefs. En wat het ergste is : Jezus' karakter is veranderd. Waar is de milde wijsheid, de overgave aan Gods wil ? De Jezus, die hier voor de „doctoren der wet” treedt, is uitdagend, agressief, de dialoog met Caïphas scherp, bijna hatelijk ³⁾.

Jezus is de valschenlijk beschuldigde, die zich tracht te verdedigen en zich daarbij niet zonder hoogmoed beroept op eigen verdienste. Hij zegt te veel en verliest daardoor aan hoogheid.

Ook in de beschuldiging, op de wijze van de valsche getuigen, die Jezus *zelf* uitspreekt, is iets, dat ons hindert,

²⁾ Blz. 61.

³⁾ Van dit moment bestaat een penteekening (Nederl. Academie van Wetenschappen).

³⁾ Blz. 73—74.

Caïphas : „Grand Dieu ! qu'ose-t-il dire ?”

Jésus : „Ce que tout Israel a vu depuis trois ans.”

Caïphas : „Ce qu'Israel enfin punit sur les méchants.”

Jésus : „Ce qui l'auroit sauvé.”

Caïphas : „Ce qui te perd toi-même.”

Jésus : „Ce qui seul me soutient dans ce moment extrême !”

Caïphas : „Ce qui nous préparoit les plus horribles maux.”

Jésus : „Ce qui me promettoit le but de mes travaux.” etc.

en ons komt deze scène in het Oberammergauer Passions-
spiel in de herinnering, waar juist het zwijgen van Christus
op dat oogenblik zoo indrukwekkend is. Weer spreekt
Jezus als zijn diepste overtuiging uit :

„non, cet auguste loi si longtemps profanée,
sur le mont Sinaï n'a point été donnée ¹⁾ :
. . . . mais née au sein du Père avant cet univers,
. . . . au fond de notre cœur nous la portons empreinte.”

Dit zegt Jezus naar aanleiding van den wrekkenden God,
op wien Caïphas hoopt. Wel een gedurfde aanval op het
geloof der Joden !

We zien Caïphas nu gaandeweg minder zeker van zijn
zaak worden, en als Jezus uitroept :

„O mon Père !

Ton fils vient d'achever ton œuvre sur la terre,”

vraagt Caïphas bijna angstig : „est il donc fils de Dieu ²⁾ ?”
waarop Jezus antwoordt :

„Je le suis. Et bientôt de gloire revêtu,
Dans le sein de mon Dieu je serai dieu moi-même !”

Dat is den omstanders àl te kras !

Jezus wordt weggeleid, terwijl de hoofdman hem eer
bewijst en Caïphas onbeweeglijk blijft zitten.

Het slot-tooneel, waarin Judas, kort voor zijn eigen dood,
volkomen onbeheerscht, wild, Caïphas ervan beschuldigt,
dat hij dit einde niet heeft verhinderd, vertoont een diepe
inzinking.

Wat den vorm van het „Essai dramatique” betreft, kun-
nen wij kort zijn.

„Jésus” is geschreven in zes-voetige jamben. De verzen
zijn met de grootste nauwgezetheid verzorgd, maar vaak
houterig en gedwongen. Men voelt, dat Humbert geploeterd
heeft, om toch vooral geen fout tegen het metrum te maken.
Herhaling van een woord, van een zinsdeel soms, wijzen
daarop.

Een paar voorbeelden :

„Me lever ? moi ? non, non ; maudit, maudit l'hommage” . . .

¹⁾ Blz. 76.

²⁾ Blz. 78.

Ook vinden we omschrijving met een epitheton ornans :
„les mains, ces chères mains, soutiens de ma jeunesse”

of een andere „vulling” :

„qu'ils veillent mes amis, Amen, qu'ils veillent tous”.

Naarmate de inspiratie verslapt, treedt dit verschijnsel veelvuldiger en hinderlijker op ¹⁾).

Hoe is Humbert op de gedachte gekomen een drama te schrijven over de laatste uren van Christus' leven? Heeft hij een voorbeeld voor oogen gehad?

Op de eerste vraag geeft, gelijk wij zagen, de „Voorrede” een afdoend antwoord.

De tweede vraag moet waarschijnlijk ontkennend beantwoord worden. Immers, hij vermeldt met nauwgezetheid zijn bronnen, o.a. de vier Evangelien met commentaren, de Handelingen der Apostelen, het Evangelie van Nicodemus (een van de apokriefe boeken dus), de Spreuken van Salomo, benevens den Talmud en enkele Hebreuewsche commentaren ²⁾).

Zooals we zagen houdt Humbert zich in hoofdzaak aan den Bijbel en waar hij afwijkt, wordt dit in de noten vermeld en met redenen omkleed. Voor de dramatische behandeling van het Christus-verhaal vinden we in het begin der 19e eeuw in Nederland geen aanknoopingspunten. De literatuur in het algemeen, het tooneel in het bijzonder was in een „alleszins beklagenswaardig verval” ³⁾; geen van beide bevatte datgene, wat Humbert zou hebben kunnen inspireeren tot zijn „Jésus”.

In Frankrijk, waar Humbert immers omstreeks 1800 vertoefde, was de tijd al evenmin gunstig voor het ontstaan van en de belangstelling voor het Bijbelsche drama ⁴⁾. Wel had Napoleon, daarin ondersteund door Chateaubriand,

¹⁾ Vlg. op blz. 85 de razende wanhoop van Judas.

²⁾ Vlg. ook den catalogus van Humbert's eigen bibliotheek en de rubriek: „de Evangelien, of Jezus” in het Jaarboek van het K.N.I. 1850, blz. 196.

³⁾ G. Kalf, Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde, Groningen 1912, Dl. VII, blz. 166.

⁴⁾ Vgl. A. L. C. Kromsigt, „Le théâtre biblique à la veille du romantisme” (1789—1830), Dissertatie Amsterdam, 1931, blz. 20 en vlg. Zie ook blz. 89: „Résumé et Perspective”: „Dès le début de la Restauration commença une période intéressante de l'histoire du théâtre biblique”.

getracht de Katholieke kerk in haar oude rechten te herstellen, wel werd er in het jaar 1802 ter gelegenheid van den Vrede van Amiens een Te Deum gezongen in de Notre Dame, maar het verzet bleef hardnekkig en wat er ten tooneele werd gebracht, was weinig verheffend.

Met Duitschland, waar het Bijbelsche drama en vooral het Passiespel, altijd in zwang is geweest, had Humbert geen contact.

Wij hebben reeds eerder opgemerkt, dat de Christus-figuur voortdurend in het middelpunt van Humbert's belangstelling heeft gestaan.

Wilde Humbert met zijn „Jésus" getuigen, zich verzetten tegen een heerschende meening? Dat lag niet in zijn aard. Hij wilde slechts uiting geven aan hetgeen hemzelf zoo sterk vervulde.

Wij zullen dienen na te gaan, of hij zich in dezen aansloot bij de stroomingen van zijn tijd, of nieuwe wegen zocht. In ons land ontstond allengs (later dan in andere landen, b.v. Zwitserland, het geval was) een reactie op het rationalisme der 18e eeuw. De tolerantie, een gevolg van dit rationalisme, was verkapte lauwheid geweest. Immers, een verdraagzaamheid, die gepaard gaat met diepe overtuiging, vereischt groote wijsheid. En zoover was men nog niet. De eerste helft der 19e eeuw werd gekenmerkt door heftigen, vaak verbitterden strijd tusschen de verschillende „partijen", eenerzijds die van Kant's rationalisme, anderzijds de voorvechters van een verinnigd, hoewel niet streng dogmatisch geloof, nu eens meer, dan weer minder orthodox getint.

Humbert leefde in een tijd, niet alleen van strijd, maar ook van overgang, en deze overgang weerspiegelt zich in zijn drama „Jésus", met name in de Christus-figuur. Dat Humbert veel belangstelling had voor de philosophie van Kant, bewijst zijn studie, samen met collega's, tijdens zijn verblijf te Enkhuizen (1810—'12). Sporen van de rationalistische denkbeelden van den grooten Duitschen wijsgeer vertoont Humbert's Christus. Wij herinneren aan de woorden, waarmee Kant ¹⁾ zich uitspreekt over den niet-bovennatuurlijken oorsprong van Christus :

¹⁾ Kant, „Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft", Frankfurt u. Leipzig 1794, blz. 60.

„Wäre nun ein solcher wahrhaftig göttlich gesinnter Mensch . . . gleichsam vom Himmel auf die Erde herabgekommen, hätte er . . . ein unabsehlich großes moralisches Gute hervorgebracht, so würden wir doch nicht Ursache haben, an ihm etwas anders, als einen natürlich gezeugten Menschen anzunehmen . . . obzwar dadurch eben nicht schlechthin verneinet würde, daß er nicht auch wohl ein übernatürlich erzeugter Mensch sein könne . . . weil das Urbild, welches wir dieser Erscheinung unterlegen, doch immer in uns selbst gesucht werden muß, dessen Dasein in der menschlichen Seele schon für sich selbst unbegreiflich genug ist, daß man nicht nötig hat . . . ihn noch in einem besondern Menschen hypostasiert anzunehmen.“

Humbert's Christus is de wijze, milde leermeester, de menschelijke vriend, die zijn leer, zijn denkbeelden omtrent menschenliefde, vrijheid van handelen, schuld en boete, maar voor alles zijn verhouding tot den hem goed-gezinden God aan Jonathas tracht bij te brengen. Christus vermaant Jonathas, God niet daar te zoeken, waar hij tot nog toe tevergeefs trachtte Hem te vinden, niet in het Heilige der Heiligen, niet op den berg Sinaj, maar in eigen hart. Van binnen uit moet alle kracht komen.

In nauw verband met deze gedachten, die de kern van Humbert's drama uitmaken, staan zoowel de opvatting van de zonde (immers, ook in den zondaar is het Goddelijke aanwezig) en van de naastenliefde, la charité.

Ligt in deze gedachten niets, dat wijst in de richting van het Réveil? Te groot is de beroering geweest, die Bilderdijk, de voorlooper van het Réveil in Nederland, teweegbracht, dan dat wij zouden kunnen aannemen, dat Humbert aan diens niet altijd even zachtzinnige uitingen in het geheel geen aandacht zou hebben geschonken.

Is er reden om aan te nemen, dat Humbert in eenig opzicht onder Bilderdijk's invloed kwam? Noch in zijn brieven, noch in zijn handschriften spreekt Humbert zich over deze dingen uit. Wij zijn dus aangewezen op het „Essai dramatique“, wanneer wij willen uitmaken, of het nieuwe geluid, dat te beluisteren valt in het gesprek tusschen Jezus en Jonathas, in verband staat met Réveil-gedachten, of, zoo dat niet het geval is, in welk opzicht Humbert afweek van Bilderdijk en de zijnen. Vooropgesteld moet worden, dat wij Humbert niet beschouwen als voorlooper of aanhanger van het Réveil. Maar dezelfde problemen, die Bil-

derdijk bezig hielden, vervulden ook Humbert. Het is van belang te trachten vast te stellen, in hoeverre Humbert zijn eigen weg bleef volgen, omdat daardoor duidelijker zal worden wat de waardeering van tijdgenooten voor zijn werk in den weg stond.

Te dien einde beschouwen wij het beginstadium van het Réveil en zijn voornaamste kenmerken. Opvallend is, dat de verschillende schrijvers over dit onderwerp spreken van de veelzijdigheid dezer beweging, van het ontbreken van een strakke lijn ¹⁾: de dragers van de Réveil-gedachte vertoonen altijd weer andere zijden daarvan ²⁾. Hun gemeenschappelijke basis is het Geloof als persoonlijke beleving ³⁾, meer op gevoel ⁴⁾ dan op dogma berustend.

Sterk wordt de nadruk gelegd op de goddelijkheid van Christus, door wiens kruisiging en verheerlijking voor den zondigen mensch de verzoening tot stand komt ⁵⁾.

Het erkennen van de Eenheid Gods en haar openbaring in natuur en Bijbel, van de inwerking van Gods geest in ons hart, is een genade. De gedachte van zonde en genade staat op den voorgrond. Er is geen optimisme in dit geloof; in tegenstelling tot Rousseau's geloof aan de ingeschapen goedheid van den mensch vinden we hier de pessimistische opvatting der erfzonde, als verklaring van alle ellende op deze wereld.

Bilderdijk's vlucht in het nationaal verleden ⁶⁾ of in een toekomst, waarin Jezus zou zijn weergekeerd ⁷⁾, is een gevolg van dit pessimisme.

¹⁾ Zie de inleiding van N. Japikse tot „Het Réveil in Nederland” van M. E. Kluit, Amsterdam 1936.

²⁾ J. Reitsma, „Geschiedenis van de Hervorming en de Hervormde Kerk der Nederlanden”, Utrecht 1916, blz. 787. Hier wordt naar voren gebracht, dat er zooveel negatiefs in hun streven was. Dit negatieve ontbreekt bij Humbert.

³⁾ A. Pierson, „Oudere tijdgenooten”, blz. 63: „Men had geen behoefte aan bewijsbare waarheden. Geen tekstkritiek of historische kritiek. Men was zalig, men bezat de waarheid.”

⁴⁾ Z.W. Sneller, „Willem van Hogendorp in zijne betrekking tot het Réveil” (In „Christendom en Historie”, Lustrumbundel 1925), blz. 243: „Het Réveil is Romantiek in Nederlandsch protestantschen vorm” (woord van Pierson).

⁵⁾ H. Bavinck, „Bilderdijk als denker en dichter”, Kampen 1906, blz. 82 en 86. De gekruisigde en verheerlijkte Christus en zijn verzoeningsdood vormen het middelpunt van Bilderdijk's denken. Voor Humbert waren Christus' leven, zijn leer, de idee, die hij bracht, hoofdzaak.

⁶⁾ Sneller, op. cit., blz. 245, over Bilderdijk's vlucht.

⁷⁾ Vgl. Bavinck, op. cit., blz. 203.

Hoe staat Humbert tegenover deze grondbeginselen? Ook voor hem, wij zagen het reeds, is de God, die in den mensch leeft, hoofdzaak van zijn religie, niet de gestrengere Jehovah.

Met zijn Christus-opvatting is het anders gesteld. Weliswaar noemt Jezus zichzelf „fils de Dieu”, wel roept hij God aan als „mon Père”, maar hetgeen in deze figuur bovenal treft, wij zeiden het reeds eerder, zijn juist die oogeblikken, waarin wij den Mensch Jezus en niet den God leeren kennen ¹⁾. In het laatste tafreel is een plaats, waar op Jezus' goddelijkheid gezinspeeld wordt ²⁾ :

... „et bientôt de gloire revêtu,
Dans le sein de mon Dieu, je serai dieu moi-même”

Na zijn dood en verheerlijking zal Jezus verheven worden tot grooter waardigheid. Dit is allerm minst een rationalistische gedachte, maar wel een diepe beteekenis, gehecht aan Jezus' dood.

Hierin staat Humbert niet ver van Bilderdijk en de zijnen. Bij Humbert ontbreken de mystiek en de extase.

Ook het zonde-besef kent Humbert niet in dien vorm. Jezus vermaant Jonathas, zelfs in den zondaar het goddelijke te eerbiedigen, een eisch, die in Humbert's tijd menigeeen vreemder in de ooren zal hebben geklonken dan ons, twintigste-eeuwers, die geleerd hebben, den misdadiger te zien als product van erfelijkheid en milieu.

Mogelijke verwantschap met het Réveil is niet zoo gezocht als het misschien op het eerste gezicht lijkt. De bakermat van de beweging lag immers in Genève en de Zwitsersche predikanten, ten onzent bij de Waalsche gemeenten werkzaam, hebben de Réveil-gedachte bevorderd. Athanase Coquerel, van 1813—1830 Waalsch predikant te Amsterdam ³⁾, was een vriend van Humbert, met wien deze, nadat Coquerel naar Parijs beroepen was, in geregelde briefwisseling bleef ⁴⁾.

¹⁾ Maar dan toch den mensch, die tot een goddelijke taak was geroepen. Humbert ontkent Jezus' goddelijkheid nergens.

²⁾ „Jésus”, blz. 79.

³⁾ M. E. Kluit, op. cit., blz. 22.

⁴⁾ Brieven in het archief van het P.K.L.

Tijdens zijn verblijf te Amsterdam was Coquerel steeds vrijzinniger geworden.

Evenwel, op menig ander punt verschillen Humbert's opvattingen van die van het „Réveil”.

Het Réveil keurde het tooneel af: het gedoogde „geen spel en geen schijn”; de vroomheid wil ernst en waarheid ¹⁾. Welk rechtgeaard aanhanger van het Réveil zou op de gedachte zijn gekomen Christus tot middelpunt van een drama te maken?

Het orthodoxe element van het Réveil ²⁾ ontbreekt bij Humbert ten eenenmale, in tegendeel: een gesprek als dat tusschen Jezus en Jonathas ademt een zóó vrijzinnigen geest, dat het op een „oefening”, een „réunion”, zooals de godsdienstige bijeenkomsten der Réveil-vrienden in Amsterdam genoemd werden, stellig niet met instemming zou zijn aangehoord. Met dit liberalisme was Humbert zijn tijd vooruit, terwijl het feitelijk wortelt in het rationalisme ³⁾.

Overeenkomst, waarop wij hier willen wijzen, zonder er dieper op in te gaan, vertoonen Humbert's denkbeelden met die van de latere „Groninger school”.

Ook voor de „Groningers” was de persoon van Christus middelpunt en niet de leer. Vrijheid van onderzoek en studie gaf aan hun streven een nieuwe frischheid. Dit geloof was optimistischer, minder gedrukt door de schaduwen van de zonde en het bindend gezag eener kerkelijke belijdenis ⁴⁾. Het modernisme, dat zich aan het eind der 19e eeuw baan brak, is daarmee al in zicht gekomen.

Zien wij juist, dan is Humbert's Christus-opvatting een verbinding van rationalistische elementen en vrijzinnigheid, verdiept door groote vroomheid en warm gevoel, waarbij hij het Réveil als het ware overslaat.

¹⁾ A. Pierson, „Oudere tijdgenooten”, blz. 66—67.

²⁾ Zie L. Knappert, „Geschiedenis der Nederlandsch Hervormde Kerk gedurende de 18e en 19e eeuw”, Amsterdam 1912, blz. 281. Maar op blz. 289: „... niet orthodox, in zover het in de leer het groote redmiddel niet zag”.

³⁾ Vgl. A. L. C. Kromsigt, op. cit., blz. 94, noot 1, waar te veel nadruk gelegd wordt op het subjectivisme van Humbert, doordat de opmerking: „Quel auteur ne saisit pas l'occasion de se peindre lui-même par quelques traits caractéristiques, dans la personne de son Héros, ou de ceux qu'il fait parler? (Préface „Jésus” blz. VII) uit het verband gelicht wordt. Overigens wijst de schrijfster zeer terecht op den invloed van Kant in Nederland in het begin der 19e eeuw en citeert het artikel daaromtrent van H. IJ. Groenewegen, „Der erste Kampf um Kant in Holland” in „Kantstudien”, Jubiläumshft., 12. April 1924.

⁴⁾ J. Reitsma, op. cit., blz. 781. De Groningers hielden vast aan de historiciteit van den Bijbel.

Dat wij desniettemin op verwantschap met het Réveil konden wijzen, spreekt wel vanzelf.

Wanneer bij Humbert's „Jésus", behalve aan Kant ¹⁾, ook aan Schleiermacher gedacht kan worden, bewijst dit slechts, hoe samengesteld Humbert's denkbeelden waren.

Schleiermacher, de anti-rationalist, plaatst uitdrukkelijk religie naast moraal en metaphysica, omdat zij een ander doel heeft :

„Ihr Wesen ist nicht Denken und Handeln, sondern Anschauung und Gefühl, sie will im Menschen das Unendliche sehen ²⁾. Alles Einzelne als einen Teil des Ganzen, alles Beschränkte als eine Darstellung des Unendlichen hinnehmen, das ist Religion ³⁾."

Of Humbert Schleiermacher's „Reden über die Religion" gelezen heeft, weten we niet. Maar Humbert's Christus-uitbeelding roept herinneringen in ons wakker aan de prachtige woorden uit Schleiermacher's laatste „Rede" ⁴⁾ :

„Wenn ich das heilige Bild dessen betrachte . . . der der erhabene Urheber des Herrlichsten ist, was es bis jetzt gibt in der Religion : so bewundere ich nicht die Reinigkeit seiner Sittenlehre, die doch nur ausgesprochen hat, was alle Menschen, die zum Bewußtsein ihrer geistigen Natur gekommen sind, mit ihm gemein haben . . . , ich bewundere nicht die Eigentümlichkeit seines Charakters . . . das alles sind nur menschliche Dinge : aber das wahrhaft Göttliche ist die herrliche Klarheit zu welcher die große Idee . . . daß alles Endliche höherer Vermittlungen bedarf, um mit der Gottheit zusammenzuhängen, sich in seiner Seele voll ausbildete . . ."

Hoewel in epischen vorm gegoten, geeft Klopstock's „Messias" ⁵⁾ ons een Christus-uitbeelding, die van eenzelfde

¹⁾ Het Réveil moest natuurlijk niets van Kant hebben. Te zeer miste men bij hem „de genade" en „het geloof".

²⁾ F. D. E. Schleiermacher, „Reden über die Religion" (Schleiermachers Werke, Bd. IV), Leipzig 1911, blz. 240.

³⁾ Ibidem, blz. 244.

⁴⁾ Ibidem, blz. 392.

⁵⁾ In 1773 voltooid. Klopstock's „dichterische Zutaten" doen afbreuk aan de verhevenheid en eenvoud van het Bijbelsche verhaal. Herder verweet Klopstock het gebrek aan menselijkheid in den Heiland, die in de oude Passiespelen zoo sterk tot uitdrukking komt.

Naast het titelblad van de Messias-uitgave van 1760, Halle (nog onvoltooid) ziet men een kopergravure, waarop het eenzame, hoog in de bergen opgerichte kruis (vgl. Humbert's „Kruisiging", P.K.L.). Klopstock zelf schreef hierover : „ . . . eine einsame, von Flüssen und Bäumen leere Gegend . . . In der tiefsten Ferne der Gegend, auf einem der Berge, zeigt sich Christus am Kreuz . . . ohne Dornenkranz . . . Es ist ganz und gar einsam um ihn. Um das Kreuz herum ist eine merklichere Dunkelheit als in der

mentaliteit getuigt als die van Humbert. Maar deze piëtistisch-gevoelvolle beschrijving van Jezus' leven en sterven legt meer den nadruk op den lijdenden mensch, terwijl Humbert ons den levenden, denkenden mensch toont.

Het is misschien nuttig, er in dit verband nog eens nadrukkelijk op te wijzen, dat het doel van ons zoeken naar aanknoopingspunten bij tijdgenooten of gelijktijdige stroomingen niet was Humbert toch met alle geweld in een of ander systeem onder te brengen. Maar datgene, wat zijn tijd in beroering bracht, raakte ook hem. Het beeld, dat, samengesteld uit verschillende elementen en factoren, tenslotte ontstond, was geheel Humbert's eigendom.

Wanneer wij dit vooropstellen, kunnen wij nog verder rondkijken, ook daar, waar van invloed of contact in het geheel geen sprake is.

Wij denken b.v. aan de Christus-uitbeelding van Ary Scheffer (1795—1858), den in Parijs werkenden Nederlander, die in zijn Bijbelsche onderwerpen, afgezien van een smachtende en dweperige zoetelijkheid, die hem eigen was, dezelfde opvattingen huldigde van den „Christ de la tolérance, de la liberté, de la charité, l'homme Dieu”.¹⁾

Ook kunnen wij wijzen op de schildersgroep der „Nazareners”, die ongeveer in denzelfden tijd in Duitschland werkten en grooten invloed hadden.

Ofschoon wij daarmee het terrein van de beeldende kunst betreden hebben, vertoonen beide gebieden zeer zeker vergelijkbare opvattingen.

Hoe is het „Essai dramatique” door het publiek ontvangen? In de „Vaderlandsche Letteroefeningen” van 1816 vinden we een vrij uitvoerige critiek. Wij zien, dat de criticus van een geheel andere richting was en lichtelijk ontzet over de „moderne”, al te vrijzinnige opvattingen van Humbert. Hij vit op kleinigheden, maakt stekelige aanmerkingen

übrigen Gegend”. (F. Vogt und M. Koch, „Geschichte der deutschen Literatur”, Leipzig u. Wien 1918, Bd. II, blz. 140 (noot)). Vgl. hiermee de illustraties naar H. Füger bij den „Messias”, uit het Hoogduitsch vertaald door Johan Meerman, 's-Gravenhage 1803, waar de Christus veel gelijkenis vertoont met dien van Ary Scheffer.

¹⁾ M. Kolb, „Ary Scheffer et son temps”, Thèse Paris 1937, blz. 376.

op de verzen, zwijgt over de belangrijke scène tusschen Meester en discipel, om dan weer vinnig van leer te trekken bij het laatste tooneel, het Sanhedrin.

De uiting van Jezus, dat de echte Wet niet op den Sinai te vinden is, ontlokt hem de opmerking, „dat het Christendom in de 18e eeuw los was geworden van het Oude Verbond en daardoor van zijn grondslag beroofd.” Wij geven hem gelijk, wanneer hij den scherpen dialoog afkeurt, ook, wanneer hij mist: „de edele, verheven eenvoudigheid in denken en zeggen, die Goddelijke . . . machtspreuk, waardoor hij zich van de wetgeleerden onderscheidde”, en de „couleur locale”. Inderdaad, van Oostersche sfeer is niet veel te bespeuren ¹⁾; in het algemeen ontbreekt ook elke tooneelaanwijzing.

Humbert zal zich de entourage niet sober genoeg hebben kunnen voorstellen, het kwam hem immers alleen op de gedachte aan.

Bij de brieven aan Humbert ²⁾ is er een van H. H. Klijn ³⁾, geschreven 4 Juni 1836 (over het werk, dat in 1815 verschenen was !).

. . . . „Ontvang dan mijn welmeenenden dank voor het geschenk van Uw hoogverdienselijk Dichtstuk „Jésus” Met zeer veel genoegen heb ik het Dichtstuk herlezen en zoowel de edelheid van Uw gevoel als de kracht en het verhevene Uwer inderdaad uitmuntende versificatie bewonderd. Herhaalde malen troffen mij uwe verssen, terwijl het schilderen en volhouden der edele karakters van den Hooftpersoon en zijnen geliefden Jonger, uwen arbeid verheffen tot eenen der meest verdienstelijken Dramatische Dichtstukken”

Humbert heeft hem dan blijkbaar gevraagd, een stukje uit het „Essai dramatique” te vertalen en hem dat toe te zenden. 16 Nov. 1836 schrijft Klijn :

. . . . „Eindelijk is het mij gelukt, aan Uw aangenaam verlangen te voldoen. Ik heb mij gewaagd aan de navolging van een gedeelte uit Uw treffend Dichtstuk Jésus en wel het door U opgegevene, blz. 49. Reeds dadelijk gevoelde ik, dat mijne poging inderdaad gewaagd was. Want, daar het reeds hoogst moeyelijk is om dichtstukken van de eene taal in de andere over te brengen, zoo wordt dat moeyelijke niet

¹⁾ Vgl. het *klassieke* gewaad bij de verschillende Messias-illustratoren.

²⁾ Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde te Leiden, Hs. L. 1004.

³⁾ H. H. Klijn, 1773—1856, dichter en suikerraffinadeur. Curator van het Luthersch Seminarium te Amsterdam.

weinig vermeerderd wanneer men zulke kernachtige verssen ontmoet als de uwe zijn. . . . Van uwe achting mijwaarts vertrouw ik, dat gij mij met volle opregtheid uw oordeel zult te kennen geven Mogt gij echter oordeelen dat uwe krachtige toonvallen eenigszins getroffen zijn, dan zal ik, wanneer tijd en bezigheden mij zulks veroorloven, het tweede door U opgegeven gedeelte in het Hollandsch pogen over te brengen

De bedoelde vertaling is aanwezig onder de handschriften van de Maatschappij der Nederlandsche Letterkunde ¹⁾). Wij zullen deze hier niet laten volgen en kunnen begrijpen, dat Humbert nooit heeft aangedrongen op een voortzetten van de poging.

Niets wijst erop, dat „Jésus” in breeder kring bekend is geweest. Misschien is het betrekkelijk moeilijke Fransch daar mede schuld aan, ofschoon men in dien tijd wel in hoofdzaak Fransch georiënteerd was. Humbert schreef niet voor het groote publiek en voor zijn vrijzinnige denkbeelden, waartoe een uitgebreid onderzoek van de bronnen had geleid, was het nog te vroeg.

¹⁾ Zie ook : H. H. Klijn, „Nagelaten en verspreide gedichten en redevoeringen”, Amsterdam 1856, blz. 22.

HOOFDSTUK IV

RONDOM HUMBERT. INVLOEDEN EN STROOMINGEN.

Nadat wij Humbert's levensloop hebben uiteengezet en een gedeelte van zijn werk besproken, is het van belang, ons een voorstelling te maken van de velerlei stroomingen en beroeringen, te midden waarvan hij zijn weg heeft moeten vinden. Aan sommige invloeden kan hij zich niet hebben onttrokken, doch in menig opzicht is hij onverstoorbaar zijn eigen gang gegaan.

Wij vermeldden reeds, dat hij op twintigjarigen leeftijd naar Italië reisde. Het feit, dat hij tien jaren daar bleef, veel langer dan de meeste andere kunstenaars, bewijst, dat dit verblijf aan zijn verwachtingen beantwoordde. Hij leefde er heel wat minder teruggetrokken dan later elders, met name in Leiden. Hij sprak vloeiend Italiaansch, las met Abbate Mattei de klassieken¹⁾, leerde anatomie, reisde rond en nam er tenslotte zelfs actief aan het politieke leven deel.

Voor iemand als Humbert moeten de Italiaansche jaren van zeer groote beteekenis zijn geweest. Rome was ook toen nog een brandpunt van kunstleven. Elk jong kunstenaar, die er terwille van zijn opleiding heen trok, geraakte onder den invloed van dit milieu. Het was ongetwijfeld de Oudheid, en de bewondering voor de Oudheid, die alle andere inzichten en opvattingen overstemde. Eerst door zijn reizen in Toscane heeft Humbert gelegenheid gekregen, kennis te maken met de Italiaansche kunst van de 13e tot de 15e eeuw, waartoe hij zich door een zekere „Wahlverwandschaft” aangetrokken gevoelde.

De Oudheid vond hij als vanzelf, terwijl hij de kunst van Trecento en Quattrocento moest zoeken.

Het spreekt vanzelf, dat Humbert mee-bewogen werd

¹⁾ Vgl. Hs. no. CCXVI (Nat. Bibl.).

door de groote stroomingen van zijn tijd. De vraag rijst, hoe hij dit alles verwerkte tot iets eigens.

Goethe zegt omtrent de invloeden, die op den kunstenaar inwerken, het volgende ¹⁾ :

„Überhaupt ist es nur ein schwacher Behelf, wenn man bei Würdigung außerordentlicher Talente voreilig auszumitteln denkt, woher sie allenfalls ihre Vorzüge genommen. Der aus der Kindheit aufblickende Mensch findet die Natur nicht etwa rein und nackt um sich her ; denn die göttliche Kraft seiner Vorfahren hat eine zweite Welt in die Welt erschaffen Herkömmliche Gebräuche, ehrwürdige Überlieferungen, schätzbare Denkmale und so mannigfache herrliche Kunsterzeugnisse umzingeln den Menschen dergestalt, daß er nie zu unterscheiden weiß, was ursprünglich und was abgeleitet ist

Den originellen Künstler kann man also denjenigen nennen, welcher die Gegenstände um sich her nach individueller, nationeller Weise behandelt und zu einem gefügten Ganzen zusammenbildet. Wenn wir also von einem solchen spreken, so ist es unsere Pflicht, zuallererst seine Kraft und die Ausbildung derselben zu betrachten, sodann seine nächste Umgebung insofern sie ihm Gegenstände, Fertigkeiten und Gesinnungen überliefert, und zulezt dürfen wir erst unsern Blick nach außen richten und untersuchen, nicht sowohl, was er Fremdes gekannt, als wie er es benutzt habe.“

Te dien einde zullen wij eerst rondkijken in Rome, waar ten tijde van Humbert's verblijf de kunstenaarssamenleving een wereldje op zichzelf vormde. Door dagboeken en brieven is het mogelijk, een denkbeeld te krijgen van deze gemeenschap.

Fernow vertelt ons in zijn Carstens-biographie ²⁾, dat kunstenaars van verschillende nationaliteit gescheiden leefden, bepaalde kringen vormden en slechts bij uitzondering met elkaar in aanraking kwamen. Tentoonstellingen b.v. gaven aanleiding tot onderling contact en kritiek.

Het is jammer, dat het besef van eigen belangrijkheid, de egocentrische aard, waaraan we interessante brieven, van Tischbein, Goethe, Koch, Carstens, Blake, Wicar en iets later van de Nazareners te danken hebben ³⁾, bij

¹⁾ Goethe, „Kunstschätze am Rhein, Main und Neckar“, 1814 und 1815, Bd. 28, blz. 218—19.

²⁾ Op. cit., blz. 105 : „ so leben die Deutschen sowohl als die Künstler anderer Nationen jede für sich“. Ook Goethe (Italienische Reise) spreekt daarover.

³⁾ Zie o.a. „Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert“.

Humbert niet aanwezig was. Hij had er weinig behoefte aan, zich te uiten, en mocht dit een enkelen keer al voorkomen, dan werden het korte notities voor eigen gebruik, waar een niet-ingewijde nauwelijks uit wijs kon worden.

Daarbij komt, dat tijdens zijn gevangenschap in Cività Vecchia vele papieren, aantekeningen en teekeningen uit zijn huis (bij Hendrik Voogd) verdwenen zijn en slechts ten deele teruggevonden werden, zoodat wij juist wat den Italiaanschen tijd aangaat, zeer onvolledig zijn ingelicht met betrekking tot Humbert's wederwaardigheden. Dit dwingt ons te meer, in wijderen kring rond te zien.

De eerste jaren van Humbert's verblijf in Rome waren in staatkundig opzicht betrekkelijk rustig, dat wil zeggen, in zooverre als Italië niet onmiddellijk bij de groote gebeurtenissen betrokken was.

De vele Fransche kunstenaars en de plaats, die de Fransche Academie innam, maakten echter, dat de weerslag der gebeurtenissen in Frankrijk te Rome duidelijk voelbaar was.

Toen in 1791 de Wetgevende Vergadering bijeenkwam en de woelingen te Parijs toenamen, ging er een schok door de Fransche kolonie in Rome. De val van het koningschap in 1792 veroorzaakte daar zelfs relletjes.

„La nouvelle de la déchéance de Louis XVI produisit un effet de véritable terreur sur la cour de Rome De quelle façon retenir la jeunesse du Palais Mancini pour la plupart issus du peuple, naturellement épris des idées de liberté, et que le 10 août devait rendre ivres d'orgueil ?”¹⁾

Wij moeten den invloed der Académie de France in die jaren niet onderschatten en ook niet over het hoofd zien, dat de schilder Jacques Louis David de schakel vormde tusschen politiek en kunst van de revolutie. David's werk getuigt daarvan, het is onafscheidelijk met den tijd verbonden en wordt er volkomen door beheerscht.

In dit licht gezien willen wij David's kunst en zijn theorieën een oogenblik van dichterbij beschouwen.

Het kan niet onze bedoeling zijn, David als kunstenaar

¹⁾ H. Lapauze, „L'Académie de France à Rome”, Paris 1924, tome I, blz. 441.

met Humbert te vergelijken : hun gaven zijn te ongelijk. Maar wel is het mogelijk, David's ideeën, die zoo karakteristiek zijn voor dit tijdperk, te leggen naast die van Humbert. Op sommige punten zullen we een merkwaardige overeenkomst vinden.

In één opzicht staan David en Humbert lijnrecht tegenover elkaar. David nl. grijpt met zijn kunst direct uit het leven. Hij had te Parijs, waar hij in 1780 was teruggekeerd na een verblijf in Rome, grooten invloed op den loop der gebeurtenissen. Hij was fel Jacobijn, vriend van Robespierre, bewonderaar van Marat, en zijn werk getuigt hiervan.

Het portret van Marat beweert David te hebben geschilderd omdat het volk het wilde : „il voulait voir les traits de son ami fidèle, . . . j'ai entendu la voix du peuple, j'ai obéi¹⁾.”

Humbert daarentegen negeerde het politieke en maatschappelijke leven geheel. We vinden in zijn werk slechts één vage toespeling²⁾ op den toch wel zeer bewogen tijd, een bewijs van Humbert's naar binnen gekeerde, bespiegelende natuur.

Voor ons is van belang, wat David's politieke overtuiging voor de kunst beteekend heeft. Delécluze, zijn bekende biograaf, zegt hieromtrent :

„L'imagination remplie de l'histoire et des usages de l'antiquité, David . . . fut entraîné par un instinct vague à imiter tout ce qu'il ne savait que très imparfaitement des républiques anciennes³⁾.”

Zoodra David's republikeinsche gezindheid de overhand kreeg en hem bracht tot onderwerpen uit eigen tijd, keerde hij terug tot grootere eenvoud, kracht en welsprekendheid.

„L'art, dans ce cas, n'est plus un but, mais un moyen, l'art ne doit être employé qu'au profit de certaines idées . . . l'art n'est donc présenté que comme une des branches de l'instruction publique propre à propager les idées morales⁴⁾ et politiques . . .⁵⁾.”

¹⁾ Ibidem, tome I, blz. 456.

²⁾ „Essai sur les signes”, blz. 78. Dit proefschrift hoofdstuk II, blz. 70.

³⁾ Delécluze, „Louis David, son école et son temps”, Paris 1855, blz. 175.

⁴⁾ Vgl. A. Pierson, „De beteekenis der kunst voor het zedelijk leven”, Haarlem 1862, blz. 13 en 16 : „. . . de verouderde leer . . . die langen tijd in de bevordering der zedelijkheid het doel der kunst heeft gezocht . . . Ware kunst zal aan ware zedelijkheid bevorderlijk zijn, maar nooit wanneer men het haar oplegt als een plicht. De kunst heeft haar doel in zichzelf . . . De vraag naar de zedelijke strekking . . . is ongepast, daar geen maatstaf ter beoordeeling de juiste kan zijn, die ons voor een gantsche reeks van de schoonste kunstproducten moedwillig de oogen doet sluiten.”

⁵⁾ Delécluze, op. cit., blz. 176.

De kunst als middel, niet als doel op zichzelf¹⁾, ook Humbert huldigde deze in de 18e eeuw algemeen gangbare opvatting. Zelden boeide Humbert een onderwerp om het geval zelf, meestal bleef de gedachte hoofdzaak. Bij de bespreking van Humbert's eigen prenten en teekeningen zullen we zien, hoe b.v. bij de Bijbelsche onderwerpen, die voor hem de belangrijkste van alle waren, de idee, „le but moral”, zijn hand bestuurde en vaak remde.

Intusschen waren de omstandigheden niet bevorderlijk voor den bloei van de Académie de France. Vele leerlingen verlieten de stad en het zou tot 1801 duren, voordat er weer nieuw leven in de Villa Mancini²⁾ kwam.

Staan deze gebeurtenissen in eenig verband met Humbert? Is er contact aan te toonen tusschen David en hem? Ongetwijfeld, ook al zou dat geen persoonlijk contact geweest zijn.

De schakel tusschen beiden vormt Wicar de Lille, vriend van Humbert, leerling van David. Het Leidsche Prentenkabinet bezit een aantal brieven van Wicar, handelend over de kunstschaten, die hem in Florence ontstolen waren³⁾.

Deze brieven zijn weinig belangrijk wat Humbert betreft. Iets anders is het met den brief, dien hij in 1829 aan Humbert zond, waarin hij zich op vrijmoedige wijze uitspreekt over de kunst van zijn tijd en ook over zijn leermeester David :

„ . . . Vous avez bien raison de m'écrire que toutes les écoles se confondent. L'espèce de Révolution, que David avait opéré en France et ses nombreux élèves de toutes les nations placés principalement sous la domination de Napoléon y a beaucoup contribué en sorte que Rome, Naples, Vienne, Londres, l'Italie, la Hollande, la Flandres et même la Russie ont dans leurs productions les mêmes types, dans toutes les parties de la peinture moins les nuances nationales qui ne sont dans ce cas, qu'une très petite différence, je croirais cependant que l'école française accoutumée pendant quelque temps à considérer les chefs-d'œuvre qui ont habité quelque temps au milieu d'elle aurait appris d'eux que la diversité des styles tous plus ou moins

¹⁾ O. Harnack in „Deutsches Kunstleben in Rom”, Weimar 1896, blz. 182, zegt, dat zuiver aesthetisch gevoel zonder ethiek of religie slechts voor weinigen toegankelijk is. Wanneer vorm en tendens worden opgelegd ontnemt men de kunst haar vrijheid. Vgl. ook Kant's „interesseloses Wohlgefallen („Kritik der Urtheilskraft”).

²⁾ In 1802 overplaatsing naar de Villa Medicis.

³⁾ Zie hoofdstuk I, blz. 11 en 14.

beaux mais presque toujours vrais n'étaient que le résultat de l'étude profonde que leurs auteurs avaient fait sur la nature sans perdre un temps précieux à copier les autres, mais je me suis trompé et ils n'ont produit que des copistes et de froids imitateurs, pour David il avait certainement quelques moyens si non dans le génie, mais au moins dans le désir de ne point trop s'écarter de la route de Poussin ; de là des compositions froides arrangées symétriques dans les sujets d'élan ; de là ce style guindé, ce pédantisme insupportable qui fait oublier les beaux états de la nature que Raffael et Michel Ange ont si bien saisi David malgré cet inconvénient était nécessaire à l'Ecole française et peut-être aux autres écoles ; du reste sa Révolution a comme à l'ordinaire duré très peu de temps en France car aujourd'hui tout y est changé comme vous l'observez très bien, on fait tout au hasard, point de proportions, point d'anatomie, aucune idée d'ensemble de composition aucun style, enfin pour m'exprimer avec plus de clarté ces messieurs font des tableaux d'histoire qui ressemblent à des tableaux de genre faits en grand, voilà l'école française actuelle je crains bien que ce nouveau style ne devienne celui des académies modernes, au diable les académies, car l'on marche toujours d'un excès à l'autre En voilà bien assez pour cette fois, je vous prie de redresser mes idées si vous les trouvez fausses croyez surtout que la passion n'entre pour rien dans tout ce que j'écris, c'est la seule vérité que j'aime et que je cherche"

Ofschoon deze brief van later datum is, hebben wij gemeend hem hier voor een groot deel te moeten weergeven. Juist door den tijdsafstand was Wicar beter in staat een oordeel te vellen over de kunst van de revolutie-jaren en wat erop gevolgd is.

Terwijl in Frankrijk het Directoire eenige matiging had teweeggebracht, trachtte Napoleon groote stukken van Italië aan zijn gezag te onderwerpen, hetgeen hem gelukte. Wat Italië onder den Franschen druk geleden heeft, laat zich opmaken uit brieven van dien tijd, b.v. die van den schilder Joseph Anton Koch aan zijn maecenas, Freiherr Von Uexküll, waarin tevens de tijdgenooten niet gespaard worden ¹⁾.

In 1798 kwam het ook in Rome weer tot oneenigheden tusschen Romeinsche en Fransche soldaten. Aan dezen strijd nam Humbert deel. Dat een vreemdeling de wapenen opnam in het conflict tusschen beide landen, bewijst, hoe groot de spanning moet zijn geweest.

¹⁾ J. A. Koch, „Briefe an den Freiherrn Karl Friedrich von Uexküll“, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, Band 59, Heft III, blz. 186, Heft IV, blz. 258 en vlg. Mitgeteilt von A. von Schneider.

We zien : van de opgewekte, rustige atmosfeer, waarvan Goethe's „Italienische Reise" (1786—'88) getuigt, van het ongestoorde kunstenaarsleven was geen sprake meer. Langzamerhand was het voor buitenlanders niet meer aanlokkelijk, in Rome te vertoeven, waar de omstandigheden voor hun werk niet bevorderlijk waren en ziekte en hongersnood dreigden. Velen waren trouwens reeds eerder vertrokken.

Voor Humbert vormde de krijgsgevangenschap in Cività Vecchia een natuurlijke afsluiting van zijn leerjaren in Italië. Wat al mogelijkheden hadden hem deze leerjaren geboden ! Vooreerst zijn kennismaking met de Oudheid, zij het ook in hoofdzaak de Romeinsche en Hellenistische ¹⁾.

Lapauze, sprekend over de beteekenis van een verblijf in Rome voor jonge kunstenaars ²⁾, beschrijft de verrukking van Ingres, toen deze, komend uit het atelier van David, Italië betrad.

„A travers David il n'avait vu qu'une antiquité divorc e d'avec la nature, stylisant le type humain presque jusqu'à la parodie de l'humanité même" ³⁾

Aujourd'hui . . . il en surprenait la source profonde, qui est la vie en mouvement, malgré le calme et la dignité des attitudes"

Daar in Rome zal Humbert zich ervan bewust geworden zijn, dat klassieke kunst iets anders is dan classicisme. Men kan trachten de vormen der Oudheid na te bootsen, haar geest is niet meer op te roepen. En terwijl deze geest hem vreemd bleef, heeft hij zich van den vorm nauwkeurig rekenschap gegeven door aanschouwen en copieeren.

Een vergelijking van Humbert met David toont in menig opzicht de twee kanten van het probleem, dat de kunst omstreeks 1800 in een groot aantal schakeeringen te zien geeft, het probleem Romantiek-Klassicisme.

De romantiek is niet een reactie op het classicisme, beide

¹⁾ Pas in 1816 kwamen de „Elgin marbles" te Londen aan en werd het Westen in staat gesteld, voorbeelden uit de bloeiperiode der Grieksche beeldhouwkunst te aanschouwen.

²⁾ Lapauze, op. cit., tome I, blz. XXV.

³⁾ Toepasselijk op het geheele classicisme is de opmerking, die de schilder Antonie Sminck Pitloo maakt over David : „Door al te veel bezorgd zijn voor een goede teekening verliest David misschien een gedeelte van dit vuur, dat zijn werken meer touchant zoude maken . . . zijn omtrekken zijn een wijnig hard en zijn couleur een wijnig te koud" (Dr. Constanze Lorenzetti : „Documenten betreffende den schilder A. S. Pitloo", *Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome*, dl. IX, blz. 214).

richtingen traden gelijktijdig op, naast elkaar, ofschoon de romantiek haar grootste ontplooiing na 1800 had. Vaak kunnen we een kunstenaar niet beschouwen als vertegenwoordiger van één der beide stroomingen, doordat zijn kunstuitingen een mengsel zijn van beide, terwijl het ook mogelijk is, dat in verschillende tijdperken van zijn leven het accent van de eene naar de andere zijde verschuift. Dit accent bepaalt dus mede zijn stijl op een bepaald oogenblik. Onder „stijl” verstaan wij : inhoud en vorm te zamen, als eenheid.

Goethe ¹⁾ onderscheidde drie mogelijkheden bij het weergeven van de dingen :

1°. „Einfache Nachahmung”, het naturalistisch weergeven van vorm en kleur.

2°. „Manier”, waarbij naar een eigen taal wordt gezocht en onderdeelen aan het geheel worden opgeofferd.

3°. „Stil”, „durch tiefes Studium der Gegenstände lernt man die Art der Dinge kennen Stil ruht auf den tiefsten Gründen der Erkenntnis”

Een definitie van het begrip „stijl” kunnen wij dit niet noemen ; ook wat Goethe noemt „einfache Nachahmung” en „Manier” kan op het wezen der dingen berusten, al legt Goethe daarbij misschien meer nadruk op den vorm dan op den inhoud.

Aan de verhouding tusschen den stijl en den tijd, waaraan die stijl gebonden is, schenkt Goethe geen aandacht en dat is juist, wat ons in verband met Humbert belang inboezemt.

In hoeverre worden vorm en inhoud van het kunstwerk door den tijd bepaald ?

Friedrich Antal ²⁾ is niet de eenige, voor wien de politieke achtergrond van overwegend belang is ³⁾. Een kunstwerk toont ons : „the connexion with the outlook of the different social groups, for whom it was created

¹⁾ Goethe, „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil”, 1788, Band 37, blz. 22 en vlg.

²⁾ In zijn voortreffelijk artikel : „Reflexions on classicism and romantism”, *Burlington Magazine* LXVI, Jan.—June 1935, blz. 159 en vlg.

³⁾ H. Wölfflin („Kunstgeschichtliche Grundbegriffe”, München 1915 blz. 241) stelt de vraag, of de verandering van vormen, van opvattingen, een gevolg is van een innerlijke ontwikkeling of van invloeden van buitenaf, een vraag, waarop Antal ons een niet bevredigend antwoord geeft. Immers, het zijn beide factoren te zamen, die zich doen gelden.

determined by very concrete social and political factors.”

De beteekenis van de overeenkomst tusschen stijlen van verschillende perioden wordt, volgens Antal, dikwijls overdreven : eenzelfde sociale structuur komt nooit tweemaal terug, dus de gelijkenis is altijd slechts gedeeltelijk ¹⁾).

Plantenga spreekt van „gelijke aandachtshoudingen”, waardoor de verschillende „vroeg-, midden- en laattijden” onderlinge overeenkomst vertoonen ²⁾).

De politieke toestand aan het einde der 18e eeuw, het opkomen van de burgerij, het in beteekenis toenemen van democratie en patriotisme, de idealen van deugd en heroïsme pasten zoo goed bij het voorbeeld, dat men zich gesteld had : de Romeinsche republiek. En met vollen nadruk op de beteekenis van deze omstandigheden merkt Antal op ³⁾ :

„Thus in all periods since the Middle-Ages in which an advanced outlook arose from advanced economic, social and political conditions of the middleclass, a classicistic art expressed the rationalism of that class”

Zonder een leider als David, die zoo samengegroeid was met de politieke gebeurtenissen van die dagen en die een zoo groot aantal leerlingen ⁴⁾ had, zou wellicht het klassicisme zich in Frankrijk minder snel ontwikkeld hebben. De langzaam aanzwellende nevenstroom van de romantiek kwam duidelijker tot uiting in de omringende landen.

Zoo belangrijk voor het klassicisme de vorm was : „donner une apparence, une forme parfaite à sa pensée, c'est être artiste” ⁵⁾), zoo belangrijk was voor de romantiek de inhoud, de stemming. Zelfs werd de vorm, bewust of

¹⁾ Vgl. Coussin, „Du génie de l'architecture”, blz. 261 : „La nature et l'architecture ne se répète jamais absolument” of, zooals Wölfflin in „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe”, blz. 11, het uitdrukt : „nicht alles ist zu allen Zeiten möglich.”

²⁾ Plantenga, „De Academie van 's-Gravenhage”, blz. 66 en „Eenige opmerkingen over wezen en ontwikkeling der bouwkunst en over de nieuwe musea in 's-Gravenhage en Rotterdam, *De Gids*, 1935, IV, blz. 99—100.

³⁾ Antal, op. cit., blz. 161.

⁴⁾ Merkwaardigerwijze waren het leerlingen van David, die een aanwijzing van hun leermeester in die richting met groote geestdrift en zeer radicaal volgden, door alleen datgene te zoeken en te verheerlijken, wat archaisch, „primitief” was, zoowel in de oud-Grieksche als in de oud-Italiaansche kunst. Zelfs waagden zij het, hun bewondering voor den Bijbel niet onder stoelen of banken te steken (omstreeks 1798 !). Ongetwijfeld hebben deze „Primitifs” of „Penseurs” vele trekken gemeen met de latere „Nazareners” in Duitschland (± 1816).

⁵⁾ Delécluze, „David”, blz. 62.

onbewust, vaak verwaarloosd. Fantasie en gevoel werden in hun rechten hersteld; men zocht onderwerpen, die de behoefte aan innigheid en droomerij konden bevredigen, die uitdrukking gaven aan diepere vroomheid.

De mensch in zijn kleinheid en afhankelijkheid van God, een stuk natuur, nu eens woest en verheven, dan weer eenzaam en stil, voorvallen uit het menschelijk leven, met eenige verteedering „verteld”, ziedaar enkele romantische onderwerpen. Geen groot gebaar, eerder een zekere intimiteit, die gevaar liep te ontaarden in knusse alledaagsheid, maar toch ook onmisbare elementen aan de kunst teruggaf.

Het is uiterst moeilijk, een duidelijk omljnd beeld van de romantische kunst te geven, zij vertoont zooveel verschillende kanten. Bovendien kan het standpunt, dat men ten opzichte van haar inneemt, zeer verschillend zijn, waardoor telkens andere waarden naar voren komen.

Tevens valt het op, dat de romantische literatuur in vele opzichten afwijkt van de beeldende kunst, waarin de sprookjesachtige, vaak grillige fantasie (E. Th. A. Hoffmann, Tieck), de ironie en het geheimzinnige ontbreken.

Gemeen hebben beide het verdiepte godsdienstige besef, dat, wat de beeldende kunst betreft, voedsel vindt in een teruggrijpen naar de Middeleeuwen, en in de literatuur soms een mystiek karakter heeft (Novalis). Het verlangen naar de natuur, de vlucht uit het alledaagsche, nuchtere leven is bij beide een overheerschende factor.

Gaandeweg zien we in de jaren tusschen 1790 en 1800 verscheidene kunstenaars, onder wie schijnbaar verstokte classicisten, duidelijker en veelvuldiger aan deze neigingen toegeven; we zien, hoe steeds strenger het academisme aangevallen en afgekeurd wordt, hoe de lectuur van Ossian, Dante, Milton en Klopstock den smaak beïnvloedt. Het was niet een volkomen nieuw geluid, maar nieuw was de toenemende aandacht en belangstelling ervoor. Deze strooming nu greep Humbert en liet hem niet meer los.

In Rome waren het toentertijd met name de Engelsche en Duitsche kunstenaars, die op dit punt verwantschap met Humbert vertoonen.

Van 1787—1795 werkte er de Engelsche teekenaar en kunstcritikus John Flaxman (1755—1826) aan zijn illustraties bij Dante en Homerus¹⁾, simpele omtrekteekeningen. Eerst in 1838 verscheen het boek, waarin Flaxman's lezingen over beeldhouwkunst voor de Royal Academy zijn verzameld.

Het fundamenteele verschil tusschen Flaxman en den schrijver van de „signes inconditionnels” is dit : Flaxman verheft de Grieksche kunst hoog boven alle andere, ook de Egyptische. Griekenland is voor hem uitgangspunt en maatstaf²⁾ :

„The Egyptian sculptors astonish us by their indefatigable labour, but considered as artists they are but beginners, their works little more than bodies without souls . . . but never to charm by life, sentiment, heroic power or spiritual beauty . . .

And indeed, the sublimest of their [the Greek] philosophers do not fail in their discourses with a pious reverence, to refer this beauty to a correspondent spiritual beauty in the divine source of all perfection. So was the beauty of the human form esteemed in Greece³⁾”

Wij zagen reeds eerder : voor deze geestelijke schoonheid in de Grieksche kunst had Humbert geen oog.

De Engelschman echter, met wien Humbert in zijn gedachten en fantazieën een uitgesproken verwantschap vertoont, William Blake (1757—1827), woonde juist niet in Rome. Toch moeten wij hem hier vermelden, al was het alleen maar om aan te toonen, hoe gelijke stroomingen in denzelfden tijd op verschillende plaatsen opduiken, zonder dat er van onmiddellijken invloed sprake is. Bij dezen droomerigen kunstenaar, nu eens liefelijk en teer, dan weer fel en hartstochtelijk, komt sterk de Romantiek tot uitdrukking⁴⁾.

De religieuze idee is voor Blake de kern van alle kunst ;

1) J. Flaxman's Umriss zu Homers Iliade nach dem englischen Original gezeichnet und gestochen von Schurr, Leipzig 1804.

2) John Flaxman, „Lectures on sculpture”, Londen 1838, blz. 247 : Flaxman's oordeel over Pisano en Donatello : „Some of his works both in bronze and marble might be placed beside the best productions of ancient Greece” en blz. 254 over Michel Angelo : „ . . . because it rarely possessed the chaste simplicity of Grecian art.”

3) Ibidem, blz. 172.

4) Zie Lawrence Binyon, „The drawings and engravings of William Blake”, Londen 1922. Vgl. een teekening van Humbert : Vrouwenkop, met stralenkrans omgeven. P.K.L. 466.

een kunstenaar moet Christen zijn ¹⁾). Blake bewondert de Gothiek : „Grecian is mathematic form, Gotic is living form”. Blake's uitbeeldingen vertoonen afwisselend een etherische vergeestelijking en forsche gespierdheid, waarbij hij vaak in uitersten vervalt. Hetgeen vooral bij Blake boeit is de ernst van de conceptie, de vaart, de luchtige beweging en het fijne coloriet. Zijn waterverf is vaak zoetelijk, maar nooit grof, zooals bij Humbert. Merkwaaardig is ook Blake's opvatting van het lichaam : onstoffelijk, onzinnelijk, slechts als drager van een idee, als symbool.

Evenals bij Humbert was ook bij Blake de geest machtiger en vaardiger dan de hand, maar Blake bereikte meer, doordat hij minder door zijn intellect geremd was en technisch beter toegerust.

Wel werkten er gedurende de laatste tien jaren der 18e eeuw nog een aantal Duitsche kunstenaars in Rome, maar de beteekenis van de Duitsche kolonie was niet meer te vergelijken met die tijdens Goethe's verblijf. Velen gaven de voorkeur aan een rustiger en veiliger oord. Pas na 1800, toen Karl Wilhelm von Humboldt het middelpunt werd van een op den voorgrond tredenden Duitschen kring, kon men zich weer met een zekere onbezorgdheid aan wetenschap en kunst wijden.

Toen kwamen er ook weer grootere opdrachten los, b.v. de wandschilderingen in het Casino Massimo, waardoor Cornelius, Overbeck en Pforr naam maakten ²⁾). In deze wandschilderingen heeft het classicisme afgedaan : ze zijn een verheerlijking van de Oud-Duitsche meesters, een uiting van oprechtheid en vroomheid ; ze beteekenen een stap verder op den weg, dien reeds Humbert had ingeslagen.

Wanneer we de Duitsche kunstenaars-kolonie in Rome gadeslaan van het optreden van Winckelmann en Mengs af tot de volle ontplooiing van de z.g. „Nazarener”-kunst, dan zien we alle stadia voor ons : eerst het theoretisch zuivere classicisme, dat Winckelmann gezocht en gepredikt heeft, tenslotte, na allerlei tusschenvormen, het zich-afwenden van klassieke Oudheid en academisme, om

¹⁾ Lavater formuleerde het precies zoo.

²⁾ Tusschen 1811 en 1825.

een ideaal te verwerkelijken, dat meer aan de geestelijke behoefte van den mensch tegemoet kwam.

Beide richtingen beteekenen een vlucht uit de werkelijkheid van den eigen tijd en het alledaagsche leven, maar hoe verschillend was het doel, dat men voor oogen had, hoe verschillend ook waren de middelen, waarmee men zijn doel trachtte te bereiken !

Merkwaardiger dan de twee uitersten is de richting, die we het romantisch classicisme kunnen noemen, een richting, die beide factoren in zich vereenigt, die den klassieken vorm nog niet los kan laten, maar nieuwen, frisschen inhoud aan dien overgeleverden vorm wil geven, zooals we dat o.a. bij Humbert voortdurend kunnen aantonen.

Duidelijk is dit het geval geweest bij twee Duitsche kunstenaars, die evenals Humbert de ongunstige omstandigheden hebben getrotseerd en niet bij het eerste alarm de wijk namen : Carstens en Koch.

Beiden hebben in deze jaren zooveel van zich doen spreken, dat het als vaststaand kan worden beschouwd, dat Humbert, zoo hij al niet met hen in aanraking is geweest, dan toch zeker hun werk gekend heeft.

Asmus Jakob Carstens (1754—1798) kwam in 1792 naar Rome en bleef daar tot zijn dood toe.

Carstens wordt in het algemeen als classicist voorgesteld en wilde dat inderdaad ook wel zijn. Maar wanneer we hieromtrent bij Fernow¹⁾ lezen, hoe hij, reeds in Dresden, Mengs niet kon genieten, maar daarentegen verrukt was van Dürer, hoe hij in Italië het Quattrocento leerde waardeeren en naast Homerus bij voorkeur Skandinavische mythen, Ossian en Klopstock las, hoe hij afgaf op de Fransche Academie²⁾ en zelf nooit naar model teekende,

¹⁾ K. L. Fernow, op. cit.

²⁾ Zie H. Smidt, „Deutsche Romfahrer von Winckelmann bis Böcklin“, Leipzig z. j., blz. 30 :

Rom, den 9. Febr. 1793.

„Ich habe die Kunstausstellung auf der hiesigen französischen Akademie gesehen, aber gedankenlosere Malereien sind mir noch nicht vorgekommen. Es scheint diesen Künstlern nie eingefallen zu sein, dasz die Kunst eine Sprache der Empfindung ist, die da anhebt, wo der Ausdruck mit Worten aufhört, dasz sie es mit der anschaulichen Darstellung von Begriffen zu tun hat“

dan begrijpen we, dat bij hem de natuur sterker is geweest dan de leer.

Hij versmaadde, evenals Humbert, olieverf: „Oelmalerei hat den Verfall der Kunst befördert, dadurch daß sie den Fleiß zuviel aufs Pinseln legte¹⁾”

Hij kende geen regels, geen perspectief, had geen leermeester. Over de beteekenis van den godsdienst voor de beeldende kunst had hij nagedacht en kwam tot deze conclusie :

„Wahre reine Religion ist für bildende Kunst ganz unfruchtbar. Ihr über alle Anschauung erhabener, nur dem Geist bewußter Gegenstand verschmäh't jede bildliche Darstellung ²⁾.”

Dat de Nazareners op hem neerkeken duidt op een gemis aan begrip. Ze hebben in hun geestdrift vergeten, dat ook zij slechts voortbouwden op een reeds aanwezige basis.

Een krachtige, zeer oorspronkelijke persoonlijkheid, sedert 1795 in Rome, was Joseph Anton Koch, Tyroler van geboorte.

Door Koch's brieven en zijn „Reise-Skizzenbuch” ³⁾ zijn wij niet alleen vrij volledig ingelicht over zijn denkbeelden en oordeel, maar deze geven ons ook een levendig beeld van het Rome van die dagen ⁴⁾.

Tien jaar lang werkte Koch aan zijn Dante-teekeningen voor het Casino Massimo. Voor den temperamentvollen Dante-kenner waren deze voorstellingen uit „Inferno” en „Purgatorio” een kolfje naar zijn hand.

Even vijandig als Carstens stond Koch tegenover de Academie, hij drukte zich zelfs nog scherper uit : „Es gibt drei große Bestialitäten : Kunstacademien, Kunsthändler und Kunstliteratur ⁵⁾.”

Eigenaardig is de opvatting van het landschap in die dagen, ook bij Koch. De schilder geeft een beeld, naar

¹⁾ Fernow, op. cit., blz. 80.

²⁾ Ibidem, blz. 164.

³⁾ Th. Musper, „Das Reiseskizzenbuch von Josef Anton Koch aus dem Jahre 1791”, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, Band 56, blz. 167.

⁴⁾ Zie ook „Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert”, blz. 115 en vlg.

⁵⁾ J. A. Koch, „Briefe an von Uexküll”, *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, Bd. 59, Heft III, blz. 204.

aanleiding van de natuur, of, zooals Koch het formuleerde :

„Aus der Natur wird die grobe Materie genommen und in ein Kunstwerk umgebildet Die Kunst muß geben, was die Natur nicht hat, alsdann nur ist sie schöpferisch ¹⁾.”

Een landschap werd „heroïsch” opgevat of sentimenteel, meestal uitsluitend als décor voor het geval. Ook het licht, waaraan in onze 17e eeuw zoo'n groote waarde was toegekend, speelde nauwelijks meer een rol, tenzij men de onheilspellende stemming van een naderend onweer of maanlichteederheid noodig had voor de voorstelling.

Het landschap zonder figuren bleef uitzondering, ook bij Caspar David Friedrich (1774—1840), die een met Humbert zeer verwante natuur was. De godsdienstige gedachte, het gevoel, waren voor hem hoofdzaak : „Wo Herz und Gemüt erstorben ist, da kann die Kunst nicht wohnen”.

In hem kwam het mystieke element tot uiting, dat we ook in de romantische literatuur, vooral de Duitsche, aantreffen.

Waarschijnlijk werd Humbert dus kort na 1800 bij gelegenheid van een krijgsgevangenen-uitwisseling op transport gesteld naar Frankrijk ²⁾.

Brieven of andere documenten uit die jaren hebben wij niet gevonden, zoodat wij omtrent deze periode volslagen in het duister tasten.

In 1802 of 1803 bevond Humbert zich, na een afwezigheid van 13 à 14 jaren, wederom in zijn geboorteland. Ook in de Bataafsche Republiek was de toestand verre van rooskleurig ; er was reden te over om ontevreden te zijn met de bestaande toestanden en toch — welk een betrekkelijke gelatenheid heerschte er, hoe weinig activiteit en geestdrift werd er aan den dag gelegd ! Men had geen helder omljnd doel voor oogen, wist slechts, wat men niet wenschte. Het volk was uitgeput en verlangde naar rust.

⁵⁾ Klaus Leonhardi, „Joseph Anton Koch”, *Pantheon*, Jahrgang 1939, März, blz. 97.

¹⁾ Hoofdstuk I, blz. 14.

Sinds in 1795 Engeland aan de Nederlandsche gewesten den oorlog verklaard had, was de handel, onze grootste bron van inkomsten, sterk achteruit gegaan en daarmee kwijnde de geheele economische welvaart.

Het koningschap van Lodewijk Napoleon (1806—1810) bracht tenslotte eenige verademing en vele instellingen, o.a. op het gebied van wetenschappen en maatschappelijke hulp, zijn van blijvende beteekenis geweest.

Zelfs de inlijving schudde de Hollanders niet heelemaal wakker. Tot in 1813 toe ontstond er geen waarachtig enthousiasme ; men had geen moed meer, geen vertrouwen op de toekomst.

Met de geestelijke welvaart was het, zooals vanzelf spreekt, niet veel beter gesteld. Wetenschap en kunst teerden op haar ouden roem, de godsdienstige opleving bracht allerlei geharrewar en de enkele figuren, die iets eigens te bieden hadden, pasten te weinig in hun tijd om in breeden kring belangstelling te wekken.

Wij denken b.v. aan Bilderdijk en aan W. J. van Troostwijk, den uitzonderlijk knappen en gevoeligen teekenaar, die in „Felix Meritis” werd uitgelachen omdat hij anders was, zeer oorspronkelijk werk leverde — omdat zijn kunstmakers hem niet begrepen ¹⁾).

Humbert moet bij zijn terugkeer uit Italië via Parijs wel wat onwennig gestaan hebben tegenover de onverstoorbaarheid en onaandoenlijkheid, die ons Hollandsche kunstleven vertoonde.

Hij was hier te lande opgegroeid temidden van behangsel-, landschap- en portretschildering en vond na 1800 den toestand vrijwel ongewijzigd. De enkele historiestukken (b.v. van J. W. Pieneman) waren de eenige markante kunstuiting van dezen bewogen tijd. Groote historieschildering heeft sterke inspiratie noodig, en die miste men hier.

Er waren echter onderwerpen, die den Hollanders veel nader aan het hart lagen, onderwerpen, waarin een oude, dierbare traditie voortleefde : het genre en het landschap.

¹⁾ Zie J. Knoef, „W. J. van Troostwijk”, *Elsevier's geill. Maandschrift*, 1929, blz. 361 en vlg.

Deze waren blijven voortbestaan, al waren de uitingen vromer en braver geworden.

In de eerste jaren te Amsterdam (\pm 1803 tot 1805) en later (na 1812) te Leiden, zal Humbert zeker met verschillende jonge kunstenaars in aanraking zijn geweest. De kunstgenootschappen „Felix Meritis” (Amsterdam)¹⁾ en „Ars Aemula Naturae” (Leiden) boden daartoe een uitnemende gelegenheid.

Wij moeten echter niet vergeten, dat Humbert sinds zijn benoeming tot leeraar aan het Instituut voor de Marine (in 1805) een leidende positie bekleedde, en onderwijs gaf op allerlei gebied. Later te Leiden eischte de prentenverzameling veel tijd en aandacht, om nog niet te spreken van zijn wetenschappelijken arbeid, zoodat zijn contact met de buitenwereld wel beperkt zal zijn gebleven.

In verband met David wezen wij erop, dat in Frankrijk de kunst omstreeks 1800 voor een groot deel de weerspiegeling was van het politiek en maatschappelijk leven. De ontwikkeling ging daar in een snel tempo, de hervormingen waren radicaal, maar de samenhang met de kunst bleef bestaan.

In de Bataafsche Republiek echter, zoomin als in het Koninkrijk Holland, was er sprake van zulk een samenhang, zoodat het hier nòg moeilijker valt een vaste lijn aan te geven²⁾ dan voor de Fransche kunst aan het begin der 19e eeuw.

Wat ook hier te lande in dien tijd ontbrak, was de centrale gedachte, die inspireert en de verschillende geesten tot zich trekt en vasthoudt.

Voor de Hollandsche kunst van die jaren geldt bij uitstek datgene, wat René Huyghe³⁾ schrijft over de Fransche kunst :

¹⁾ Hier kunnen Van Troostwijk en Humbert elkaar ontmoet hebben. Humbert's beste teekeningen hebben iets, dat aan Van Troostwijk verwant is.

²⁾ Franz Landsberger („Die Kunst der Goethezeit”, Leipzig 1951) schijnt een vaste lijn in dit tijdperk wèl gevonden te hebben, anders zou hij niet kunnen spreken van een „einheitlich faszbare Periode, kein Vorspiel oder Nachspiel” (zie zijn inleiding).

³⁾ Inleiding tot den catalogus der tentoonstelling „Honderd jaar Fransche Kunst”, Amsterdam 1938, blz. XI. Huyghe is conservator der schilderijen in het Louvre.

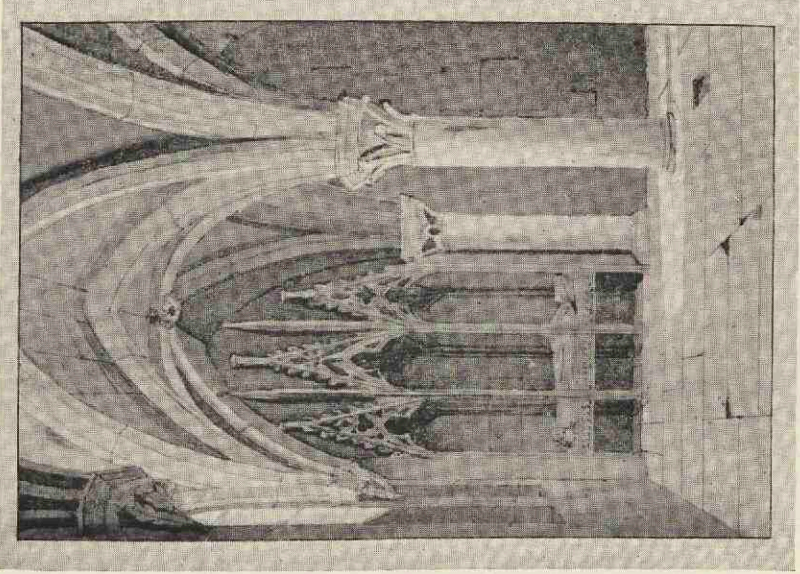


VOGELVLERK

Penseel, grijs gewasschen

Gemerkt : G. Humbert f. ad vivum.

P. K. L. 1447.



GRAFTOMBE IN KERK, LINKS EEN RAAM

P.K.L. 554.

Pen, grijs gewasschen

„Les siècles antérieures obéissaient à une logique en quelque sorte „centripète”, tout y convergeait dans une sensibilité commune ; le XIX^{me} siècle retourne le problème, il n'est plus qu'un faisceau de forces centrifuges où chaque artiste . . . s'éloigne dans la solitude Mais si le XIX^{me} siècle donne au peintre une nouvelle et prodigieuse liberté de s'exprimer pleinement, d'aller jusqu'au bout de sa vocation propre il lui ôte cette adhésion de la foule où s'appuie la confiance en soi.”

Een dergelijke opmerking maakt Delécluze ¹⁾ :

„. . . . il a manqué à David, à ses élèves, ainsi qu'à tous leurs contemporains, une idée mère, qui comme une étoile, les guidât dans la marche qu'ils avaient à suivre. Par suite des révolutions terribles ils se sont vus forcés d'obéir à la multiplicité des systèmes, qui se sont succédé dans les croyances, dans les goûts

Enfin il a manqué à cet homme ainsi qu'à tous ceux dont il était entouré une foi quelconque, fixe et inébranlable”

Dit gemis aan een al-bezielende, leidende gedachte, aan een onwankelbaar geloof, was het meest voelbare tekort in de West-Europeesche kunst van omstreeks 1800, een tekort, dat in den loop der 19e en het begin der 20e eeuw steeds duidelijker aan den dag treedt, om te eindigen in een volslagen individualisme.

Zonder „une foi quelconque, fixe et inébranlable” is een waarlijk groote kunst niet denkbaar, evenmin als zonder eerbied voor het verleden, waarop wordt voortgebouwd, hetgeen niet wil zeggen, dat dit geloof of die overtuiging van uitgesproken religieuzen aard moet zijn, zooals in bloeiperioden der kunst vaak het geval was. Wel is noodig, dat dit besef de basis vormt van het geestelijk leven eener bepaalde periode, zoodat de kunstenaar een taal spreekt, die voor velen verstaanbaar is.

Wanneer we daarbij bedenken, dat vrijheid en een zekere welvaart voor de hoogste ontwikkeling van en de algemeene waardeering voor de kunst noodzakelijke factoren zijn, dan wordt het ons duidelijk, dat de omstandigheden aan het begin der 19e eeuw niet gunstig genoemd kunnen worden.

In dit licht gezien is het streven van een man als Humbert wel zeer onze aandacht waard. Zijn werk was de uitdrukking

¹⁾ Delécluze, „David”, blz. 324.

van een sterk, maar niet gemeenschappelijk geloof. Zoowel door een zekere stroefheid in de uitvoering als door de aarzeling van den tijd zelf, is het nooit voldoende tot zijn recht gekomen.

Wanneer wij hem beschouwen temidden van tijdgenooten en stroomingen, dan valt hij op als een persoonlijkheid, die zijn leven lang trouw en met overtuiging heeft gestreefd naar hetgeen hij zag als hoogste doel en heil der kunst.

HOOFDSTUK V

TEEKENINGEN EN PRENTEN

Bij het bespreken van Humbert's teekeningen en prenten doen zich verschillende moeilijkheden voor.

Ten eerste is slechts weinig van zijn werk gedateerd, ten tweede bevinden zich daaronder vele copieën naar klassieke beeldhouwwerken en schilderijen, evenals naar Italiaansche, Duitsche en Nederlandsche meesters, die voor een studie als deze vooral dan waarde hebben, wanneer men kan vaststellen of ze geteekend zijn naar het oorspronkelijke werk, dan wel uit plaatwerken werden overgenomen.

J. Knoef¹⁾, die zich niet alleen met de etsen en litho's, maar ook met de teekeningen bezighield, heeft deze zooveel mogelijk chronologisch gerangschikt. Voor zijn artikel was dit de aangewezen methode, aangezien het werk door Knoef voortdurend in verband gebracht werd met Humbert's wederwaardigheden, en zoo a.h.w. een aanvulling vormt op het levensbericht.

Een bezwaar tegen deze wijze van behandelen ligt in de omstandigheid, dat elke poging tot dateeren problematisch is, doordat er in Humbert's werk geen duidelijke verandering of ontwikkeling in techniek of vormgeving valt waar te nemen.

Op zichzelf is het een wonderlijk verschijnsel, dat een kunstenaar zijn geheele leven vrijwel op eenzelfde hoogte blijft. Wel valt het ons bij een aandachtig beschouwen van Humbert's teekenwerk op, dat de mate van inspiratie op verschillende oogenblikken zéér ongelijk was.

Wij kennen teekeningen van hem, die treffen door een gevoelige, zuivere en fraaie lijn, en andere, die een zekere machteloosheid en een zoo duidelijk tekort aan technische

¹⁾ Op. cit., blz. 361 en vlg.

scholing verraden, dat het nauwelijks aan te nemen is, dat ze van dezelfde hand zijn.

Humbert was dusdanig vervuld van zijn vaak grootsche gedachten, dat vorm en techniek door hem verwaarloosd werden ten koste van den inhoud.

In zijn jeugd heeft hij goede leiding gemist en is er later niet meer toe gekomen, die te zoeken.

Wanneer wij van een chronologische behandeling van Humbert's teekenwerk afzien, ligt het voor de hand, het te rangschikken volgens de onderwerpen. Deze methode heeft het voordeel, dat in het Leidsche Prentenkabinet zijn teekeningen reeds aldus geordend zijn, zoodat dit overzicht aansluit bij het daar toegepaste systeem.

Met opzet noemen wij dit een „overzicht”. Om verschillende redenen kon van een catalogus geen sprake zijn; volledigheid zou hier geenerlei waarde hebben, terwijl het wel van belang scheen, op enkele groepen van teekeningen iets nader in te gaan en met name oorsprong en ontstaan der copieën zooveel mogelijk vast te stellen. Verreweg het grootste deel van Humbert's oeuvre bestaat uit teekeningen, met pen, penseel, potlood of krijt. Pen en vooral krijt hanteert hij met groote zekerheid, terwijl er onder de potloodteekeningen zijn, die een buitengewone fijnheid en charme bezitten ¹⁾.

Wij moeten bij Humbert onderscheid maken tusschen het werk, waarvan het onderwerp hem bezielde, en datgene, waarbij het hem in de eerste plaats om lijn en vorm te doen was. Tot de eerste groep behooren zijn Bijbelsche voorstellingen, maar zijn meest opmerkelijke werk valt onder de tweede categorie.

Landschap geeft hij zelden, bloemen nooit. Meestal teekent hij een enkele menschelijke figuur, naakt of gekleed, ook vaak handen, voeten, gewaden, nu eens spontaan en breed neergezet, dan weer scherp geobserveerd en zeer nauwkeurig uitgewerkt.

Zijn mannelijke naakten zijn classicistisch van opvatting,

¹⁾ Ons is slechts één olieverf-schilderij van Humbert bekend, nl. het portret van zijn vriend Joan Melchior Kemper (1776—1824) in het Rijksmuseum, (catalogus no. 1273) gedateerd 1813 (niet 1812, zooals Knoef aangeeft).

het vrouwelijk naakt is poezelig en tam. Vooral de lijn boeit Humbert; hij gaat op den vorm af met een bijna opzettelijk verwaarloozen van de expressie van het materiaal, het oppervlak, de huid. Humbert heeft deze eigenschap gemeen met vele tijdgenooten, zooals J. A. en C. Kruseman, W. Hendriks, A. de Lelie, N. Pieneman, die allen een zekere gladheid in hun portretten vertoonen. Des te opvallender zijn daarom een aantal teekeningen van Humbert naar gekleed model, in krijt met de pen en op steen, die tot zijn knapste en beste werk behooren; ze zijn vol uitdrukking, ruig en raak, krachtig en zeker, en herinneren ons eenerzijds aan figuurstudies van J. P. Vischer Bender en J. C. Schotel, anderzijds aan J. A. Koch, die eveneens met enkele krijtlijnen een schets kon opzetten.

Benepen of sentimenteel is Humbert nooit, maar ook nooit geestig. Een schets als de „meid met ragebol” zou met iets meer puntigheid een grappig geval zijn. Zelfs in deze krabbels blijft hij zwaar-op-de-hand, het luchtige, vluchtige kent hij niet. Daardoor blijven de door hem geteekende handen slechts ledematen en niets meer; de uitdrukking, die in een hand ligt, waarom het b.v. Dürer of Rodin bovenal te doen was, zoeken we bij Humbert tevergeefs. Zoo ook het levende, bewegende in de plooiën van een gewaad, in waaiende haren, in een wapperende vlag. Dit is te betreuren, omdat vele andere teekeningen ons ervan overtuigen, dat Humbert wel degelijk tot iets goeds in staat was zoodra hij „maar raak” teekende, voor een oogenblik alle principes overboord gooide en zich noch om proporties, noch om „le beau moral” bekommerde.

Het schetsboek ¹⁾ uit Humbert's Italiaansche jaren vormt één geheel. Hij heeft hierin datgene vastgelegd, wat hem aan bouwwerken en in musea boeide en ook aantekeningen daarbij gemaakt.

Hierbij vallen ons allerlei détails op, die in zijn werk of

¹⁾ P.K.L.

Overige afkortingen: R.P.K.A. = Rijksprentenkabinet, Amsterdam.

Ac.v.W. = Academie van Wetenschappen, Amsterdam.

B.v.H. = portefeuille, in bruikleen van Jhr. Van den Bergh van Heemstede aan het P.K.L. Essai = „Essai sur les signes inconditionnels”.

in dat van tijdgenooten telkens terugkeeren, b.v. motieven van antieke vazen.

In den commentaar, die zich bij wijze van inhoudsopgave achterin bevindt, lezen we o.a.

„Studiën zeer nauwkeurig in loco door mij geteekend na de Basreliëfs den boog van Constantinus versierende . . . deez helmen zijn fraay en het fransche School van David heeft dezelve bijna in elke schilderij geplaatst . . .”

De meeste schetsjes maakte hij al wandelend door Rome en Florence, en 's avonds thuis konden ze „wiskunstig worden verbeeterd”. Op de „mode van het verzaamelen van costuums” oefende hij kritiek uit, maar hij deed er, getuige dit schetsboek, toch ijverig aan mee.

Zoowel uit archaeologisch oogpunt als ook om datgene te leeren kennen, waarnaar Humbert's belangstelling uitging, is dit schetsboek van beteekenis.

Wij laten nu een overzicht volgen van de overige teekeningen ¹⁾. De begeleidende opmerkingen beperken zich in enkele gevallen tot de techniek en, voorzoover ons dit bij de copieën mogelijk is geweest, het vaststellen van de herkomst. Voornamelijk hebben wij getracht dit te doen bij de studies naar antieke kunstwerken, omdat wij meenen, dat het juist bij een kunstenaar als Humbert van belang is na te gaan, hoe hij de Oudheid zag, wat zijn aandacht trok, en welke boeken hij raadpleegde ²⁾.

BOUWWERKEN

Leeuwenpoort in Mykenae, met opgave van maten, („vid. Pausanias liber III, Cap. 16”)	P.K.L. 522.
Cyclopische muren	P.K.L. 548/49.
Egyptische tempel (opstand en projectie)	P.K.L. 603.
Rotstempel of -graf	Ac.v.W., P.K.L. 1105/14.

¹⁾ De teekeningen, die de Ac.v.W. bezit, zoowel als een enkele uit het R.P.K.A. (nu geëvacueerd) werden om het overzicht te vergemakkelijken in dit systeem ingevoegd. Die van de Ac. v.W. zijn ongenummerd.

²⁾ Uit het werk : „Il Museo Pio Clementino, descritto de Giambattista Visconti”, Roma 1782 heeft Humbert verscheidene afbeeldingen gecopieerd, evenals uit „Galleria Giustiniana del Marchese Vincenzo Giustiniani”, Roma 1631. (Afkortingen : Mus. Pio Clem. en Gall. Giust.). — Door ons werd herhaaldelijk gebruikt : Salomon Reinach, „Répertoire de la statuaire grecque et romaine”, „Rép. des vases peints grecs et étrusques”, „Rép. de peintures grecques et romaines”

- Gothische ramen en topgevel van de Hooglandsche kerk, waarschijnlijk naar eigen opmeting ¹⁾ Ac.v.W., P.K.L. 1347—49, 1368.
 Verschillende reisschetsen uit Rome, Florence en Subiaco, gebouwen in landschap, nu eens geïdealiseerd, dan weer schematisch, in potlood of met de pen P.K.L. 1343 I—XVIII (B.v.H.).
 Reliëfs, nissen en ontwerp van een hek ²⁾ voor het Kon. Paleis te Amsterdam P.K.L. 1523—30.
 Gothicse deur, raam met roosvenster, gewelf Ac.v.W.
 Hoofdingang van Grieksch en Chineesch tempel, Chinese tempel en Gothicse kathedraal Ac.v.W.

PARTHENON, GRIEKSCHE EN ROMEINSCHE BEELDHOEWERKEN

- Adorant, copie uit Gall. Giust., pl. 137 P.K.L. 546/47.
 Apollo Lykeios (Mus. Chiaramonti) waarschijnlijk naar het origineel P.K.L. 650.
 Ruiters van het Parthenon, gecopieerd uit een werk van Richard Lawrence ³⁾ (daar no. 41, 28, 30) P.K.L. 676—78.
 Génie funèbre dans l'attitude d'un repos parfait („souvent cette figure en bas relief sur les tombeaux” ⁴⁾) P.K.L. 680.
 L'amour guidant un tigre attelé au char de triomphe de Bacchus, ad. ant. (Belvédère?) P.K.L. 693.
 Dansende vrouwen, archaisch reliëf en Eros en Psyche (Mus. Capitol.) P.K.L. 696.
 Pheidias, waarschijnlijk naar reliëf P.K.L. 698.
 Hercules met den Nemeïsch leeuw, doortrek P.K.L. 700.
 Staande jongen, basreliëf (doortrek uit Gall. Giust. tomo II°, T. 78.) P.K.L. 701.
 Marsyas opgehangen (Mus. dei Conservatori) doortrek met ruitverdeling P.K.L. 707.
 Zeus van Otricoli (Mus. Pio Clem., tomo I°, T. 1) P.K.L. 1177.
 Jongenskop, del. ad. ant. P.K.L. 1240.
 Bacchus Indien (Vaticaan, Mus. Pio Clem., tomo II°, T. 41.) P.K.L. 1274.
 Apollo v. h. Belvédère (Vaticaan) ad. antiq. P.K.L. 1290, 1375.
 Heros Etruscus, Vertumnus en Pilumnus, oude Etruscische goden. („Museum Etruscum, vol. I, pl. 2 en 114”) P.K.L. 1309.
 Sarcophaag-fries, gevonden op den weg naar Ostia ± 1700, „d'une parfaite conservation” P.K.L. 1320.

¹⁾ Vgl.: „XXI Planches relatives à l'Essai sur les signes . . .” Leyde, chez C. C. van der Hoek.

²⁾ Dit „ontwerp” is sterk geïnspireerd op de bestaande bronzen deur, toegang gevende tot de Vierschaar.

³⁾ R. Lawrence, „Elgin marbles from the Parthenon at Athens exemplified by fifty etchings”, Londen 1818.

⁴⁾ Zie Piranesi, „Antichità Romane”, tomo III°, pl. 28. (aanteekening v. Humbert).

- Hercules Farnese (Napels), del. ad antiq. Ac.v.W., P.K.L. 1325/26.
 Meleager naar Skopas (Vaticaan) P.K.L. 1329.
 Hera Ludovisi (Museo delle Terme) Ac.v.W., P.K.L. 1345.
 Hermes van Praxiteles (Olympia), waarsch. copie naar pleister P.K.L. 1385.
 Koppen van Sileen, forsche krijt-studies P.K.L. 1098, 1543/44.
 Laokoon-kop (Vaticaan) krijt, rood papier, P.K.L. 1520.
- Studies naar den Torso v. h. Belvédère, détails en reconstructie, apud antiq. P.K.L. 606—610, 1129/30/60.

GRIEKSCHE VAASBESCHILDERINGEN EN ANTIEKE SCHILDERIJEN

De meeste van deze teekeningen blijken gecopieerd te zijn uit : „Sujets de vases grecs, avec leurs inscriptions tirés de la collection du Chevalier Hamilton 1)“.

Humbert zelf noemt het werk van Tischbein over de Hamilton vazen 2). Ook kan hij gekend hebben : „Outlines from the figures and compositions upon the Greek, Roman and Etruscan vases of the late William Hamilton” 3).

Het is interessant, Humbert's copieën te vergelijken met de in de „Sujets” en bij Kirk gegeven reproducties. Humbert's navolging was vrij, nu eens lichtte hij één figuur uit het geheel, dan weer maakte hij een gestalte rijziger of veranderde de voorstelling door een kleinigheid.

- Vrouw met schaal naar zuil schrijdend, Suj. 63 P.K.L. 659.
 Vrouw in zegekar, getrokken door vliegende slang. Zeer vrij naar Suj. 41 (op de vaas wordt de kar door twee jongelingen getrokken.) P.K.L. 661.
 Grieksche danseres, Suj. 2 (met opzet veranderd of verkeerd begrepen? Op de Grieksche vaas slaat een man zijn arm om het hoofd van de vrouw, bij Humbert is dit haar eigen gebogen arm) P.K.L. 662.
 Lierspeelster, uit de Nozze Aldobrandini (Vaticaan) P.K.L. 663.
 Pegasus, Kirk 52, Suj. 25 P.K.L. 665 en 1310.
 Acrobaten (ook door Kirk afgebeeld), Suj. 10 P.K.L. 667.
 Vrouw naast ram, Suj. 1 P.K.L. 668.
 Jongeling van zijn paard afglijdend, Kirk 41, Suj. 66 (bij Humbert wordt de jonge man niet door Nike met een krans gehuldigd 4) P.K.L. 675.
 Liggend hert („fouilles de Portici”) P.K.L. 682.

1) A Paris chez Huet, graveur, z.j. Afkorting Suj.

2) W. Tischbein „Collection of engravings from ancient vases”, Naples 1791—1795.

3) Drawn and engraved by Thomas Kirk, London 1804.

4) Vgl. teekening Ac. v.W., zelfde onderwerp, waar deze kroning wel plaats vindt.

Marsyas en Olympos (Herculanum, doortrek) ¹⁾	P.K.L. 1248.
Sileen, die Hermaphrodite naar zich toetrekt (doortrek)	P.K.L. 1249.
Centauer, die jongeling citherles geeft (fresco Pompeji, doortrek ¹⁾)	P.K.L. 1250.
Theseus (fresco Pompeji, doortrek ¹⁾)	P.K.L. 1251.
Krijgsman met maagd, Suj. 64	P.K.L. 1256.
Eos vervolgt schoonen jongeling, Suj. 39	P.K.L. 1257.
Gevleugelde Amor, onderschrift : „geëst 1824” ²⁾	P.K.L. 1300.
Twee vechtersbazen, Tischbein 6, Suj. 70 („zie Pausanias, lib. I, cap. 3”)	P.K.L. 1307.
Hercules doodt Alkyoneus, Suj. 17	Ac.v.W., P.K.L. 1311.
Jonge man op rustbed, Suj. 44 (deel van de vaasvoorstelling, de vrouw heeft Humbert weggelaten)	P.K.L. 1324.
Twee jonge mannen, Suj. 62 (middenfiguur, die de linker kroont, weggelaten, ook détails gewijzigd of verwaarloosd)	P.K.L. 1327.
Roof van Cassandra, vaasbeschildering met aantekeningen en literatuur-opgave	P.K.L. 1328.
Twee staande jongelingen, rechter fig. is Suj. 3 (deel) ; linker fig. is Suj. 8 (links)	P.K.L. 1371.
Twee vechtende figuren, linker fig. is Suj. 70 ; rechter fig. is Suj. 16 (man die steigerend paard bedwingt)	P.K.L. 1372.
Rennende satyr in drie kleuren (zwart, wit, geel), Suj. 9	Ac.v.W.

Was het bij bovengenoemde copieën vaak mogelijk, met vrij groote zekerheid de herkomst vast te stellen, veel moeilijker, zoo niet onmogelijk werd dit bij de copieën van Italiaansche, Duitsche en Hollandsche werken, reden waarom wij slechts de namen noemen van enkele meesters, die Humbert blijkbaar met voorliefde heeft bestudeerd.

„VROEGE” ITALIANEN, w.o. :

Leonardo da Vinci : S. Michael	P.K.L. 653.
Masaccio : S. Pieter (S. Maria del Carmine, Florence)	P.K.L. 708.
Parmigiannino : o.a. Madonna	P.K.L. 1196.
Fra Bartollomeo : Apostel, Besnijdenis	P.K.L. 1198/99.
Titiaan : Magdalena	P.K.L. 1200.
Caravaggio : Mannen in lange mantels gehuld	P.K.L. 1226.
Daniele da Volterra : Kruisafneming (Trinità del Monte)	P.K.L. 1228.
Giotto (?) : o.a. Christus-figuur uit de Transfiguratie in Santa Croce te Florence (vgl. Young Ottley ³⁾ Pl. 20)	P.K.L. 1254.
Masolino : Verdrijving uit het Paradijs	P.K.L. 1449.
Correggio : S. Catharina	P.K.L. 1455.

Een aparte groep vormen de wandschilderingen van het Campo

¹⁾ Verscheidene doortrek-teekeningen wijzen erop, dat Humbert een ons niet bekend werk over Herculanum en Pompeji moet hebben gebruikt.

²⁾ Die ets is niet te Leiden aanwezig.

³⁾ „Early Florentine school”, ook daar op Humbert's naam.

- Santo te Pisa, waar Humbert vaak heeft zitten teekenen, b.v. :
 Francesco da Volterra : De geschiedenis van Job (door Lasinio en
 Young Ottley toegeschreven aan Giotto, hetgeen Humbert over-
 nam) P.K.L. 1275.
 Orcagna ? of Pietro d'Orvieto ? (leerling van Giotto) : Kruisiging met
 verschillende détails P.K.L. 1361—63 1)
 Benozzo Gozzoli : Abraham en Lot in Egypte en Ondergang van
 Sodoma P.K.L. 1442/43.
 A. en P. Lorenzetti : Groep zieken en verminkten P.K.L. 1454.
 „ „ Doodsengel met zeis P.K.L. 1512.
 „ „ Laatste Oordeel, beschaamde engel
 P.K.L. 3579 en Ac.v.W.

MICHEL ANGELO

De meeste van deze forsche teekeningen zijn copieën naar schilderijen in de Sixtijn'sche kapel, waarschijnlijk gecopieerd uit een of ander werk met reproducties. Hierbij vinden we :

- Mozes P.K.L. 601, 1276, 1374.
 Petrus, P.K.L. 694 ; Bekeering van Paulus (Capella Paolina) P.K.L. 1207 ; Vele fragmenten uit het Laatste Oordeel o.a. : Christus, P.K.L. 1208 ; Bazuinengel, P.K.L. 1216 ; Adam, P.K.L. 1282 ; Jeremias, P.K.L. 1521 ; Ezechiël, P.K.L. 1522 ; Eva, „Michel Ange a saisi une seule fois aux graves : quelque chose de voluptueux, de séduisant dans la tête". (onderschrift v. Humbert) P.K.L. 1370.

RAFFAËL

Van de Bijbelsche voorstellingen in de „Loggias" van het Vaticaan heeft Humbert er ettelijke gecopieerd, mede in verband met zijn persoonlijke opvatting van deze heilige tafreelen ²⁾, o.a. God scheidt licht en duisternis, P.K.L. 551 ; Verdrijving uit het Paradijs, P.K.L. 1184 ; de Ark, P.K.L. 1514 ; de figuren van God en Noach (uit den Bouw van de Ark), P.K.L. 1179 ; Mozes ontvangt de tafelen der Wet, P.K.L. 1513 ; God verschijnt voor Abraham, P.K.L. 1185 (alles portefeuille B.v.H.)

Voorts maakte Humbert studies naar de Transfiguratie, P.K.L. 695 ; S. Michael, die den duivel neerwerpt, P.K.L. 1209 en Ac.v.W. ; Jongen op hond, P.K.L. 1255 ³⁾ ; Drie engelen bij Abraham, P.K.L. 1318 ; Galathea (Farnesina, Rome), P.K.L. 1450.

HOLLANDSCHE MEESTERS

Humbert heeft deze of naar slechte reproducties gecopieerd, of met opzet, volgens eigen smaak en inzicht, de voorstellingen in détails

¹⁾ Essai, blz. 69, noot 86.

²⁾ Zie daarover Verslag 11e openbare vergadering v. d. 4e kl. v. h. K.N.I. op 7 Dec. 1836.

³⁾ Vgl. een ets met hetzelfde onderwerp.

gewijzigd, hetgeen wij bij eenige zeer bekende werken konden vaststellen, zoo b.v. bij :

Rubens' Heilige Theresia, die voor de zielen in het vagevuur bidt, P.K.L. 1233 ; en bij een figuur, waarvan niet met zekerheid uitgemakt kan worden, of zij behoort tot Rubens' Paris-oordeel, of zijn Andromeda voorstelt, P.K.L. 1201.

Voorts bevinden zich hieronder :

Lucas van Leyden : Zelfportret, P.K.L. 479 en Verstooting van Hagar 1219.

Maerten van Heemskerck P.K.L. 1206, 1223, 1231.

Frans Floris : Hercules doot kreeft en hydra van Lerna P.K.L. 1224.

Bruegel de Oude : Christus en de overspelige vrouw P.K.L. 1213.

DUITSCHME MEESTERS

Hans Baldung Grien : Christus P.K.L. 605.

Albrecht Dürer : Engel, P.K.L. 618 ; Engel met zweetdoek (fragment uit de „Dreifaltigheid“, Nürnberg) P.K.L. 1210 ; Maria met kind, P.K.L. 1217 ; Christus, P.K.L. 1314.

Lucas Cranach : Vrouw met kind spelend P.K.L. 1218.

Humbert's overige werk is oorspronkelijk. Het zijn studies, Bijbelsche voorstellingen en andere composities.

MANNELIJKE NAAKTSTUDIES EN GEKLEEDE MANNELIJKE FIGUREN

In potlood en krijt, met penseel en pen.

Behalve van het naakt in verschillende standen, maakte Humbert ook studies van onderdeelen van het lichaam, armen, beenen, spieren, alles naar model ¹⁾.

Bij de gekleede modellen heeft hij eveneens vele mogelijkheden geprobeerd en weergegeven, o.a. :

Man, die schuit voortboomt, P.K.L. 1184 ; man met grooten hoed, P.K.L. 1247 en 1444 (gedateerd 1807) ; slapende man, P.K.L. 1279 ; kaatsende jongen, P.K.L. 1484 ; jonge man aan tafel zittend, rugfiguur, P.K.L. 1485 ; man, die flesch opentrekt, P.K.L. 1486 ; man met mand, P.K.L. 1487.

VROUWELIJKE NAAKTSTUDIES EN GEKLEEDE VROUWELIJKE FIGUREN

Naaktfiguren : o.a. P.K.L. 516—518, 1093/94, 1468.

Ook onder de studies naar vrouwelijk gekleed model vinden we buitengewoon overtuigende en gevoelige teekeningen, die tot zijn meest verrassende producten behooren, o.a. : bikkeland meisje, P.K.L.

¹⁾ „Ad vivum“ vinden we vaak als onderschrift.

437 ; peinzende vrouw, P.K.L. 1135 ; meisje in deuropening bovenaan bordes, P.K.L. 1152 („étant prisonnier de guerre”, dus \pm 1799) ; kammende jonge vrouw, P.K.L. 1153 ; bukkende vrouw, P.K.L. 1284 ; lezend meisje („Leide”), P.K.L. 1288 ; vrouw met beugeltasch, P.K.L. 1312 ; meid met ragebol, P.K.L. 1464.

Vrouwekoppen geeft hij eveneens in velerlei houdingen en stemmingen : P.K.L. 514/15/21/36.

HANDEN

hebben Humbert's bijzondere aandacht gehad, zonder dat hij erin geslaagd is, boven de lijnen uit te komen, ons datgene mede te delen, waar het hem toch kennelijk om te doen was. Zie b.v. de penteekening „d'après sa propre main”, gedateerd 1812, P.K.L. en verder : P.K.L. 651, 720, 1127/28.

RUITERS EN DIEREN

In tal van schetsen zien we de verhouding van paard en ruiter uitgedrukt, de vaart, den val, het gevecht : P.K.L. 612/13, 616/17.

Behalve twee prachtig geteekende vogelvlerken „ad vivum”, P.K.L. 1446/47, bevat deze afdeeling studies van hond, kat, gier en leeuw ¹⁾.

NATURALIA

Deze merkwaardig zorgvuldig en zuiver geteekende schelpen, fossielen, korallen en boomstronken vertoonen eenzelfde fijnheid en geduld als zijn camee-copieën ²⁾, P.K.L. 467, 563—578.

PORTRETTEEN VAN BEKENDE EN ONBEKENDE TIJDGE- NOOTEN

Humbert bezat een groot talent voor het weergeven van het mensche-lijk gelaat, waarin hij zich dan ook met voorliefde verdiept heeft. Zoo was hij in staat ons een sterken indruk te geven van de persoonlijkheid zijner modellen

Hij maakte onder meer verscheidene portretstudies van zijn dienstbode Mietje Brinkman, die met haar pittig gezicht en haar floddermuts een uiterst dankbaar object was (P.K.L. 1131, 1237, 1238, 1269). Oock vinden we verschillende teekeningen van Gagliuffi, Humbert's lotgenoot in Cività Vecchia, P.K.L. 1136 „Gagliuffi 35 ans, Civ. Vecchia, An 8”, 1137, 1140/41/44 ; van Susanne Labrousse, de magnetiseuse van Cività Vecchia, An 8, P.K.L. 1138, ; van Eleonora Danville, „Parisienne, agée de 4 ans”, P.K.L. 474 ; uitermate knappe en teedere potlood-teekening van een bekoorlijk Fransch kind, en van

¹⁾ Vgl. Essai, blz. 12 en vlg.

²⁾ Grieksche en Romeinsche afdeeling, P.K.L. 1313—15.

de tooneelspeelster Mevrouw Ziesenis—Wattier, herhaaldelijk ook door anderen, b.v. Hodges, geschilderd, P.K.L. 1467 (gedateerd 1802).

De koppen van onbekenden doen in nauwkeurige waarneming en soberheid van lijn voor bovengenoemde portretten niet onder, P.K.L. 1136, 1285, e.a.

HISTORISCHE FIGUREN

In bonte mengeling vinden we bijeen :

twee copieën naar Lucas Cranach: Luther's vader, P.K.L. 477 en Melanchton, P.K.L. 1319; een opvallende potloodteekening naar het geschilderd zelfportret van Lucas van Leyden te Brunswijk, P.K.L. 479; Copie naar Houbraken's Boisot, P.K.L. 1132; Portretstudies van Van der Werff, P.K.L. 446, 526/27; Boerhaave, P.K.L. 1016; Jacob van Kampen, P.K.L. 1117; Van Oldenbarnevelt, P.K.L. 1120 en een teekening naar Verhulst's terra-cotta kop van Michiel de Ruyter (Mauritshuis, thans Rijksmuseum), P.K.L. 1119.

GEWADEN EN PLOOIEN

Studies en schetsen, waarschijnlijk voornamelijk ten behoeve van Bijbelsche onderwerpen, P.K.L. 492—495 en 581—585.

Als zonderlinge, deels grillige, deels kinderlijke uiting van Humbert's fantasie moeten wij de MASKERS, CARICATUREN EN UITKNIPSELS beschouwen ¹⁾, P.K.L. 1106/07, 1239, 1495—1508.

Moeilijk in een van de vorige groepen onder te brengen zijn: twee ontwerpen voor monumenten in de Pieterskerk te Leiden, het eene voor Prof. J. M. Kemper, in 1835 geplaatst, P.K.L. 472; het andere voor S. J. Brugmans ²⁾, in 1829 uitgevoerd, P.K.L. 471, beide eenvoudig en zuiver van lijn en verhouding; een studie van de wapperende Nederlandsche vlag ³⁾, P.K.L. 482; een penteekening van een stil hoekje in een Gothisch kerkgebouw, vol stemming en sfeer, beschenen door schuin naar binnen vallende zonnestralen, P.K.L. 554.

De met een stralenkrans omgeven vrouwekop, P.K.L. 466, toont invloed van William Blake.

Het „afscheid van Hector en Andromache” (krijt en pen, wit gehoogd) evenals de pen-schets „Claudius Civilis en Velleda” bewijzen,

¹⁾ Zie ook portefeuille B. v. H., P.K.L. 3017—3033: „De kleeren maken den man”, waar Humbert voor eenzelfde kop telkens een anderen hoofdtooi of haardracht met bijbehoorende kleeding heeft geteekend en uitgeknipt, om aan te toonen, dat met elke verschillende omljsting zoo'n kop een volkomen ander cachet krijgt.

²⁾ S. J. Brugmans (1763—1819), bekend bioloog, doctor in de medicijnen, in 1785 beroepen tot hoogleeraar te Franeker, waar hij natuurkunde, astronomie, logica en metaphysica doceerde, in '86 benoemd te Leiden, tijdens de inlijving inspecteur-generaal van den militair-geneeskundigen dienst, waar hij al eerder bij werkzaam was. Vooral na den slag bij Waterloo heeft B. op dit gebied schitterend werk verricht.

³⁾ „Ontplooi u, waai uit dan!” zou men hier willen uitroepen.

dat Humbert zich een enkele maal, en dan volgens classicistisch recept, zelfstandig met onderwerpen uit de Oudheid, sage of geschiedenis, bezighield, P.K.L. 531, 687.

Wij zeiden reeds eerder, dat Humbert slechts bij uitzondering het LANDSCHAP, op zichzelf beschouwd, weergaf, wel als achtergrond of omgeving van eenige handeling. Wij mogen echter niet nalaten de twee krijt- en penseel-teekeningen van kruierende ijsschotsen op de Maas te vermelden ¹⁾ (P.K.L. 579 en R.P.K.A., Janvier 1809), waarbij hem de formatie, het lijnenspel op dezelfde wijze geboeid en bekoord moet hebben als bij koralen, vogelvlerken en boomstronken.

Humbert's groote belangstelling voor EGYPTISCHE EN INDIISCHE KUNST kwam reeds ter sprake.

De copieën naar beelden en mummiekisten ²⁾, de hiërogllyphen-studies zijn er een hernieuwd bewijs van. Ook schetste hij een aantal Javaansche figuren, in 1823 door Prof. Reinwardi naar Holland gebracht (P.K.L. 1351). De meeste voorbeelden van Egyptische kunst nam Humbert, volgens eigen zeggen, over uit het „grand ouvrage sur l'Egypte" ³⁾, P.K.L. 620/21, 1352—1365.

Onder deze voorstellingen vinden we meer dan eens, zelfs in verschillende kleuren, uitgebeeld: Ma-a-t = de Waarheid of Rechtvaardigheid ⁴⁾, met wijd uitgespreide vlerken, een symbool, dat bij meer Egyptische godheden voorkomt.

De verklaring van hiërogllyphen heeft hem steeds geïnteresseerd ⁵⁾, P.K.L. 1367 en Ac.v.W.

Ons rest nog, het voor Humbert zelf misschien belangrijkste deel van zijn werk te vermelden: DE BIJBELSCHE VOORSTELLINGEN. Wij zagen reeds, dat hij zijn meening omtrent Raffaël's interpretatie van deze onderwerpen voorlegde aan de leden der 4e klasse van het Kon. Nederl. Instituut. Hij deed dit op de hem eigen pittige manier en stak zijn oordeel niet onder stoelen of banken ⁶⁾.

Zoo achtte hij b.v. de „Schepping der dieren"

¹⁾ Zie: F. Muller, „De Nederl. geschiedenis in platen", Amsterdam 1863—82. No. 5764.

²⁾ Enkele uit het Museum van Oudheden te Leiden.

³⁾ Humbert verzuimt, den titel van dat werk te vermelden, die zonder twijfel moet luiden: „Description de l'Egypte ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Egypte pendant l'expédition de l'Armée française", Paris 1809—1813.

⁴⁾ Vgl. W. Brede Kristensen, „Het leven uit den dood", Haarlem 1926, blz. 69 en vlg.

⁵⁾ Zie o.a. „Notes" van het Essai, blz. 22.

⁶⁾ J. A. van der Chijs, „Humbert's Bijbelsche voorstellingen", *Kunstkronijk* XVII, Leiden 1856, blz. 8 en vlg. en Verslag 11e openbare verg. v. h. K.N.I. 1856, blz. 31 en vlg.

„allerongelukkigst door Raffaël voorgesteld . . . een oude man in een diergaarde wandelende en als het ware kruimeltjes brood aan hen uitdeelende”

Maar deze opmerking betreft slechts de uitvoering; een ander probleem raakte Humbert dieper: het voorstellen van God den Vader, waaraan zoowel Raffaël alsook Michel Angelo (in de Sixtijnse kapel) zich gewaagd hebben.

Is het uitbeelden van God mogelijk en toelaatbaar?

Voor Humbert stellig niet. Hij kwalificeerde een dergelijke voorstelling niet als profanatie, maar als „nonsens”.

„De schilder bepaalt vormelijk, wat de dichter in het onbepaalde laat. Indien de schilderkunst poogt, dat onbepaalde te naderen is ze even schuldig of onschuldig als geene. De Godheid moet niet met boomen of dieren vergeleken kunnen worden.”

Humbert zou alleen hoofd en handen van God wenschen te zien, de handen uitgestrekt tot de andere zijde van het tafereel „om het aanzijn en het niet der schepping te toonen”. Het coloriet mag niets stoffelijks uitdrukken, de voeten moeten worden „gegist”.

Wij zullen niet langer uitweiden over de wijze, waarop het, volgens Humbert, niet moest, maar overgaan tot een korte beschrijving van zijn eigen werk op dit gebied, waarbij wij verwijzen naar de voortreffelijke beschouwing, die Knoef geeft over den aard van Humbert's Bijbelsche voorstellingen in het algemeen.

God ordent den chaos ¹⁾. Zichtbaar zijn alleen het hoofd en de wijd uitgespreide armen van God, die verder in nevelen gehuld is, P.K.L. 1540/41 (B.v.H.)

Voor de *Verdrijving uit het Paradijs* heeft Humbert geen engel met vlammend zwaard nodig: twee berouwvolle menschenkinderen, kennelijk door een schrikbeeld (symbool: het Alziend Oog) achtervolgd, geven voldoende uitdrukking aan de beteekenis van dit gebeuren ²⁾, P.K.L. 1193/94 en Ac.v.W.

¹⁾ Vgl. P.K.L. 551, copie van Humbert naar Raffaël's compositie: „God scheidt licht en duisternis”.

²⁾ Hij maakte copieën van de *Verdrijving uit het Paradijs* naar Michel Angelo, P.K.L. 1180, Masaccio, P.K.L. 1181, Dürer P.K.L. 1182, Raffaël, P.K.L. 1184 (B.v.H.), Masolino, P.K.L. 1449.

Voor elk der Bijbelsche onderwerpen maakte Humbert een aantal voorstudies van détail en gewaad in krijt of potlood, terwijl de uiteindelijke teekening in waterverf is gedaan. De kleuren zijn niet fraai, ze variëren tusschen een paarsrose met groengeel, een ondoorzichtig bruin en veel donkerblauw. Het „onstoffelijk coloriet” heeft hij niet éénmaal vermogen te geven.

Het moeten vizioenen geweest zijn, die Humbert heeft trachten vast te houden, waaraan hij vorm wilde geven om zodoende ons zijn diepste overtuiging mee te deelen.

Verheven fantasie wisselt af met het meest grove realisme, hetgeen niet duidelijker aangetoond kan worden dan door te wijzen op zijn *Zondvloed*.

Zelf beschrijft hij deze teekening aldus ¹⁾ :

„De laatste der reuzen of dwingelanden der aarde had zijn toevlugt genomen tot den eenigen boom, die op den laatsten boven het water nog uitstekenden bergtop zich verhief. Die boom bezwijkt onder de vrucht des zondaars, die achterover in den vloed is neergestort. Niets is meer van hem zichtbaar, dan zijne over den geknaken boom hangende beenen; . . . en zijne kroon, kenmerk van heerschappij, rolt . . . over den nog drijvenden rooden mantel. De slang . . . zinnebeeld der zonde . . . werpt zijn venijn, als laatste afscheidsgroet, zijn metgezel in boosheid toe. De komeet, thans onze maan, ziet men met bloedvlekken bedekt (!) even boven den horizont verschijnen, terwijl de ark . . . zachtkens over de wijde wateren henen drijft . . .”

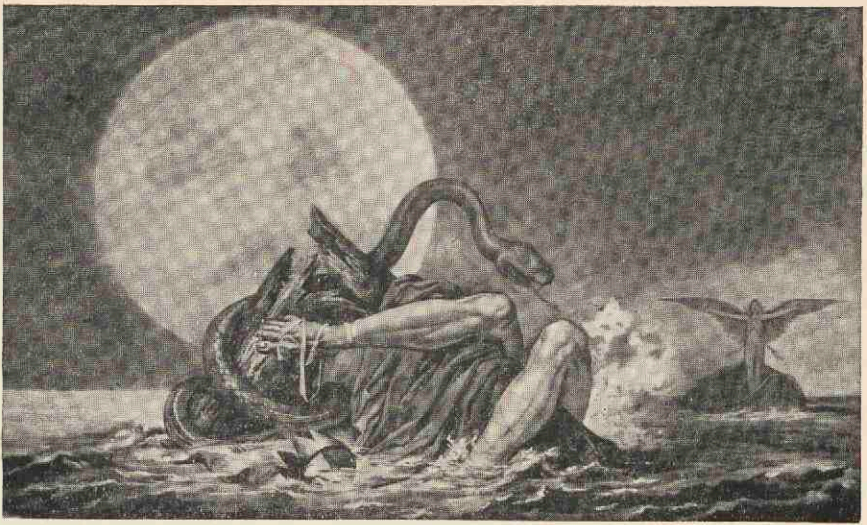
Voorwaar, hier is de grens van het voorstelbare overschreden! Er zijn tal van détailstudies: boomstam, slang, mannelijk naakt, e.a., P.K.L. 447—469 en 1295, w.o. fraaie penteeeningen (holle wilg!). De waterverf-teekening beantwoordt geheel aan Humbert's beschrijving, P.K.L. 1440 en 1538 (B. v. H.).

Abraham inspireerde Humbert tot een indrukwekkende voorstelling: hoog opgericht, den staf in de hand, kijkt de aartsvader in de richting, vanwaar een lichtstraal hem het verschijnen van God verkondigt ²⁾, P.K.L. 1533 (B.v.H.).

Den *Toren van Babel* vinden wij tweemaal uitgebeeld, als

¹⁾ Zie Verslag K.N.I. 1836, blz. 36 en 37.

²⁾ Copie naar Raffaël's *Abraham*, P.K.L. 1185 (B.v.H.).



Waterverf

DE ZONDVLOED

P.K.L. 1539.



OMHULDE FIGUUR MET OMHOOGGEHEVEN ARMEN
STUDIE VOOR KRUISIGING ?

Penseel, blauw papier, wit gehoogd

P.K.L. 580.

Gemerkt : Humbert de Superville inv. et del. ad vivum.

reusachtig bouwwerk in een eenzame vlakke, door wolken omgeven, in grijs en bruin, P.K.L. 1517 en Ac.v.W.

Uit Jozef's leven wilde Humbert alleen de eindelijk beloonde onschuld als onderwerp kiezen : „en God was met Jozef in het gevangenhuis”. Met een touw vastgebonden aan den muur zit Jozef slapend in een steenen nis. Achter hem verschijnt een engel, boven het hoofd een ster, welks stralen Jozef bereiken, P.K.L. 1532 (B.v.H.).

De scène tusschen Jozef en Potiphar's vrouw kwetst, volgens Humbert, ons gevoel en leent zich derhalve niet tot uitbeelding.

Hoezeer Humbert zich verdiepte in de personen en situaties, die hij wilde weergeven, wordt ons bovenal duidelijk, wanneer we lezen, hoe hij zijn Mozes beschreef en toelichtte, de schepping, die wij als de beste van zijn Bijbelsche voorstellingen beschouwen, ook wat kleur betreft. Hij is erin geslaagd, op waarlijk grootsche wijze de stemming van dit oogenblik van spanning en mysterie weer te geven.

Dat de invloed van Michel Angelo's Mozes onmiskenbaar is, spreekt wel haast vanzelf en doet niets af aan de waarde en suggestieve kracht van Humbert's werk.

Mozes bevindt zich op den top van den berg Sinai, wachtend op de dingen, die komen zullen, in de eene hand de steenen tafelen, in de andere hand de griffel. Plotseling flitst een bliksemstraal door de donkere wolken en de woorden : „ik ben de Heer Uw God” worden met vurige letters in den steen gegrift, P.K.L. 1537 (B.v.H.).

Behalve een copie van Raffaël's en Michel Angelo's „Mozes” (P.K.L. 1513 en 601) maakte Humbert voor zijn eigen werk vele schetsen : gebogen knie, zittende man, hand met staf, enz., P.K.L. 489/90, 500, 1262/63.

Ook is er een pen- en penseel-teekening van het kind Mozes, drijvend op een soort vlotje.

Van *Drie Koningen* kennen wij slechts een penseel-schets : drie rugfiguren, die elkaar wijzen op de ster van Bethlehem, P.K.L. 669.

In Hs. CC XXXI ¹⁾ beschrijft Humbert, hoe hij zich den *Christus op Golgotha* dacht :

„Ne pouvant connoître la Vérité de la religion Chrétienne, j'en ai choisi la Poésie Au juste milieu du plus vaste champ . . . je place la Croix, supposée de ne pas être simplement implantée sur le Calvaire, mais plutôt comme au Centre de toute l'étendue, que peut embrasser l'œil du spectateur. A cette croix est attaché le divin Jésus, d'épaisses ténèbres s'étendent sur les cieux que sont devenus ses bourreaux, ses amis, les saintes femmes ? je ne le demande point, c'est Jésus seul qui m'occupe une voix retentit : Père, Père pardonne leur et cette foudre, prête à éclater, recule éteinte et à sa place naît et part une vraie lumière signe du salut, se levant déjà avec ses brillantes couleurs comme au son de ce dernier cri de triomphe de Jésus : le tout est accompli !”

Humbert's Kruisiging (waterverf) komt overeen met deze beschrijving. Alle aandacht is door middel van het licht op het lichaam van Christus geconcentreerd, dat gedeeltelijk in doeken en nevelen gehuld is. Van een beweening is dus geen sprake. Het geheel is in halven cirkelvorm gevat, P.K.L. 1535/36 (B.v.H.), gedateerd 1839.

Tal van studies toonen, hoe Humbert eerst allerlei mogelijkheden geprobeerd en verworpen heeft.

Zoo is er een merkwaardige penseel-schets op blauw papier met witte hoogsels van den gekruisigden Christus, geheel in een wijd gewaad gehuld, dat ook het hoofd bedekt, P.K.L. 580, en een penteekening van God den Vader met den Zoon op zijn knieën, P.K.L. 604.

De figuur tenslotte, die volgens Humbert alles in zich vereenigt, wat ons kan ontroeren, het tragische en het lieflijke, nl. *Maria Magdalena* ²⁾, leent zich bij uitstek tot een weergave in de beeldende kunst. Immers, Magdalena en Eva vertegenwoordigden voor Humbert het hoogste ideaal van vrouwelijkheid: liefde zoowel als zwakheid, berouw en boetvaardigheid. Dit Ewig-Weibliche vindt, aldus Humbert, zijn weerga niet in eenige figuur uit de Oudheid.

We doen er goed aan, bij Humbert's teedere en geestdriftige woorden niet te denken aan zijn eigen „Magdalena”.

¹⁾ Nationale Bibl.

²⁾ Maria, zuster van Martha, en Maria van Magdala zijn voor Humbert identiek.

Soms is het hem beter gelukt, zijn hooge bedoelingen weer te geven met woorden dan met het penseel.

De waterverf-teekening, P.K.L. 600 ¹⁾ doet ons Magdalena zien, neergezegen aan den voet van het kruis, met een starre, haast krankzinnige uitdrukking op het gelaat. Wild spelen de vingers van beide handen met de slordig neerhangende haren, een voorstelling, die ook in détails ²⁾ ons in geen enkel opzicht bevredigen kan.

De inhoud der twee portefeuilles van de Academie van Wetenschappen vormt eigenlijk een categorie op zichzelf. De meeste hebben nl. betrekking op, of staan in verband met, Humbert's „Essai sur les signes” en zijn daardoor in het voorafgaande niet ter sprake gekomen ³⁾. Zij vormen een aanvulling op de „XXI Planches relatives à l'Essai sur les signes”. Dat Humbert b.v. voor de Egyptische Ma-a-t telkens een andere kleur koos, evenals voor de rennende satyr en verschillende dierenkoppen, is gedaan om het inderdaad volkomen verschillend effect na te gaan (vgl. Essai, blz. 3 (notes). De Egyptische hiërogllyphen : oog, slang, scarabeus, hand enz. sluiten aan bij blz. 22 van de „Notes” van het Essai.

Eenige malen vinden we de drie schema's, die de „teekenen” uitdrukken (Essai, blz. 9) alsook de geometrische figuren, cirkel, driehoek, parallelogram (Essai, blz. 20 en 21) in de kleuren rood, wit en blauw ⁴⁾ uitgevoerd.

De vergelijking van een zuilenrij met een rij boomen, die van den pyramide-vorm met de tent en de rotspunten en van het Gothische raam met de boomvertakking, het heeft alles betrekking op Humbert's overtuiging, dat vele vormen in de bouwkunst op de natuur geïnspireerd zijn (Essai, blz. 29 en 30). De verschillende boom-typen en hun „teekenen” lichten blz. 14 van het Essai toe, terwijl de schema's van een visier, een bisschops-mijter en een nonnenkap een gelijk beloop van lijnen willen demonstreeren (Essai, blz. 32).

Zijn schetsen van schedels en koppen van negers, vergeleken met die van het Romeinsche ras, herinneren aan Camper's „Weezens-trekken” ⁵⁾. Proportie-teekeningen van Egyptische beelden en koppen, mummies en mummiekisten behooren bij blz. 49, noot 46 van het Essai.

Ook geeft hij nog eens de ontwikkeling van een mummie > herme > beeld (Essai, blz. 41—44).

¹⁾ Détail-schetsen, P.K.L. 511, 596—599, 1409.

²⁾ Verkorting van het lichaam onduidelijk, handen grof.

³⁾ Een Christus-kop in deze port. doet sterk aan Thorwaldsen denken.

⁴⁾ „Teekenen”: 

⁵⁾ Hoofdstuk II, blz. 51.

De lijnen van een Chineezen-kop met strooien hoed vindt Humbert terug in de daklijn van een in blauw, rood en geel gekleurden Chineeschen tempel (Essai, blz. 34).

Ook de vergelijking van den Griekschen tempel met de Chineesche en de Gothische kathedraal, evenals de ingang van den Griekschen tempel naast het Gothisch portaal dienen tot staving van de lijnen-theorie.

Vele perspectief-teekeningen houden verband met Humbert's voordracht over dit onderwerp in het Kon. Ned. Instituut ¹⁾ en met zijn studie: „D'un procédé très simple pour obtenir le tracé d'après nature ²⁾.”

Het is merkwaardig, hoe vaak Humbert zichzelf herhaalde, met name, waar het de lijnen-theorie gold, als wilde hij ons deze steeds overtuigender voor oogen brengen.

LITHOGRAPHIËN

Humbert's lithographieën hebben terecht steeds de aandacht getrokken. Het Prentenkabinet te Leiden bezit vijf van de zes door Moulijn ³⁾ genoemde. Deze behooren tot de oudste Nederlandsche steenteekeningen.

De steendruk, in 1796 door Senefelder uitgevonden, verkeerde nog in het eerste stadium, maar de weinige steenteekeningen van Humbert verraden, hoewel het slechts experimenten zijn, een niet alledaagsch talent.

De waardeering voor Humbert's werk blijkt o.a. uit zijn benoeming tot buitenlid van het Rotterdamsche Teekengenootschap „Hierdoor tot Hooger”, in 1807, tegelijk met M. J. A. Weyland, een rechtsgeleerde, die zich zeer voor den steendruk interesseerde. Bij de beoordeeling van vroege litho's moet men in aanmerking nemen, dat het toenmalig materiaal gebrekkig was en de techniek nog weinig bekend. Des te grooter is Humbert's verdienste, nu hij desniettemin op dit gebied iets goeds heeft weten te bereiken. Nadat hij met Weyland in contact was gekomen, werd Humbert in 1809 als leeraar aan het Marine-Instituut mee overgeplaatst naar Enkhuizen. Sindsdien heeft hij dus van Weyland's proeven niets meer meegemaakt en geheel zelfstandig verder gewerkt.

¹⁾ Notulen 10 Oct. 1825.

²⁾ Hs. P.K.L., zie hoofdstuk VI, blz. 159.

³⁾ S. Moulijn, „De eerste jaren der lithographische prentkunst in Nederland”, 's Gravenhage 1927, blz. 8.

Moulijn ¹⁾ wijdt zeer prijzende woorden aan dit werk :

„Tusschen de schrale, kunstlooze steenteekeningen der eerste periode doen de frissche probeersels van D. P. G. Humbert de Super-ville als een verkwikking . . . , want ongetwijfeld was hij een curieus talent . . . als een rusteloos zoeker in een kunstloozen tijd is hij nooit tot zijn recht gekomen en heeft hij zijn schoone droomen, die hij in dikwijls rare, onbeholpen, maar ook vaak kernige en nooit burgerlijke teekeningen uitte, niet kunnen verwezenlijken.”

Bij Moulijn onder no. 52 aangeduid ²⁾ is een mannenkop in profiel, gedateerd 1820 ³⁾, die dezelfde uitstekende kwaliteiten bezit als die in het Leidsche Prentenkabinet ⁴⁾. Beide zijn in forsche krijtlijnen neergezet, hetgeen de omtrekken ten goede komt, maar het gezicht te grof, te weinig blank maakt.

De copie van den bootsman uit het Laatste Oordeel van Michel Angelo noemt Humbert zelf : „eerste mislukte proef van steendruk in de manier van houtsnee” ⁵⁾.

Dat hij alle technische mogelijkheden geprobeerd heeft, bewijst het blad met twee koppen en een naaktfiguur, met de pen op steen ⁶⁾, veel minder sprekend van expressie, evenals de zachte-krijt-litho, voorstellend een visschenden man met breedgeranden hoed (1820) ⁷⁾. De laatste steenteekening, die wij van Humbert kennen : kop van een ouden man ⁸⁾, is weer van groote kracht, vooral de partij om de oogen en ook de baard.

Wij willen niet nalaten, het oordeel van Jan Veth over Humbert's litho's ⁹⁾ te citeeren, hetgeen des te verrassender

¹⁾ S. Moulijn, „De lithographische prentkunst”, Amsterdam 1918, blz. 43.

²⁾ Moulijn, „Eerste jaren . . .”, blz. 61, in de lijst van „belangrijkste lithographieën van 1809—1825.” Zie ook blz. 45 : „Deze uit den band springende schilder had misschien reeds in Rome, waar hij omstreeks 1800 verblijf hield, van den steendruk gehoord”. Een wel wat vage opmerking ! Inderdaad kan Humbert „ervan gehoord” hebben, maar aangezien volgens Heinrich Schwarz de eerste lithographische pers pas in 1805 te Rome aanwezig was, heeft Humbert het procédé daar niet leeren kennen. Vgl. : Heinrich Schwarz, „Unbekannte französische und italienische Inkunabeln in Wiener Sammlungen”, *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst* (Beilage der Graphischen Künste), Jahrgang XLIV, 1921, blz. 41.

³⁾ R.P.K.A.

⁴⁾ Bij Moulijn no. 53.

⁵⁾ Bij Moulijn no. 54, onderschrift op de prent zelf.

⁶⁾ Bij Moulijn no. 55.

⁷⁾ Bij Moulijn no. 56.

⁸⁾ Bij Moulijn no. 57.

⁹⁾ Jan Veth : „Die Lithographie in Holland”, „Die Vervielfältigungskunst der Gegenwart” (herausgegeben von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst) IV, 1903, blz. 240.

is, daar we dit opmerkelijke werk behalve bij Moulijn nergens vermeld vinden.

„Interessant an diesen Arbeiten“ (Schotel, Barbiers, Van de Sande Bakhuysen) „bleibt doch nur,“ zegt Veth, „daß sie jedenfalls noch ganz ohne Routine ausgeführt sind. Freilich fehlt dieser Ungeschicklichkeit zugleich jegliche Frische. Von einem einzigen nur kann man das nicht sagen: von D. P. G. Humbert de Superville. Seine Blätter haben, wenn sie auch ungeschickt sind, etwas sehr Breites und bekunden einen Hang zum Nicht-Bürgerlichen, Nicht-Zahmen, fast zum Wirklich-Erhabenen ¹⁾.“

ETSEN

Van Humbert's etsen bezit het Leidsche Prentenkabinet er zeven ²⁾. „Het kind op den hond“, naar Raffaël, is slechts belangrijk als technische proeve.

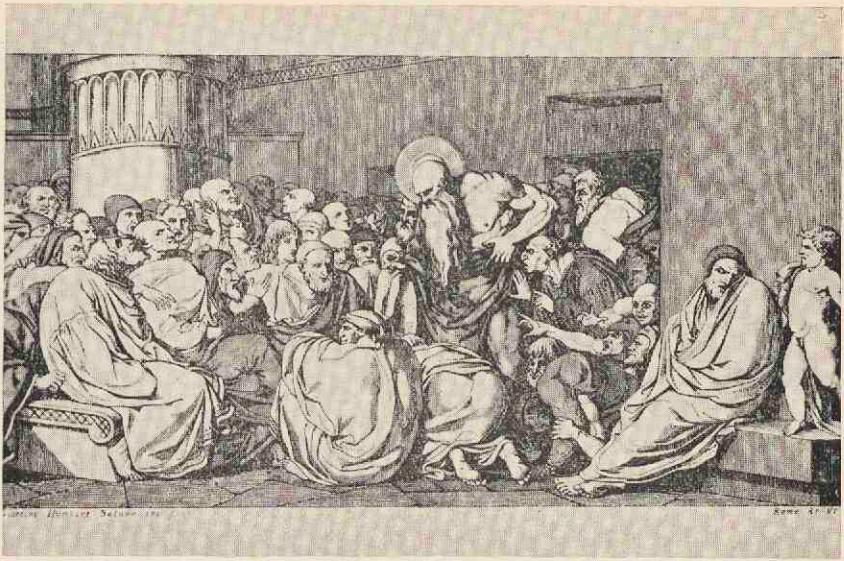
De „Zittende man met rol perkament in de hand“ heeft in zekere mate de allure eener houtsnee. Aan den wijden mantel besteedde Humbert meer aandacht dan aan gelaatsuitdrukking, handen en voeten, zoodat het geheel den indruk maakt van een gewaad-studie.

De volgende ets is: „Door water wadend krijgsman“ draagt het onderschrift: „inv. fec. Romae 1795“. De overdreven spierbundels en de verstarde ontzetting op 's mans gelaat vertoonen denzelfden stijl als de „Spotprent op den Paus naar aanleiding van de komst der Franschen in Rome“. Deze ets is een van Humbert's weinige groep-composities. De vele spottende, grimmige, wantrouwende koppen boden allerlei physionomische mogelijkheden. Het is hem ten deele gelukt zijn bedoeling met succes uit te drukken, zonder er caricaturen van te maken.

Het meest doorwerkt is de voorste rij, het overige werd als vulling behandeld. Eenige tronies in den linker-benedenhoek doen aan Adriaen Brouwer denken.

¹⁾ Vgl. hiermee de overdreven lof van J. A. v. d. Chijs, *Kunstkrönijk* 1856, blz. 6: „... een gave van teekenen, zooals slechts Italiaansche meesters bezaten en bij dit alles een fijn gevoel en reinen smaak, zoo zuiver en zoo edel, dat geen Griek hem daarin zal overtreffen Deze laatste (zijn kennis) was zelfs zoo groot, dat hij van een aangekleed model aanstonds het naakte figuur teekende (!) met eene juistheid van proportie en anatomische kennis, die niets te wenschen overlieten. Dikwijls copieerde hij het werk van anderen en meestal kwam dit schooner uit zijne handen te voorschijn . . .“ (!)

²⁾ Enkele etsen in de manier van teekeningen bevinden zich in het R.P.K.A. (nu eveneens opgeborgen). C. Kramm, „Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche kunstschilders, beeldhouwers enz“, Amsterdam 1859, deel III, blz. 771, noemt er in het geheel vier, het P.K.L. bezit er echter zeven.

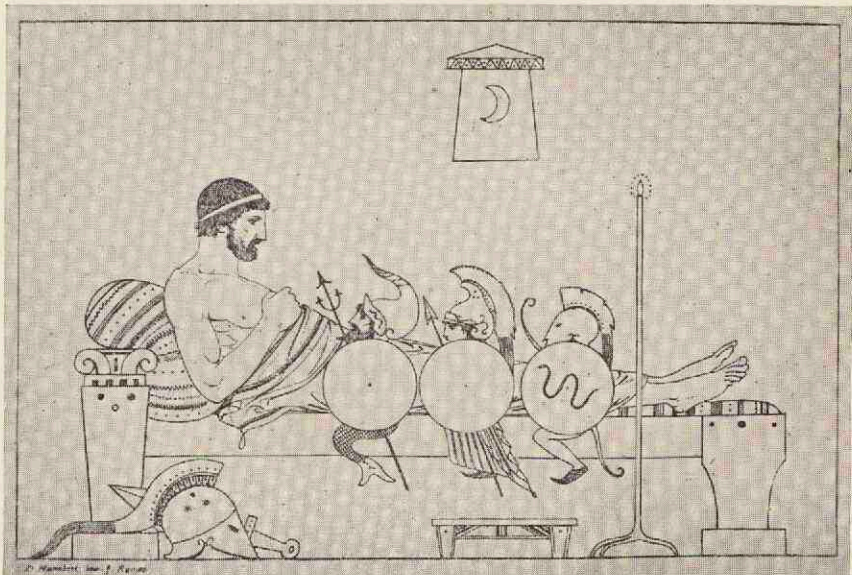


SPOTPRENT OP DEN PAUS BIJ DE KOMST DER FRANSCHEN TE ROME

Ets

P.K.L.

Gemerkt : Giottino Humbert Batave inv. fec. Rome An VI.



RUSTEND KRIJGSMAN

Ets

P.K.L.

Gemerkt : D. Humbert, inv. f. Romae

Waar hij slechts één figuur uitbeeldt, is de opgave heel wat eenvoudiger, zoo b.v. de „uit den tempel tredende engel, door gehoornden duivel op den voet gevolgd” (gemerkt : „Romae”). Een wijd heuvelland strekt zich op den achtergrond uit. Het gelaat van den engel is door Humbert's copieën naar 15e-eeuwsche Italiaansche meesters beïnvloed.

Eveneens te Rome ontstaan is de voorstelling van een „rustenden krijgsman.” Op den rand van zijn rustbank zitten drie figuren, die vermoedelijk symbolische functies vervullen : Neptunus, Minerva en Mars. Rustbed, helm, kussens en kandelaar vertoonen den stijl der Grieksche vaasvoorstellingen.

De laatste van deze etsen is wel zéér karakteristiek voor Humbert's opvattingen en wijze van werken in het algemeen. Zij stelt voor een knaap, vooroverliggend op een rustbank, het gelaat angstig afgewend, terwijl de Dood, als skelet afgebeeld, een knokige hand naar hem uitstrekt ¹⁾.

Het merkwaardige van deze prent ligt in de verbinding van de niet-antieke voorstelling van den Dood met den zuiver antieken jongeling ²⁾. Immers, het voorstellen van den Dood als geraamte komt in de Oudheid niet voor ; het Christendom eerst heeft dit symbool toegepast ³⁾. Lessing ⁴⁾ is de eerste geweest, die er met nadruk op wees, dat de Ouden den Dood ⁵⁾ niet als skelet voorstelden, maar, op Homerische wijze, als tweelingbroeder van den Slaap.

Lessing maakte de volgende fijne opmerking ⁶⁾, die Heinemann ⁷⁾ zonder nadere aanduiding overnam :

¹⁾ Gemerkt : D.P.G. Humbert de Superville inv. del. et sculpt. Romae 1801. Over de twijfelachtigheid van dit jaartal spraken wij in hoofdstuk I, blz. 13, noot 1.

²⁾ Zie rustbank en kussens.

³⁾ Vgl. Schiller, „Die Götter Griechenlands” :

„Damals trat kein gräßliches Gerippe
Vor das Bett des Sterbenden. Ein Kusz
Nahm das letzte Leben von der Lippe,
Still und traurig senkt ein Genius
Seine Fackel”

⁴⁾ G. E. Lessing, „Wie die Alten den Tod gebildet”, Berlin 1769 met als motto : „nullique ea tristis imago” (Stafius).

⁵⁾ Bedoeld wordt : het sterven, niet de toestand na den dood. (Vgl. ook de voorstelling van den Engel des Doods.)

⁶⁾ Lessing, blz. 65.

⁷⁾ K. Heinemann, „Thanatos in Poesie und Kunst der Griechen”, Dissertatie München 1913, blz. 17. Heinemann zegt nergens uitdrukkelijk, dat het skelet in dien zin niet voorkwam : . . . „sondern dürfen glauben, dasz die Vorstellung eines sanften und friedlichen Todesgottes damals die vorherrschende war” (blz. 76).

„... Endlich will ich an den Euphemismus der Alten erinnern, an ihre Zärtlichkeit, diejenigen Worte, welche unmittelbar eine eckle, traurige, gräßliche Idee erwecken, mit minder auffallenden zu verwechseln... so ist kein Zweifel, daß auch die Künstler ihre Sprache zu diesem gelindern Tone werden herabgestimmt haben. Auch sie werden den Tod nicht unter einem Bilde vorgestellt haben, bey welchem einem jeden... alle die eckeln Begriffe von Moder und Verwesung einschließen... 1)“

Verwijtende woorden richt Lessing tot het Christendom 2) :

„Gleichwohl ist es gewiß, daß diejenige Religion, welche dem Menschen zuerst entdeckte, daß auch der natürliche Tod die Frucht und der Sold der Sünde 3) sey, die Schrecken des Todes unendlich vermehren muß... Nur die mißverstandene Religion kann uns von dem Schönen entfernen.“

Hier is de classicist aan het woord, die het probleem meer van den aesthetischen dan van den godsdienstigen kant bekijkt. Bij Humbert was het juist andersom : de grijnzende Dood, het symbool van den vijand, die door het geloof in Christus overwonnen moet worden, behoort tot de gedachtenwereld, die de zijne was en bleef, die voor hem de eenig mogelijke en ware betekende.

De Oudheid bestudeerde hij en legde zelfs een groote belangstelling aan den dag om haar verschijnselen te leeren kennen. Maar hij bleef buitenstaander, véél meer dan b.v. zijn tijdgenoot Goethe.

Zoo was het Humbert mogelijk, een naar den vorm antieke voorstelling aan te vullen met een voor hem wel-sprekend symbool uit een andere wereld.

1) Hoe raak en scherp Lessing's opmerkingen ook zijn, wij moeten niet vergeten, dat hij ze uitsluitend baseerde op de betrekkelijk weinige Romeinsche en Hellenistische werken, die hij kende.

Geraamten komen wel voor in de klassieke kunst, maar beteekenen dan zielen van afgestorvenen, larvae.

2) Lessing, blz. 87.

3) O. i. ligt in dit zondebesef de kern van de kwestie. Voor den Christen komt de dood als aartsvijand, die overwonnen kan worden, voor den Griek, die dit zondebesef niet kende, kwam hij niet enkel als vijand, maar ook als vriend.

Wij herhalen : de hoop of vrees in verband met het „hiernamaals" bij Christenen en Grieken vormt een probleem op zichzelf, daarover spreken wij hier niet.

Zie in dit verband : W. Brede Kristensen, „Het leven uit den dood" blz. 142 en vlg. : „De dood als vriend en vijand", waarin Kristensen onder meer het verschil tusschen de „klassieke" (= Homerus-) en de „antieke" (= volksgeloof-) opvattingen uiteenzet. Vgl. Erwin Rohde, „Psyche", Freiburg u. Leipzig 1894.

HOOFDSTUK VI

HUMBERT'S HANDSCHRIFTEN

Bij testament van 24 Juni 1841 ¹⁾ legateerde Humbert alle boeken en geschriften, die hij bezat, aan het Koninklijk Nederlandsch Instituut te Amsterdam. Aldus verkreeg de uit dit Instituut voortgekomen Koninklijke Academie van Wetenschappen het overgrootste deel van Humbert's bibliotheek en een aanzienlijk aantal zijner handschriften.

In 1937 is dit legaat ²⁾, voorzoover het bestaat uit manuscripten, in bruikleen afgestaan aan de Nationale Bibliotheek te 's-Gravenhage, onder voorwaarde, dat er een catalogus van gemaakt zou worden. Deze, van de hand van D. J. H. ter Horst, is sindsdien verschenen.

De bedoelde handschriften behandelen onderwerpen van den meest uiteenlopenden aard. Eerst na het doorwerken van deze honderden bladzijden kan men zich een voorstelling maken van Humbert's kennis, zijn wetenschappelijke belangstelling en zijn serieuze wijze van onderzoek ³⁾.

Evenmin als bij de teekeningen was het hier mogelijk een chronologische volgorde vast te stellen, aangezien bijna overal de dateering ontbreekt. Enkele toevallig voorkomende jaartallen stellen ons in staat een of andere aantekening nauwkeuriger te plaatsen.

Ook een indeeling volgens onderwerp brengt bezwaren met zich mee, zoodat een behandeling volgens den catalogus van Ter Horst het meest voor de hand ligt.

Bijna alle handschriften zijn in de Fransche taal geschreven; krabbels, soms uitgeknipte afbeeldingen, lichten hier en daar den tekst toe. Het zijn meest „adversaria”, losse aantekeningen en commentaren.

Wij zullen trachten een beeld te geven van de rijke hoe-

¹⁾ Archief P.K.L.

²⁾ Te zamen met vele hss. en incunabelen uit andere verzamelingen.

³⁾ De opmerking in den Catalogus van Ter Horst, blz. 5: „... men bedenke, dat Humbert de Superville in zijn tijd toch een niet geheel onbelangrijk man was ...” is wel wat al te voorzichtig.

veelheid materiaal, die hier „ruw”, slechts voor Humbert's eigen gebruik bestemd, aanwezig is. Immers, zonder een, zij het ook zeer vluchtige en beknopte, behandeling van deze stof zou de figuur van Humbert ons onvolledig voor den geest staan.

CCXIV ¹⁾ — *Adversaria* etc. 163 blz. in 4°.

De tekst is toegelicht door figuren, teekeningen en enkele ingeplakte gravures.

Blz. 9 : Vertaling in het Fransch van citaten uit Seneca.

Blz. 10 : „Sommée de répondre à l'appel de nous élever deux Edifices, l'un politique, l'autre religieux . . . de quelle manière s'y prendra l'architecture pour imprimer . . . le plus haut degré d'éloquence qui leur convient à chacune ?

La solution de ce problème est ce qui doit amener les dernières conséquences de la vérité de mon Système.”

Volgt de beschrijving van het „politieke gebouw”, zooals wij die hebben weergegeven in verband met het Essai ²⁾.

Blz. 46 : Des Profils et de leurs Ombres.

Dit is een geliefd onderwerp van Humbert, waarover hij ook talrijke teekeningen heeft gemaakt. Hij berekende de schaduwen van profielen („saillies”) op de muren bij verschillende zonnehoogte, op verschillende breedtegraden.

Blz. 60 : „La Construction ascendante ou religieuse”.

Blz. 104 ³⁾ : Expressions philosophiques et littéraires ; b.v. „Le Sublime est le rapport instantanément perçu entre notre moi et l'infini” etc.

Van blz. 122 af : Verklaring, afleiding en omschrijving van kunsttermen.

CCXV — *Essai sur les signes inconditionnels dans l'Art*. 34 blz. in 4°, 1841.

Dit hs. was bedoeld als copie voor een tweede, nooit verschenen uitgave van het werk. Afbeeldingen, geknipt uit het gedrukte boek, zijn aan den tekst toegevoegd.

¹⁾ Zie voor deze nummers *Cat. Ter Horst*, blz. 53—56.

²⁾ Hoofdstuk II, blz. 70 en vlg.

³⁾ Blz. 104, over kleuren :

„Le Père Castel, auteur du clavecin oculaire, avoit supposé, que les sept couleurs par l'effet du prisme sur les rayons de la lumière se rapportoient exactement aux sept tons de la musique et il avoit ainsi composé sa gamme :

- | | | | |
|-------------|--------------|-------------|----------------|
| 1. l'ut | = bleu | 4. le fa | = aurore |
| l'ut dièse | = vert pâle | le fa dièse | = orange |
| 2. le ré | = vert gai | 5. le sol | = rouge |
| le ré dièse | = vert olive | 6. le la | = violet |
| 3. le mi | = jaune | 7. le si | = bleu d'iris. |

In hoofdstuk II, blz. 81, bespraken wij reeds de bedoeling van deze tweede bewerking, die zich van de eerste zou onderscheiden door een aanzienlijke besnoeiing van den tekst ¹⁾ en de afwezigheid van noten : „tout appareil même scientifique ou didactique doit disparaître . . . d'où tout l'Essai réduit à peu de pages, osons espérer qu'il n' en vaudra que mieux.”

CCXVI — *Aanteekeningen betreffelijk de oude Grieksche en Latijnsche schrijvers.* 182 blz. in 4°.

Inleiding : „Deze aanteekeningen . . . zijn voor en door mij, gedurende mijn verblijf in Rome 1791—1799 begonnen ; de schrijver is grotendeels zekere Abate Nic. Mattei, een geleerd Priester, en mijn Leidsman bij het bestudeeren en leezen van Aeschylus, Lucretius en Dante.”
Enckhuysen 1810 D.P.G. Humbert de S.

De indeeling is als volgt :

1. „Autori Greci : Poeti, Storici, Oratori, Filosofi.”

Schrijvers en hun werken worden genoemd en nader besproken.

2. „Autori Latini”, ingedeeld naar tijdperken.

Humbert (of Mattei ?) geeft in dit hs. levensbeschrijvingen, vertalingen en commentaar. Waarschijnlijk moeten wij het beschouwen als een handleiding bij of een uittreksel uit de gezamenlijke studie van Humbert en Mattei.

CCXVII — *Aanteekeningen.*

4 stukken in folio, respectievelijk 9, 38, 35 en 26 blz.

De tekst is verlucht met figuren, teekeningen en eenige gravures.

1. Aanteekeningen betreffende de Groote Sphinx (met vele teekeningen).

2. Beschouwingen over Medusa-koppen.

Blz. 8 : „Het is steeds een vrouwelijk aangezicht of liever momaanzigt (masque) met slangenhaaren of met slangen vermengt : soms met vleughels aan de slapen van het hoofd . . . en in de alleroudste afbeeldingen op munten en gegraveerde steenen, meestal met eene uitgestokene tong en grimmig of treurend gelaat. Een Medusa-hoofd is dus eene afbeelding tot de oudste tijden der kunst behoorende. De Medusa-hoofden houde ik voor een afbeeldsel van onze tegenwoordige maan. En deze onze maan even als alle de andere manen of satellieten van eenige andere planeeten [voor] een schilver, een afgestooten brok van onze voorige waerelt.

En zie hier mijne gronden . . . :

Elke vaste ster houde ik voor eenen zon: Die zon is een vuurklomp . . . genog dat onder haare bestanddeelen de granietsteen bestaa of

¹⁾ De groote lijn bleef gehandhaafd.

gevormd kan worden, deeze bestanddeelen werpt de zon bij eige omwentelingen of schuddingen rondom zich uit en deeze worden dan de planeten, welke ingevolge de uitgeworpene kracht en volgens de wetten van aantrekking aan een bepaalde omloop rond de zon genoodzaakt worden

Eenmaal is ook onze aarde uit de zon geworpen geworden en welligt met schepselen erop Onze wereld had geene maan van daar mijne gedachte van den naam van *Proselenoi* of menschen zonder en vóór de Maan bestaande, aan de Arcadiërs en Nieuw-Zeelanders eigen, vandaar naar mijne moogelijk gewaagde gedachte de Cyclopen, met een Oog, dat is met een Hemellicht — de zon bij de oude volken in Egypte word het oog des Hemels genaamd.”

Op blz. 11 stelt Humbert de vraag, hoe dan de maan ontstaan is, en hij geeft daarop het volgende antwoord : evenals de manen van Venus en Jupiter is natuurlijk onze maan ontstaan door afstooting van een deel van de massa, dat door de wet van de aantrekkingskracht gedwongen is satelliet te worden. Om dat tot stand te brengen neemt Humbert een botsing aan met Saturnus, die tegelijk onze aarde in haar omloop gestoord en verder van de zon verwijderd heeft. Bewijzen voor die botsing met Saturnus ziet Humbert in een Reuzen-val van die planeet op onze aarde : „vandaar de schurk op onze aarde, slechts toen mogelijk door een soort van negers, zooals verhaald wordt in het Boek van Henoch ¹⁾”. Deze reuzen zouden opgehouden hebben te bestaan door gebrek aan voedsel, maar hadden inmiddels een geslacht menschen verwekt, de grooten en machtigen der aarde. De Godheid van dit menschdom was Saturnus, zijn rustdag Zaterdag.

Het afgeknotte brok van de aarde zou dan eindelijk ²⁾ satelliet geworden zijn van het geheel, eerst echter verbreide zij nieuwen schrik ³⁾ : vuurbrakende scheen zij de tong uit te steken. In haar volheid gezien vertoonde zij een Medusa-hoofd.

Door het afstooten van het stuk van onze aarde ontstond een ledig, „ingevuld door water”, de botsing zelf bracht de aarde aan het waggelen (plaatselijke overstromingen, zondvloed).

Blz. 30 : „In de Medusa-hoofden herken ik dus het door verbastering en Grieksch kunstgevoel allengskens veranderende symbolum of afbeeldsel van onze maan.”

Opzettelijk gaven wij Humbert's betoog eenigszins uitvoerig weer, als voorbeeld van de wijze, waarop hij zich in zulk een onderwerp verdiepte en met groote beslistheid stoute conclusies trok.

Blz. 20 : Culte des Morts.

Gelijk wij reeds zagen ⁴⁾ is de doodenvereering voor Humbert de

¹⁾ Openbaring van Henoch, werk van Joodsche Apocalyptiek, ± 160 jaar voor Chr., openbaringen over de toekomst van Israël en de menschheid.

²⁾ „Na lang omzwerfen vindt Io (= Isis), op zoek naar Osiris, die door Typhon (Saturnus) vermoord was, rust.”

³⁾ Vulkanen op de maan !

⁴⁾ Hoofdstuk II, blz. 64 en vlg.

grondslag van alle sculptuur : „rien de vague et d'indéfini, plus qu'un simple hommage rendu aux générations passés. C'est une adoration réelle.”

Blz. 37 : Verhandeling over de pyramiden en den toren van Babel. Elk woord wordt etymologisch verklaard, elk détail uitgeplozen.

Hierbij een los vel met opmerkingen over kleuren en proporties (Leijden, 28 Febr. 1828) ¹⁾.

Nader terugkomend op de proporties van mensch en dier besluit hij met teekeningen van een foetus van één en een van drie maanden.

CCXVIII — *Welke mag toch de eigentlijke beteekenis zijn der Hebreuwsche of veronderstelde oorspronkelijke benamingen, door den schrijver van Exodus gegeven aan de twaalf edele gesteentens, die bij de Joden den ephod of borstlap des Hogen Priesters zoude versierd hebben ?*” 66 blz. in 4°.

Ook den inhoud van dit Ms. zullen wij uitvoerig weergeven ²⁾.

Humbert gaat uit van het feit, dat de kleuren-indruk belangrijk is voor vele onzer uiterlijke en innerlijke gewaarwordingen. Een kind reeds wordt meer door kleur dan door vorm getroffen.

Bij sommige wilde volken bestaat een kleurentaal. De oudste toepassing is, volgens Humbert, deze :

geel — rood — wit — (donker)blauw
(Oosten) — (Zuiden) — (Westen) — (Noorden)

vandaar de benaming van Gele, Roode, Witte en Zwarte Zee, door de eerste bewoners van den Libanon gegeven aan de hen omringende wateren.

Aldus zou deze kleurentaal reeds uit acht woorden bestaan, twee aan twee identiek, „gewis een nog niet zoo omslagtig woordenboek, waarmede ik op de gedachte ben gekomen een vraagstuk te naderen, tot heden toe zeer onvoldoende opgelost ³⁾”.

Humbert's eerste vraag is deze : „Welke edele gesteentens moet men onder die benaming erkennen en verstaan ?”

Er bestaan, schrijft hij, astronomische of astrologische tabellen, in verband met de „inrichting eens tabelnakels als wijziging van het aloude sabeïsme”. Overal in de Oudheid bestond sterrendienst en dienst van zon en maan.

De tweede vraag, die Humbert zou wenschen te beantwoorden, is die omtrent de rangopvolging waarin de namen van de twaalf aarts-

¹⁾ Aangezien een vrouw, volgens Humbert, het fijnste gevoel voor kleur heeft, voegt hij omtrent de „valeur morale des couleurs” eenige zéér onbelangrijke opmerkingen van een Hollandsche dame in.

²⁾ Het boek van H. Tiersch, „Ependytes und Efad” (1936) hebben wij tot onzen spijt niet in handen kunnen krijgen.

³⁾ Van der Palm had, schrijft Humbert, een mogelijke oplossing van het steenenprobleem betwijfeld, Humbert meent een eind in de goede richting gekomen te zijn.

vaders als hoofden van volksstammen staan ingesneden op deze steenen.

Er volgt een teekening van den Ephod ¹⁾ met zijn twaalf afdeelingen, die elk de Hebreeuwsche benaming van een edelen steen dragen.

Humbert neemt aan, dat we te doen hebben met een „zinnebeeldige of Talesmannische tabelle”, ontleend aan den dagelijkschen of jaarlijkschen omloop van de zon boven den horizon, zoodat ons woordenboek met verschillende woorden verrijkt zou worden, b.v. van jaargetijden en deelen van den dag, dus : uren, dagen, maanden, sterrebeelden.

Waarschijnlijk zijn de namen van de twaalf zonen Israëls, die in de steenen ingesneden zijn, onafhankelijk van het oorspronkelijk bestaan dezer „tabelle”.

Wat de volgorde der steenen betreft, beweert Humbert dat deze geweest zal zijn naar den geboorterang der daarmee bedoelde personen ²⁾ Deze volgorde zou in den loop der jaren veranderd zijn, toen b.v. Juda (eerst op de vierde plaats) van Koninklijken stam geworden was.

Nu beschouwt Humbert de legering van het volk van Israël bij hun tocht naar het Beloofde Land, waarbij hij meent, dat de twaalf stammen als volgt om den tabernakel geschaard zijn geweest :

naar het Oosten : Juda, Issaschar, Zebulon ;
naar het Zuiden : Ruben, Simeon, Gad ;
naar het Westen : Ephraïm, Manasse, Benjamin ;
naar het Noorden : Dan, Aser, Naftali.

Elk der vier groepen was voorzien van een banier met beeltenis :

eerste groep : met een *leeuw*, zinnebeeld van de gulden zon ;
tweede groep : met den *man*, zinnebeeld van de roode aarde ³⁾ ;
derde groep : met den *stier*, uit de zilveren maan gevallen (voertuig van Siva) ;

vierde groep : met den *adelaar*, aan den blauwen oceaan ontstegen.

Vergelijken wij hiermee de vier oorspronkelijke kleurentaalwoorden „als evenzoovele zichtbare teekens, die tot de ware beteekenis van de benamingen der vier hoofdsteenen van den ephod kunnen leiden”, d.w.z. van den eersten steen in elk der rijen :

1. Chrysolith, geel ; 2. karbonkel, rood ; 3. opaal, melkwit ;
4. saffier, donkerblauw.

Dit klopt niet met de Hebreeuwsche namen en dus moet er verruiling hebben plaats gehad.

Humbert hoopt, dat er iemand zal komen met veel kennis van taal en Oudheid, die gebruik zal maken van deze wenken, „die tot heden geheel over het hoofd zijn gezien”.

¹⁾ De Ephod is een vierkant, een spanne lang en breed.

²⁾ Zie Exodus, hoofdstuk I.

³⁾ Adam < adom = rood zijn.

Adana = roode aarde. In Egypte roode kleur voor man.

Er volgen in dit manuscript nog enkele losse aantekeningen b.v. over het getal 12, dat een rol speelt in de teekens van den dierenriem. Humbert vraagt zich af, of die Grieksch of Oostersch waren.

Men leze Numeri (II, 3) over den tocht naar het Beloofde Land: „vexillum vero Juda habebat figuram leonis, Ephraim bovis, etc.”.

Vergelijk ook, zegt Humbert, de beschrijving die Plutarchus geeft van groote tochten van Osiris (de zon beschouwd als opperhoofd der overige hemellichten), waarbij deze zijn afdeelingen schaarde onder banieren, waarop heilige en hemelsche dieren.

Humbert's conclusie is, dat er verband bestaat tusschen :

de vier kleuren : geel, rood, wit, blauw ;

de vier hemelverschijnselen : zon, dag, maan, nacht ;

de vier hemelstreken : Oost, Zuid, West, Noord ;

de vier groote sterren in Leeuw, Waterman, Stier, Schorpioen ;

de vier aartsengelen :

Michaël (leeuwenkop),

Raphaël (mensch),

Uriël (stierenkop),

Gabriël (arendskop).

de vier dieren : leeuw, man, stier, adelaar ;

de vier edelsteenen : chrysolith, karbonkel, opaal en lapis lazuli.

CCXIX — *Afschriften uit oude reisverhalen over de beelden van het Paascheiland.* 134 blz. in 4°.

Dit hs. bevat allereerst afschriften der oude reisjournalen van Roggeveen, Cook, La Peyrouse en M. Rollin, die elkaar, wat de gedragingen van de bevolking betreft, op vele punten tegenspreken.

Humbert's belangstelling voor de merkwaardige, 5 M. hooge, langs de kust geplaatste afgodsbeelden hebben wij reeds ¹⁾ ter sprake gebracht.

Roggeveen (1722) vertelt, dat de eiland-bewoners vóór de hooge beelden zaten en de handen op en neer bewogen. Cook vermeldt bovendien nog, dat zich aan den voet van elk beeld een grafkelder bevond, voor elke familie afzonderlijk.

Bij La Peyrouse (1786) vinden we: „nous n'avons pas cependant vu la trace d'aucun culte ; car je ne crois pas que personne puisse prendre les statues pour les idoles, quoique les Indiens ayent montré une espèce de vénération pour elles.”

CCXX — *Bouwkundige ontwerp-teekeningen voor een landhuis.* 18 blz. in 8°.

GEDetailleerde teekeningen, plattegronden, doorsneden, schetsen van plafonds, deuren, dak enz. voor een landhuis, waarvan het front

¹⁾ Hoofdstuk II, blz. 64 en vlg.

bijna modern aandoet. Opmerkelijk is, dat aan de afdeelingen „bain” en „vin” een belangrijke en even groote plaats is toegekend.

CCXXI — *Aanteekeningen bij Racine's „Athalie”*. 29 blz. in 8°, geschreven in een met wit papier doorschoten exemplaar van een Parijsche uitgave van „Athalie” (1820).

Humbert houdt „Athalie” voor „l'ouvrage le plus parfait de Racine . . . , s'approche le plus de la tragédie grecque.

Le sens général de la pièce est celui, que doit avoir tout drame religieux : sur la terre le combat de la vertu et du vice, dans le ciel, l'œil vigilant de cette providence qui . . . décide du sort des mortels.”

Hier en daar vergelijkt Humbert dezen tekst met den oorspronkelijken van 1691.

Verder geeft hij commentaar (talrijke bijbelplaatsen), maakt aanmerking op tooneelaanwijzingen (blz. 15) en toont een fijn gevoel voor rhythmie en woordmuziek, b.v. :

Blz. 14 : „que ce Dieu, quel qu'il soit en deviendrait plus doux”
expression heureuse !

Blz. 28 : „en tes serments jurés”, pléonasme.

II, 1 dégoûtant : „mains sanglantes, entrailles fumantes” etc.

IV, 1 „posez sur cette table”, pourquoi pas autel ou simplement pierre ?

IV, 2, 6 × oi :

„on vous a lu souvent l'histoire de nos rois

Vous souvient-il, mon fils, quelles étroites lois” . . . etc.

Zelfs waagt Humbert zich (blz. 38) aan grammaticale kritiek !

CCXXII — *Adversaria, grootendeels van godsdienstigen aard*. 400 blz. in folio.

Een overzicht te geven van de geweldige hoeveelheid definities, verklaringen en citaten, in dit handschrift bijeengebracht, is ondoenlijk.

Wij zullen hier en daar een greep doen en enkele onderwerpen eruit lichten ; het is immers voornamelijk van belang te weten, in welke richting Humbert's belangstelling zich bewoog.

Blz. 7 en vlg. : „Loi”, toegelicht met citaten, b.v. uit Sophocles' „Antigone”. We zagen reeds ¹⁾, welke hooge en bindende beteekenis het begrip „wet” voor Humbert had.

Blz. 11 : „Sur l'idolatrie”.

„L'idolatrie est un culte ou une police, qui suppose comme divin ce qui n'est pas divin.”

¹⁾ Hoofdstuk II, blz. 71, „Construction politique”.

Blz. 12 : „Superstition”.

Blz. 13 en vlg. : „Dieu” (o.a. verklaring van namen als Elohim, Emmanuel, Eli, Jehovah).

Interessant zijn de citaten uit Pascal, Bossuet, Augustinus en den Bijbel op blz. 16 over : „Dieu, son existence” in verband met Humbert's Godsgeloof. „La preuve théologique de Dieu (v. Kant) respectable et ancienne” schrijft Humbert als titel erboven. De aard van deze citaten wijst er o.i. op, dat hij in deze dingen toch ver van Kant afstaat, dien hij ook niet citeert. Het komt ons voor dat Humbert zelf een bewijs voor het bestaan van God niet behoefde.

Blz. 47 : „Morale”, o.a. over de Stoïcijnen :

„Bij de Stoïcijnen was het eene hoofdgrondstelling dat 's menschen ziel, met God van dezelfde natuur zijnde, zelfgenoegzaam is voor deugd en gelukzaligheid, zooverre, dat het zelfs in der goden magt niet waare, een deugdzaam man ongelukkig te maken.”

Wat de Stoa onder „deugd” verstaat, wordt door Humbert niet nader aangeduid.

Blz. 51 en vlg. : De reeks der „Philosophes” opent Humbert met Jezus.

„Jésus n'a pas prêché seul, ni le premier, ces maximes, mais qu'il les ait osé dire à un peuple de chair, cela le rend digne de notre admiration.”

Humbert gaat na, hoe deze „maximes” vaak aan filosofen ontleend zijn. Zoo komt b.v. „Ne faites à personne ce que vous ne voudriez pas qu'on vous fit” voor bij Zoroaster en Seneca. Aldus zocht Humbert den oorsprong van verschillende uitspraken van Christus : „présenter la joue”, „que votre oui soit oui” . . . „mieux vaut se couper un membre que de se perdre”, en andere.

Blz. 97 : „Style.”

Hier geeft Humbert allerlei voorbeelden van „pathetischen” en „simpelen” stijl. Een wilde b.v. zegt niet : „donnez-moi du pain”, maar „du pain donnez-moi” (eerst datgene, waar het op aan komt).

Blz. 109 en vlg. : „Logos, or the word of God, both discourse and reason” . . . De vertaling van dit woord kostte Humbert al evenveel hoofdbrekens als Faust !

Blz. 130 : „Sur les femmes.”

De vele citaten uit vroeger en eigen tijd, die Humbert hier bijeengebracht heeft, versterken ons in de overtuiging, dat voor hem de vrouw een heel andere plaats innam dan de *ανδρογυνή* voor de romantici. Hij ziet de vrouw als „image et symbole de l'âme animale” en niet als de metgezel, in den ruimsten zin, van den man. Daartoe acht Humbert haar nauwelijks in staat en hij wenscht dit ook niet.

Blz. 167 : „Béatitudes.” Humbert noemt de plaatsen van alle hem bekende zaligsprekingen, ook buiten den Bijbel.

Blz. 185—187 : „Vertu” — „Vérité” — „Bonheur.”

Blz. 225 ¹⁾ :

„Het boek Job”, waaraan ook hier weer veel aandacht besteed is ²⁾.

Blz. 251 : „La grâce.” Humbert onderscheidt :

1°. „Grâce gratuite, certains dons que Dieu fait gratuitement à qui lui plaît, miracles, prophéties, mais qui ne justifient point ceux à qui il les fait et ne tendent point directement à leur saintification”.

2°. Grâce justifiante.

Blz. 255 en vlg. : „Liberté”. „L’homme est né libre”, een in Humbert’s tijd vaak uitgesproken gedachte, die hij van commentaar voorziet en met citaten toelicht.

Blz. 277—292 : „Livres à consulter sur Jésus.”

Blz. 327 ³⁾ : „Versions de la Bible, des Evangiles” ; „L’esprit des Evangiles”.

Tot slot een register van namen en titels van boeken, die in dit handschrift voorkomen.

Het was verleidelijk, om meer dan deze nuchtere opsomming te geven van de belangrijkste onderwerpen uit dit 400 bladzijden tellende handschrift, maar wij hebben ons moeten beperken, omdat er anders geen eind zou geweest zijn aan de vele treffende citaten uit Augustinus, Grotius, Bossuet, Pascal, Seneca e.a. eenerzijds en aan de beschouwingen van Humbert zelf anderzijds.

CCXXIII — *Perspective de l’Architecture*. 20 blz. in folio.

Humbert begint met erop te wijzen, dat de eerste indruk van een bouwwerk of voorwerp het sterkst is, en vervolgt dan : „Accoutumés que nous le sommes dès notre plus tendre enfance à concilier avec une célérité vraiment étonnante les lois de la vision avec celle de l’entendement, nous avons appris à reconnaître tous les objets une fois connus, sous une apparence optique quelquefois même très distinctive à la finalité. Il faut donc, qu’un premier impression nous donne la juste idée ⁴⁾.”

Belangrijk is de plaats, waar een bouwwerk zal komen te staan. Hierbij moet men den indruk projecteeren, dien het maken zal, „d’après la première distance possible du spectateur.”

Daarna moeten eigenschappen en verschijnselen van het licht en de grootte van het gezichtsveld worden nagegaan.

¹⁾ Blz. 217, Koptisch alfabet : „heilige en mystieke teekenen”.

²⁾ Vgl. hoofdstuk I, blz. 9.

³⁾ Blz. 351. Opmerkingen over de Hebreeuwsche en de Grieksche taal.

⁴⁾ In een van de portefeuilles der Academie van Wetenschappen bevindt zich een blad, dat ongetwijfeld betrekking heeft op het hierboven vastgestelde feit. In verschillende standen is hier een wit kommetje geteekend en inderdaad aarzelt men niet, het bedoelde voorwerp aanstonds te herkennen.

Blz. 6 : Van welken kant en van welken afstand we een voorwerp zien, „c'est toujours dans un espace circulaire, section idéale et à la base infiniment éloignée d'un cône idéal, dont notre œil est le sommet sous un angle de 40° ou 45° ¹⁾.”

Hetgeen geheel of gedeeltelijk buiten die ideale ruimte valt, zal zich niet helder op het netvlies afteekenen ²⁾.

Den afstand berekenen, waarop de toeschouwer het geheele beeld scherp in zich kan opnemen, is dus het eerst noodige.

„Nous voudrions prouver à l'architecte . . . qu'une vue totale d'une construction quelconque est absolument incompatible avec l'impression que tout édifice doit produire comme production esthétique.”

Het gevoel eischt, volgens Humbert, dat elk bouwwerk, dat gemaakt wordt om op de fantasie te werken, niet alleen welsprekend, maar vooral ook imponant zij.

In verband hiermede moet de afstand bij de eerste aanschouwing niet te groot genomen worden, opdat wij goed onze „nullité physique” zullen gevoelen in vergelijking met de massa, die wij vóór ons zien. Welke is de goede afstand van het oog ten opzichte van het waar te nemen voorwerp? Volgens Humbert: de kleinst mogelijke, die toelaat, de teekenen te herkennen, die het welsprekend maken. Men moet ook rekening houden met de verbeelding.

Humbert waarschuwt den architect, toch vooral geen theorieën toe te passen, die niet door de ondervinding gestaafd zijn.

De bedoeling is dus: „qu'il ne transmet à l'âme que ce que l'âme elle-même semble en exiger; qu'il lui transmette: l'Ensemble harmonique d'un tout, au moyen de l'accord parfait et constant des lois de la vision avec celles de l'entendement et de l'imagination.”

Ook het licht-effect wordt te vaak verwaarloosd en toch hangt daarvan zooveel af. Humbert wijst op het verschil in effect van eenzelfde peristyle op verschillende plaatsen, d.w.z. het verschil in schaduwen van overspringende gedeelten van een bouwwerk, die door een laagstaande of hoogstaande zon worden teweeggebracht ³⁾.

. . . „observons que soit hasard, soit raisonnement, soit système religieux, cette construction (Egypte) était très avantageuse à recevoir et à réfléchir les rayons d'un soleil traversant une grande partie de l'année leur méridien presque au Zenith” (hier was immers bijna geen „saillie” aanwezig).

CCXXIV — Aanteekeningen bij het „Essai sur les signes,” 17 blz. in folio en 18 losse vellen met teekeningen.

De aanteekeningen zijn geschreven op het papier, waarmee een

¹⁾ Zie Humbert's verhandeling „Le tracé d'après nature” (manuscript in het archief van het P.K.L.) (dit hoofdstuk blz. 159).

²⁾ Uitdrukkelijk voegt Humbert hieraan toe, dat deze definitie nieuw is.

³⁾ Zie teekeningen Ac.v.W., vgl. Hs. CCXIV, blz. 46.

exemplaar van de „Notes” der gedrukte uitgave doorschoten is. Dit handschrift, dat tal van commentaren bevat, leent zich niet tot een bespreking; het is vrij onbelangrijk.

CCXXV — Aanvullingen en verbeteringen bij de „Tableaux” van het „Essai sur les signes inconditionnels dans l'Art”. 6 blz. in folio.

Een exemplaar van de „Tableaux” der gedrukte uitgave (1827), doorschoten met wit papier, is door Humbert van aanteekeningen voorzien.

Behalve de afleiding en verklaring van woorden gelijk: intuïtie, orgaan, axioma enz., bevat dit handschrift vele citaten uit Kant. Zoo op blz. 2: over den mensch, „ein Wesen, das zum Leben zweckmäßig eingerichtet ist”. Deze „Zweckmäßigkeit”, door Humbert met „finalité” vertaald, geeft hem aanleiding tot overpeinzingen.

CCXXVI — Elf brieven aan D. P. G. Humbert de Superville betreffende diens „Essai sur les signes”, 1837—1843, (waaronder de brieven van J. G. von Quandt en van den beeldhouwer David d'Angers).

Humbert heeft dus de felle kritiek van Von Quandt ¹⁾ wel bewaard, maar er zich niet in het minst aan gestoord, gezien de tweede bewerking van zijn boek in 1841.

Bovendien bevinden zich in deze map brieven ²⁾ van zijn vrienden A. D. Schinkel en L. E. Luzac en van zijn vriendin, de weduwe Reuvens, die alle drie getuigen van groote aanhankelijkheid en waardeering en daarom waard zijn, hier te worden aangehaald.

Luzac schrijft 24 Sept. 1840 (no. 2):

„Digni autem sunt amicitia, quibus in ipsis inest causa, cur diligentur, rarum genus, nec quid quam difficilium quam reperire, quod sit omni ex parte in suo genere perfectum. Amare autem nihil aliud est, nisi cum ipsum diligere quem ames, nulla diligentia, nulla utilitate quaesita (Cicero).

De waarheid dezer woorden zal wel niemand ontkennen. Vergun, mijn waarde Humbert, dat ik ze hier aanvoere, om den echten grond uit te drukken der oprechte vriendschap, welke ik U reeds bijkans dertig jaren toedroeg en steeds voor U behouden zal. Wie kon ooit beter dan gij onder die weinigen gerangschikt, quibus in ipsis inest causa, cur diligentur?”

De brief van mevrouw L. S. Reuvens—Blussé is gedateerd 1 Sept. 1840 (no. 4):

„Den Vriend, wiens smaak en rein gevoel mij ten gids strekte in de

¹⁾ Zie hoofdstuk II, blz. 77 en vlg.

²⁾ De brieven, die met betrekking tot het Essai van belang zijn, werden vermeld of gedeeltelijk geciteerd in hoofdstuk II van deze studie.

veredeling en verhooging van dierbare herinneringen, wiens uitstekende kennis ons steeds een vlietende bron van nieuw genot is
Hem zij erkentelijkheid, hoogachting en vriendschap toegewijd”

Tenslotte bevat deze map twee brieven in verband met Humbert's benoeming tot eerelid van de „Accademia Fiorentina delle belle Arti” (10 Sett. 1837), waarvan wij slechts den eersten zullen weergeven (no. 8):

Ch.^{mo} Sign. Direttore

La somma reputazione nelle quale è salita coi suoi scritti riguardanti le Belle Arti ha destato nei soci Professori di questa R. Accademia vivo desiderio di farle onore nel miglior modo che per loro si potesse.

E questa loro giustissima brama hanno recata ad effetto acclamandola in Socio Onorario nella solenne adunanza del 17 di questo mese.

Di che rende testimonianza la patente che unisco a questa lettera, colla quale io mi pregio di segnarmi

G. B. Niccolini (segr.^{io}).

CCXXVII — *Les deux édifices*. 89 blz. in folio. Teekeningen met verklarenden tekst.

Voor zoover deze opmerkingen belangrijk zijn met het oog op Humbert's opvattingen over de bouwkunst, zijn ze behandeld in hoofdstuk II, blz. 70 en vlg.

CCXXVIII — *Teekeningen voor een monument ter eere van Van Speyck*. 15 blz. in 8°.

Op een rond grondplan verheft zich het gedenkteeken in den vorm van een afgeplatten kegel. Daaromheen bevindt zich een hek, met ankers en pieken ¹⁾ versierd. Op het gedenkteeken staat een hooge obelisk. Uit niets blijkt de betrekking tot Van Speyck.

CCXXIX — *De S. Pancras of Hooglandsche Kerk te Leyden*. 73 blz. in folio in 4 afdeelingen met teekeningen en aantekeningen.

a. Bevat détail-teekeningen van de kerk.

De Hooglandsche of Pancras-kerk is Humbert zeer dierbaar geweest, hetgeen blijkt uit de uitvoerige studies, die hij aan dit bouwwerk wijdde en uit zijn nauwgezette, fraaie teekeningen, b.v. van het Noordelijke portaal met het groote raam „*templi par une belle rose en trèfle dentelle en pierre*” (blz. 16).

b. Vervolgens gaat Humbert den naam na en constateert, dat het

¹⁾ Vgl. het bronzen hek, dat toegang geeft tot de Vierschaar, Kon. Paleis, Amsterdam.

eerst uit hout getimmerde houten gebouw („t berdene huis") op 't „hoge land" geplaatst was ¹⁾.

Deze dochterkerk van de Parochiekerk in Leiderdorp werd in 1315 gewijd.

Uit een oude „chroniek" ²⁾ citeert Humbert :

„Waert saecke" dat deselfde hadde moghen volbout worden, daer en hadde gheen constrijcker kercke in gansch Hollandt gheweest, ghelijck een yghelicken dewelcke kennisse ende wetenschappen van de manieren om Kercken en de Tempelen te bouwen heeft, sal moeten bekennen."

Uit een briefje van Sept. 1838 blijkt, dat men Humbert om raad gevraagd heeft omtrent den vorm van het nieuwe wijzerbord voor het uurwerk : „is hetzelfde vierkant of kan men naar welgevallen oordeelen?"

Wel vergelijkt Humbert de Hooglandsche kerk met de kathedralen van Amiens, Reims, Straatsburg, Canterbury en Dijon, die alle uit denzelfden tijd zijn. (Vooral de kapiteelvorm doet hem aan Canterbury denken ³⁾). De eigenaardigheden evenwel, waardoor de Hooglandsche kerk zich van andere Nederlandsche kerkgebouwen van hetzelfde type onderscheidt, verwaarloost hij.

c. Blz. 2. Teekening van den ingang der kathedraal te Dijon (1271—1288). „Remarquable pour mon but par le motif semblable de son entrée principale à l'Ouest à celle de l'Eglise de S. Pierre de Leyde. Cette entrée est ogive, mais la porte au fond du porche est voutée à plein cintre"

Teekeningen van onderdeelen, opgaven van maten ⁴⁾, bijzonderheden betreffende den bouw vormen verder den inhoud van dit handschrift.

In onzen tijd, waarin de archieven een dergelijk onderzoek zooveel gemakkelijker maken, kunnen we ons nauwelijks voorstellen, welk een moeizamen arbeid het Humbert gekost moet hebben om zijn gegevens te verzamelen.

CCXXX — Aanteekeningen en teekeningen. 39 blz. in folio.

Dit handschrift bevat wederom een mengelmoes van onderwerpen. Humbert begint met een overzicht van den inhoud van Aeschylus' Prometheus.

¹⁾ De Heilige Pankratius werd als kind van veertien jaar onder Keizer Diocletianus gemarteld. „Pancras = tout puissant".

²⁾ Dit blijkt te zijn : I. I. Orlers, „Beschrijvinge der stad Leyden", Leyden 1614, blz. 74.

³⁾ „Plusieurs édifices normands ont abacus circulaires" (Canterbury crypt). Gewoonlijk eerst in vroege tijden vierkant, later rond, tenslotte 8-hoekig (koor Canterbury).

⁴⁾ Opmetingen door hemzelf ter plaatse verricht.

Vervolgens staat hij lang stil bij Dante en diens invloed, en hier lezen wij o.a. deze wonderlijke opmerking :

„Dommage que Dante a choisi Virgile pour son guide, je voudrais rayer ce nom d'un poème où il figure si mal.”

Wien had Humbert dan als gids gewenscht ?

... „Voyez mon article Aeschylus pour le point de départ de ma bibliothèque.” Dus : Aeschylus ?

Willekeurig van het eene onderwerp overgaande op het andere, brengt hij het boek Job weer uitgebreid ter sprake en ook aan Montaigne wijdt hij veel aandacht.

Op blz. 23 noemt Humbert de „quatre seuls Peintres à consulter”, te weten : Giotto, Leonardo da Vinci, Michel Angelo en Raffaël, en gaat de „sujets parallèles” van deze kunstenaars na.

Sprekende over kleuren betoogt Humbert, dat hij den schilder vijf kleuren wil toestaan : wit, geel, rood, blauw en zwart (= „negation des couleurs”).

„La physique rejète le blanc et le noir — moi je rejète le jaune, que je remplace par l'or et quelquefois le blanc figuré par l'argent.”

Slechts vier dieren leenen zich, volgens Humbert, tot uitbeelding : de leeuw, het paard, de gier en de slang ¹⁾.

CCXXXI — *Schetsen en Teekeningen*. 60 blz. van verschillend formaat.

Inhoud :

Leeuwen en leeuwekoppen (potlood).

Paarden-studies, hoofd, schedel, spieren, beenderen, verschillende houdingen.

Fraaie teekeningen van gierekoppes, -vlerken en -klauwen.

Anatomische tekening van den mensch.

Proporties van de Venus van Medicis.

Copieën naar verschillende meesters, die de Verdrijving uit het Paradijs in beeld hebben gebracht.

Van het gebeuren op den Berg Sinaï geeft Humbert twee momenten weer ²⁾ :

1°. Mozes, de wet van God ontvangend.

2°. Mozes alleen, de tafelen naast zich.

Ook verdiepte Humbert zich in de mogelijkheden van een voorstelling van den gekruisigden Christus, zoowel theoretisch ³⁾ als door eigen teekeningen ⁴⁾.

¹⁾ Op blz. 32 van dit hs. vinden we een aantekening over Claudius en Velleda. (Vgl. Humbert's tekening, P.K.L. 687).

²⁾ Zie ook teekeningen P.K.L. en Ac.v.W.

³⁾ Zie hoofdstuk V, blz. 133.

⁴⁾ Vgl. P.K.L. en Ac.v.W.

CCXXXII — *Latijnsche vertaling van het boek Job. 29 blz. in 8°.*

Humbert heeft den tekst vertaald en tevens de volgorde der hoofdstukken gewijzigd.

Hij begint met Cap. III : „Pereat dies, quo natus sum, et nox, quae marem conceptum esse dixit”

Aan hoofdstuk 5 laat hij bij wijze van motto voorafgaan het woord, dat Elifaz de Temaniet (hoofdst. 5, vers 17) tot Job spreekt : „beatum hominem, quem Deus castigat”.

Na hoofdstuk 6 volgen 7, 8, 10, 11, 12, 13, 20, 15, 16, 17, 18, 21, 29, 22, 23, 25, 26, 27, 31, 9, 29 „faire suivre 30 ? non, ignoble !”

Hoofdst. 30 bevat immers de klacht van Job, en Humbert's bewondering voor deze figuur was te groot dan dat hij Job deze van minderwaardigheidsgevoel getuigende woorden in den mond kon leggen.

CCXXXIII — *Aanteekeningen en teekeningen bij het drama „Jésus”. 25 blz. in 4°.*

Exemplaar van de „Notes” van het drama, doorschoten, benevens enkele losse bladen en teekeningen.

Op blz. 91 teekening van Jonathas, tengere gestalte in Grieksch gewaad.

Blz. 109 vermeldt over de gevangenis, waarin een deel der handeling speelt, het volgende : In de „Très devout voyage à Jerusalem” van Jean Zwallart (1586) vond Humbert, dat zich in een kerkje op de plaats van de muren van Caiphas' paleis links van het altaar een klein vierkant hol bevindt, van 4 × 7 voet. Daarin heeft Jezus gevangen gezeten voordat hij aan Pilatus geofferd werd, „selon la tradition des orientaux”.

Blz. 54 : Apparition à l'imagination des amis.

In sommige oude mysteriën, die Humbert kende, verscheen de ziel in een witten sluier, wanneer zij gelukkig was, in een rooden of zwarten sluier, wanneer zij verdoemd was.

Jezus verscheen na zijn dood in het wit met de stigmata : „icy soit Jésus vestu de blanc et si doibt avoir ses cinq playes fort taintes de rouge”.

Hij verscheen aldus, schrijft Humbert, „om de onvromen hun schuld mee te deelen”, „videbunt in quem transfixerunt”, (dit Bourdaloue ¹⁾)”

CCXXXIV — *Aanteekeningen en excerpten, hoofdzakelijk van wijsgeerigen aard. 32 blz. in 4° (op een kleermakersrekening, die zich in het hs. bevindt, staat het jaartal 1811).*

In dezen tijd (Humbert werkte toen aan het Instituut voor de Marine te Enkhuizen) schijnt hij zich veel met de bestudeering van Kant's wijsbegeerte te hebben beziggehouden, „pour sujets d'entretien avec

¹⁾ L. Bourdaloue (1631—1704), bekend Fransch kanselredenaar, Jezuïet.

Messieurs les Professeurs S. ¹⁾ et U. et le savant médecin G.—S. Ces entretiens en langue hollandaise. Enkhuyzen 1810—'11."

Teneinde zich den tekst goed duidelijk te maken, trachtte hij allerlei woorden en termen in het Fransch te vertalen. De Duitsche taal heeft hem veel moeilijkheden opgeleverd.

Bij de Kantsche theorieën behandelt hij eerst de indeeling in de vier volgende groepen (blz. 4) :

1°. Casualisme (toeval is alles, intentie wordt geloofchend).

2°. Fatalisme (maakt onderzoek naar causaliteit overbodig).

3°. Hylozoïsme (het systeem van de levende stof. Volgens Kant is levenloosheid, inertie, het kenmerk van de stof).

4°. Theïsme („systeem van een levend, verstandig wezen, die de wereld volgens inzichten heeft voortgebracht”).

„We mogen niet zeggen : er is een God, wel : we kunnen de doelmatigheid der natuurdingen begrijpelijk maken in zoverre we de wereld als het Product van een verstandigen oorzaak voorstellen.”

„Er zijn twee mogelijkheden van einddoel voor den mensch :

1°. Een doel van dien aard, dat het door de natuur bevredigd kan worden („Geluk des menschs”).

2°. „De geschiktheid van den mensch om alle de doelen door de natuur aangeboden ter zijner gebruik beschikbaar te stellen (zijn cultuur).”

„Geluk kan niet het einddoel van den mensch zijn. De meeningen daaromtrent zijn te verschillend. Het dier, dat slechts in het tegenwoordige voortleeft, is ten opzichte van het geluk verre boven den mensch bevoorregt.”

„Reekend men nog daarbij, dat de mensch niet geleid door zeker instinct, maar door verstand, zichzelf plagen op plagen oplegt en anderen van zijn geslacht met alderhande ellende kwelt, dat duizenden en duizenden elkander dikwerf om de stoltze heerschzugt van een enkele vermoorden, . . . het verwoesten der velden, die de landman onder het zweet zijns aanschijns bebouwde, en nu in slagvelden verandert zijn . . . dan, ja dan is het onmogelijk, dat de natuur ten opzichte van het geluk den mensch tot zijne lieveling gekozen en deszelfs geluk tot haare laatste doel gesteld hebbe !”

Dit doel kan alleen zijn : „dat hijzelve zich in staat en deugdelijkheid stelle, zijn aanzijn tot einddoel te doen verstrekken. Zijn daarzijn heeft het hoogste doel in zich, hij is zichzelf ten doel.”

Van belang voor ons is, dat juist deze problemen uit Kant's systeem Humbert bezighielden en tot nadenken dwongen.

¹⁾ J. F. L. Schröder (1774—1845). In 1798 hulpprediker bij de Luthersche gemeente te Amsterdam, later directeur v. d. studiën der kadetten (Feyenoord en Enkhuyzen). In 1815 hoogleeraar in de wiskunde te Utrecht.

CCXXXV — *Verzameling van teekeningen enz.* 195 blz. in folio, in 14 afbeeldingen.

Deze teekeningen behooren bij Humbert's „*Essai sur les signes*” en zijn overige werken in handschrift.

1. Egyptische beelden en graven van de Koningen van Thebe ¹⁾.
2. Prenten van Paestum, door Humbert aan een werk over deze tempels ontleend ²⁾.

3. „*Planisphère ou zodiaque de Denderah.*”

4. Opmerkingen over perspectief met schetsen.

5. Humbert's diploma als eerelid van de „*Accademia Fiorentina*” (10 Sett. 1837 ³⁾).

6. Dierenriem-voorstellingen uit Egypte en Bagdad.

7. 1°. Dante-gravures.

Florence, 18 Aug. 1840: „*On a découvert ici un Portrait du Dante fait par Giotto dans la prison qui était autrefois une chapelle particulier. Cette peinture était caché sous une couche.*”

2°. Dante-teekening van Botticelli en een van Gozzini.

8. De kolom Hermopolis ⁴⁾ (Zie hs. „*Les deux édifices*”, waarin hij als eenige kolom wordt toegepast voor het „politieke” gebouw.)

a. De „groote” pyramide (van Cheops).

b. Détails van een der tempels van Paestum.

9. Copie uit het werk van Lasinio: „*Pittura a fresco del Campo Santo di Pisa*”, nl. een onderdeel van het werk van A. en P. Lorenzetti: een engel, die zich schaamt over de slechtheid der menschen, bij het Laatste Oordeel aan het licht tredend.

10. Egyptisch beeld en mummie volgens den „*canon Egyptien*”. Eveneens proporties van onderdeelen van een mummie uit het Leidse Museum van Oudheden.

11. Monuments de d'Ile de Pâques, „*levé en Avril 1786 à bord des fregates françaises*” ⁵⁾. Nog steeds hield het probleem van de beteekenis dezer beelden Humbert bezig. Hij citeert de meening van Cook, die met de zijne overeenkwam :

„The gigantic statues are not in my opinion looked upon as idols by the present inhabitants, whatever they might have been in the days of the Dutch I rather suppose, that they are burying places for certain tribes or families.” (Ook La Peyrouse geloofde niet, dat het afgodsbeelden waren.)

12. Teekeningen van de Hooglandsche kerk.

¹⁾ De „*disque ailé*” (ailes de spervier) vindt men, volgens Humbert, niet alleen in Egypte, maar ook bij andere Oostersche volkeren. „*Symbole de l'aëuf* ?” Zie teekeningen P.K.L. en Atlas bij het *Essai*.

²⁾ Vgl. de geestdrift van Winckelmann en Goethe voor deze tempels.

³⁾ De brieven, die op dit feit betrekking hebben, bevinden zich in Hs. CCXXXVI.

⁴⁾ Ons is niet duidelijk geworden, waar Humbert deze kolom, die hij telkens noemt, oorspronkelijk gevonden heeft.

⁵⁾ Vgl. Hs. CXCIX.

13. Teekeningen van de pyramiden en den toren van Babel. Veel aandacht wijdde Humbert aan den ingang der pyramide van Cheops en aan de koningskamer.

Terwille van de volledigheid moge hier in het kort de inhoud volgen van de handschriften, aanwezig in het archief van het Prentenkabinet te Leiden.

1. — *S. Pietro*, 20 blz. in 8°.

Zeer uitvoerige beschrijving ¹⁾ van den St. Pieter in Rome, beginnend met het plein, de colonnade en den obelisk (blz. 2). Daarop volgt de bouwgeschiedenis van de basiliek. Gegevens omtrent tal van onderdeelen, altaren, zuilen, koepel, kapellen en sacristie.

2. — *D'un procédé très simple pour obtenir le tracé d'après nature*. 32 blz. in 4°.

„Le procédé par lequel nous allons soumettre le tracé d'après nature aux simples et pures lois de la Vision est d'une combinaison si naturelle que probablement nous ne ferons que rappeler à l'attention ce qui depuis bien longtemps étoit connu de tout le monde . . . ²⁾ En un mot, ce Procédé n'est que la Somme des principes fondamentaux de la Perspective linéaire, réduits en véritable vademecum . . . n'exigeant absolument autre chose . . . que l'exercice du coup d'œil et assez d'habitude du tracé pour déterminer . . . les directions . . . de quelques lignes dans leur rapport à une horizontale et à une verticale toujours données.”

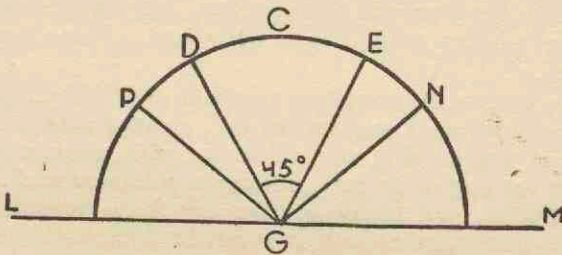


Fig. 1.

Voorwerpen bij L en M (zie figuur 1) kunnen wij niet zien, bij P en N al veel beter, terwijl D—C—E volkomen duidelijk zichtbaar is (D.G.E. = hoek van 45°). D—C—E vormt dus ons eigenlijke ge-

¹⁾ In de Italiaansche taal.

²⁾ Humbert's „uitvinding” is dan ook niet oorspronkelijk. In de 16e eeuw werden hieromtrent o.a. door Vignola-Danti, Dolce en Lomazzo waarnemingen gedaan, den perspectief-kegel neemt Humbert van hen over, zonder dat hij dit ergens vermeldt. Vgl. K. Birch—Hirschfeld, „Die Lehre von der Malerei”, blz. 64—75.

zichtsveld, d.w.z. : een cirkel, waarvan C het middelpunt is en C—D (= C—E) de straal.

Deze definitie („que je crois rigoureusement exacte”, blz. 6) vormt het uitgangspunt van Humbert's „procédé”. Humbert construeert dan een kegel met een hoek van 45° (een ronde schijf bij S. belet het oog iets anders te zien dan deze opening). De basis van den

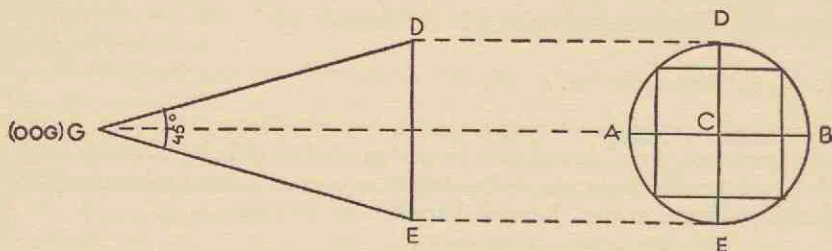


Fig. 2.

kegel wordt met gespannen draden onderverdeeld op een wijze, zooals fig. 2 te zien geeft, waarbij A—B samenvalt met de lijn van den horizon.

Wanneer nu de teekenaar zijn papier evenzoo en liefst even groot onderverdeelt en door dezen kegel heen het af te beelden voorwerp waarneemt, zal het hem weinig moeite kosten de „points saillants ou extrêmes” neer te zetten. Eigenlijk zou dus elk schilderij cirkelvormig moeten zijn, maar gelukkig staat Humbert variaties toe. De schilder of teekenaar is vrij, zijn voorstelling „zoo aangenaam mogelijk voor het oog te maken”.

Vroeger gebruikte men ook wel een glaasje met ruitverdeling tot dit doel, maar het bezwaar daarvan was, dat het op verschillende afstanden kon worden gehouden. In den vasten afstand ziet Humbert een voordeel.

Is aan zij-, onder- of bovenkant nog iets onzichtbaar, dan kan de kegel desnoods verwijd worden tot 60° , grooter mag de hoek niet zijn, anders is verplaatsing van de as der visie onvermijdelijk, we bewegen dan het oog en krijgen „différents points de vue”.

Opmerkelijk is, dat Humbert niet één bron vermeldt en zelfs met zekeren trots den nadruk legt op de oorspronkelijkheid van zijn vinding.

3. — *Aanteekeningen over graphische technieken. Lithographie.* 31 blz. in 8° .

Het is te betreuren, dat Humbert zijn werk zoo zelden dateerde. Wel hebben we zekerheid, dat hij het in 1819 verschenen boek van Aloys Senefelder: „l'Art de la lithographie ou instruction pratique” kende, want op blz. 9 noemt hij de door Senefelder voorgeschreven ingrediënten tot samenstelling van het krijt.

Verder bevat dit hs. vele, kennelijk aan de practijk getoetste

aanwijzingen over de steendruk-techniek benevens prijzen van ingrediënten.

4. — *Catalogue de ma petite bibliothèque* 1838. 116 blz. in 8°.

Motto : „Voulez-vous que l'étude laisse dans votre esprit des traces durables ? Bornez-vous à quelques Auteurs pleins de génie, et nourrissez-vous de leur substance . . . que les Ecrivains les plus estimés soient donc la base de vos lectures : revenez-y toujours après les diversions que vous vous serez permises . . .” (Seneca)¹).

Deze catalogus is als volgt ingedeeld :

1. Dante (en alles wat op hem betrekking heeft).
2. Job.
3. Aeschyle.
4. Lucrèce.
5. Kant.
6. Les écrits dits Evangiles.
7. Les trois Arts.
7. Ecrits dits Concordances.
9. Traductions Juives sur Jésus.
10. Vie critique de Jésus.
11. Vondel — Milton.
12. Michel de Montaigne.

5. — *Description des Antiques du Musée Royal, du Musée Napoléon, du Musée du Capitole à Rome, du Musée Britannique.* 240 blz. folio, gedrukte catalogus-bladzijden ertusschen geplakt.

Uitvoerige beschouwingen wijdt Humbert aan den Jupiter-kop (blz. 22), de Niobe-groep, waarbij hij ook de toeschrijving aan Praxiteles bespreekt (blz. 40), den Torso van Hercules (blz. 66) en de Laokoon-groep. Deze laatste is voor hem de merkwaardigste. Bijgevoegd is een brief van professor A. M. Migliarini uit Rome over den Laokoon, welke brief door J. E. Humbert aan zijn broer gezonden werd, met de mededeeling : „ . . . en outre, de vous dire de sa part : que toutes les fois que vous aurez besoin de quelques informations . . . vous n'avez qu'à vous adresser à lui, et qu'il se fera constamment un plaisir de rendre service à Giottino di Rome²).”

Ook de Apollo van het Belvédère komt hier weer ter sprake, terwijl Humbert op blz. 207 en vlg. de beeldhouwwerken van het Parthenon zeer uitgebreid behandelt. Hij haalt o.a. een artikel uit de *Edinburgh Review* van 1820 aan, waarin wordt gezegd : „ . . . the Elgin marbles have proved, that the utmost freedom and grandeur of style is compatible with the minutest details . . . We would urge every artist to

¹) Epistola II, vrij vertaald.

²) Uit een ongedateerden brief, gericht aan : „D. P. G. Humbert de Superville, op de Langebrug bij de Diefsteeg te Leyden,” op blz. 138 ingevoegd, kunnen wij opmaken, waar Humbert ongeveer gewoond heeft.

follow these marbles into their details, their involved graces, the texture of the skin, the indication of a vein and muscle, their calm and motionless expression : into all, in which they follow nature”

6. — *Projet d'un Musée Classique de la Statuaire ancienne au moyen des jets-en-Plâtres*. 25 blz. in folio.

Inleiding — overzicht — plattegrond.

Teekeningen van peristyle, ingang en vele andere détails, ook van het inwendige.

7. — *Groote mannen van Griekenland*. 48 blz. in folio.

Humbert geeft in dit hs. teekeningen en biographische bijzonderheden van schrijvers, filosofen en politici.

8. — *Divinités égyptiennes*¹⁾. 48 blz. in folio.

Hierbij een uittreksel over Koptische geschiedenis (13 blz.), een blad met teekeningen van Egyptische monumenten en een folio-vel met vragen omtrent Egyptische archaeologie.

Divinités égyptiennes.

Humbert trekt een parallel tusschen Egyptische en Grieksche goden, hun symbolen en beteekenis.

Eenige voorbeelden mogen hier den inhoud typeeren : Athor of Venus = *primum rerum omnium principium*.

Velen denken aan de maan, anderen aan de planeet. Misschien is zij gelijk aan Isis.

Athor is ook : de nacht, *principium rerum creatarum*. Bij de Grieken werd Hecate in verband gebracht met Venus.

Phthas of Vulcanus = uitvinder van het vuur.

Bij de Egyptenaren is de leeuw zijn symbool. Soms wordt hij beschouwd als Vader der Goden.

Diodorus noemt hem den oudsten en eersten koning van Egypte. Hij is aan geen tijd gebonden, „*quod ille et noctu en interdiu luceat*”.

De eeredienst voor Phthas is later in verval geraakt, wel zijn er tempels en feesten aan hem gewijd (vgl. Herodotus).

Neitha of Minerva

Op blz. 8 behandelt Humbert de „*Dieux visibles*” zooals Osiris of de Zon. De klassieke schrijvers geloofden, dat in later tijd de onzichtbare goden („*d'une religion plus sublime*”) werden verwaarloosd.

De symbolen van deze „*dieux visibles*” zijn zon, maan en sterren, de zon werd beschouwd als het oog der wereld. Bij Plutarchus is de Nijl het symbool van Osiris ; Herodotus verwacht hem met Bacchus enz.

¹⁾ Vgl. W. Kristensen „Het leven uit den dood”, studiën over Egyptischen en Oud-Griekschen godsdienst.

Dit handschrift is zoo rijk aan interessante gegevens en opmerkingen, dat wij het beschouwen als een van de allerbelangrijkste, die Humbert heeft nagelaten.

9. — „*Critische*” *Catalogus van het Kabinet van Prenten en Pleisterbeelden te Leiden*. 19 deelen in 4°, ongeveer 100 blz. per deel.

Zie hoofdstuk I, blz. 33 en vlg.

Humbert's brieven zijn, waar de inhoud voor ons van belang was, reeds geheel of gedeeltelijk geciteerd. Het grootste deel bevindt zich in het archief van het Leidsche Prentenkabinet, te weten :

Vijf brieven van J. B. Wicar aan Humbert de Superville, „*Au Citoyen Humbert, Peintre hollandais à Amsterdam*”.

1. Rome ce 24 mars (8 (?)).

Wicar uit zijn verontwaardiging over het verlies van de verzameling, die hem ontstolen is.

„Tu connaissais bien mes collections sublimes de dessins du grand Raphael et autres grands maîtres, eh bien, c'est Mr. Otley qui les possède. les scélérats à qui je les avais confié à Florence ont tout dissipé et vendu . . . j'ai fait des démarches . . . plusieurs personnes furent arrêtées . . .”

2. Milan ce 2^{me} jour (?) de l'an 9.

Behandelt dezelfde kwestie, eindigt met een „*état approximatif des dessins anciens et originaux des plus grands maîtres qui étaient ma propriété . . .*”

3. Rome ce 14 frimaire du 10 —. Vervolg van no. 2.

4. Rome 23 Mai 1826.

Een onbekende heeft aan Wicar verschillende cahiers aangeboden, die hij als Humbert's eigendom en werk heeft herkend en hem nu teruggeeft.

5. Rome 15 Mars 1829.

Zie hoofdstuk I, blz. 13.

Voorts vinden we in dit archief dertien brieven aan Humbert van verschillende schrijvers, w.o. :

van den schilder C. H. Hodges, Amsterdam 27 Sept. 1834 o.a. over prenten, die Hodges heeft afgestaan.

van J. L. C. Jacob, ce 29 mai 1847. Jacob zal trachten in Parijs voor Humbert een vertaling van de werken van Spinoza (uitgave 1844) te bemachtigen.

van L. J. T. Janssen ¹⁾, 8 Dec. 1836. Over „een model van den Laokoon in gebakken aarde, toegeschreven aan Michel Angelo . . .”, in 1779 in bezit van een beeldhouwer te Florence.

van J. Z. Mazel ²⁾. Mazel schrijft over den zwaan, dien men op de kerken, waar Luther's leer gepredikt wordt, aantreft.

van P. Stadnitski ³⁾, Nimègue le 30 mai 1829. Stadnitski biedt Humbert een zeldzaam exemplaar aan van de Adam en Eva van Dürer. Deze houtsnede heeft f 100.— gekost, maar aangezien Stadnitski haar dubbel heeft, zendt hij dit „petit cadeau” aan Humbert.

van Van Bever, Paris 2^{me} 9bre 1835. Over prenten, die deze zal zenden.

van Hendrik Voogd, Roma 10 Augustus 1829 ⁴⁾.

Uit de jaren 1832 tot 1848 zijn in hetzelfde archief ⁵⁾ vijf en twintig brieven van Fratelli Buffa te Amsterdam aan Humbert aanwezig over aankoop en prijzen van prenten.

Tenslotte worden hier vier brieven van Jeronimo de Vries ⁶⁾ aan Humbert bewaard :

1. 9 Oct. 1841.

De Vries schrijft over den mogelijken aankoop van Rembrandt's honderd-guldens-prent voor f 200.— en van de ets „de Emmaus-gangers” voor f 5.— „Geneer U echter volstrekt niet, want ik ben liefhebber en geen koopman, echter geef ik gaarne genoeg aan waardige mannen als UEd. tot een zoo waardig doel, daar ik nu en dan in de gelegenheid ben om weder iets goeds mij aan te schaffen.”

2. 19 Oct. 1841.

Over prenten, die De Vries verzonden heeft.

3. 26 Oct. 1841.

Over den dood van Jan Kemper, zoon van den hoogleeraar.

4. 1 Nov. 1841.

Zelfde onderwerp.

De Leidsche Universiteits-bibliotheek en de Maatschappij der

¹⁾ Dr. L. J. F. Janssen (1806—1869), archaeoloog, conservator aan het Museum van Oudheden te Leiden, directeur van het Munt- en Penningkabinet der Leidsche Universiteit.

²⁾ J. Z. Mazel was secretaris-generaal van het Departement van Buitenlandsche Zaken.

³⁾ P. Stadnitsky (1735—1795), makelaar te Amsterdam, overtuigd patriot. Hij bood aan de Staten van Holland herhaaldelijk financieele hulp aan, op voorwaarde van een algemeen pardon aan de Patriotten, welke hulp niet werd aanvaard.

⁴⁾ Zie hoofdstuk I, blz. 41.

⁵⁾ Voor den brief van Humbert aan ? over „Penningen als eermetaal” (16 Dec. 1847) zie hoofdst. I., blz. 42 en vlg..

⁶⁾ Mr. Jer. de Vries (1776—1851) was Griffier en Chef van het Secretariaat der stad Amsterdam. Hij was een zwager van Prof. J. M. Kemper.

Nederlandsche Letterkunde ¹⁾ bezitten een aantal brieven van en aan Humbert, waarvan hier een overzicht volgt.

1. Van Humbert aan H. W. Tydeman ²⁾, 26 Januari 1826.

Humbert schrijft over aanwinsten van het Kabinet van Pleysterbeelden „zoo dat nu deeze verzaameling allengskens compleet raakt, hebbende dezelve van den beginne af geene andere strekking of doel gehad, dan alleen dat geene . . . op te neemen hetwelk tot vorming van goede smaak en echt kunstgevoel konde verstrekken. Bij deeze verzaameling is . . . bijgevoegd geworden de Prentenverzaameling door wijlen den Heer Royer aan deze Hoogeschool gelegateerd . . .

Thans is nog bij dit eerste gedeelte vereenigd dat geene dat op de Bibliotheek was gedeponereerd gebleven en voornaamlijk uit Portraits bestond, minder wel is waar voor de kunst belangrijk, maar die als Bijdragen tot de geschiedenis van Europa kunnen geraadpleegd worden . . . twee dagen in de week te bepalen waarop men van 12—2 uur deze verzaameling zoude kunnen bezigtigen . . . Vrijdags voor de studeerende jeugd . . . Bij deze bezigtiging zal ik altijd in persoon tegenwoordig zijn, ten einde alle mogelijke inlichting aan de kunstminners te kunnen geven en Vrijdags meer bepaaldelijk voor de jeugd deeze bezigtiging systematisch inrichten . . .”

2. Aan Humbert van H. H. Klijn, Amsterdam 4 Juny 1836.

Klijn schrijft over zijn poging, een fragment uit „Jésus” te vertalen in dezen en den volgenden brief (no. 3) (16 Nov. 1836) ³⁾.

4. Van Humbert aan H. A. Hamaker ⁴⁾, 7 Jan. 1822 en 12 Febr. 1822 (no. 5).

Over het zenden van prenten.

6. Aan J. C. Reuvens ⁵⁾, 16 Mei 1822.

Over toegang tot de Prentenverzameling.

7 en 8. Twee brieven van Humbert aan D. D. Büchler, 25 April 1831.

„. . . . Mogten eenige mijner denkbeelden in de kunst . . . de goedkeuring van Uw Ed. wegdragen en zijn het juist die zelfde denkbeelden, waarop ik trotsch durf zijn, omdat ik stellig geloof, zij uit het zuivere onverbasterde menschelijke gevoel ontspruiten, zoo konde

¹⁾ Universiteitsbibliotheek Leiden.

²⁾ Mr. H. W. Tydeman (1778—1863), jurist, hoogleeraar o.a. te Leiden. (Hs. L. 998, Maatsch. der Ned. Letterk.)

³⁾ Zie hoofdstuk III, „Jésus”, blz. 98.

⁴⁾ Hendrik Arent Hamaker, 1789—1835, o.a. hoogleeraar in de Semietische talen te Leiden. Hij voerde veel wetenschappelijke pennetwisten, o.a. met J. E. Humbert.

⁵⁾ Mr. C. J. C. Reuvens, 1793—1835, buitengewoon hoogleeraar in de archaeologie te Leiden in 1818 (nieuwe leerstoel). Grondlegger der archaeologie in Nederland, sedert 1826 gewoon hoogleeraar. Bekend door zijn opgravingen op Arentsburg (Voorburg).

het mij niet onverschillig weezen UwelEd. onder de voorstanders en verdedigers derzelve te noemen”

En 25 Mei 1846.

Over een monument ter herinnering aan de Unie van Utrecht.

„ Gij kent mijn zwak voor monolithe, als eenige waarachtige voorwaarde van duurzaamheid of ten minste van de stevigste vereeniging van zoo min moogelijke te zaam gevoegde brokken weglaten van ijskoude allegorieën, cylinder met provinciën-wapens erop en creux en georiënteerd. Voert dit verder uit, ik zal krabbels zenden nu scherm ik in het wild.”

9. Van Humbert aan D. D. Büchler, 17 Nov. 1840.

Over den dood van Humbert's zoon.

10. Van N. C. de Gijelaar aan D. D. Büchler, 9 Jan. 1849.

Brief naar aanleiding van Humbert's overlijden ¹⁾).

„ Zijn uiteinde was even gelijk als zijn leven waardig en katm. Hij was een man begaafd met eene verhevene smaak en een fijn gevoel, door allen, die hem kenden Hooggeacht” ²⁾

¹⁾ Zie hoofdstuk I, blz 45.

²⁾ De enkele brieven uit het archief van „Felix Meritis” (nu in het Gemeentearchief te Amsterdam), die in de Universiteitsbibliotheek aldaar en in het archief van „Ars Aemula Naturae” te Leiden kunnen we buiten beschouwing laten.

De brieven no. 33, 36, 51, 133, 230, 243, 244, 246 uit het archief van de Academie van Wetenschappen (bijlage bij de notulen van het K.N.I.) kwamen, voorzover ze belangrijk zijn, ter sprake in hoofdstuk I.

SLOTWOORD

Wanneer wij leven en werken van D. P. G. Humbert de Superville overzien nadat wij ons zoo nauwkeurig mogelijk van zijn lotgevallen op de hoogte hebben gesteld en getracht hebben, een juist begrip van zijn werk te krijgen, blijft ons de indruk bij van een stoer werker, die met taaie volharding, zonder ooit op eigen voordeel bedacht te zijn, zonder ijdelheid en eerezucht, zijn gaven en krachten heeft gewijd aan kunst en wetenschap.

Humbert was in al zijn uitingen zichzelf, hij was volkomen oprecht. Hij nam kennis van ieders standpunt, bekeek de dingen van alle kanten, maar wanneer hij eenmaal een meening verworven had, hield hij daaraan vast, zonder nochtans in starheid te vervallen.

Afbrekende kritiek op het wetenschappelijk werk van tijdgenooten was hem vreemd; hij had er geen behoefte aan tot eigen grooter eer een ander omlaag te duwen.

Het ontbreken van eerezucht heeft dit nadeel gehad, dat Humbert zijn werk zelden in een voor publicatie geschikt stadium bracht. Hij studeerde en onderzocht, zonder zich bewust te zijn van het nut, dat zijn gegevens zouden kunnen hebben, evenals zijn honderden teekeningen voor een groot deel onuitgewerkt, schets of ontwerp, zijn gebleven.

Hetgeen tenslotte zoowel op Humbert's wetenschappelijk als op zijn graphisch werk een stempel heeft gedrukt, is zijn groote vroomheid. Wanneer wij dezen factor verwaarloozen, doen wij Humbert onrecht en zal het ons niet mogelijk zijn, hem in al zijn eigenaardigheden te vatten.

Intellectualisme en kritische geest hebben zijn Christelijk-godsdienstige opvattingen ontwikkeld tot een liberalisme, waarmee hij zijn tijd verre vooruit was. Hij vertegenwoordigt een overgangstijdperk en vereenigt oude en nieuwe elementen in zich. Geloof, fantasie en zuiver gevoel treden het meest op den voorgrond.

Niettegenstaande de onmiskkenbare tegenstrijdigheden in zijn wezen zien wij Humbert als een man uit één stuk, trouw en consequent. Hij was in Leiden van 1812 af een vooraanstaande persoonlijkheid en met name het Prentenkabinet heeft zeer veel aan hem te danken.

GERAADPLEEGDE LITERATUUR

- Algemeene Konst- en Letterbode. Deel I, 1852.
- ANDRAE, W. Die ionische Säule. Berlin 1933.
- ANTAL, FRIEDRICH. Reflexions on classicism and romantism. *The Burlington Magazine* LXVI, Jan.—June 1935.
- AUBERT, ANDREAS. Caspar David Friedrich. Berlin 1915.
- BARTSCH, ADAM. Le peintre graveur. Vienne 1803—1821.
- BAVINCK, H. Bilderdijk als denker en dichter. Kampen 1906.
- BENOIT, FRANÇOIS. L'Art français sous la Révolution et l'Empire. Paris 1897.
- BENZ, R. VON und A. VON SCHNEIDER. Die Kunst der deutschen Romantik. München 1939.
- BERLAGE, H. P. Beschouwingen over bouwkunst en hare ontwikkeling. Rotterdam 1911.
- BIERENS DE HAAN, J. D. en W. BANNING. Europeesche geest. Arnhem 1939.
- BILDERDIJK, W. Over de voortreffelijkheid der schilderkunst in derzelver voorwerp beschouwd (2e druk). Rotterdam 1838.
- BILLETTER, GUSTAV. Die Anschauungen vom Wesen des Griechentums. Leipzig und Berlin 1911.
- BINYON, LAWRENCE. The drawings and engravings of William Blake. London 1922.
- BIRCH-HIRSCHFELD, K. Die Lehre von der Malerei, Diss. Leipzig 1911/12.
- BLANC, CHARLES. Grammaire des arts du dessin. *Gazette des Beaux Arts*, 1860, '61, '62.
- BLOK, P. J. en W. MARTIN. De Senaatskamer van de Leidsche Universiteit, hare geschiedenis benevens een volledige catalogus der geschilderde portretten. Leiden 1914 (2e druk 1932).
- BODEL NIJENHUIS, J. T. Levensberigt van D. P. G. Humbert de Superville. Handelingen der Maatschappij van Nederlandsche Letterkunde. Leiden 1849.
- BORINSKY, KARL. Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. Leipzig 1924.
- BREDIUS, A. Extract uit de Notulen der Confrerie van Pictura te 's Gravenhage gehouden door Pieter Terwesten. *Oud-Holland*, 1901.
- De Schilder Hendrik Voogd en zijn maccenas. *Mededeelingen van het Nederlandsch historisch Instituut te Rome*. 2e reeks, dl. VI.
- BROM, GERARD. Hollandsche schilders en schrijvers in de vorige eeuw. Rotterdam 1927.
- BRÜCKE, E. Principes scientifiques des Beaux Arts, suivis de l'optique et la peinture, par H. Helmholtz. Paris 1878.
- Bruchstücke aus der Theorie der bildenden Künste. Leipzig 1877.
- BRUGMANS, H. Nieuwe Geschiedenis. Dl. VI van de Geschiedenis van Nederland. Amsterdam 1937.
- CALSOW, ROSINE. Die Methode der frühromantischen Bildkunstkritik. Berlin 1927. Germanische Studien, Heft 53.
- CAMPER, PETRUS. Over het natuurlijk verschil der weezenstrekken in menschen van onderscheiden landaart en ouderdom. Utrecht 1791.
- CHEVREUL, M. E. De la loi du contraste simultané des couleurs. Paris 1839.
- CHYS, J. A. VAN DER. Humbert's Bijbelsche voorstellingen. *Kunstkronijk* XVII, Leiden 1856.
- CLERCQ, WILLEM DE, naar zijn dagboek. Haarlem ± 1870.
- COUSSIN, J. A. Du génie de l'architecture. Paris 1822.
- DELÉCLUZE, M. E. J. Louis David, son école et son temps. Paris 1855.
- DUVAL, MATHIAS. Grundriss der Anatomie für Künstler (deutsche Bearbeitung von E. Gaupp). Stuttgart 1908.

- FERNOW, K. L. Carstens, Leben und Werke, herausgegeben und ergänzt von H. Riegel. Hannover 1867.
- FLAXMAN, JOHN. Lectures on sculpture. London 1838.
- FÖRSTER, ERNST. Beiträge zur neuern Kunstgeschichte. Leipzig 1835.
- FREYTAG, H. Judas Iskarioth in der deutschen Wissenschaft, Predigt, Dichtung und bildenden Kunst unsres Jahrhunderts. *Protest. Kirchenzeitung für das evang. Deutschland*, 19 Aug. 1896, no. 33.
- FRIEDLÄNDER, W. Eine Sekte der „Primitiven“ um 1800 in Frankreich. *Kunst und Künstler*, Bd. XXVIII, Berlin 1930.
- GELDER, J. J. DE. Honderd teekeningen van oude meesters in het Prentenkabinet der Rijksuniversiteit te Leiden. Rotterdam 1920.
- GELDER, H. E. VAN, e.a. Kunstgeschiedenis der Nederlanden. Utrecht 1937.
- GERSTENBERG, K. und P. ORTWIN RAVE. Die Wandgemälde der deutschen Romantiker im Casino Massimo zu Rom. Berlin 1934.
- GOETHE, J. W. VON. (Uitgave Hesse u. Becker Leipzig.) Ältere Gemälde.
 — Kunstschätze am Rhein, Main und Neckar.
 — Farbenlehre.
 — Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil.
 — Von deutscher Baukunst.
 — Laokoon.
 — Winckelmann.
 — Italienische Reise und zweiter Römischer Aufenthalt.
 — Aus den Physiognomischen Fragmenten.
- GRAM, JOH. De schilders-confrerie Pictura. Rotterdam 1882.
- GROENEWEGEN, H. Y. Der erste Kampf um Kant in Holland. *Kantstudien*, Jubiläumsheft, 22. April 1924. Band XXIX, Heft 1/2.
- GROTE, LUDWIG. Die Brüder Olivier und die deutsche Romantik. Forschungen zur deutschen Kunstgeschichte. Band 31. Berlin 1938.
- GRUYTER, JOS. DE. Wezen en ontwikkeling der Europeesche schilderkunst na 1850. Amsterdam 1935.
- GUIBERT, JOSEPH. Le Cabinet des estampes de la Bibliothèque Nationale. Paris 1926.
- HALL, H. VAN. Repertorium voor de geschiedenis der Nederlandsche schilder- en graveerkunst. 's-Gravenhage 1936.
- HAMILTON. Sujets de vases grecs tirés de la collection du Chevalier —. Paris (chez Huet, graveur).
- HARNACK, OTTO. Deutsches Kunstleben in Rom. Weimar 1896.
- HAUSENSTEIN, WILHELM. Der Körper des Menschen in der Geschichte der Kunst. München 1916.
- HEINECKEN, C. H. VON. Idée générale d'une collection complete d'estampes. Leipsic et Vienne 1771.
- HEINEMANN, K. Thanatos in Poesie und Kunst der Griechen. Diss. München 1913.
- HENKEL, M. D., D. P. G. Humbert de S. in: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Thieme—Becker, Bd. 18. Leipzig 1925.
- HERDER, J. G. Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit. Leipzig 1841.
- HILDEBRANDT, HANS. Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts (Handbuch der Kunstwissenschaft). Wildpark—Potsdam 1924.
- HOERNES, M. Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. Wien 1915.
- HOGARTH, WILLIAM. Analysis of beauty, Pittsfield, Massachusetts. 1909 (first published 1753).
- HOOGEWERFF, G. J. Nederlandsche Kunstenaars te Rome in de XIXe eeuw. *Mededeelingen van het Nederl. hist. Instituut te Rome*. 2e reeks, dl. III.
- HORST, D. J. H. TER. Catalogus van de handschriften der Koninklijke Nederlandsche Akademie van Wetenschappen, in bruikleen in de Koninklijke Bibliotheek. 's-Gravenhage 1938.
- HUCH, RICARDA. Blütezeit und Verfall der Romantik. Leipzig 1920.
- HUFFEL, N. G. VAN. De Physionotrace. *Oude Kunst*, 5e jaargang, Haarlem 1919.
- HUIZINGA, J. Van Instituut tot Academie, in: Tien studiën. Haarlem 1926.
- HUMBERT DE SUPERVILLE, DAVID PIERRE GIOTTIN. Essai sur les signes inconditionnels dans l'Art. Leiden 1827.

- HUMBERT DE SUPERVILLE, D. P. G. Jésus, essai dramatique, IIe acte A. en J. Honkoop 1812; volledige uitgave chez l'auteur 1815.
- Coup d'œil sur l'Apollon de Belvédère (overdruk uit: Verslag van de 5e openbare vergadering der 4e klasse van het Kon. Ned. Instituut.) Amsterdam 1824.
- Catalogue des Plâtres antiques de l'Université de Leyde, première partie, 1817.
- IMMERZEEL, C. H. EN C. De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche kunst-schilders, beeldhouwers, graveurs en bouwmeesters, dl. II. Amsterdam 1843.
- JESSEN, JARNO. Prärafaelismus. (Sammlung illustr. Monographien, herausgegeben von R. Muther.)
- JONGE, J. C. DE. Geschiedenis van het Nederl. zeewezen. Dl. VI. 's-Gravenhage 1845.
- JUSTI, CARL. Winkelmann und seine Zeitgenossen. Leipzig 1898.
- KALFF, G. Geschiedenis der Nederlandsche letterkunde. Dl. VI en VII. Groningen 1910 en 1912.
- KANT, IMMANUEL. Kritik der Urtheilskraft. Berlin 1799.
- Die Religion innerhalb der Grenzen der blossen Vernunft. Frankfurt und Leipzig 1794.
- Betrachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen.
- KAUFMANN, EMIL. Étienne-Louis Boullée. *Art Bulletin*, Sept. 1939.
- KLUIT, M. E. Het Réveil in Nederland. Amsterdam 1936.
- KLIJN, H. H. Nagelaten en verspreide gedichten en redevoeringen. Amsterdam 1856.
- KNAPPERT, L. Geschiedenis der Nederl. Herv. Kerk gedurende de 18e en 19e eeuw. Amsterdam 1912.
- KNEPPELHOUT, J. Levensschets van N. C. de Gijzelaar (overdruk uit Levensberichten van de Maatsch. der Nederl. Letterkunde). Leiden 1875.
- KNOEF, J. D. P. G. Humbert de Superville. *Elsevier's geill. Maandscr.*, Juni 1939.
- W. J. van Troostwijk. Ibidem 1929.
- KNUTTEL, G. Van Van Eyck tot Van Gogh. Amsterdam 1938.
- Beknopte ontwikkelingsgeschiedenis der bouwkunst. Amsterdam 1935.
- KOLB, MARITHE. Ary Scheffer et son temps. Thèse Paris 1937.
- KRAMM, C. De Levens en Werken der Nederl. en Vlaamsche kunstschilders enz. Dl. III. Amsterdam 1859.
- KRISTENSEN, W. BREDE. Het leven uit den dood. Haarlem 1926.
- KROMSIGT, A. L. C. Le théâtre biblique à la veille du romantisme (1789—1830). Diss. Amsterdam 1931.
- KRUKENBERG, H. Der Gesichtsausdruck des Menschen. Stuttgart 1913.
- Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert, herausgegeben vom Verlag Bruno Cassirer. Berlin 1914.
- LANDSBERGER, FRANZ. Die Kunst der Goethezeit. Leipzig 1931.
- LAPANZE, HENRY. Histoire de l'Académie de France à Rome. Paris 1924.
- LASINIO, CARLO. Pitture a fresco del Campo Santo di Pisa intagliate da C. Lasinio. Firenze 1712.
- LEONHARDI, KLAUS. Joseph Anton Koch. *Pantheon*, Jahrgang 1939, März.
- LESSING, G. E. Wie die Alten den Tod gebildet. Berlin 1769.
- Laokoön. Leipzig 1859.
- LEVALLET-HAUG, GENEVIÈVE. Claude-Nicolas Ledoux. Paris et Straszbourg 1934.
- LICHTWARK, ALFRED. Die Erziehung des Farbensinnes. Berlin 1914.
- LOGA, V. VON. Ordnung und Katalogisierung eines Kupferstichkabinetts. Berlin 1910.
- LOMAZZO, PAOLO. Trattato dell'Arte della pittura, scoltura et architettura. Milano 1585.
- LORENZETTI, CONSTANZA. Documenten betreffende den schilder Antonie Sminck Pitloo. *Mededeelingen van het Nederl. hist. Inst. te Rome*, dl. IX.
- LÜBKE-HAACK. Die Kunst des XIX. Jahrhunderts. Dl. I. Esslingen a. N. 1922.
- LUGT, FRITS. Les marques de collections de dessins et d'estampes. Amsterdam 1921.
- MANDER, KAREL VAN. Das Lehrgedicht. Text, Übersetzung und Kommentar von Dr. R. Hoecker. (Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte, herausgegeben unter der Leitung von C. Hofstede de Groot. Dl. VIII.) Haag 1916.
- MARILLIER, H. C. The early work of Aubrey Beardsley. London 1912.
- MARIUS, G. H. De Hollandsche schilderkunst in de 19e eeuw. 's-Gravenhage 1920.
- MAROLLES, M. DE. Catalogue de livres d'estampes et de figures en taille douce. Paris 1666.

- MAROLLES, M. DE. *Le livre des peintres et graveurs*. 2e édition. Paris 1872.
- MEERMAN, J. *Jaarboeken der Wetenschappen en Kunsten in het Koninkrijk Holland*. Amsterdam en Den Haag 1809.
- MEUMANN, E. *Ästhetik der Gegenwart*. Leipzig 1912.
- MICHAELIS, ADOLF. *Ein Jahrhundert kunstarchäologischer Entdeckungen*. Leipzig 1908.
- MICHEL, ANDRÉ. *Histoire de l'Art*, tome VII et VIII. Paris .
- MONTALEMBERT, LE COMTE DE. *Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'Art*. Paris 1839.
- MOULIJN, S. *De eerste jaren der lithographische prentkunst in Nederland*. 's-Gravenhage 1927.
- *De lithographische prentkunst*. Amsterdam 1918.
- MULLER, FR. *De Nederlandsche geschiedenis in platen*. Amsterdam 1863—82.
- MUSPER, TH. *Das Reiseskizzenbuch von Josef Anton Koch aus dem Jahre 1791*. *Jahrbuch der preussischen Kunst-Sammlungen*, Bd. 56, Berlin 1935.
- MUTHER, RICHARD. *Geschichte der Malerei*. Bd. III. Berlin 1922.
- Nederlandsch Athenaeum* (Weekblad voor Wetenschap, Kunst en Letteren). 's-Gravenhage 1853, 5 Febr.
- Nieuw Nederlandsch biographisch Woordenboek*. Leiden 1911—1937.
- NOACK, FRIEDRICH. *Deutsches Leben in Rom 1700—1900*. Stuttgart u. Berlin 1907.
- OTILEY, W. YOUNG. *Series of plates after the paintings of the early Florentine School*. London 1826.
- PIERSON, A. *Oudere tijdgenooten*. Amsterdam 1888.
- *De beteekenis der kunst voor het zedelijk leven*. Haarlem 1862.
- PIT, A. *Aesthetische ontwikkeling*. Amsterdam 1928.
- *Denken en beelden*. Amsterdam 1922.
- PLANTENGA, J. H. *De Academie van 's-Gravenhage*. *Gedenkboek van de Academie van Beeldende Kunsten*. 's-Gravenhage 1938.
- *Honderd jaren bouwkunst in Nederland*. *De Gids* 1936, IV.
- *Eenige opmerkingen over wezen en ontwikkeling der bouwkunst en over de nieuwe musea in 's-Gravenhage en Rotterdam*. *De Gids* 1935, IV.
- PORTAL, FRÉDÉRIC. *Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le moyen-âge et les temps modernes*. Paris 1837.
- REGT, W. M. C. *De familie Humbert en Humbert de Superville*. *Algemeen Nederl. Familieblad* XIV.
- REHM, WALTER. *Griechentum und Goethezeit*. Leipzig 1936.
- REINACH, SALOMON. *Répertoire des vases peints, grecs et étrusques*. Paris 1900.
- *Rép. de la statuaire grecque et romaine*. Paris 1897—1913.
- *Rép. de peintures grecques et romaines*. Paris 1922.
- REITSMA, J. *Geschiedenis van de Hervorming en de Hervormde Kerk der Nederlanden*. Utrecht 1916.
- ROESSINGH, K. H. *De moderne theologie in Nederland*. Diss. Leiden 1914.
- SCHILLING, EDMUND. *Deutsche Romantiker-Zeichnungen*. Frankfurt a/M. 1935.
- SCHLÄGER, G. *Die Ungeschichtlichkeit des Verräters Judas Iskarioth*. *Zeitschrift für die neu-testamentliche Wissenschaft*, 15. Jahrgang, Heft 1. 1914.
- SCHLEIERMACHER, F. D. E. *Reden über die Religion*. (Schleiermachers Werke Bd. IV.) Leipzig 1911.
- SCHLOSSER, JULIUS. *Die Kunstliteratur*. Wien 1924.
- SCHNEIDER, ARTHUR VON. J. A. Koch. *Briefe an den Freiherrn Karl Friedrich von Uexküll. ± 1809—1830*. *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, Band 59, Heft III en IV. Berlin 1938.
- SCHRIJVER, J. *Leerboek der graphologie*. Amsterdam z.j.
- SCHWARZ, HEINRICH. *Unbekannte französische und italienische Lithographie-Inkunabeln in Wiener Sammlungen*. *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, Jahrgang XLIII, 1921.
- SENFELDER, M. ALOYS. *L'art de la lithographie ou instruction pratique*. Paris 1819.
- SEGENBEEK, MATTHIJS. *Geschiedenis der Leidsche Hoogeschool 1575—1825*. Dl. II. Leiden 1832.
- SIGNAC, PAUL. *D'Eugène Delacroix au Neo-Impressionisme*. Paris 1911.
- SMIDT, H. *Deutsche Romfahrer von Winkelmann bis Böcklin*. Leipzig z.j.

- SNELLER, Z. W. Willem van Hogendorp in zijne betrekking tot het Réveil, Christendom en Historie, Lustrumbundel uitgegeven vanwege het Gezelschap van Chr. Historici in Nederland. Amsterdam 1925.
- SNETHLAGE, J. L. De godsdienstphilosophie van Immanuel Kant. Assen 1931.
- STEINBRUCKER, CH. Lavaters Physiognomische Fragmente im Verhältnis zur bildenden Kunst. Berlin 1915.
- SULGER-GEHING, EMIL. Die Brüder A. W. und P. Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst. München 1897.
- Vaderlandsche Letter-efeningen*. 1e stuk, 1816.
- VERBERNE, L. G. J. Nieuwste Geschiedenis. Geschiedenis van Nederland Dl. VII. Amsterdam 1937.
- VERSLAGEN van de 5e openbare vergadering van de 4e klasse van het Kon. Ned. Instituut. 25 Nov. 1824 en van de 11e openb. verg. 7 Dec. 1836.
- VETH, JAN. Die Lithographie in Holland in: *Die Vervielfältigungskunst der Gegenwart, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst IV*, Wien 1903.
- VISCONTI, GIAMBATTISTA. Il Museo Pio Clementino descritto da —. Roma 1782.
- VLOTEN, J. VAN. Aesthetica of schoonheidskunde. Deventer 1865.
- WAEIZOLDT, W. Die deutschen Kunsthistoriker. Leipzig 1921.
- WINKEL, J. TE. De ontwikkelingsgang der Nederlandsche letterkunde. Dl. VI en VII, 2e druk, Haarlem 1925 en 1927.
- WÖLFFLIN, H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1915.

INHOUD

INLEIDING	Blz 1
HOOFDSTUK I	
LEVENSBIJZONDERHEDEN	4
HOOFDSTUK II	
ESSAI SUR LES SIGNES INCONDITIONNELS DANS L'ART	48
HOOFDSTUK III	
JÉSUS, ESSAI DRAMATIQUE.	82
HOOFDSTUK IV	
RONDON HUMBERT. INVLOEDEN EN STROOMINGEN .	100
HOOFDSTUK V	
TEEKENINGEN EN PRENTEN	119
HOOFDSTUK VI	
HUMBERT'S HANDSCHRIFTEN	141
SLOTWOORD	167
GERAADPLEEGDE LITERATUUR	168
REGISTER	174

REGISTER

- Académie de France te Rome*, 8, 102, 112
 Aeschylus, 154
 Angers, D. d', 76, 77
 Antal, F., 107, 108
Ars Aemula Naturae te Leiden, 18, 116
- Barbiers**, P., 138
Bartsch, A., 32, 33
Bemmelen, J. F. van, 4
Bemmelen—Humbert, A. F. van, 5, 42
Berch van Heemstede, Jhr. I. C. van den, 13
Bernini, L., 66
Bilderdijk, W., 92, 93, 94, 115
Blake, W., 101, 110, 111, 129
Blanc, Ch., 55, 59, 63, 75
Bodel Nijenhuis, J. T., 1, 4, 14, 15
Bourdouloué, L., 156
Brugmans, S. J., 129
Büchler, D. D., 41, 45, 165, 166
Bijelsche voorstellingen, 130
- Camper**, P., 51, 52
Campo Santo te Pisa, 9, 69, 126
Carstens, A. J., 101, 112, 113
Casino Massimo te Rome, 10, 113
Chateaubriand, F. R., 90
Chevreur, M. E., 54, 55
Cook, J., 64, 147, 158
Coquerel, A., 76, 94
Cornelius, P., 111
Cornet, J. L., 45, 46
Coussin, J. A., 59, 108
- Dante**, 9, 10, 109, 110, 113, 155, 158
David, J. L., 11, 18, 19, 102, 103, 104, 106, 108, 116, 117, 122
Delacroix, E., 56
Delécluze, M. E. J., 18, 103, 117
Divisionisten, 56
Dürer, A., 53, 112, 121
- Ephod*, 145 en vlg.
- Felix Meritis te Amsterdam*, 15, 115, 116
Fernow, K. L., 101, 112
Flaxman, J., 10, 110, 111
Friedrich, C. D., 114
- Gagliuffi**, N., 12, 128
Giotto di Bondone, 9, 155, 158
- Goethe**, J. W., 4, 8, 24, 48, 60, 62, 63, 101, 106, 107, 140
Groninger School, 95
Gijzelaar, N. C. de, 42, 45, 166
- Hamaker**, H. A., 165
Heinecken, C. H. von, 32, 33
Heinemann, K., 139, 140
Hendriks, W., 121
Herder, J. G., 48, 62, 63
Hodges, C. H., 129, 163
Hoffmann, E. Th. A., 109
Hogarth, W., 52
Homerus, 110, 112
Hooglandsche kerk te Leiden, 153
Horst, D. J. H. ter, 2, 141
Humbert, J., 5, 6, 7
Humbert, J. E., 5, 13, 14, 30, 161
Humbert de Superville, N., 21, 41, 43, 45
Humbert, geslacht, 5
Humboldt, K. W. von, 111
Huyghe, R., 116
- Immerzeel**, C. H. en H., 47
Ingres, J. A. D., 76, 106
Instituut der Marine te Feyenoord en Enkhuizen, 16, 17, 29
- Jacob**, J. L. C., 163
Janssen, L. J. T., 164
- Kant**, I., 25, 26, 91, 92, 149, 152, 156, 157
Kemper, J. M., 19, 20, 40, 129
Klopstock, F. G., 96, 109, 112
Klijn, H. H., 44, 98, 165
Kneppelhouf, J., 42
Knoef, J., 1, 14, 119, 131
Koch, J. A., 8, 10, 101, 105, 112, 113, 121
Koninklijk Nederlandsch Instituut te Amsterdam, 21 en vlg.
- Kramm**, C., 47
Kruseman, J. A. en C., 121
- Labrousse**, S. C., 12, 128
Lapauze, H., 106
La Peyrouse, J. F. de Galoup, 64, 147, 158
Lasinio, C., 34, 69, 158
Lavater, J. C., 50, 52

- Ledoux, C. N., 73
 Lelie, A. de, 121
 Lessing, G. E., 139, 140
 Levestenon van Berkenrode, W. A., 8
 Lodewijk Napoleon, 19, 115
 Loga, V. von, 32
 Luzac, L. E., 42, 45, 152
- Marat, J. P., 103**
 Mattei, Abbate N., 100, 143
 Mazel, J. Z., 164
 Mengs, A. R., 111, 112
 Michel Angelo, 66, 131, 133, 137, 155
 Milton, J., 109
 Moulijn, S., 136 en vlg.
- Napoleon Bonaparte, 18, 90, 105
Nazareners, 97, 113
Neo-Impressionisme, 55
 Novalis, 109
- Oldenbarnevelt, J. L. van, 26
 Orvieto, P. d', 69
 Ossian, 109, 112
 Ottley, W. Y., 9, 15
 Overbeck, F., 111
- Paascheiland*, 64, 147, 158
 Paradijs, A. E., 21
Partbenon, 24, 61, 161
 Pforr, F., 111
Pictura te 's-Gravenbage, 6 en vlg.
 Pieneman, J. W., 115, 121
 Plantenga, J. H., 108
Prentenverzameling Royer, 20, 26 en vlg.
- Quandt, J. G. von, 77 en vlg., 152**
- Racine, J., 148
 Raffaël, 130, 131, 155
 Rehm, W., 63
 Rembrandt, 55, 164
 Reuvens—Blussé, L. S., 42, 152
 Reuvens, J. C., 165
Réveil, 83, 92 en vlg.
 Rodin, A., 121
 Roggeveen, J., 64, 147
 Rollin, M., 147
- Romantiek-Klassicisme*, 106 en vlg.
 Rousseau, J. J., 93
 Royer, J. Th., 20, 26, 165
- Sande Bakhuyzen, H. van de, 138**
 Scheffer, A., 97
 Schiller, F., 25
 Schinkel, A. D., 152
 Schleiermacher, F. D. E., 96
 Schotel, J. C., 121, 138
 Schröder, J. F. L., 17
 Schrijver, J., 75, 76
 Seneca, 142, 149, 161
 Senefelder, M. A., 136, 160
 Seurat, G., 55
 Signac, P., 55, 56
 Stadnitski, P., 164
 Steinbach, E. von, 60
Superville de, geslacht, 5
- Tieck, L., 109
 Tischbein, W., 101
 Troostwijk, W. J. van, 115
 Turner, W., 56
 Tydeman, H. W., 165
- Uexküll, K. F. Freiherr von, 105**
- Vasari, G., 69
 Versteegh, D., 15
 Veth, J., 137, 138
 Vinci, L. da, 155
 Visscher Bender, J. P., 121
 Vloten, J. van, 75
 Voogd, H., 8, 11, 13, 40, 102
 Vos, J. de W.zn., 23
 Vries, Jer. de, 164
- Weigel, R., 77**
 Weyland, M. J. A., 136
 Wicar de Lille, J. B., 11, 13, 14, 15,
 101, 104, 163
 Winckelmann, J., 24, 25, 48, 52, 59, 62,
 65, 111
- Ziesenis—Wattier, J. C., 14, 129
 Zoroaster, 149
 Zwallart, J., 156

STELLINGEN

I

De vraag van Johannes Vollert, of misschien Goethe voor de slotwoorden van Faust II : „das Ewig-Weibliche zieht uns hinan” geïnspireerd is door een groep in Michel Angelo's „Laatste Oordeel”, moet ontkennend worden beantwoord.

(*Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*, Band III, 1899, blz. 80.)

II

De parallel, die J. Knoef trekt tusschen het werk van Aubrey Beardsley en dat van Humbert de Superville, wat betreft een „zekere perversiteit”, is van allen grond ontbloomt.

(J. KNOEF, *Elsevier's geill. Maandschrift*, Juni 1939, blz. 367.)

III

Ten onrechte meent Ch. de Tolnay, dat men bij de latere afbeeldingen van gestrande walvissen (Buytewech en Goltzius) aan invloed van Bruegel moet denken.

(CH. DE TOLNAY, „Pierre Bruegel l'Ancien”, Bruxelles 1935, blz. 64.)

IV

Goethe's waardeering van beeldende kunst was zeer onderhevig aan de stemming van het oogenblik en vertoont noch een consequente opvatting, noch een bepaalde ontwikkeling.

V

In plaats van : „Ic hebbe hier al die werrelt ; ware die my dient daer es sy bemient” leze men :

„Ic hebbe hier ware die my dient
al die werrelt doer es sy bemient.”

(Nederlandsche houtsnedes, 1500—1550, uitgegeven door WOUTER NIJHOFF, 's Gravenhage 1939. Tekst bij de bladen 335—414 door M. D. HENKEL, plaat 371, blz. 132.)

VI

De waardeering door mej. Kromsigt van Humbert's „Jésus” als „pièce unique par l'inspiration profondément religieuse du sujet” is in tegenspraak met de door haar geconstateerde „interprétation kantienne de Jésus”.

(A. L. C. KROMSIGT, „Le théâtre biblique à la veille du romantisme” Diss. Amsterdam 1931, blz. 94.)

VII

De portretten van de hoogleraren Gillissen en Van de Wijnpersse in de Senaatskamer der Leidsche Universiteit zijn niet geschilderd door D. P. G. Humbert de Superville, maar door zijn vader, Jean Humbert.

(P. J. BLOK en W. MARTIN, „De Senaatskamer der Leidsche Universiteit”, Leiden 1914.)

VIII

Er is reden om aan te nemen, dat de toeschrijving van achttien teekeningen in het Gemeente-archief te Leiden aan Humbert de Superville niet juist is.

(J. C. OVERVOORDE, Catalogus van de prentverzameling der Gemeente Leiden, Leiden 1906—1920.)

IX

Het is gewenscht, dat op scholen voor Middelbaar en Voorbereidend Hooger Onderwijs de kunstgeschiedenis naast de literatuurgeschiedenis zooveel mogelijk ter sprake komt.

X

Het z.g. „auditeeren”, het bijwonen van lessen door jonge aanstaande docenten, biedt meer gevaren dan voordeelen.

2790

