

EEN EN ANDER OVER DE WORDING VAN DE GRIEKSCHE KUNST

908

REDE

UITGESPROKEN BIJ DE AANVAARDING VAN HET
AMBT VAN BIJZONDER HOOGLEERAAR
AAN DE RIJKSUNIVERSITEIT TE LEIDEN OP
12 MAART 1937

DOOR

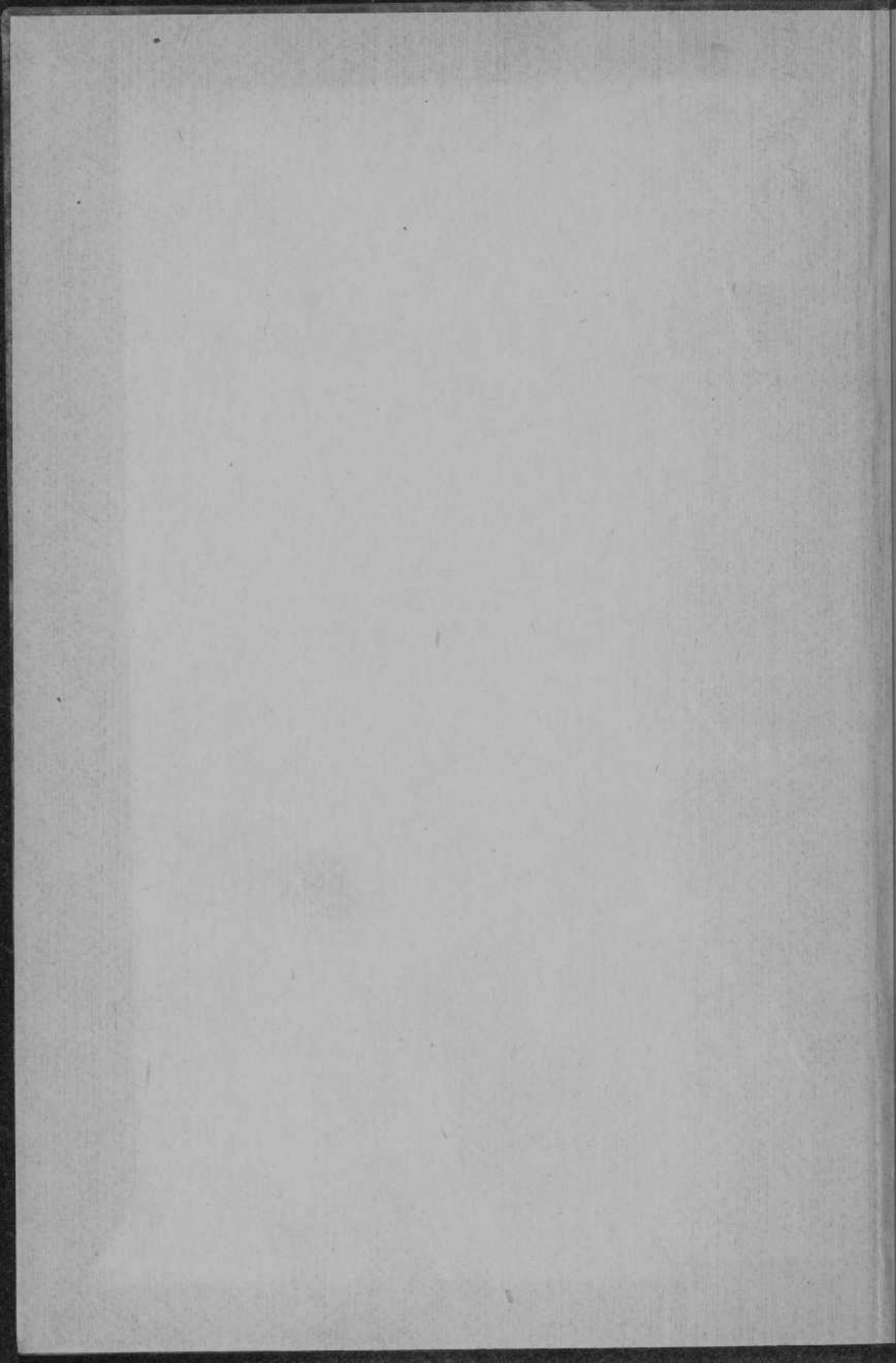
Dr C. W. LUNSINGH SCHEURLEER

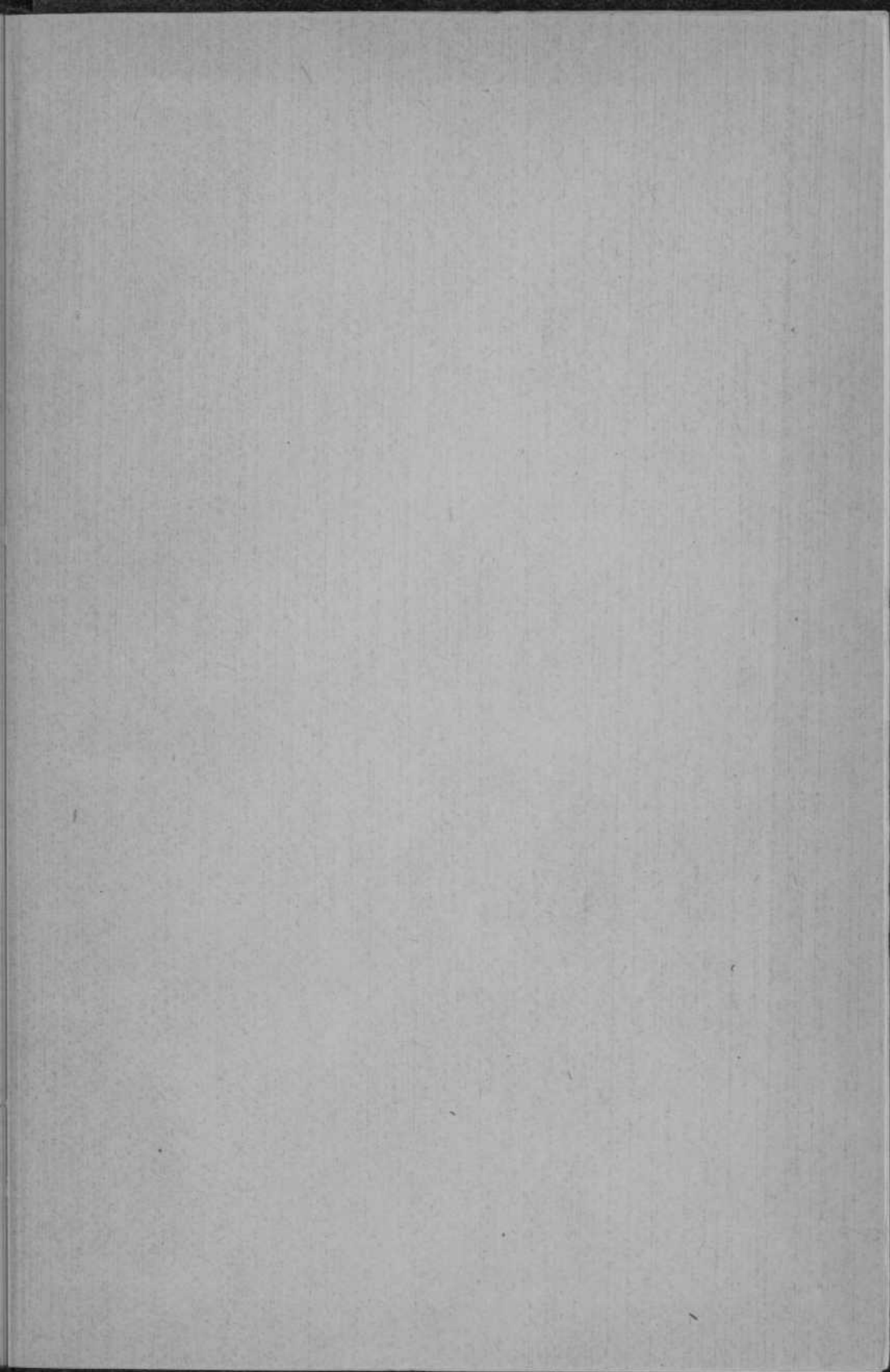


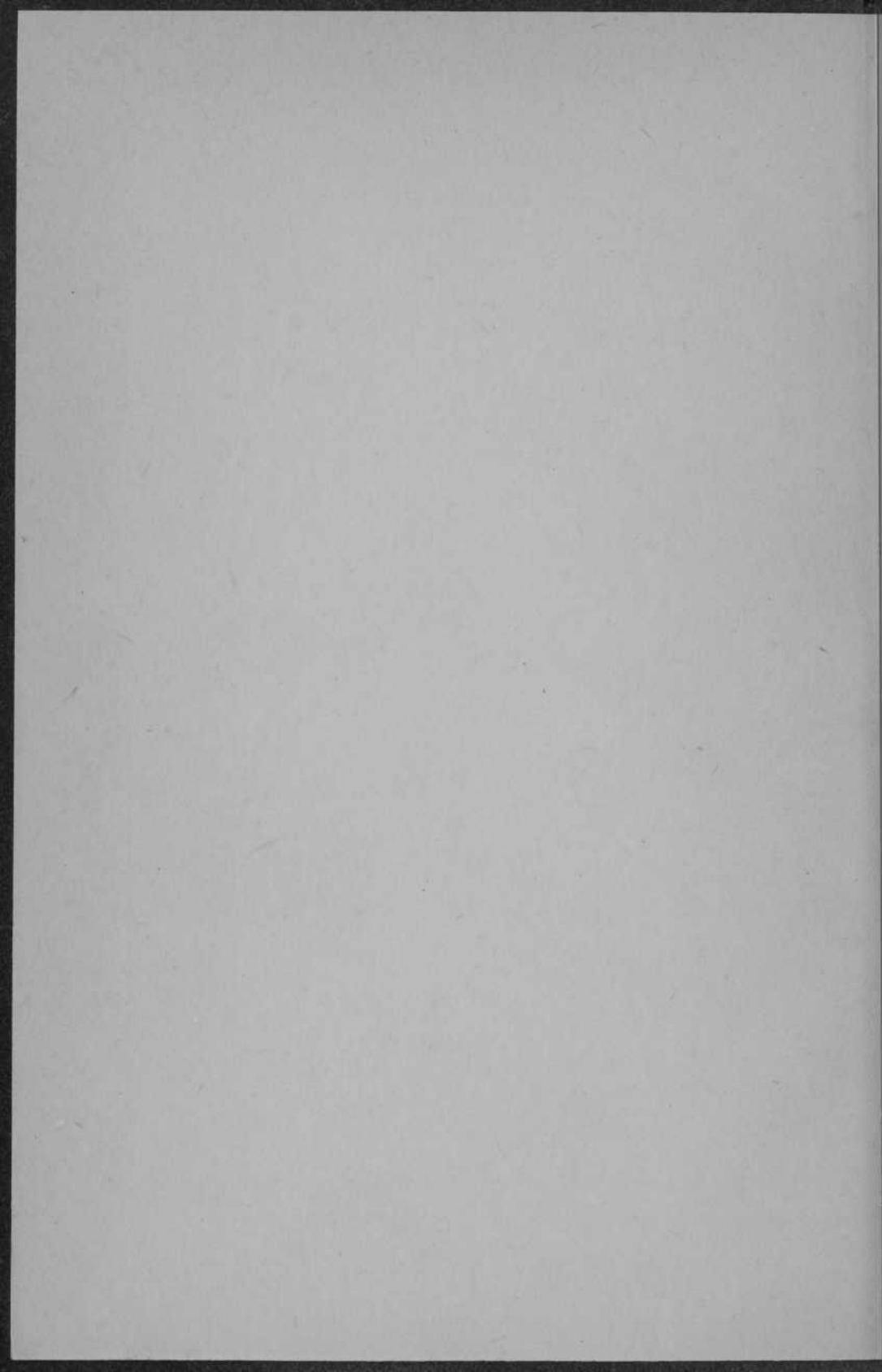
C

72

LEIDEN
E. J. BRILL
1937

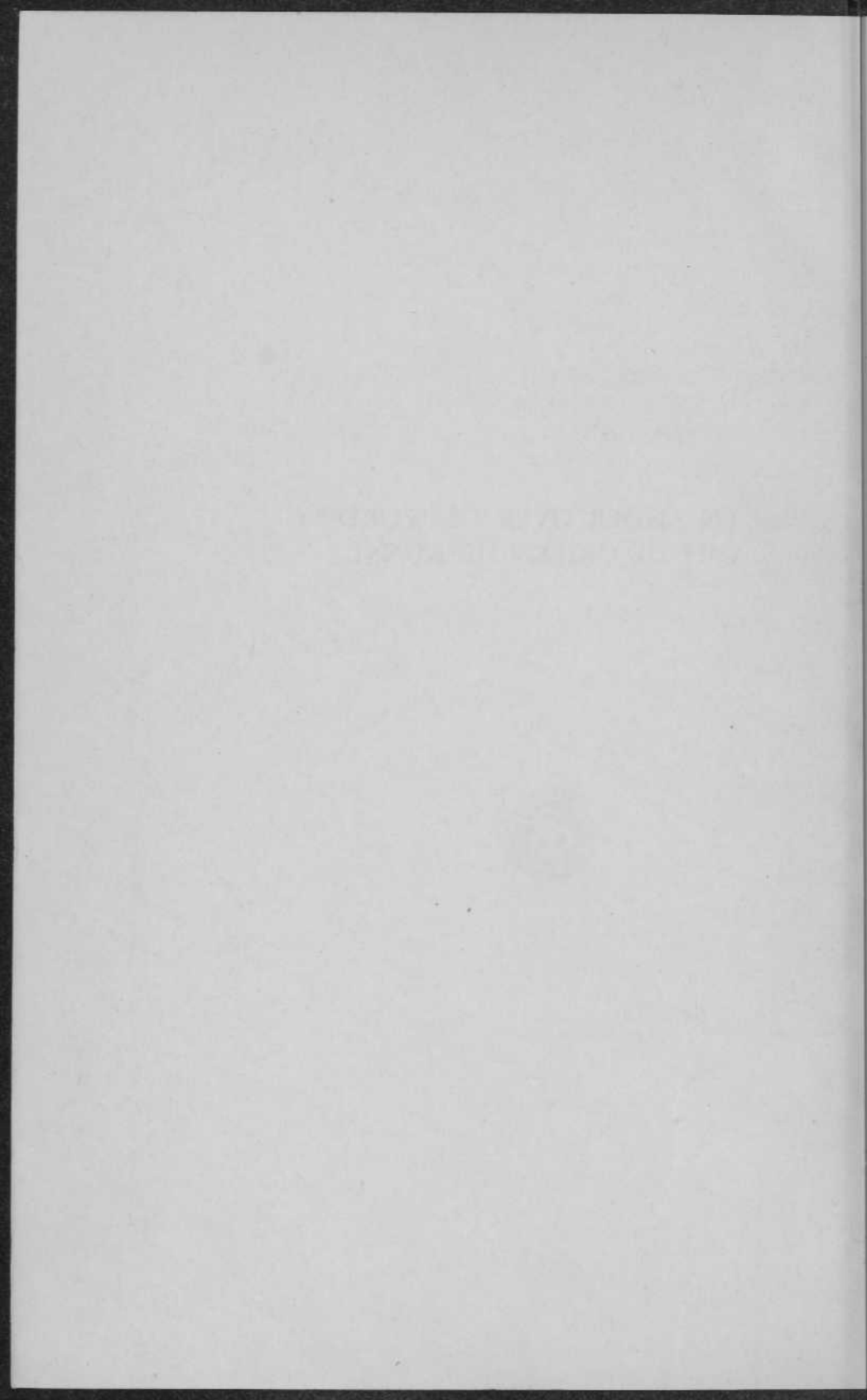






900C72.

EEN EN ANDER OVER DE WORDING
VAN DE GRIEKSCHE KUNST



EEN EN ANDER OVER DE WORDING VAN DE GRIEKSCHE KUNST

REDE

UITGESPROKEN BIJ DE AANVAARDING VAN HET
AMBT VAN BIJZONDER HOOGLEERAAR
AAN DE RIJSUNIVERSITEIT TE LEIDEN OP
12 MAART 1937

DOOR

Dr C. W. LUNSINGH SCHEURLEER



LEIDEN
E. J. BRILL
1937

LEVEN EN WERK VAN DE WERKLIJKE
VAN DE GELUKSKE KUNST

LEVEN

LEVEN EN WERK VAN DE WERKLIJKE
VAN DE GELUKSKE KUNST
LEVEN EN WERK VAN DE WERKLIJKE
VAN DE GELUKSKE KUNST
LEVEN EN WERK VAN DE WERKLIJKE
VAN DE GELUKSKE KUNST

LEVEN

LEVEN EN WERK VAN DE WERKLIJKE
VAN DE GELUKSKE KUNST



*Mijne Heeren Curatoren dezer Universiteit,
Mijne Heeren Leden van den Universiteits-
raad van het Leidsch Universiteitsfonds en
Curatoren van dezen bijzonderen Leerstoel,
Mijne Heeren Professoren, Lectoren en Pri-
vaat-Docenten, Dames en Heeren Studenten,
En verder Gij allen, die deze plechtigheid met
Uwe tegenwoordigheid vereert.*

Zeer geachte Toehoorders,

Wanneer men in het algemeen van Grieksche kunst spreekt, bedoelt men de kunst van een volk, dat in historischen tijd Griekenland bewoonde en zich van daaruit over Zuid-Italië en de kusten van het Oostelijke bekken der Middellandsche Zee heeft uitgebreid. Als eindpunt van haar ontwikkeling neemt men algemeen het jaar 31 v. Chr. aan, dat van den slag bij Actium, omdat het Grieksche volk daarna definitief bij het Romeinsche Rijk werd ingelijfd. Daar een kunstrichting echter nooit plotseling een einde neemt, is het niet verwonderlijk, dat men Grieksche stijlelementen nog in de in Griekenland gevonden sculpturen uit den Romeinschen Keizertijd heeft kunnen aanwijzen. Terwijl men dus, wat betreft het eindpunt der ontwikkeling tot algemeene overeenstemming is gekomen, is dit niet het geval wat haar begin aangaat, nu men daar niet meer, zooals vroeger, het begrip Homerus plaatst.

Om te kunnen vaststellen, wanneer een bepaalde kunst aanvangt, moet men trachten die monumenten te

vinden, waarop voor de eerste maal eigenschappen van den geest aan den dag treden, dien wij in den bloeitijd als kenmerkend aantreffen. Zet men alle persoonlijke gevoelens van waardeering voor een bepaald tijdvak van de Grieksche kunst op zij, dan kan men slechts de periode tusschen de jaren 480 en 430 v. Chr. als die beschouwen, waarin de Grieksche natie voor haar artistiek en geestelijk leven de hoogste uitdrukking vond. Aan geen schepping van dien tijd op het gebied der beeldende kunst zijn de meest karakteristieke eigenschappen van den Griekschen geest zoo gemakkelijk te demonstreeren als aan den Dorischen tempel. Deze is een bouwwerk, dat op zichzelf staand gedacht is, hij kan niet met andere gebouwen organisch tot een geheel worden vereenigd. Hij werkt dus in zekeren zin als een stuk vrijstaande sculptuur. Het karakter van zijn gevels wordt bepaald door de tegenstelling tusschen de sterk opgaande lijn der zuilen en van de horizontale der bovenafsluiting. Volgende omhoogstrevende kracht blijft er echter over, om aan het schuinoplopende dak voor het oog recht van bestaan te geven. De akroteriën symboliseeren het verdere overschot van die kracht en accentueeren tevens de hoofdpunten der constructie. Al moet tot op zekere hoogte van schijnarchitectuur worden gesproken, in de gevels ligt toch het *structuurbegrip* uitgedrukt. Dit element, dat in elk onderdeel van den tempel terugkeert, acht ik bij uitstek kenmerkend voor de Grieksche kunst in het algemeen.

Bij een onderzoek naar de monumenten van den Griekschen bodem, waarin het structuurbegrip voor het eerst optreedt, kunnen die van de Kretensisch-Minoïsche kunst dadelijk uitgeschakeld worden. Wat van haar architectuur bekend is, de façade van den tempel in het

algemeen en de naar boven toe zich verdikkende zuil, draagt in zoo hooge mate het stempel van een anders geaarden geest, dat ik daarin een bevestiging vind van de meening van vele archæologen, dat de Grieksche bevolking van dien tijd niet alle ethnische elementen bevatte van die uit het historische tijdvak. Deze kunst is dus niet Grieksch in den zin van het in den aanhef gezegde. De overblijfselen uit den tijd van den zg. geometrischen stijl, de cultuurperiode, volgende op de Kretensisch-Minoïsche en de door haar beïnvloede Mykeensche, vertoonen echter wel het structuurbegrip en moeten dus m. i. als de eerste voorbeelden van Grieksche kunst beschouwd worden.

Men heeft den oorsprong van den geometrischen stijl in Centraal-Europa gezocht, soms ook in Vóór-Azië. Stoot de eerste hypothese op de moeilijkheid, dat men daar geen voorloopers van dien stijl heeft kunnen aanwijzen, de tweede is daarom niet houdbaar, omdat hij van den aanvang af het gaafst, het zuiverst in Attika optreedt en dit karakter naar het Oosten toe steeds meer verliest. Daarbij komt, en dat is beslissend, dat de opgravingen van de allerlaatste jaren in Athene ons zijn ontstaan tastbaar voor oogen hebben gesteld. De geometrische stijl is dus niet door een vreemd volk meegebracht. De door de vondsten bewezen continuïteit in de ontwikkeling geeft steun aan de Attische traditie, dat het land vrij gebleven was van de in de XIde eeuw te dateeren Dorische volksverhuizing. Tot een dergelijk resultaat leidt een studie van de vondsten in het niet ver van Sparta gelegen Amyklæ en van de antieke overlevering omtrent haar oudste geschiedenis. Ook hier een ontwikkeling uit een primitief beginstadium tot een met de tweede phase van den Attisch-geometrischen verwan-

ten stijl en de traditie, dat deze stad voor langen tijd met goed gevolg aan de Dorische invasie tegenstand had geboden.

Wanneer wij een Attisch-geometrische vaas onderzoeken, dan vinden wij reeds in den vorm het structuurbegrip uitgedrukt. De decoratie onderstreept wat de pottenbakker wil: horizontale banden zijn zoo geplaatst, dat zij den wand voor het oog samenhouden door een tegenwicht tegen de daarin liggende spanning te vormen. Tusschen de ooren van de amphoren op den schouder, waar zulk een spanning niet aanwezig is, brengt de decorateur daarentegen een als versiering werkend element aan. Zoo is ook bij den Dorischen tempel de metope, die voor het oog geen structureele functie heeft, wèl en de triglyph, schijnbaar een dragend deel, niet gedecoreerd. In welke mate dit structuurbegrip in deze vazen aanwezig is blijkt onmiddellijk, wanneer men die naast dergelijke uit een voorafgaande periode plaatst.

De ornamentiek van de geometrische ceramiek is bijna uitsluitend rechtlijnig. Ook hierin onderscheiden zich de geometrische vazen van de protogeometrische met haar decoratie van sprekende heele en halve cirkels en golflijnen.

Het streven naar uitdrukking van structuur, dat wij in vaasvorm en decoratie in het algemeen aantreffen, keert ook terug in de stileering van de menschelijke figuur, die tijdens den bloei van den stijl een belangrijk deel van het vaasoppervlak in beslag neemt. Opvallend is, dat in een van de herhaaldelijk terugkeerende voorstellingen, nl. de beweeningsscène, treurende vrouwen voorkomen, die naakt zijn. Aangezien het natuurlijk uitgesloten is, dat bij zulk een gelegenheid een vrouw aldus

optrad, moeten wij hierin een abstraheeren van de werkelijkheid zien, dus een naieve poging tot heroïseering. Ook in dit opzicht leeft dus in de Attisch-geometrische kunst reeds de geest van de latere Grieksche, waarvoor het heroïseeren van den mensch zoo karakteristiek is.

Wij gingen bij onze beschouwing van de Attisch-geometrische kunst uit, omdat de Attisch-geometrische vazen in technisch en artistiek opzicht boven de andere Grieksche staan. Dat de toenmalige Grieken deze meening deelden, blijkt uit het feit, dat zij op verschillende plaatsen werden nagebootst.

Interessant is het, dat dit ook op Kreta is geschied, omdat dit eiland eenigen tijd later in de kunst toonaangevend is geweest. De geometrische stijl vertoont in Kreta niet het beeld van een autochthone ontwikkeling, hij is daar volledig gevormd geïmporteerd. Zijn karakter wijkt — hoewel het structureele element dikwijls wel aanwezig is — van het Attische af: in de vaasvormen leeft dikwijls niet dezelfde spanning, de decoratie mist meestal het evenwichtige van de Attische. Vandaar, dat de Kretensische kunstenaars het in de op de geometrische volgende periode, toen het evenwicht niet meer den grondslag van den stijl uitmaakte, tot artistiek hooger staande prestaties konden brengen. Deze periode kent men gewoonlijk onder den naam van de Oriëntaliseerende, van wege den sterken Oosterschen invloed, die er in te constateeren is. Juister dan deze benaming, die den indruk geeft, dat de Griek in dezen tijd niet meer was dan een imitator van Oostersche kunst, acht ik Rumpfs voorstel. Hij splitst het tijdvak in twee deelen en noemt het eerste, dat van ca. 750 tot ca. 650 v. Chr. reikt, het Idæische. Deze term heeft het voordeel, dat hij ons onmiddellijk brengt naar den berg Ida op Kreta,

waar de belangrijkste monumenten van dezen stijl zijn gevonden.

Wat op deze kunstwerken — het zijn bronzen schilden — het eerst in het oog springt, is het golvende, het ineengevlochtene en onrustige van de decoratie. Verschillende toegepaste motieven zijn aan de Syrische kunst ontleend, maar iets geestelijk zoo heftigs, zoo ongebondens zal men in die kunst te vergeefs zoeken. In beide opzichten onderscheidt zij zich ook van den Attisch-geometrischen stijl. In het sterk accentueeren van de rondlopende banden, die de spanning in het gewelfde schild moeten tegenhouden, verloochenen de makers van de schilden hun Griekschen aard echter niet. Grieken zijn zij ook in het zich niet afsluiten tegen vreemden invloed, wanneer zij daarin een verrijking van hun eigen geest vinden of de middelen om daaraan uitdrukking te geven, Grieken ten slotte in het onstuimige pogen om tot elken prijs leven te willen uitdrukken.

Op deze sterk bewogen kunstrichting volgt tegen het midden der VIIde eeuw v. Chr. in Kreta een reactie. Het is alsof de kern van het Grieksche wezen, dat naar klaarheid streeft, weer naar boven komt. Men gaat opnieuw een evenwicht zoeken. Zooals Rumpf terecht uiteengezet heeft, moet deze nieuwe beweging in de kunst van één man zijn uitgegaan. Hij noemt deze ongetwijfeld belangrijke figuur Dædalus en daarom de nu beginnende periode, de Dædalidische, omdat hij meent, dat verschillende antieke teksten, waarin van den mythischen kunstenaar Dædalus sprake is, op dezen man betrekking hebben. Eenige van deze teksten kennen hem als een Kretenser, wiens leerlingen op allerlei plaatsen van de Grieksche wereld en speciaal in de Peloponnesus,

werkzaam waren. De archæologie is van haar kant reeds sedert geruimen tijd tot de conclusie gekomen, dat er op het eiland Kreta een kunstenaarschool moet hebben bestaan, waarop de oorsprong van de meeste andere Grieksche terug is te voeren en die in bijzonder nauw contact met de Peloponnesus stond. Bevestigt dus in dit opzicht de archæologie wat uit verschillende antieke teksten is op te maken, voor een andere conclusie van deze wetenschap, dat deze school sterken invloed van de Egyptische kunst moet hebben ondergaan, meen ik in een weinig bekenden tekst ¹⁾ een aanwijzing gevonden te hebben. Bij Cedrenus is sprake van een Athena-beeld uit λίθος σμάραγδος, dat een Egyptische koning aan den tyran van Rhodos, Kleoboulos, zou hebben geschonken en dat door Dædalus' leerlingen, Dipoinos en Skyllis zou vervaardigd zijn. De λίθος σμάραγδος kan m. i. niet anders zijn, dan de groene steen, die in de wandeling bazalt wordt genoemd; de Athenafiguur zal de godin Neith van Saïs hebben voorgesteld, die in de VII/VIde eeuw in Egypte veel vereerd werd en die men met Athena placht te identificeeren.

In de Grieksche kunst blijkt de Egyptische invloed in de eerste plaats uit het plotseling optreden van een monumentale beeldhouwkunst, verder bezigt de Grieksche kunstenaar bepaalde vaste typen van houding en wel dezelfde als de Egyptische.

Vergelijkt men het meest karakteristieke type van figuur, den staanden jongeling met Egyptische manlijke staande beelden, dan blijkt een zoo vérgaande overeenstemming, dat aan een onafhankelijk ontstaan niet te denken is. Wij vinden niet alleen dezelfde rechtopgerichte houding van den romp met neerhangende armen en vóórgeplaatst linkerbeen, zelfs het artistieke effect

van de om het hoofd liggende haartooi is in beide gevallen hetzelfde. Bij nader toezien wordt het echter duidelijk, dat de Griek, al is hij een onbeholpen leerling van den Egyptenaar, van het begin af een ander doel voor oogen heeft, dan deze. De Egyptenaar wil een bepaald individu met al de eigenaardigheden van diens lichaam en diens geest uitbeelden: hij blijft in de realiteit, zijn figuur draagt dan ook zoo goed als altijd een kleedingstuk. De Griek wil een ideëel beeld geven van een jongen man, hij brengt dus zijn onderwerp uit de realiteit in een heroïsche sfeer. Zijn figuur is daarom altijd naakt en vertoont geen individueele trekken. De Egyptenaar wil uitdrukken, dat zijn man staat en altijd zoo zal blijven staan, de Griek, dat hij wil en kan staan en dus zich ook zou willen en kunnen bewegen.

Niet alleen, dat hij de structuur van het lichaam, in de eerste plaats dus de gewrichten en de spieraanhechtingen meer accentueert en meer overeenkomstig de natuur poogt weer te geven, dan de Egyptenaar, hij weet ook in zijn beeld den wil uit te drukken van een athletisch ontwikkeld mensch, die volkomen bewust een bepaalde houding tracht aan te nemen. Vandaar dan ook, dat de pijler, waartegen de Egyptenaar gewoonlijk zijn figuur plaatst, in de Grieksche kunst alleen bij hooge uitzondering en dan bij kleine beeldjes, die als hanger diens deden, voorkomt. De door Rumpf Dædalus genoemde kunstenaar mag dus met het volste recht als de schepper van het ideëele, vrijstaande menschbeeld in de kunst worden beschouwd.

Interessant is het, een blik terug te werpen op de kunst van de geometrische stijlperiode. De elementen, die wij als karakteristiek voor de Dædalidische sculptuur hebben onderkend, konden wij in de geometrische

ceramiek reeds aanwijzen. De weinige plastische overblijfselen uit dezen tijd lieten wij buiten beschouwing. Merkwaardig is, dat het structuur-element daarin niet te vinden is. De conclusie is derhalve onafwijsbaar, dat sedert dien tijd het Grieksche wezen zich meer van zichzelf is bewust geworden: de Grieksche geest is dus versterkt uit de aanraking met de Oostersche culturen te voorschijn gekomen.

In Griekenland zelf laat zich de onrustige geest van de Idæische periode bij allerlei kunstwerken vaststellen. In Athene ontmoeten wij dien bv. in de zg. Phaleronceramiek. Dat echter Athene in deze periode, evenals in die van den geometrischen stijl, de leidende rol in de ontwikkeling zou hebben gespeeld, zooals sommige archæologen aannemen, lijkt mij nog niet bewijsbaar. Tot een juiste bepaling van haar positie in de VIII—VIIde eeuw, speciaal ten opzichte van Kreta, kan men eerst dan geraken, wanneer wij de ceramiek van beide centra nauwkeuriger kunnen dateeren, even nauwkeurig als die van Korinthe. Op de Proto-korinthische vazen is de ontwikkeling stap voor stap te volgen. Kort na het midden der VIIIste eeuw wordt de geometrische stijl door den Idæischen verdrongen, in het tweede kwart der volgende volgt dan een nieuwe verstrakking. De menschelijke figuur neemt een belangrijke plaats in, invloed van de Kretensische school is telkens zichtbaar. Kort na het midden der VIIde eeuw brengt deze kunst het tot ware meesterstukken: in technisch opzicht behooren deze vazen tot het beste, wat ooit een Grieksch pottenbakkersoven verliet, de vaaswand is dun als fijn porcelein, de decoratie, die vaak uit zeer gecompliceerde scènes met een groot aantal menschelijke figuren bestaat, van buitengewone levendigheid. Daar de schilder door

middel van gegraveerde lijnen de binnenteekening in de figuren aangeeft, maakt zijn werk den indruk van gegraveerde metaalversiering.

Veel slechter dan de kunst van het Grieksche vasteland van de IXde tot VIIde eeuw kennen wij de gelijktijdige van de Grieksche koloniën langs de Westkust van Klein-Azië, omdat de oudste nederzettingen nog niet zijn opgegraven. Een kleine vergoeding geven de vondsten op het eiland Rhodos, vlak voor deze kunst gelegen en dat in nauwe verbinding met het beroemde Milete heeft gestaan. Op Rhodos treffen wij sedert het midden der VIIde eeuw naast veel import uit Egypte en Cyprus en enkele stukken uit Syrië, verscheidene voortbrengselen van de Kretensisch-Peloponnesische school en een zeer talrijke vazenklasse aan, die der Kamirus-ceramik. Deze moet in hoofdzaak als inheemsch, in elk geval als Oost-Grieksch worden beschouwd en kan ons dus een zekere voorstelling geven van den geest der Oost-Grieksche kunst.

Het verbreidingsgebied van deze vazen is zoo leerrijk voor de verhoudingen in de Grieksche wereld, dat ik er even bij wil stilstaan. Men vindt ze in de kuststreken van het geheele Oostelijke bekken der Middellandsche Zee²⁾, in Kreta, verder in Sicilië en langs de Zwarte Zee, echter niet in Griekenland zelf. De verklaring voor dit opvallende verschijnsel is deze, dat in de genoemde streken koloniën of althans handelsverbindingen van Rhodos of Milete hebben bestaan, terwijl in Griekenland zelf Korinthe de markt beheerschte.

De decoratie van een Kamirusvaas bestaat uit dierenfriezen en ornament, de menschelijke figuur komt slechts hoogst zelden voor. Zoowel de typen van ornament als van de dieren zijn grootendeels aan de Assyrische kunst

ontleend, hetgeen niet verwonderlijk is, daar de grootste uitbreiding van Assyrië kort voor het midden der VIIde eeuw, dus juist in den tijd valt, dat de Kamirusstijl zijn vasten vorm begint aan te nemen. Opmerkelijker is, dat Kreta, waarmede toch in denzelfden tijd levendige verbindingsen bestonden, zoo weinig invloed heeft uitgeoefend. Men kan zelfs zeggen, dat een Kamirusvaas en een Kretensische elk een uiterste van den Griekschen geest vertegenwoordigen. Op een Kamirusvaas geen voorstellingen, geen conflict tusschen de grootte van het decor en de vaas, geen stugge teekening. De decoratie werkt uitsluitend als decoratie, zij vult de vaasoppervlakte harmonisch met regelmatig terugkeerende diertypen. Zij is het werk van een schilder, niet van een teekenaar. Bij de beste exemplaren geeft de tegenstelling van wit en twee tinten van rood een bont aspect, de deelen van de dieren en het ornament zijn door verschil in kleuren van elkander gescheiden en in de soepele, zachtvloeiende contouren is de structuur nauwelijks aangeduid. Lang heeft de bloei niet geduurd, reeds in het begin der VIde eeuw wordt de decoratie eentonig, invloed van de Korinthische kunst wordt merkbaar. Deze eigenschappen zijn typeerend voor de kunst der Ionische steden in Klein-Azië, waarvan de ontwikkeling na een veelbelovend begin, in de VIde eeuw geremd wordt door den verslappenden invloed van de Aziatische omgeving.

Voor onze kennis van de Klein-Aziatisch-Ionische sculptuur der VIde eeuw verschaften de opgravingen van den Artemistempel van Ephesus belangrijke gegevens. Hierbij zijn o.a. een aantal ivoren beeldjes voor den dag gekomen, welke gerekend moeten worden tot de mooiste overblijfselen van de Grieksche kunst in het

algemeen. De dateering staat nog niet geheel vast, mij schijnt het waarschijnlijk, dat zij bij den bouw van den tempel zijn geofferd, waartoe ook Croesus van Lydië heeft bijgedragen. Deze bouw moet dus tegen het midden der VIde eeuw gedateerd worden. De ontwikkelde stijl verbiedt m.i. de meeste voor veel ouder te houden, hij is niet primitiever dan die van verschillende Samische sculpturen, die men algemeen aan dien tijd toeschrijft. Bij al deze figuren vinden wij een uitgesproken voorliefde voor de gebogen lijn en ronde vormen, bij de beste vrouwelijke een fijne gratie, zelfs een zekere charme. De liefde voor ronde vormen meen ik bij alle Ionische kunst te kunnen aanwijzen, al ben ik mij ten volle bewust van het groote verschil tusschen de meer plompe sculpturen, welke men tegenwoordig aan de Rhodisch-Miletische school toeschrijft en de meer graciele van het eiland Samos. Samos heeft zich sedert de opgravingen van de laatste jaren steeds meer als een van de zeer belangrijke vroeg-Grieksche beschavingscentra doen kennen, een bevestiging van hetgeen reeds uit de antieke overlevering was op te maken. Haar kunst geeft weer het beeld van een zelfstandige verwerking van Oostersche en Egyptische invloeden. Wij bezitten terracotta parfumschjes, die nabootsing zijn van Assyrische uit albast; het gieten van bronzen beelden met behulp van een vorm, dat volgens de antieke teksten door de Samiërs Rhoikos en Theodoros het eerst zou zijn toegepast en van welke techniek wij sporen in de terracotta-industrie terugvinden, moet aan Egypte zijn ontleend.

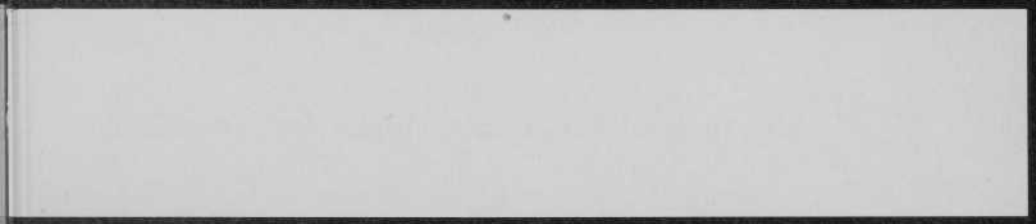
Wij zijn met onze beschouwingen van de Oost-Grieksche kunst tot het midden der VIde eeuw genaderd en keeren nu weder tot het Grieksche vasteland terug.

Sedert het laatste kwart der VIIde eeuw wordt de ceramiek van Korinthe de meest verbreide in de Grieksche wereld. Omstreeks 625 v. Chr. ontstaat, tamelijk plotseling, daar een nieuwe ceramiek, de gewone Korinthische. De strakke, elastische vaasvormen maken plaats voor ronde, de fijne versiering met een sterk sprekend fond, voor een, die de oppervlakte der vaas zooveel mogelijk vult, dus den indruk geeft van een Oostersch tapijt. De ruimte om de voorstellingen wordt met ornament volgepropt. Dikwijls is het systeem van decoreeren in friezen losgelaten en reikt een figuur over de geheele vaasoppervlakte. Evenals op de beste Kamirusvazen wordt naar bontheid gestreefd, maar de kleurengamma is een andere, donkerviolet domineert. In de voorliefde voor deze kleur zie ik een karaktertrek, die ik in de zware vormen van figuur en ornament in deze phase van de Korinthische ceramiek terugvind. Bovendien houdt de Korinthische artist van een versiering, die een beteekenis heeft, vandaar dat hij zooveel menschelijke figuren aanbrengt. Deze past hij bovendien dikwijls decoratief toe. Merkwaardig, en op het eerste gezicht onverklaarbaar is de sterke invloed van de Assyrische kunst, die zoowel in de stileering van de figuren als in de vormen van het ornament te constateeren is. De voor de hand liggende hypothese, dat de Korinthische kunstenaars zich op geïmporteerde Assyrische weefsels hebben geïnspireerd, wordt bevestigd door Payne's vondst van een Aziatisch ivoren kopje en van een brons uit Kappadocië of een nog dieper in Azië gelegen landstreek, in het Korinthische heiligdom Heraion nabij het tegenwoordige Perachora. Korinthe, dat, zooals Thucydides zegt, reeds vroeg machtig ter zee was, heeft dus door zijn handel zulke Assyrische weefsels en

daarmede voorbeelden voor zijn kunstenaars verkregen. De schilders der Korinthische en der Kamirusvazen hebben dus aan dezelfde kunst ontleend. Dat hun producten een van de Assyrische afwijkend karakter dragen en onderling zoo sterk verschillen, bewijst eenerzijds de groote artistieke aanleg van het Grieksche ras, anderzijds het verschil tusschen den Korinthiër en den Ioniër.

Bij een vergelijking tusschen de Grieksche kunst van de VIIde en de VIde eeuw v. Chr. komt niet alleen het verschil tusschen die twee fasen van de Grieksche kunst, maar ook dat tusschen den Egyptenaar en den Griek uit. De Egyptenaar houdt sedert de definitieve vorming van zijn kunst bijna voortdurend aan een bepaalde manier van zien vast, hetgeen tot het gebruik van vaste typen heeft geleid. De Griek van het midden der VIIde eeuw werkt eerst op dezelfde wijze, weldra dwingt zijn aanleg hem in een andere richting. Hij poogt van zijn onderwerp het beeld weer te geven, dat dit bij hem opwekt en tracht zich daarom los te maken van het gebruiken van vaste typen. In den geestelijken strijd om deze nieuwe kunst komt hij dikwijls tot geforceerde wendingen en draaiingen van zijn figuren, ten slotte tot het geven van zg. verkortingen. Hand in hand met deze geestelijke worsteling gaat die om de beheersching van de technische middelen. De Vde eeuw zal al deze moeilijkheden overwinnen, maar de Griek der VIde eeuw is de schepper van de Westersche kunst geworden, die op zijn wijze van zien berust.

Sedert het midden der VIde eeuw verplaatst zich het zwaartepunt van de kunstontwikkeling meer en meer naar Athene en naar sommige steden in de Peloponnesus. Voor zoover het schaarsche materiaal het trekken van een conclusie veroorlooft, begint omstreeks dezen



blz. 18 regel 7 v. b. *staat*: Ioniër *lees*: Oost-Griek.

tijd de scheppingskracht in het Grieksche Oosten te verminderen. Toch moeten, ook toen nog, allerlei motieven en stijlelementen van daar naar het Noorden — men denke aan de Græco-Skythische kunst —, naar het Oosten, waarvan o.a. de Græco-Perzische zegelsteen en getuigen, en ook naar het Westen zijn doorgedrongen. In Athene is deze invloed het gemakkelijkst in de vrouwenkleeding te constateeren: sedert ca. 550 v. Chr. begint de Ionische dracht in Athene ingang te vinden. Doordat zij uit een fijn ondergewaad en een bovenkleed uit zwaardere stof bestaat, bood zij den kunstenaar zoowel de mogelijkheid, om, door dit onderkleed strak tegen het lichaam aan te leggen, de vormen er van sterk te doen uitkomen, als die, om door een bijzondere rangschikking van den plooienvall in den mantel rijke decoratieve effecten te bereiken.

Dank zij een op de Akropolis gedane vondst van een groot aantal belangrijke sculpturen kunnen wij ons een goede voorstelling van de kunst in Athene tusschen ongeveer 550 en 480 v. Chr. vormen. De vondst bestaat uit kalksteen en marmeren gevelfiguren en marmeren wijgeschenken, voor het meerendeel voortreffelijk uitgevoerd. Bij de wijgeschenken is het aantal onderwerpen groot, ruiters, krijgslieden, schrijvers, staande jongelingen, zelfs gecompliceerde groepen, ten slotte een menigte vrouwenfiguren komen voor. Deze dorre opsomming leert U, dat de kunst tot een groote mate van variatie is gekomen, deze verschillende onderwerpen verlangen uiteraard even verschillende houdingen. De differentiatie gaat zoo ver, dat er geen twee figuren zijn aan te wijzen, die, bij alle algemeene overeenstemming in houding en kleeding, herhalingen genoemd zouden kunnen worden, zooals bij oudere beelden in zekere

mate het geval is. Ook in de gezichten is een zoo groote verscheidenheid merkbaar, dat men het vermoeden niet kan onderdrukken, dat de beeldhouwers gepoogd hebben portretten te maken.

Een stilistische ontwikkeling laat zich vaststellen: de oudste beelden zijn eenvoudiger, de uitdrukking van het gelaat is natuurlijker, de kleeding niet zoo sterk decoratief gestileerd als later. Daarna volgt een reactie, zoowel de technische uitvoering als de stijl bewijzen, dat men meer het sobere en monumentale gaat zoeken. De gelaatsuitdrukking is tevens van glimlachend, ernstig, soms stug geworden.

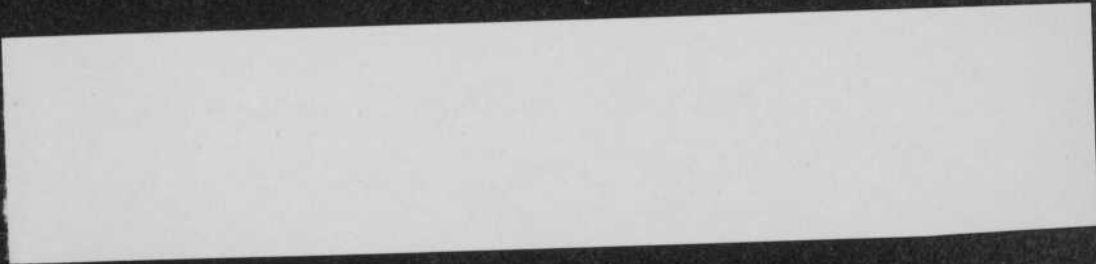
Hoewel alle figuren door een zekere eenheid van stijl onderling verbonden zijn, bestaan er verschillen, ook bij gelijktijdige werken, welke op bepaalde atelier-tradities moeten berusten. De helaas voor korten tijd overleden Humfry Payne, aan wien wij een groote publicatie van de wijgeschenken uit deze vondst te danken hebben, wijst terecht invloeden van Ionische scholen aan, welke vooral in het zoeken naar zekere decoratieve effecten uitkomen. Sommige beelden onderscheiden zich daarvoor grondig van de nuchtere, ietwat boersche, oudere gevelfiguren. Daar deze nuchterheid bij andere beeldhouwwerken uit Attika en in de geheele Attische kunst sedert het einde der VIde eeuw weer sterker naar voren komt, dan bij de meeste beelden van de Akropolisvondst uit de jaren 540-520, nam men vroeger aan, dat de meer decoratief uitgevoerde beelden van buiten af, bv. een der Cycladen, waren ingevoerd. Intusschen is gebleken, dat juist deze sculpturen eveneens uit inheemsch Attisch materiaal bestaan en dus niet, zooals enkele andere, geïmporteerd kunnen zijn. Dit geldt ook voor een vrouwenfiguur, die Payne door een schitterende ontdek-

king heeft kunnen reconstrueeren. Hij stelde vast, dat op een fragment van de Akropolis een vrouwelijk bovenlijf in het museum te Lyon paste. Dit fragment gold op grond van de eenigszins afwijkende kleeding voor niet-Attisch en zelfs voor een der meest karakteristieke representanten van een Ionische, waarschijnlijk Klein-Aziatische school. Van het fragment in Athene is vastgesteld, dat het uit Pentelisch marmer bestaat, het beeld moet dus eveneens in Athene zijn vervaardigd. Hoe zijn de anomalieën te verklaren? Payne geeft geen oplossing. Het is vermetel zich na deze houding van zulk een kenner, zelfs aan een hypothese te wagen, maar de vraag dringt zich telkens weer bij mij op, of deze sculpturen niet door in Athene werkzame artisten uit het Grieksche Oosten kunnen zijn vervaardigd. Een aanwijzing meen ik in het feit te vinden, dat allerlei Attische vazen uit de periode tusschen 550 en 520 v. Chr. met namen gesig-neerd zijn, die op niet-Attische herkomst duiden. Zou de naam Lydos niet op afkomst uit Lydië, Skythès niet op Skythischen oorsprong wijzen? De beroemde naam Amasis is reeds vroeger met Egypte in verband gebracht, want niet alleen werd hij door een in de Grieksche wereld welbekenden pharao van dien tijd gedragen, hij dient ook op een Attische vaas uit denzelfden tijd om een Æthiopiër als zoodanig te determineeren. Juist de prachtige ceramische producten, die door Lydos en Amasis gesig-neerd zijn, hebben een echt decoratief karakter en vereenigen dit met groote frischheid. De monumentaliteit van de vazen door Exekias gesig-neerd, missen zij echter. In diens werk ziet ieder een van de meest karakteristieke representanten van den echt-Attischen geest, hoewel decoratieve eigenschappen daarin zeer zeker niet ontbreken.

Kunstenaars zijn trekvogels: de groote bloei van het Pisistratidische Athene moet velen van hen uit hun Klein-Aziatische woonplaatsen, toen deze eerst door Croesus geknecht, later door de Perzen onderworpen werden, naar het stamverwante Athene hebben gelokt, waar hun groote opdrachten wachtten. In die stad vonden zij een oude artistieke traditie en de vele helpers, zonder welke geen beeldhouwer kan werken. Langzamerhand moeten zij tot Atheners zijn geworden, zij assimileerden zich. Enkele Atheners zullen, zooals de schilder der vazen uit de school van Amasis, die men onder den naam van „geaffecteerde” kent, een tijd lang in den vreemden stijl hebben voortgewerkt, maar weldra zal hun extreme kunst evenals die van den anonymen vazenschilder, een roemloos einde hebben gevonden.

Het beeld, dat wij van de ontwikkeling der Grieksche kunst geven, zou al te onvolledig zijn, indien wij het aandeel van de Peloponnesische scholen niet vermelden. Van den grooten bloei der ceramiek in Korinthe gedurende de VIIde eeuw is reeds gesproken. Hij duurt tot kort vóór het midden der VIde eeuw voort en moet met dien van de overige kunst zijn samengegaan. Na ca. 560 v. Chr. treedt, blijkbaar ten gevolge van de binnenlandsche politieke omwenteling, die tot den val van Periander leidde, een snel verval in. Op de verdere ontwikkeling heeft Korinthe geen invloed meer uitgeoefend. Dit is wel het geval geweest met andere Peloponnesische centra, waarvan Sparta in de eerste plaats moet genoemd worden. Dank zij de Engelsche opgravingen van het begin dezer eeuw weten wij, dat de interessante ceramiek, die men vroeger aan de Noord-Afrikaansche stad Kyrene toeschreef, met Sparta in verband moet worden gebracht. Enkele technische eigenaardigheden bewijzen

blz. 22 regel 9 v. o. *staat*: Periander *lees*: Kypseliden.



beïnvloeding door Ionische ceramiek. De stijl draagt een eigen karakter, al is er de nabijheid van het machtige Korinthe duidelijk in te bespeuren.

Van veel belang is de plastiek, die, evenals die van andere Peloponnesische centra, op de Kretensische kunst uit de tweede helft der VIIde eeuw voortbouwt. Ivoren en beenen voorwerpen wijzen bovendien op een contact met Vóór-Azië, misschien via het Grieksche Oosten, zooals Rhodos, waarmede verbindingen bestonden. Terwijl het vervaardigen van voorwerpen uit deze materialen in den loop der VIde eeuw ophoudt, heeft de bronsindustrie een veel langer bestaan gehad. Zonder zich te begeven in een stijlanalyse van de Spartaansche bronzen, kan men zeggen, dat dezen een grootere fijnheid eigen is, dan men zou verwachten. Figuren van naakte vrouwen en halfnaakte meisjes zullen een kenner van de Dorische zeden in het algemeen en de Spartaansche in het bijzonder niet verwonderen. Met afdoende zekerheid heeft men echter m.i. alle ateliers, waar dergelijke kleine bronzen werden vervaardigd, nog niet over de Peloponnesus kunnen verdeelen. Naast Sparta waren zoowel Argos, als Sikyon en zelfs het onherbergzame Arkadië belangrijke productiecentra, die vooral sedert het midden der VIde eeuw voortreffelijk werk leverden. In Sparta zelf schijnt deze industrie met de dagen van Salamis en Plataë een einde te nemen, vermoedelijk ten gevolge van een wijziging in den binnenlandschen toestand. Hoewel dus Sparta na de Perzische oorlogen geen kunstcentrum meer was, heeft haar geest op artistiek gebied in een ander deel van de Grieksche wereld zich nog lang laten gelden en wel in haar kolonie Tarente. Eerst de onderzoekingen van de laatste decennien hebben aan het licht gebracht, welk

een belangrijke plaats in de Grieksche kunst deze stad heeft ingeomen. Reeds in het midden der VIde eeuw was zij een belangrijk centrum, waar Spartaansche en Samische kunst ³⁾ elkander ontmoetten; een eeuw later voegt zich dan de Attische daarbij. Het Spartaansche Tarente bezit echter genoeg artistieke levenskracht om deze stroomingen zoodanig te verwerken, dat een kunst van eigen karakter kan ontstaan. De Tarentijnsche stijl, die meer pittoresk van aard is, dan de Attische, verovert langzamerhand geheel Zuid-Italië en na Tarente's val drukt hij nog op de jong-Etruscische en de Romeinsche kunst zijn stempel.

De weinige gegevens, waarover wij beschikken, bewijzen, dat omstreeks 480 v. Chr. de Argivisch-Sikyonische beeldhouwersschool sterk op den voorgrond is gekomen. Voor haar schoolsch karakter is het typeerend, dat verschillende van haar kunstenaars bij hun beelden verhoudingssystemen in toepassing brachten. Haar kracht ligt in het uitbeelden van den sterfelijken mensch, niet van de godheid. Bij de vrouwenfiguur houdt de Argivisch-Sikyonische school vast aan de oud-Grieksche kleding, den wollen peplos. Zij maakt deze dracht tot een middel om een strenge en monumentale vrouwenfiguur te scheppen, waarin de lichaamsstructuur bijna overdreven tot uitdrukking wordt gebracht. De opgaande plooiën accentueeren de dragende functie der beenen, het groote vlak van den overslag legt den nadruk op den last van den romp.

Niet alleen de soberheid van de peplosdracht, maar tevens de mogelijkheid daarmede het structureele in de menschelijke figuur beter te doen uitkomen, dan met de Ionische kleeding, zal de peplos algemeen ingang hebben doen vinden, toen de Perzische oorlogen het

nationale element zoo versterkt hadden. Zoo zien wij haar dan ook in de Ionische en de Attische kunst van dezen tijd binnendringen. Dit is voor onze bespreking daarom van zooveel gewicht, omdat Athene van nu af aan meer en meer het middelpunt van het geestelijke en artistieke leven van Griekenland wordt. Peloponnesische en Ionische invloeden komen er samen. Wij weten, dat de groote kunstenaar, die voor langen tijd aan de Grieksche kunst een bepaalde richting gaf, Polygnotos uit het Ionische Thasos, zich in Athene vestigde en daar het hoofd van een school werd. Zijn kunst was heroïsch, weinigen konden het verhevene zoo uitdrukken als hij. De eenstemmige getuigenissen uit de Oudheid vinden voor ons, die geen enkel origineel werk van hem of een zijner leerlingen bezitten, bevestiging door hetgeen wij uit gelijktijdige kunstwerken kunnen opmaken. Zijn invloed moet zich over de geheele Grieksche wereld hebben uitgestrekt. Ondanks de waarschijnlijkheid, dat Peloponnesische beeldhouwers aan den Zeustempel in Olympia zullen hebben gewerkt, schijnt mij de geweldige decoratie van gevels en metopen toch zijn geest te ademen. Het is de verheerlijking van de zege van het goddelijke over het slechte, van de beheerschtetheit over de bandeloosheid, van den strevenden mensch over alle hinderpalen, die zij verkondigen. De uitvoering moge hier en daar onbeholpen zijn, het probleem: een gedraaide figuur te geven, niet altijd opgelost, deze onvolkomenheden kunnen toch het geweldige, het grootsche, verhevene van deze kunst niet verduisteren; deze sculpturen zullen altijd tot de grootste voortbrengselen van den menschelijken geest blijven behooren.

Zoo kwamen dus in het Athene van 480 v. Chr. de schoolsche kunst van de Argivisch-Sikyonische school

en de verhevene van Polygnotos samen. Weer is het de Attische bodem, die zulke vreemde stroomingen in zich opneemt en die tot een uiting maakt van zijn eigen, den Attischen geest, den Griekschen *κατ' ἐξοχήν*, zooals de klassieke tijd de kristallisatie is van de geheele Grieksche cultuurperiode. Phidias, de echte Athener, leerling van de Argivisch-Sikyonische school, bracht vandaar den zin voor het systematische mede; zijn ingeboren Attische aard behoedde hem voor het al te wiskundig beredeneerde van den Peloponnesiër. Zoo kon hij in zijn vele beeldhouwwerken, die wij alleen uit de schriftelijke overlevering en in het gunstigste geval uit copieën van den Romeinschen Keizertijd kennen, in de sculptuur het hoogste geven, wat de Oudheid te geven had: het beeld van de godheid in menschelijke gedaante, leidend en sterkend door beheerschte kracht, van de zege van het edele over het lage. Voor ons leeft die geest in de Parthenonsculpturen, die in het fries ons het Attische volk toonen, met zijn bondgenooten opgaande om in beheerschte feestvreugde aan de beschermgodin het symbool van zijn liefde en aanhankelijkheid te offeren, het kleed, waaraan de dochters uit de edelste geslachten hadden gewerkt; die zijn overwinning over het ongebreidelde verheerlijken in den strijd tegen de centauren, zijn vaderlandsliefde in dien tegen de Amazonen, zijn goden in de Gigantomachie, die in de gevels de geboorte schilderen van de stadsgodin en den zegen van haar en haren goddelijken oom Poseidon. Hoe één van geest zijn niet al deze beeldhouwwerken, die moderne hypercritiek aan een aantal samenwerkende kunstenaars heeft willen toeschrijven. De bouwgeschiedenis verklaart ons de verschillen: in de oudste gedeelten, de metopen, is de eenheid van gedachte wèl, die van stijl

nog niet volkomen bereikt. De verschillen in het fries zijn niet grooter, dan die altijd tusschen het werk van vele uitvoerders zullen bestaan, al zijn de modellen van één hand. Het fries vertoont denzelfden stijl als de beste metopen, in de gevels keert hij weder terug, bij sommige figuren in een verder ontwikkeld stadium. Eenheid van artistieke gedachte en van stijl zijn zoo groot, dat alleen één leidend kunstenaar en één van de grootsten, die de wereld gekend heeft, in staat kan zijn geweest zoo alle medewerkende beeldhouwers van één geest te doordringen, alleen zulk een leidersnatuur kon ook aan de begaafdsten van zijn helpers zooveel vrijheid laten, dat zij in de gevelfiguren hun eigen ziel konden leggen, zonder dat de artistieke eenheid in gevaar gebracht werd. Slechts één man kan als de schepper van een kunstwerk van zoo groote artistieke eenheid als het Parthenon is, beschouwd worden. Al was Phidias niet de architect, al zal hij slechts hier en daar zelf de hand hebben gelegd aan de reliëfs of de beelden, de eenheid van gebouw en decoratie en van deze op zichzelf, zij zijn ons een bevestiging van de juistheid van Plutarchos' woorden, dat Phidias de leiding had bij de kunstwerken, die ten tijde van Perikles in Athene zijn ontstaan.

Hoeveel beter zou het karakter van die kunst tot zijn recht zijn gekomen, wanneer het geheele plan voor de versiering van de Akropolis verwezenlijkt had kunnen worden. Een groote, breede trap zou ons tusschen twee symmetrische vleugels naar boven gevoerd hebben, een inleiding, een voorbereiding tot de plaats, waar de hoogste uitingen van den geest de woningen van de beschermende goden sierden. Het verwijt, dat de klassieke Grieksche kunst zulke prospecten, om ons kortheidshalve van die uitdrukking te bedienen, niet had gekend, zou nooit zijn uitgesproken.

Maar slechts kort duurt deze periode van eenheid en monumentaliteit; de Peloponnesische oorlog breekt uit en een nieuwe richting komt in de kunst op, een richting, die het monumentale, het grootsche en verhevene niet zoekt, maar op het sierlijke, elegante en bewegelijke gericht is. Triumfeerend plaatst de aan Perikles vijandige partij haar Niketempel op den Zuidwesthoek van de Akropolis, daarmede voor altijd de uitvoering van het grootsche bouwplan van den monumentalen ingang verhinderend. Haar hoogtepunt bereikt zij in de eerste helft der IVde eeuw met Praxiteles, den meester van de teere gemoedsbeweging. In het werk van zijn tegenpool, Skopas, breekt zich de hartstocht baan, ongebreideld naar toenmaligen Griekschen maatstaf, voor ons gevoel nog beheerscht. De Grieksche kunst is in haar romantische phase gekomen. Met den derden der groote meesters der IVde eeuw, Lysippos, herleeft het element, dat aan de Peloponnesische scholen dierbaar was, de leer van de proporties, toegepast in een menschelijke figuur. Zijn plaats in de Grieksche beeldhouwkunst is te vergelijken met die van Michel Angelo in de kunst van den nieuweren tijd. Hij opent een nieuw tijdvak, dat van het Hellenisme, dat met de grootste verbreiding van den Griekschen geest, een nieuw samengaan van Oost en West zou brengen.

Op een schijnbaar onbelangrijk verschijnsel dient nog de aandacht te worden gevestigd, omdat het een scherp licht werpt op de verhouding van Griekenland tot het Oosten. Sedert het einde der Vde eeuw komen op nieuw, evenals in de vroeg-Grieksche kunst, dierenfriezen op bouwwerken en vazen als een zuiver decoratief element voor. Is dit aan herleving van Oosterschen invloed toe te schrijven? In den vroeg-Hellenistischen tijd

is dit stellig het geval, verschillende diertypen op Ptolemæische faiences bewijzen het.

„Hellas in des Orients Umarmung” noemde Strygowski een phase van de laat-antieke kunst. Laat zich dat echter niet van de geheele Grieksche kunst zeggen? Griekenland is een vooruitgeschoven post Europa naar het Oosten toe, in den strijd met het Oosten is het Grieksche volk tot het volle bewustzijn van zijn eigen wezen gekomen. Telkens dringen Oostersche elementen in zijn kunst binnen, maar altijd komt na een periode van bijzonder nauwe aanraking met den machtigen nabuur haar eigen karakter weder te voorschijn en dan treedt opnieuw dat element bijzonder sterk aan den dag, dat wij reeds voor de geometrische ceramiek typeerend vonden: het structuurbegrip.

Mijne Heeren Curatoren dezer Universiteit,

Het zij mij vergund in de eerste plaats een woord van dank tot U te richten voor de medewerking verleend bij het stichten van dezen leerstoel. Ik moge de hoop uitspreken, dat ik bij de vervulling van mijn taak, de studie van de Grieksche archæologie te bevorderen, op Uwen hoogen steun zal kunnen rekenen.

*Mijne Heeren Leden van den Universiteitsraad van
het Leidsche Universiteitsfonds,*

U, en al diegenen, die met U hebben medegewerkt om de tot standkoming van dezen leerstoel mogelijk te maken, breng ik hiermede mijn oprechten dank. Dat Gij van de wenschelijkheid, de studie van de Grieksche archæologie te bevorderen, zoozeer overtuigd waart, dat Gij dezen leerstoel hebt willen stichten, acht ik een ge-

lukkig verschijnsel. De Grieksche archæologie is een wetenschap, die in de laatste decennia een hooge vlucht heeft genomen. Op veel elementen van de Grieksche cultuur werpt zij een nieuw en vaak verrassend licht. Het vervult mij met groote vreugde, dat het mij gegeven zal zijn aan deze Universiteit, dit oude centrum van de klassieke wetenschap, mede te mogen werken, om het inzicht in deze beschaving te verbreiden.

Mijne Heeren Professoren,

Van den aard der positie, die een bijzonder hoogleeraar aan een Universiteit inneemt, ben ik mij zeer wel bewust. Diep heeft mij derhalve de wijze getroffen, waarop Gij mij zijt tegemoet getreden en mij in Uw midden hebt willen opnemen. Het zij mij vergund, daarvan nu niet meer te zeggen, dan dat ik hoop, dat ik het in mij gestelde vertrouwen niet zal beschamen. In het bijzonder geldt dit voor de Leden van de Faculteit der Letteren en Wijsbegeerte.

Ten zeerste zal mijn werkzaamheid vergemakkelijkt worden door de vriendschap, waarmede ik mij met verschillende Uwer verbonden voel. In de eerste plaats moge ik tot U, waarde Bijvanck, een enkel woord in dit verband richten. In elk menschenleven schiet weleens het woord te kort, om uitdrukking te geven aan wat ons beweegt. Op zulk een oogenblik in mijn leven zijt gij op mij toegekomen en hebt mij, zonder een woord te spreken, de hand toegestoken. Toen wist ik voor altijd, welk een vriend ik in U gevonden had. Dat ik U bij Uw taak kan bijstaan, waarde vriend, bedenk het steeds, is mij een vreugde en zeer zeker niet de eenige, die mij door U geworden is.

Waarde Martin, de hoop, die ik bij het aanvaarden

van mijn werkzaamheid als privaat-docent uitsprak, is ten volle verwezenlijkt; Uw goede raadgevingen hebben mij herhaaldelijk tot richtsnoer gediend. Ik vertrouw, dat Gij op dien weg zult willen doorgaan. In U, Hooggeleerden Muller en Van Groningen mocht ik twee nieuwe vrienden vinden; door de plaats, welke ik nu aan deze Universiteit ga innemen, zult Gij beiden nog meer in de gelegenheid zijn mijn kennis van de Oudheid te vermeerderen en daardoor ook mij in staat stellen mijn taak beter te vervullen.

Hooggeachte Dr. Holwerda. Toen ik mijn werkzaamheid aan deze Universiteit aanving, heeft U mij Uwe medewerking in uitzicht gesteld. Hoe hoog mijn verwachtingen ook gespannen waren, Gij hebt veel meer voor mij gedaan. Dat ik bij velen belangstelling voor Grieksche archæologie heb kunnen wekken, is voor een zeer groot deel aan U te danken. Ik weet, dat Gij op deze wijze zult voortgaan en ik hoop, dat langs dezen weg tevens steeds meer de waardeering voor de kostbare schatten, welker hoede aan Uw leiding is toevertrouwd, zal toenemen. Ik zeg dat, omdat ik weet, hoe na U dat ter harte gaat.

Dames en Heeren studenten,

De beroemde philoloog von Wilamowitz-Moellendorf heeft eens gezegd, 'Archaeologe ist, wer Genuss hat an dem, was weder Hand noch Fuss hat'. De groote geleerde verweet hiermede den archæoloog, dat hij niet alleen beschadigde monumenten liefheeft, maar ook, dat hij een wetenschap beoefent, waarin zooveel van hetgeen een buitenstaander als vaststaande verwacht, juist niet vaststaat.

Laat U deze uitlating niet afschrikken. Archæologie biedt zooveel schoons, zij brengt U in nauw contact met veel van het hoogste, dat de menschelijke geest geschapen heeft, zij doet U de historische evolutie beter begrijpen, zij is een middel om de kennis van de Oudheid te verbreed en te verdiepen. Zelfs maakt zij het mogelijk, allerlei uitingen van den menschelijken geest uit den nieuwen tijd beter te verstaan, zij geeft een inzicht in tal van problemen van religieuze en artistieke aard, die ook in onzen tijd en misschien veel meer, dan eenige tientallen jaren geleden, aan de orde zijn. Juist daarom is eenige kennis van dit vak ook zoo belangrijk voor diegenen onder U, die eens de jeugd zullen willen leiden. Wij werken aan een jonge wetenschap, het werk is veel en velerlei, moge ieder van U er van doordrongen zijn, dat het mij altijd een vreugde zal zijn U bij Uwe studiën terzijde te staan.

AANTEKENINGEN

1) Overbeck, SQ. nr. 327.

2) Zelfs in Assoer is een fragment van een Kamiruschaal gevonden (Berlijn VA. 5048, niet bij Rumpf, JdI. 1933, 61), waarvan ik dank zij de vriendelijkheid van Prof. Andrae en Dr. Moortgat een photographie bezit (voor de decoratie, vgl. Jacopi, Clara Rhodos VI/VII, fig. 71, Kinch, Vroulia, p. 256, fig. 128), Daar, zooals Dr. Moortgat mij mededeelde, Assoer nog na den ondergang van het Assyrische rijk, bewoond is geweest, geeft deze verwoesting dus geen dateeringsmogelijkheid voor het fragment en dus ook niet voor den Kamirusstijl.

3) Onder de terracotta's uit Tarente van mijn vroegere collectie, nu in het Allard Piersonmuseum te Amsterdam, vertoonen o. a. de nrs. 1160, 1168, 1169 (liggende figuren) en nr. 1955 (vrouwenkopje) vergaande overeenkomst met den Samischen stijl (vgl. Buschor, Samische Standbilder II, fig. 128, 132, 134; verder AA. 1930, 153, fig. 29).

