

Hugh Honour & John Fleming

# Algemene kunstgeschiedenis

ZEVENTIENDE DRUK

MEULENHOF AMSTERDAM

**FRONTISPICE:**

De bakker en zijn vrouw, uit Pompeji, 1e eeuw n.Chr. Muurschildering, 48,9 x 41 cm. Museo Archeologico Nazionale, Napels.

**RECHTS:**

Adelaarman, detail, ca. 1440-69. Gebakken klei, stuc en verf, 170 cm hoog. Museo del Templo Mayor, Mexico City.

**BLADZIJDE XIII:**

Gentile Bellini, *Processie op de Piazza S. Marco*, 1496. Doek, 367 x 745 cm. Accademia, Venetië.

**OMSLAG:**

Vincent van Gogh, *La Berceuse* (portret van Madame Roulin), circa 29 maart 1889. Collectie Kröller-Müller Museum, Otterlo.

Eerste druk 1988, tweede druk 1989, derde, herziene en uitgebreide druk 1992, vierde druk 1993, vijfde druk 1995, zesde, opnieuw herziene en uitgebreide druk 1996, zevende druk 1998, achtste druk 1999, negende, herziene en uitgebreide druk 2000, tiende druk 2002, elfde druk 2003, twaalfde druk 2005, dertiende druk 2008, veertiende, herziene en uitgebreide druk 2009, vijftiende druk 2011, zestiende druk 2013, zeventiende druk 2016.

De eerste Engelse editie van dit boek verscheen in 1984 onder de titel *A World History of Art*. De vijfde, herziene en uitgebreide Engelse editie verscheen in 1999 bij Laurence King Publishing, een imprint van Calmann & King Ltd, Londen. De negende, tiende, elfde, twaalfde en dertiende druk van de Nederlandse editie zijn gebaseerd op de vijfde Engelse editie uit 1999. Deze zeventiende druk is gebaseerd op de gereviseerde zevende Engelse editie uit 2009.

Copyright © 1982, 1991, 1995, 1999, 2009 Fleming-Honour Ltd  
Copyright Nederlandse vertaling © 1988, 1992, 1996, 2000,  
2009 J.M. Meulenhoff bv

Niets uit deze uitgave mag op enigerlei wijze worden openbaar gemaakt of vervaelvoudigd zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Vertaling Pieter Creemers (hoofdstuk 7, 8), Nelleke van Maaren (hoofdstuk 13-21) en Sjoerd de Vries (voorwoord, inleiding, hoofdstuk 1, 6 en 9, 12, verklarende woordenlijst). De tekstuitbreidingen in de derde druk werden vertaald door Nelleke van Maaren (hoofdstuk 13-21) en Barbara de Lange; de tekstuitbreidingen in de zesde en in de negende druk door Jacqueline Boreel (voorwoord, inleiding, hoofdstuk 1-12) en Nelleke van Maaren (13-22); de tekstuitbreidingen in de dertiende druk door Nelleke van Maaren (hoofdstuk 1, 2, 4, 5, 9, 10-12, 14, 15, 17-22, verklarende woordenlijst).

Vormgeving en productie Calmann & King Ltd, Londen

Omslagontwerp Zeno

Zetwerk Studio Imago, Amersfoort

Kaarten Eugene Fleury

Fotoresearch Susan Bolsom Morris, Peter Kent

Gedrukt en gebonden in China

ISBN 978 90 290 8517 5 / NUR 654

**VERANTWOORDING:**

Een aantal tekeningen in dit boek is specifiek voor uitgeverij Laurence King Publishing Ltd. gemaakt. De uitgever dankt degenen die toestemming gaven voor de reproductie van plattegronden en doorsneden. Al het mogelijke is gedaan om rechthebbenden te benaderen; indien deze verantwoording desondanks omissies vertoont, zal dit in een volgende editie van het boek graag worden hersteld.

Foreign Languages Press, Peking: 12.63

Harcourt Brace Jovanovich, Orlando: 2.59; 4.20; 4.71; 5.37; 9.5  
(Afbeeldingen uit *Gardner's Art Through the Ages*, 8e editie door Horst de la Croix en Richard S. Tansey, copyright © 1986 Harcourt Brace Jovanovich, Inc., gereproduceerd met toestemming van de uitgever)

Haset Kitabevi, Istanboel: 5.23

Ministry of Culture Archeology Department, Rangoon: 6.72

Propyläen Verlag Berlin: 6.64 (H. Härtel en J. Auboyer, *Indien und Südostasien*, Berlin, 1985)

Penguin Books, Londen: 1.24 (W. Bray en D. Trump, *The Penguin Dictionary of Archaeology*, Londen 2/1982, afb. 115, copyright © Warwick Bray en David Trump, 1970); 6.7; 6.37; 6.39; 6.44 (G. Michell, *The Penguin Guide to the Monuments of India, volume 1: Buddhist, Jain, Hindu*, Londen 1989, illustrator K.S. Ravindran, blz. 181, 363, 169 en 470, copyright © George Michell, 1989); 6.112; 6.116; 6.117; 12.97 (R.T. Paine en A. Soper, *The Art and Architecture of Japan*, The Pelican History of Art, Londen, 3/1981, blz. 294, 309, 304 en 427, copyright © the Estate of Robert Paine en copyright © Alexander Soper, 1955, 1960, 1975, 1981); alle gereproduceerd met toestemming van Penguin Books Ltd; 7.68 (K.J. Conant, *Carolingian and Romanesque Architecture 800-1200*, The Pelican History of Art, Londen, 1966, afb. 280, illustrator K.J. Conant); 8.25 (R. Ettinghausen en O. Grabar, *The Art and Architecture of Islam 650-1250*, Londen, 1987, blz. 307); gereproduceerd met toestemming van Yale University Press

Royal Institute of British Architects: 5.72; 6.9; 12.32



Een overdadig beeldhouwde en beschilderde sarcofaag, gevonden in Sidon, een voormalige Fenicische stad aan de kust van het huidige Libanon, is een meesterwerk van technische vaardigheid in het bewerken van marmer (5.1). De uitvoering is Grieks en de verbazingwekkende bekwaamheid waarmee het materiaal is gebeiteld, weggehakt, geboord en gepolijst om oppervlakken te verkrijgen die subtiel met elkaar contrasteren, getuigt van een lange beeldhouwtraditie, geleidelijk en met veel inspanning tot een hoge graad van verfijning gebracht sedert het begin van de klassieke periode (blz. 126). De figuren, vooral de atletische naakten, de ruiters en hun paarden, alle op een overzichtelijke manier tegen een ondiepe achtergrond geplaatst, herinneren aan die op het Parthenon-fries, en niet slechts als ideale 'typen'. Zij bezitten die organische structurele eenheid die de basis vormde voor de Griekse kunst en haar neiging tot naturalisme. En toch verschilt het werk als geheel radicaal van alles wat er vroeger in de Helleense wereld gemaakt was.

In Griekenland waren zelden sarcofagen vervaardigd, zeker niet in Athene, waar de doden gecremeerd werden of begraven in eenvoudige, pretentieuze kisten, en herdacht door ongekunstelde, hoewel vaak bijzonder fraaie stèles (4.42). De houding van de Grieken tegenover het hiernamaals en hun afkeer van iedere gedachte aan persoonsverheerlijking waren niet bevorderlijk voor de ontwikkeling van beeldhouwde monumenten voor de doden. Als kunstvorm had de sarcofaag oosterse, Egyptische en Etruskische antecedenten. Hij had vaak de vorm van een huis met een puntdak en impliceerde een opvatting van het hiernamaals die nogal verschilde van wat de Grieken ervan dachten. Maar vanaf het eind van de vierde eeuw v.Chr., zou dit de belangrijkste vorm van grafsculptuur zijn.

De reliëfs van het hier afgebeelde exemplaar,

## HOOFDSTUK VIJF

# Hellenistische en Romeinse kunst

BEELDENDE KUNST	HISTORISCHE GEBEURTENISSEN
ca. 350-325 v.CHR. Krater van Derveni (5.9)	336 v.CHR. Bij de dood van zijn vader Philippus II van Macedonië volgt Alexander hem op
ca. 330 v.CHR. Schilderingen van Vergina (5.7)	327 v.CHR. Alexander valt Voor-Indië binnen
ca. 310 v.CHR. <i>Alexander-sarcofaag</i> (5.1)	323 v.CHR. Dood van Alexander
ca. 280 v.CHR. <i>Demosthenes</i> (5.11)	322 v.CHR. Dood van Aristoteles en Demosthenes
ca. 250-150 v.CHR. <i>Slapende Eros</i> (5.14)	306 v.CHR. Epicurus opent zijn filosofenschool in Athene
ca. 230-220 v.CHR. <i>Stervende Galliër</i> (5.18)	300 v.CHR. (?) Euclides
ca. 190 v.CHR. <i>Nike van Samothrace</i> (5.15)	271 v.CHR. Dood van Epicurus
ca. 175 v.CHR. Pergamum (5.17)	218 v.CHR. Hannibal trekt de Apennijnen over
ca. 150-140 v.CHR. <i>Hellenistische heerser</i> (5.16)	54-51 v.CHR. Cicero, <i>De Re Publica</i>
ca. 80 v.CHR. Praeneste (5.35)	44 v.CHR. Julius Caesar vermoord
ca. 50 v.CHR. Pompeji, Villa dei Misteri (5.27)	40 v.CHR. Vergilius, <i>IVe Ecloga</i>
ca. 25 v.CHR. <i>Odysseus</i> , muurschildering (5.29)	31 v.CHR. Antonius verslagen bij Actium
70-82 n.CHR. Colosseum (5.43)	27 v.CHR. Augustus keizer
ca. 118-128 Pantheon (5.49)	14 n.CHR. Dood van Augustus
ca. 150 Baalbek (5.71)	ca. 30 Jezus gekruisigd
ca. 298-305 Thermen van Diocletianus (5.74)	79 Pompeji en Herculaneum verwoest
ca. 300-330 Porta Nigra te Trier (5.76)	98-117 Trajanus keizer; het Romeinse rijk bereikt zijn grootste omvang
	174 Marcus Aurelius begint zijn <i>Zelfbespiegelingen</i>
	244-270 Plotinus in Rome
	306 Constantijn keizer



5.1 Alexander-sarcofaag, ca. 310 v.Chr. Marmer, hoogte 194,5 cm. Archeologisch Museum, Istanboel.

5.2 Alexander-sarcofaag, detail.





Etruskisch en Romeins Italië

de zogenaamde Alexander-sarcofaag, tonen Grieken en Perzen. Op de voorkant strijden ze tegen elkaar, maar op de achterzijde zijn zij samen op jacht in een van de grote wildreservaten die een Perzische specialiteit waren; de leeuw wekt herinneringen aan die op Assyrische reliëfs (5.2). Niet alleen dus de vorm van de sarcofaag zelf, maar ook de iconografie en bepaalde elementen die een andere houding tegenover het hiernamaals weerspiegelen, markeren het wederom opduiken in de Griekse kunst van invloeden uit andere beschavingen. En dat was sinds de reeds lang vervlogen oriëntaliserende periode niet meer voorgekomen. Maar in de tijd dat deze sarcofaag gemaakt werd, was de Griekse beschaving niet langer beperkt tot de kusten van de Middellandse Zee. Philippus II van Macedonië (ca. 359-336 v.Chr.) had de Griekse stadstaatjes verenigd onder zijn gezag. Hij werd opgevolgd door zijn 20 jaar oude zoon Alexander de Grote (336-323 v.Chr.). Nauwelijks had deze zijn gezag in Griekenland gevestigd of hij voerde zijn leger over de Hellespont Azië binnen. De Perzen, traditionele vijanden van de Grieken, werden al gauw verslagen en met verbluffende snelheid maakte Alexander zich meester van hun hele rijk, en van nog meer. Hij veroverde Klein-Azië,

Syrië, Egypte, Iran, Bactrië en trok toen het Voor-Indische subcontinent binnen.

De veldslag aan de voorzijde van de Alexander-sarcofaag legt een van zijn eerste overwinningen vast, mogelijk die op de Perzische koning Darius III te Issus in 333 v.Chr. Alexander bevindt zich geheel links, duidelijk te herkennen aan zijn gelaatstrekken zoals wij die kennen van munten (5.3). Op ieder tafereel zien wij vlak bij hem dezelfde, veel oudere figuur in Perzisch kostuum, bijna zeker de man voor wie de sarcofaag gemaakt werd – de satraap van Sidon, die zo verstandig was geweest voor Alexander te capituleren en die zijn vazal was geworden. Echte portretkunst hadden de Grieken nauwelijks beoefend, maar sedert de vierde eeuw v.Chr. werd deze in toenemende mate belangrijk. En toch is Alexander niet alleen maar geportretteerd; hij is nagenoeg vergoddelijkt door de emblemen die hij op zijn hoofd draagt – de leeuwenhuid van de vergoddelijkte heros Hercules, met wie hij vaak vergeleken werd, en de hoorns van de Egyptische ramsgod Amon, tot wiens 'zoon' hij werd uitgeroepen na zijn verovering van Egypte. Hij verschijnt hier dus als eerste in een lange rij Europese keizers en koningen die de verering kregen die de Grieken tot dan toe hadden voorbehouden aan de goden.

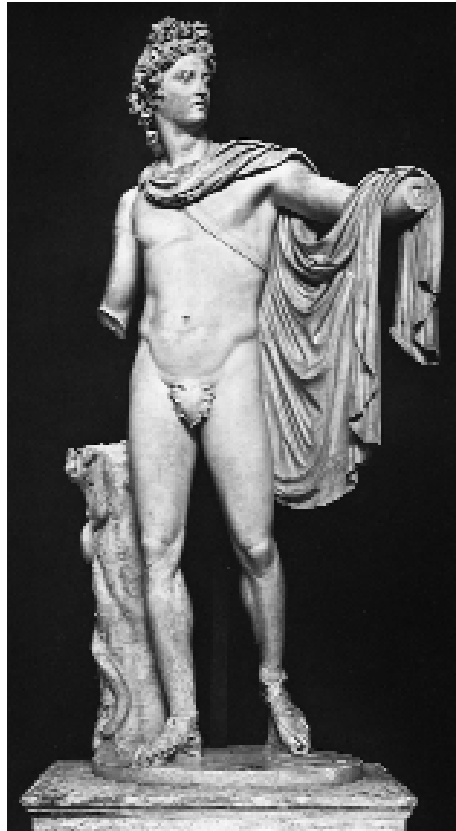
Het samentreffen en zich vermengen van verschillende beschavingen, zo duidelijk zichtbaar in de Alexander-sarcofaag, is een van de wezenlijke kenmerken van zowel de hellenistische als de Romeinse kunst. Het wederzijds doordringen van Oost en West, bezielde het Griekse erfgoed en bracht dit in beweging. Dit leidde tot het ontstaan van een grote nieuwe kunst voor de enorm uitgedijde, kosmopolitische wereld van het nu volgende tijdperk.

## DE HELLENISTISCHE PERIODE

De term 'hellenistisch' had oorspronkelijk een vooral taalkundige betekenis om onderscheid te maken tussen sprekers van het Grieks en andere inwoners van het door Alexander de Grote gestichte rijk, maar verwijst nu naar een tijdsbestek van ongeveer drie eeuwen vanaf zijn dood in 323 v.Chr. Babylon zou de hoofdstad zijn geworden van Alexanders uitgestrekte gehelleniseerde rijk in het Nabije Oosten, maar hij stierf toen hij pas 32 jaar oud was en zijn erfgoed viel toe aan zijn generaals, bekend als de *diadochen* of opvolgers. Zij vestigden zich als absolute heersers. Ptolemaeus nam Egypte in bezit met het zuiden van Syrië, Judea inbegrepen. De rest van het rijk in Azië viel toe aan Seleucus; Macedonië kwam aan de opvolgers van Antigonos. De overige hellenistische rijken waren kleiner. Griekenland en de Egeïsche eilanden zagen een herleving van de 'polis'-gedachte: in de derde en tweede eeuw v.Chr. kregen de stadstaatjes iets van hun oude onafhankelijkheid terug en Athene was eigenlijk alleen nog een centrum van cultuur en geleerdheid. Het einde van de hellenistische periode kan niet zo exact gedateerd worden als het begin. In het midden van de derde eeuw v.Chr. werden de Seleuciden uit Iran verdreven door de Parthische nomaden uit de steppen, die steeds verder oprukten en in 141 v.Chr. Mesopotamië veroverden. In diezelfde tijd werd de Romeinse republiek (blz. 178) de heersende macht op het Italische schiereiland en wat later in het hele Middellandse-Zeegebied (blz. 185).

5.3 Zilveren tetradrachme van Lysimachus van Thracië, 306-281 v.Chr. Diameter 3 cm. British Museum, Londen.





- 5.4** UITERST LINKS *Medici-Venus*, 1e eeuw n.Chr. Marmer, hoogte 153 cm. Uffizi, Florence.
- 5.5** MIDDEN *Apollo van Belvedere*, 2e eeuw n.Chr. Marmer, hoogte 223,5 cm. Musei Vaticani, Rome.
- 5.6** LINKS *Venus van Milo*, ca. 150 v.Chr. Marmer, hoogte 208 cm. Louvre, Parijs.

De heersers over de hellenistische koninkrijken waren van Griekse (strikt genomen Macedonische) afstamming, en dat was met het gros van hun ambtenaren ook het geval. Officiële taal was een vorm van het Grieks, ‘koinè’ genaamd – het Grieks van het Nieuwe Testament – dat werd gesproken en geschreven van Sicilië tot de Hindukush en van de kusten van de Zwarte en de Kaspische Zee tot de cataracten van de Nijl. De Griekse cultuur verbreidde zich over datzelfde gebied. Wat vroeger beperkt gebelevan was tot enkele betrekkelijk kleine onafhankelijke gemeenschappen werd nu de culturele taal van de halve beschaafde wereld. Steden werden gebouwd of herbouwd volgens het patroon van de Griekse polis; iedere stad kreeg zijn tempel, vergaderzaal, theater, gymnasium, stoa en agora, alles volgens de Griekse bouwvormen en versierd met beelden die het Griekse ideaal van de schone menselijke gestalte belichaamden. De hoofdsteden werden grote en rijke centra van handel en industrie, wetenschap en artistieke activiteit: Alexandrië in Egypte, Seleucia aan de Tigris, Antiochië dicht bij de Syrische kust en, later, Pergamum in Klein-Azië. Hun invloed reikte tot de Griekse steden in het westelijke bekken van de Middellandse Zee, tot Etrurië en tot Rome.

Kleine, hechte, heldhaftig wedijverende samenlevingen hadden plaatsgemaakt voor grote, amorfe, kosmopolitische stedelijke centra, in de eerste plaats gericht op handel en industrie. Hun geschiedenis heeft men wel beschreven (en afgedaan) als een warrig en ongelukkig naspel of een gedegeneerd vervolg van het klassieke tijdperk. Maar zij leverden belangrijke bijdragen tot de beschaving. De twee invloedrijkste levensfilosofieën in de antieke wereld waren hellenistisch: het stoïcisme, dat leerde dat deugd zichzelf beloont, en het epicurisme, dat de deugd zag als een eerste vereiste voor geluk. Bij beide stelsels

lag de nadruk op distantiëring, en daarmee weerspiegelden zij een accentverschuiving van de problematiek van intermenselijke relaties – volgens Aristoteles’ beroemde definitie is de mens van nature een ‘zoön politikon’ (een politiek wezen), dat wil zeggen een burger van de vrije polis – naar de problematiek van het innerlijk leven van het individu.

Nu begon de lange periode waarin Aristoteles (384-322 v.Chr.), de leermeester van Alexander de Grote, het wetenschappelijk denken en de wetenschappelijke methodiek beheerste. Bijna alle grote verworvenheden uit de oudheid op het gebied van natuurwetenschappen en wiskunde dateren uit de tijd van het hellenisme: Euclides’ *Elementen*, de ontdekking van het soortelijk gewicht en de uitvinding van de waterpomp door Archimedes, de berekening van de omtrek van de aarde tot op enkele honderden kilometers nauwkeurig door Eratosthenes.

In de beeldende kunst drong de invloed van het hellenisme ook overal door. Tot de Griekse beeldhouwwerken die de Romeinen bewonderden en verzamelden, behoorden hellenistische sculpturen als de *Medici-Venus* en de *Apollo van Belvedere* (5.4 en 5.5). De *Medici-Venus* is de beste van 33 nog bestaande kopieën of versies van een verloren gegaan origineel. Het beeld is veel verschuldigd aan de *Aphrodite van Cnidus* door Praxiteles (4.38), maar de weergave is minder geïdealiseerd – zachter en gevellder – en er is een vleugje zelfbewuste koketterie in de draai van haar hoofd en in haar haast verlokkelijk beschermende gebaar. De armen die zij voor haar lichaam houdt benadrukken tevens het driedimensionale en verlenen de figuur een draaiende beweging. De *Apollo van Belvedere* is een Romeinse kopie of versie uit de tweede eeuw n.Chr. van een verloren gegaan origineel. Doorgaans neemt men aan dat dit een bronzen beeld was uit het eind van de vierde eeuw

v.Chr., maar het is evenzeer mogelijk dat het beeld op meer dan één origineel teruggaat en dat het een pastiche is. De *Apollo van Belvedere* vormt een opvallend contrast met de bewaard gebleven mannelijke beelden uit het Athene van de vijfde eeuw v.Chr.: het lijkt haast of hij danst, zijn uiterlijk is verwekelijkt, zijn haar overdadig gekapt en zijn gelaat is mooi, maar leeg. De *Medici-Venus* en de *Apollo van Belvedere* waren in hun eigen tijd lang niet zo beroemd als na hun herontdekking duizend of meer jaren later (respectievelijk eind vijftiende en midden zestiende eeuw), maar ze illustreren heel duidelijk bepaalde formele tendensen uit die periode. Bij de *Venus van Milo* (5.6) zien wij weer een andere karakteristiek van de hellenistische beeldhouwkunst: hoe de kunstenaar het marmer onder zijn handen iets sensueel meegeeft. Het lijkt wel of het materiaal meer geliefkoosd dan gebeiteld en geschuurd is, waardoor het beeld een zachte lichaamswarmte lijkt uit te stralen die de indruk van nogal precieuzere wereldse bevestiging en mondain zelfbewustzijn nog versterkt.

### Plato, Aristoteles en de kunsten

De eerste werken over kunstgeschiedenis (te onderscheiden van kunstkritiek en esthetische theorie) schijnen omstreeks 300 v.Chr. in Alexandrië geschreven te zijn. Zij zijn, als de meeste hellenistische prozageschriften, alle verloren gegaan, maar fragmenten zijn, soms als woordelijke citaten, opgenomen en bewaard gebleven in de werken van latere schrijvers als Plinius de Oudere en Pausanias. Uit deze fragmenten kan worden afgeleid dat men de kunstgeschiedenis zag als een rechtlijnige ontwikkeling vanaf de eerste onbeholpen, ruwe pogingen in een ver verleden tot een hoogtepunt op het eind van de vierde eeuw v.Chr. – precies samenvallend met de opkomst van de Macedonische dynastie. Praxiteles en Alexanders hofbeeldhouwer Lysippos zouden al hun voorgangers overtroffen hebben, en Alexanders hofschilder Apelles had, volgens Plinius, 'al diegenen voorbijgestreefd die voor hem geboren waren en al diegenen die later kwamen'.

Op deze wijze werd de opvatting van een 'norm' waarnaar de kunst moest streven, voor het eerst door hellenistische schrijvers onder woorden gebracht. Van hen is ook het idee afkomstig van een 'klassiek moment', een hoogtepunt van prestatie, waarna het verval inzet. Zij plaatsten dit toppunt op het eind van de vierde eeuw v.Chr. en niet in de vijfde eeuw: de opvatting dat de Griekse kunst en cultuur hun hoogtepunt onder Pericles bereikten is van later datum.

Voor het eerst werden kunstenaars in een historisch verband geplaatst en zij gingen zichzelf zien als levend in de nadagen van een grootse periode. Vandaar de krachtige conservatieve trend, 'classicistisch' eigenlijk, in de kunst van het hellenisme. Een wijsgerige basis hiervoor kon men vinden in Plato's stelling dat een kunstwerk, als ieder ander ding, op ideale wijze diende te voldoen aan een absolute norm. Zoals wij reeds zagen, prees hij de Egyptenaren omdat die geen artistieke vernieuwingen toestonden. Maar Aristoteles ging hiertegenin met een meer nuchtere en relativerende leer (zie later). Terwijl Plato van mening was dat de werken van de mens op hun best slechts bleke afspiegelingen van hemelse prototypen of 'ideeën' waren, benaderde Aristoteles het probleem empirisch. Hij probeerde de verschillende 'oorzaken' te identificeren die het ontstaan van

ieder door de mens vervaardigd object bepaalden en daarmee dus ook de vorm ervan. De vorm die een object aannam, hing volgens hem niet af van een of andere van tevoren vastliggende 'idee' die het benaderde, maar was afhankelijk van de maker, van het materiaal waarvan het gemaakt was, en vooral van het doel of de 'finaliteit' van het object. Zo begon een van de grote discussies in de geschiedenis van de westerse esthetiek – en hieraan was het groeiende bereik van de hellenistische kunst grotendeels te danken.

Want de leer van Aristoteles opende de deur (in elk geval in theorie) naar expressiviteit en het cultiveren van de kunstenaarspersoonlijkheid, zelfs naar eclecticisme en naar de opvatting dat een bepaalde artistieke stijl in sommige omstandigheden wél op zijn plaats was en in andere omstandigheden niet. Zijn relativisme in dit opzicht blijkt duidelijk uit zijn behandeling van de retorica. Hij verklaarde dat een toespraak in een openbare vergadering diende te zijn als een 'skiagraphia' of schaduwschildering (waarschijnlijk een schilderij met een krachtige licht- en schaduwwerking teneinde de illusie van een derde dimensie te geven). Krachtige hoofdlijnen en een brede behandeling waren daarbij wenselijk. Daarentegen zou in de gerechtshoven een meer verfijnde, een ingewikkelder en subtieler geconstrueerde toespraak op haar plaats zijn. Naar analogie hiervan zou men stijlen in de beeldende kunsten kunnen beschouwen als letterkundige genres: episch, tragisch, komisch, lyrisch, elegisch, ieder genre met zijn eigen regels, neergelegd in Aristoteles' *Poetica*.

De opkomst van dergelijke ideeën is een teken van ingrijpende verandering in de houding tegenover de kunsten. Beelden, schilderijen en zelfs tempels begon men nu geleidelijk te beschouwen als 'kunstwerken', en niet meer als afbeeldingen, animistisch dan wel puur ritueel. In toenemende mate werden ze beschouwd als scheppingen van individuele kunstenaars, werkend voor individuele opdrachtgevers. En dit proces van secularisatie ging nog verder toen in de hellenistische periode het kunstverzamelen opkwam, wat weer leidde tot de 'promotie' van beroemde kunstenaars. Het was dan ook geen toeval dat de eerste kunstgeschiedenissen juist in deze tijd het licht zagen, te minder daar zij geschreven schijnen te zijn door praktiserende kunstenaars. Maar andere, niet-artistieke factoren kunnen ook een rol hebben gespeeld. Een ondertoon van propaganda klinkt hier en daar door in de lofuitingen die in Alexanders tijd over kunstenaars werden uitgestort. In hoeverre de drijfveren voor deze hele intellectuele structuur politiek waren en in hoeverre esthetisch, is verre van duidelijk. Er kan echter weinig twijfel over bestaan dat de artistieke stijl van de late vierde eeuw politiek gekleurd was; op een duidelijk zichtbare wijze werden de hellenistische heersers in verband gebracht met Alexander en zijn erfgoed van prestige en macht.

Dit was kennelijk ook de bedoeling van de satraap van Sidon toen hij de opdracht voor zijn sarcofaag gaf (5.1). Hier verschijnt Alexander als een soort bovenmenselijke overwinnaar en held, die de plaats inneemt van een godheid zoals die op vroegere Griekse reliëfs en schilderijen van veldslagen over het lot van de mensen waakte. De beeldhouwer had duidelijk een dubbele bedoeling – Alexander moest symbolisch worden weergegeven én het moest een portret zijn. Het jeugdige, gladgeschoren gelaat (door toedoen van Alexander raakte het dra-



5.7 Geschilderd fries, detail, ca. 330 v.Chr., Grote Tombe te Vergina, Griekenland.

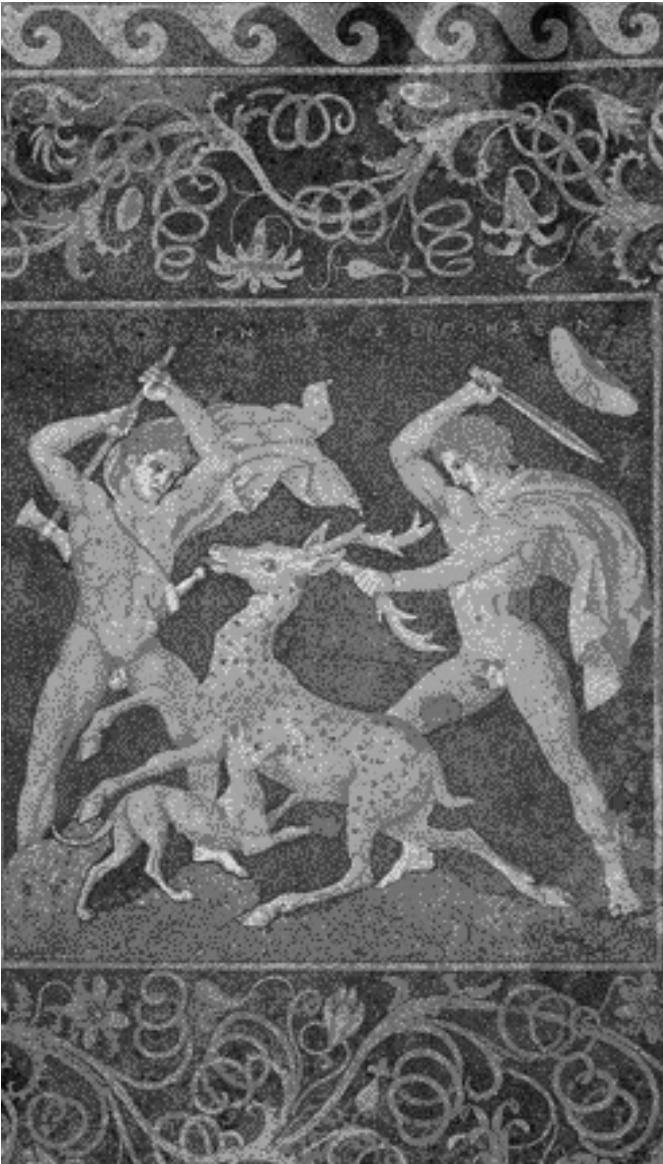
gen van een baard uit de mode) is herkenbaar als dat van dezelfde persoon uit verscheidene andere afbeeldingen die waarschijnlijk berusten op portretten gemaakt in Alexanders tijd. En dit naturalisme strekt zich uit tot de andere personen, wier hoofden zo krachtig geïndividualiseerd zijn dat het wel portretten moeten zijn. De kostuums en het uiterlijk van de Perzen zijn weergegeven als op het in grote lijnen vergelijkbare Alexander-mozaïek (5.24), met een etnografische getrouwheid die in de Griekse kunst zelden voorkomt, behalve een enkele maal bij vaasschilderingen van Afrikanen en, nog opvallender, bij de vierde-eeuwse borsthanger, vervaardigd voor een Scythische aanvoerder (4.46). Op de sarcofaag is naturalisme gecombineerd met symbolisme teneinde historische gebeurtenissen te generaliseren en hun een eeuwigheidswaarde te verlenen. Sommige Grieken zijn daarom heroïsch naakt, misschien om de zege van het Griekse intellect over het brute geweld van de barbaren te symboliseren, want daardoor kon Alexander legers vernietigen die numeriek veel groter waren dan het zijne. De compositie is voldoende gecompliceerd om een indruk van actie te geven en toch voldoende formeel om te suggereren dat uit de verwarring orde ontstaat. De figuren zijn zo neergezet dat zij elkaar herhalen en in evenwicht houden binnen een zorgvuldig uitgebalanceerd patroon van diagonalen.

Het beeldhouwwerk is nog steeds even scherp en fris als toen de sarcofaag in de grafkamer geplaatst werd die hem meer dan 2000 jaar tegen de elementen beschermde. Hier en daar zijn zelfs resten verf achtergebleven, genoeg om duidelijk te maken dat de kleuren naturalistisch waren en niet conventioneel, zoals bij de archaische Griekse beeldhouwkunst. Geel werd dun opgebracht voor de vleeskleur, iets donkerder voor de Perzen dan voor de Grieken, en haar, ogen, lippen en gewaden waren

in tinten bruin, rood, violet en blauw. Omdat hij in zo'n uitzonderlijk gave staat bewaard is gebleven, zijn er weinig andere werken in marmer die met de Alexander-sarcofaag vergeleken kunnen worden. Maar dezelfde wat artificiële voorliefde voor virtuoos vertoon van vakmanschap is waar te nemen in de onlangs ontdekte grafschilderingen te Vergina in Noord-Griekenland. Men neemt aan dat het hier om het graf van Alexanders vader, Philippus II van Macedonië, gaat (5.7). Virtuositeit en kunstmatigheid zien wij ook in de iets later te dateren kiezelmozaïeken uit Pella, waar Alexander geboren werd (5.8). De buitengewone technische vaardigheid die aan de schilderingen van Vergina ondanks de zware beschadigingen opvalt, illustreert de volkomen beheersing van een naturalistische stijl waarin problemen als het weergeven van verdraaiing en diepte zonder inspanning schijnen te zijn opgelost. En in de decoratieve kunst – vooral in de metaalbewerking – valt een zeer subtiele en gevoelige behandeling van het materiaal op. Op een schitterende krater, gevonden te Derveni in Macedonië – een meesterwerk van bronsgieten, drijfkunst en repoussé-techniek (5.9) – wordt ons Dionysus getoond in een wonderlijk ontspannen en toch elegante houding van erotische ongedwongenheid, waarbij hij zijn rechterdij in de schoot van Ariadne laat rusten. Met dit seksueel symbolische gebaar van nonchalante minnekozerij lijken de grote passies van de oude goden getemd en verfiend.

Beeldjes in brons en in ander materiaal waren in Griekenland natuurlijk al eeuwenlang vervaardigd, naar het schijnt meestal als offergaven. Pas nu maken zij hun entree als zelfstandige kunstwerken. Een van de mooiste is een beeldje van een danseres, waarschijnlijk een mimespeelster (5.10). Het is duidelijk dat zij noch de muze van de dans, noch een van de





**5.8** Hertenjacht, vloermozaïek uit Pella, ca. 300 v.Chr. Kieselmozaïek, middengedeelte 3,10 m<sup>2</sup>. Archeologisch Museum, Pella, Griekenland.

maenaden voorstelt, die in extatische houdingen op zoveel vroege vazen voorkomen. Terwijl zij haar gewaad strak om zich heen getrokken houdt en haar rechervoet van onder haar lange rokken tevoorschijn komt, lijkt zij heen en weer te wiegen op een langzaam ritme. Zowel de structuur als beweging van de gestalte onder de kleding is weergegeven met een naturalisme dat slechts bereikt kan zijn door nauwkeurige observatie. De figuur is tevens een krachttoer in driedimensionale vormgeving die vraagt om van alle kanten bekeken te worden – ze schijnt met geen andere bedoeling gemaakt te zijn dan om bewonderd te worden. Een hele reeks ingewikkelde veranderingen van richting wordt op een schitterende manier afgewogen, uitgebalanceerd en bijeengehouden in een ononderbroken, vloeiende, maar onmerkbaar beheerste ritmische frase. Maar er werden ook beeldjes gemaakt van minder aantrekkelijke onderwerpen: grimassen makende dwergen, uitgemergelde kinderen, kreupele bultenaars die om een aalmoes vragen. Of zulke afbeeldingen van de armoede en ellende der lagere klassen reeds de sinistere charme hadden die ze later voor rijke



**5.9** BOVEN Krater van Derveni, ca. 350-325 v.Chr. Verguld brons en zilver, hoogte 91 cm. Archeologisch Museum, Saloniki, Griekenland.



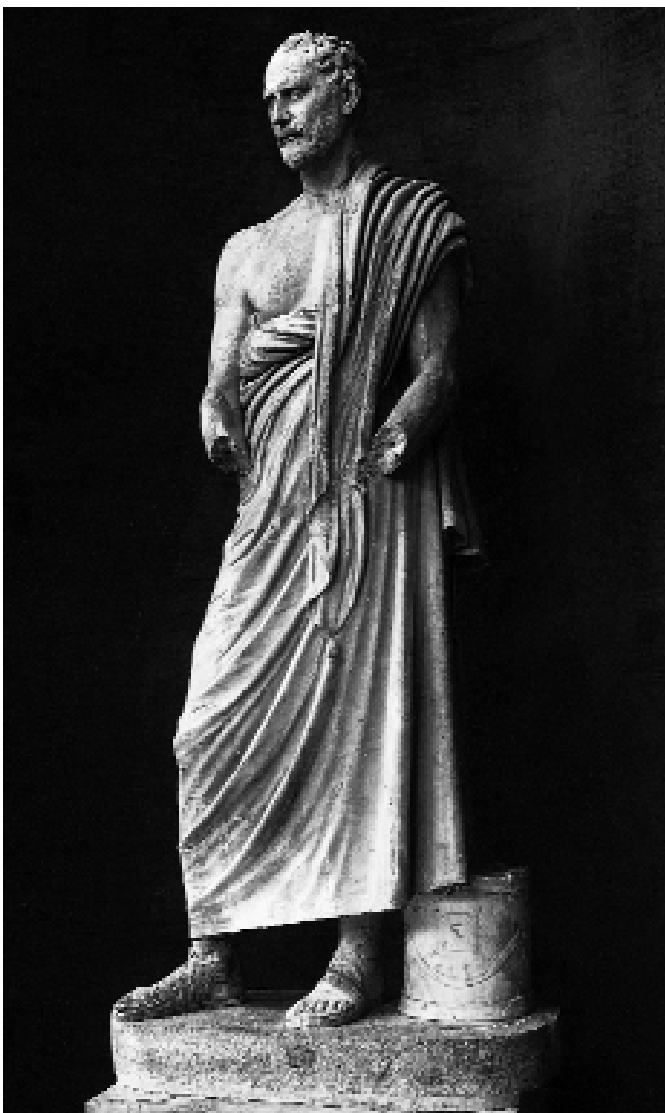
**5.10** LINKS Danseres, ca. 225-175 v.Chr. Brons, hoogte 20,6 cm. Metropolitan Museum of Art, New York (Geschenk Walter C. Baker, 1972).

kunstminnaars zouden krijgen, is moeilijk te zeggen.

Volgens Aristoteles is een imitatie op zichzelf aangenaam, en het kijken ernaar streelt het oog. Dingen die in het dagelijks leven afstotend zijn, kunnen behagen wanneer zij in de kunst worden weergegeven, schreef hij. Dit is diametraal het tegengestelde van Plato's standpunt dat alle imitaties onjuist zijn en

daarom in moreel opzicht schadelijk. Ook Socrates had de eis gesteld dat kunstenaars zich dienden te concentreren op de weergave van het 'goede' en het 'schone', begrippen die in het Oudgrieks verwisselbaar zijn. De Grieken maakten weinig onderscheid tussen fysieke en morele schoonheid: al Homerus' helden zijn knap, al zijn schurken zijn lelijk of misvormd; de dikkerds die soms op vazen geschilderd worden, zijn onveranderlijk lachwekkende figuren. Maar met Socrates, die zelf een stompe neus en een gedrongen figuur had, was de ontwikkeling begonnen van een meer subtiele en diepzinnige opvatting omtrent het uiterlijk en het innerlijk van de mens en de betrekkingen tussen beide. Deze en soortgelijke stromingen in het Griekse denken vielen samen met de opkomst van het naturalisme in de beeldende kunst en veroorzaakten een duidelijke wijziging van de traditionele Griekse opvatting van schoonheid. In een onaantrekkelijke verschijning kon, zoal geen schoonheid, dan toch zielenadel onderkend worden. Niet langer was de jonge atleet, schoon van lijf en leden, het alleenzalmakende ideaal. Deze accentverschuiving zou enorme en diepgaande gevolgen voor de beeldende kunsten hebben en

**5.11** *Demosthenes*, Romeinse kopie naar een origineel, waarschijnlijk door Polyuectes, ca. 280 v.Chr. Marmer, levensgroot, Musei Vaticani, Rome.



**5.12** *Euthydemus van Bactrië*, ca. 200 v.Chr. Marmer, hoogte 35 cm. Villa Torlonia, Rome.

werd onmiddellijk gevoeld in de plotselinge ontwikkeling van naar het leven gemaakte portretten tijdens de laatste decennia van de vierde eeuw en de eerste van de derde.

De tegenstelling tussen zwakheid van lichaam en sterkte van ziel werd heel duidelijk tot uitdrukking gebracht in een beeld van de redenaar Demosthenes en in de woorden die in het

**5.13** *Hermarchus (?)*, ca. 250 v.Chr. Brons, hoogte 35 cm. Metropolitan Museum of Art, New York (Rogers Fund, 1910).



voetstuk zijn gebeiteld: 'Indien uw kracht uw vastberadenheid had geëvenaard, Demosthenes, zou de Macedonische krijgsgod de Grieken nooit hebben overheerst.' Bewaard gebleven kopieën laten ons zien hoe de tengere, schrale gestalte bezielde en geadeld werd door de onbedwingbare geest die uit zijn strenge, oprechte gelaatsuitdrukking spreekt (5.11). Het gaat hier om een postuum portret, door de Atheners in 280 v.Chr. opgericht, en misschien is de kop wat geïdealiseerd. Maar dat is zeker niet het geval bij de verschillende portretten van Socrates en latere wijsgeren (ook alleen bekend van kopieën), waarvan men haast zou denken dat zij hun fysieke eigenaardigheden extra lieten benadrukken. Een van de weinige die in de derde eeuw v.Chr. kunnen worden gedateerd, geeft misschien Hermarchus weer, de voornaamste volgeling van Epicurus, een weinig flatteus maar niettemin vertederend beeld van een oude man, licht gebogen, met een bebaarde kop, huidplooiën over zijn borst, zijn toga om zijn hangbuik geslagen, zijn verschrompelde benen wijd uiteen (5.13). Zelfs de vorsten in de hellenistische wereld werden met een verrassende eerlijkheid geportretteerd – Philetæus van Pergamum, die in zijn jeugd per ongeluk gecasteerd was, wordt ons op munten getoond met de zware opgeblazen trekken van een eunuch, en Euthydemus, die zich in 230 v.Chr. meester maakte van de troon van Bactrië, lijkt haast prat te gaan op zijn drankneus en zijn grofheid (5.12).

### Allegorieën

Slapende figuren verschijnen voor het eerst in hellenistische beeldhouwwerken, met name een beroemde Ariadne en een slapende faun, loom achteroverliggend in een sensuele houding. Beide geven door het ongecontroleerde van hun houding en gebaren uitdrukking aan een nieuw besef van het instinctieve in de menselijke natuur. Hun onbewuste lichaamsreacties verraden een tijdelijke scheiding van lichaam en geest. Een bijzonder fraai bronzen beeld toont de volledige ontspanning van een vermoeid kind in diepe slaap, de beentjes van elkaar, één arm losjes over het lichaam; het zachte kindervlees met kuiltjes is levensecht weergegeven (5.14). Uit de gevederde vleugels blijkt echter dat het geen gewoon kind is. Gewoonlijk wordt het geïdentificeerd als de god van de liefde, Eros, zoon van Aphrodite, maar waarom hij slapend is uitgebeeld, is nogal raadselachtig. Vertegenwoordigt hij de rust die men vindt als de verlangens het zwijgen is opgelegd, zoals de stoïcijnen geloofden? Is hij een van de gebroeders Hypnos en Thanatos – Slaap en Dood – die uitgebeeld werden als gevleugelde kinderen? Of is hij een andere personificatie die de accentverschuiving illustreert waarop wij al eerder hebben gewezen in verband met het hellenistisch denken, in de richting van innerlijk leven en zelfbespiegeling, de wijsgerige systemen van distantie? Een afdoend antwoord is niet mogelijk, maar het feit dat dergelijke vragen gesteld kunnen worden duidt erop dat het bereik van de hellenistische kunst steeds groter werd.

In deze samenhang verschijnt de allegorie (wat letterlijk betekent: 'iets anders zeggen') voor het eerst in de Europese kunst. Omstreeks de tweede eeuw v.Chr. hadden de Griekse goden veel verloren van hun geloofwaardigheid als bewoners van een superieure wereld die het leven van de mensheid in het ondermaanse beïnvloedde. In de kunst van het hellenis-



5.14 *Slapende Eros*, 250-150 v.Chr. Brons op marmer, 85,7 x 78 cm. Metropolitan Museum of Art, New York (Rogers Fund, 1943).

me worden zij meer en meer personificaties – van liefde, dood, wijsheid, moed, en zelfs van abstracties als gelegenheid, geluk, strijd en vergeetachtigheid, begrippen die niet eerder vergoddelijkt waren. Lysippus maakte een beeld van de Gelegenheid, op de tenen lopend met gevleugelde voeten, een weegschaal balancerend op een scheermes in de rechterhand, het achterhoofd kaal om aan te geven dat hij niet van achteren gepakt kan worden. Dergelijke beelden diende men te 'lezen'.

Het Griekse beeld van een godheid, een heros of een atleet was iets zelfstandigs geweest, een ding op zichzelf. In de hellenistische wereld konden zulke gestalten een allegorische betekenis ontlenen aan hun context. Een van de meesterwerken van de hellenistische kunst is een goed voorbeeld: de Nike, de godin van de overwinning, ca. 190 v.Chr. door de bewoners van het kleine eiland Samothrace (in het noorden van de Egeïsche Zee) opgericht ter herinnering aan een overwinning op zee (5.15). De context gaf hier een nieuwe inhoud aan de betekenis van een oude voorstelling en bezielde die opnieuw, zoals een vergelijking met de laat-vijfde-eeuwse *Nike* uit Olympia laat zien (4.32). Terwijl het oude beeld fladdert boven op een hoge zuil, 'landt' de *Nike van Samothrace* licht op de boeg van een schip, als in een plotselinge windvlaag. Oorspronkelijk stond het beeld in een fontein met keien die uit het water op de voorgrond oprezen. Hoewel beide beelden tot stand kwamen naar aanleiding van een historische gebeurtenis, is het eerste algemeen opgevat, waarbij de godin wordt weergegeven alsof zij op het punt staat neer te dalen waar zij wil, terwijl het laatste heel specifiek de overwinning voor de kust van Samothrace uitbeeldt. Het verschil in betekenis vindt zijn neerslag in de vorm, zelfs in de behandeling van het marmer. Bij de *Nike van Samothrace* is de draperie weergegeven als dik, door de wind opgewaaid linnen, en niet als een doorschijnend, haast onstoffelijk vlies. De structuur van haar welgevormde lichaam is niettemin duidelijk zichtbaar onder de rijke vouwen en plooiën van golvende stof, hetgeen, mét het ingewikkelde ritme van licht en schaduw, het dramatisch effect van de gestalte verhoogt.

Een voorliefde voor het kleine en verfijnde werd gecombineerd met een neiging tot het grote en grootse; beide uitersten werden typerend voor de kunst van het hellenisme en contras-

terden sterk met de doelstellingen van de Griekse kunstenaars uit de vijfde eeuw en hun ideaal van het 'gulden midden' (blz. 133). Lysippus was erom beroemd dat hij in beide formaten kon werken. Een van zijn meesterwerken was, naar men zei, een kleine bronzen Hercules die hij gemaakt had voor de werktafel van Alexander, een ander was een kolossale bronzen Hercules van bijna twintig meter hoog, geplaatst in de Griekse stad Taras (het huidige Tarente) in Zuid-Italië. Zijn leerling, Chares van Lindos, kwam tot bijna de dubbele hoogte in zijn beroemde Colossus van Rhodos.

De meer dan levensgrote figuur stelt structurele en ook proportionele problemen, want men kan niet eenvoudigweg volstaan met een mathematische uitvergroting. De optische vertekeningen, een gevolg van het standpunt van de beschouwer, zouden een simpele vergroting belachelijk doen lijken. Het kan heel goed in dit verband zijn geweest dat Lysippus erop gepocht zou hebben dat, waar zijn voorgangers de mensen weergaven 'zoals zij werkelijk waren', hij ze weergaf 'zoals zij leken te zijn'. Hij heeft ook een volledige herziening op zijn naam staan van Polyclitus' canon van de menselijke verhou-

**5.15** *Nike van Samothrace*, ca. 190 v.Chr. Marmer, hoogte 244 cm. Louvre, Parijs.



**5.16** *Hellenistische heerser*, ca. 150-140 v.Chr. Brons, hoogte 2,22 m. Museo Nazionale Romano, Rome.



dingen (blz. 139-143), die was gebaseerd op metingen van het menselijk lichaam. Hoewel er niets over is van zijn 1500 werken, zijn toch talrijke hellenistische beelden gebaseerd op de aan hem toegeschreven schaal van verhoudingen, die vooral neerkwam op een geringe reductie van de grootte van het hoofd en een corresponderende verlenging van de ledematen, zodat het algehele effect er een was van grotere lengte.

Een van de fraaiste standbeelden uit de school van Lysippus is een iets meer dan levensgroot mannelijk naakt, een oorspronkelijk, hellenistisch brons dat tussen begin derde en eind tweede eeuw v.Chr. gedateerd wordt (5.16). Er is een karakteristiek hellenistische combinatie van naturalisme en retorische allegorie in dit werk. De traditionele loophouding heeft een grotere levendigheid van beweging gekregen doordat de voeten verder uiteen zijn geplaatst en de armen een duidelijke spiraal beschrijven. In overeenstemming met een nieuw ideaal van fysieke kracht zijn de spieren van de brede schouders ietwat overontwikkeld; kracht en gewicht hebben hier de voorrang boven de lichtvoetige behendigheid van vroege Griekse atleten. Maar het gelaat is allesbehalve geïdealiseerd en schijnt dat van een bepaalde persoon te zijn, een portretkop dus. Dit type van portret-standbeeld – het 'heersersportret', zoals het genoemd

**5.17** Zeus-altaar, uit Pergamum, ca. 175 v.Chr. Marmer, gereconstrueerd en gerestaureerd. Staatliche Museen, Berlijn.



wordt, waarbij alleen de kop gelijkend is – was een hellenistische uitvinding. De fysieke volmaaktheid die in archaïsche en klassieke tijden de atleten gemeen hadden gehad met de goden, werd nu toegekend aan de heerser, aan wie immers ook goddelijke eer werd betoond.

### Hellenistische architectuur

Veel van de hoedanigheden die de hellenistische kunst van de klassiek-Griekse onderscheiden, bereiken hun hoogtepunt in het grote Zeus-altaar van Pergamum in het noordwesten van Klein-Azië (5.17). Het was verreweg het grootste beeldhouw-complex in de antieke wereld, een werk, zo grandioos en indrukwekkend dat de schrijver van het bijbelboek de Openbaring het later ‘de troon des satans’ zou noemen. De ironie wil dat het werd opgericht ter herinnering aan de oorlog die Rome als heersende macht in het oostelijke bekken van de Middellandse Zee bevestigde. Op meer dan één wijze gedenkt het altaar het begin van het einde der hellenistische wereld. Pergamum was een van de kleinere koninkrijken geweest tot 230 v.Chr., toen koning Attalus I een uit het noorden binnenvallend leger Galliërs had verslagen en op een groot deel van Klein-Azië beslag had weten te leggen. Deze gebeurtenis werd verheerlijkt in een reeks beelden van dode of stervende Galliërs, nu slechts bekend uit latere kopieën (5.18), die de opkomst laten zien van een speciale Pergameense stijl, in overeenstemming met de zeer ‘geciviliseerde’ opdrachten van het mecenaat. Want in dit opmerkelijke beeld wordt de verslagene

een zekere waardigheid, zelfs adel verleend, en de tendensen van zelfbeschouwing en vergeestelijking in het hellenistisch denken, waarin het lichaam voor de gevangenis van de ziel werd gehouden, vonden hier hun klassieke uitdrukking. De geest blijft, terwijl het leven langzaam wegeeft uit het lichaam van de Stervende Galliër. Een vergelijking tussen dit beeld en de *Gevalen krijger* uit Aegina (4.21) toont hoe groot de winst aan expressiviteit was – en hoe groot het verlies aan zuiver beeldhouwkunstig vermogen.

Het Zeus-altaar werd ongeveer een halve eeuw later opgericht. Het stond op een zes meter hoog terras, omgeven door

**5.18** *Stervende Galliër*, Romeinse kopie naar een bronzen origineel uit ca. 230-220 v.Chr. Marmer, levensgroot. Museo Capitolino, Rome.

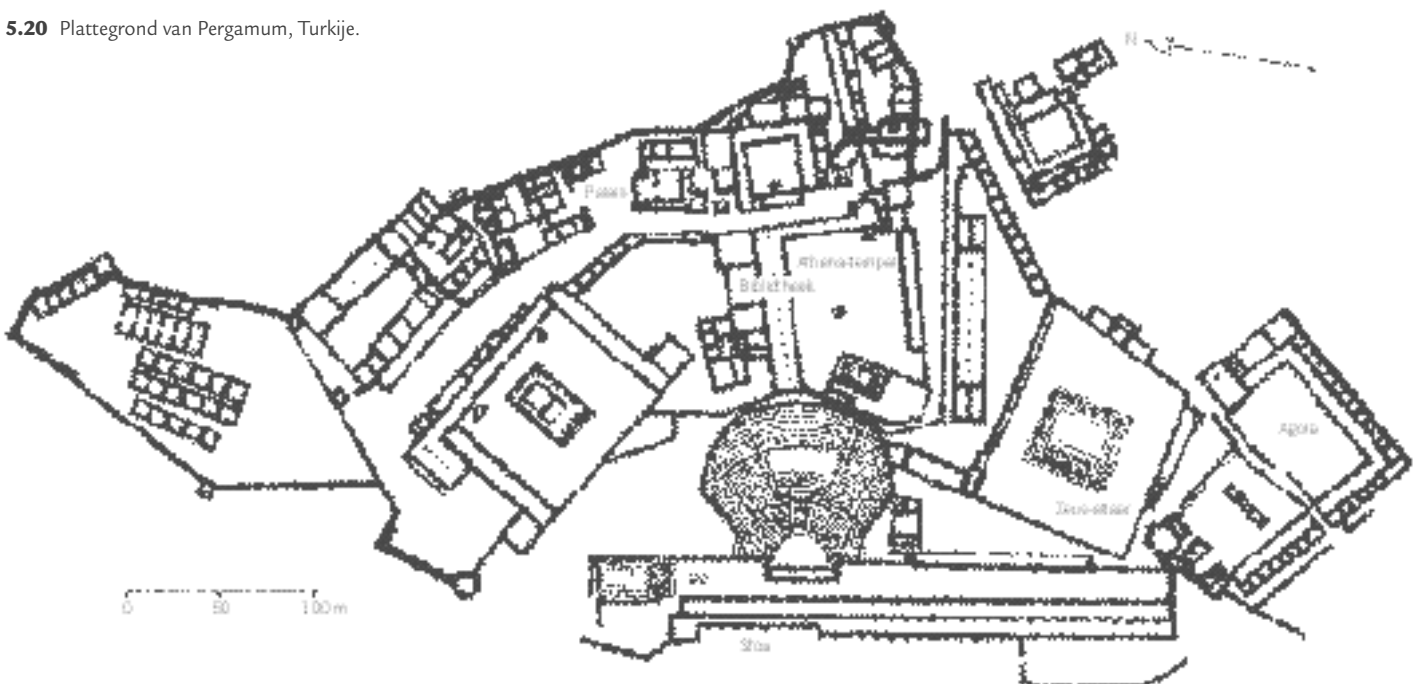




5.19 Reus, ca. 175 v. Chr. Marmer. Altaar van Zeus uit Pergamon, Turkije. Staatliche Museen, Berlijn.

een Ionische colonnade. Men naderde het van de achterzijde, zodat men om het bouwwerk heen moest lopen om aan de voorzijde de grote staatsietrap te ontwaren die naar het altaar voerde. Langs de onderrand liep een beeldhouwd fries (waarvan slechts een deel over is) van bijna negentig meter lengte; het was 2,30 meter hoog (5.19). Langs de binnenmuur van de colonnade liep ter hoogte van het altaar een tweede fries, waarvan veel minder over is. Dit was 73 meter lang bij een hoogte van 1,5 meter. Het eerste en grootste fries is gewijd aan een strijd tussen goden en giganten; de goden nemen de volle hoogte van de reliëfplaten in beslag en de giganten zijn nog groter – alleen hun geweldige torso's zijn als dreigende massa's zichtbaar. Spieren zwellen op in grote, harde knopen, ogen puilen uit onder plukkige wenkbrauwen, en in doodstrijd worden de tanden op elkaar geklemd. De kronkelende, overweldigende figuren lijken ontwricht, uitgerekt, bijna gefolterd, zodat er een schijnbaar eindeloze, ongebreidelde (maar in feite heel zorgvuldig berekende) verscheidenheid van ingespannen, verwrongen houdingen ontstaat waaraan de dynamische integratie van de hele compositie te danken is. Gevoel voor ritmiek doet zich sterk gelden – een beeldend ritme dat zo dwingend is dat de individuele gestalten en de ingewikkelde groeperingen alle opgaan in één enkel systeem van onderlinge verbanden, van begin tot eind. Het diep tot zeer diep weghakken van de achtergrond leidt tot sterke contrasten van licht en donker waardoor de dramatische expressie wordt versterkt en het grote kosmische conflict tussen de Olympische goden en de aardgebonden giganten in abstracte zin herhaald lijkt te worden. Feitelijk is het effect door het intens gebruik van clair-obscur meer picturaal dan sculpturaal – de steen is zo gehakt dat de licht- en schaduwwerkingen vormen suggereren die niet volledig worden uitgedrukt – en door het extreme naturalisme, dat zo ver gaat dat sommige figuren zich uit hun architectonische omlijsting losmaken en zich in de ruimte van de beschouwer begeven. Een van de giganten leunt naar buiten om te

5.20 Plattegrond van Pergamum, Turkije.





5.21 Tempel van de Olympische Zeus, 174 v.Chr.-ca. 130 n.Chr. Athene.

knielen op de trap die naar het altaar leidt. Het bovenste fries is heel anders; de gestalten zijn minder dan levensgroot, omzichtig uitgehakt in bas-reliëf, en bedoeld om van dichtbij bekeken te worden – een tegenstelling die doet denken aan Aristoteles' beschrijving van de verschillende contrasterende redenaarsstijlen (blz. 169).

Zo werd ook in het bouwwerk als geheel een beeldhouwkundige opvatting van bouwkunst als massa in de ruimte tot het uiterste volgehouden. Toch kan men ook zeggen dat de klassieke deugd van een duidelijke relatie van de onderdelen tot het geheel hier haar hoogtepunt heeft bereikt. Want de doorlopende strook beeldhouwwerk vormt een wonderlijk rijk contrast, haast een kleurcontrast, met de basis eronder en de colonnade erboven, en geeft door haar gecompliceerdheid een speciale waarde aan de koele klaarheid en elegantie van de Ionische zuilen. Het interieur – in het oude Griekenland altijd al minder belangrijk dan het exterieur – is hier geheel weggelaten. Het hele gebouw is niets anders dan een façade.

Ook in de stadsplanning week men in Pergamum op belangrijke punten af van vroegere Griekse gebruiken. Op de rotsachtige acropolis was het Zeus-altaar slechts een van vele bouwwerken, waaronder een Athena-tempel, een bibliotheek, een groot theater, een koninklijk paleis en stoa, die alle visueel met elkaar in verband stonden en zo waren geplaatst dat de ligging op de terrasvormige heuvel ten volle werd uitgebuit (5.20). Een dergelijke belangstelling voor de monumentale effecten die worden bereikt door zorgvuldige situering, groepering en het creëren van vergezichten, treedt pas in de tijd van het hellenisme op de voorgrond.

Aan het eind van de vierde eeuw v.Chr. was in Athene zelf de agora nog steeds simpelweg een onregelmatige open ruimte, begrensd door wat losse gebouwen die geen onderlinge relatie hadden. Dit alles werd in de tweede eeuw v.Chr. gewijzigd door Attalus II van Pergamum. Een lange stoa van twee verdiepingen werd aan de oostzijde gebouwd (4.53), waardoor de ruimtelijke compositie één geheel werd.

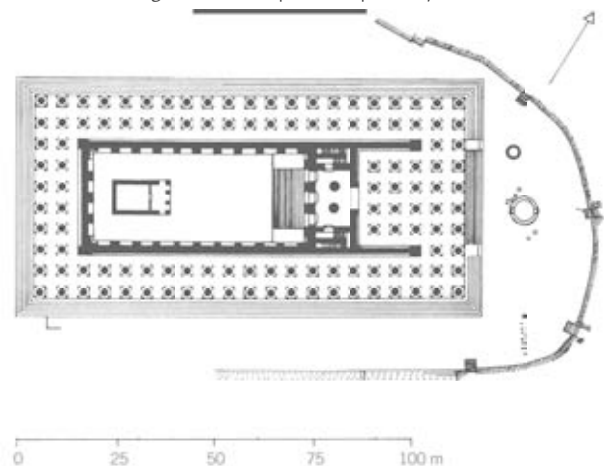
De geschiedenis van de hellenistische bouwkunst is echter moeilijk na te gaan. Wij weten er minder van dan van de vroegere, klassieke Griekse architectuur; er is immers veel minder van over. Van de drie grote hoofdsteden is niets behouden gebleven: Alexandrië en Antiochië werden door latere bewoners geheel herbouwd, en Seleucia aan de Tigris werd verlaten

en verviel tot puin nadat het door de Parthen was veroverd (221 n.Chr.). Het Zeus-altaar uit Pergamum (5.17) en de reusachtige Corinthische tempel van de Olympische Zeus in Athene, in 174 v.Chr. begonnen maar pas in 130 n.Chr. voltooid (5.21), zijn nagenoeg de enige grote gebouwen waarvan meer dan de fundering zichtbaar is, hoewel in Didyma aan de westkust van het tegenwoordige Turkije voldoende bewaard is gebleven om een idee te geven van de indrukwekkende effecten die soms bij de planning werden verkregen (5.22, 5.23). Het binnenhof van deze grote 'dipteros' (zie de woordenlijst) werd bereikt via twee gangen aan weerszijden van een voorhof met gigantische Corinthische zuilen van 19,5 meter hoog. Op de open, door de zon beschenen binnenhof stond een elegante kleine Ionische tempel, die het cultusbeeld bevatte. Een zelfde vindingrijke planning is aan het licht gekomen bij opgravingen van tempel terreinen (Asclepius-heiligdom op Kos, derde eeuw v.Chr.) en van complete stadswijken (bijvoorbeeld Priene, 4.52), maar onze kennis van het antieke urbanisme is zeer beperkt. De naam van Hippodamus, een architect uit Milete uit de vijfde eeuw v.Chr., is met Priene in verband gebracht. Aristoteles zegt van hem dat hij het regelmatige stratenplan volgens het schaakbordpatroon tot systeem heeft verwerkt. Opgravingen bewijzen echter dat men in hellenistische steden niet alleen aan belangrijke burgerlijke gebouwen waarde hechtte, maar ook aan steeds grotere, steeds rijker versierde



5.22 BOVEN Interieur van de Apollo-tempel, Didyma bij Milete, Turkije, begonnen 313 v.Chr.

5.23 ONDER Plattegrond van de Apollo-tempel, Didyma.



woonhuizen met beschilderde muren en vloeren van uitgebreide kiezelmozaïeken, zoals in Pella in Macedonië en op Delos, een belangrijk centrum voor de slavenhandel (5.8). Er mag dan weinig uit de periode zelf over zijn, het lijkt toch wel zeker dat de overdadige bouwstijl die in Klein-Azië en Syrië onder de Romeinen tot ontwikkeling kwam, speciaal in Baalbek (5.71) en Palmyra, was afgeleid van hellenistische prototypen en een afspiegeling is van hellenistische aspiraties en prestaties.

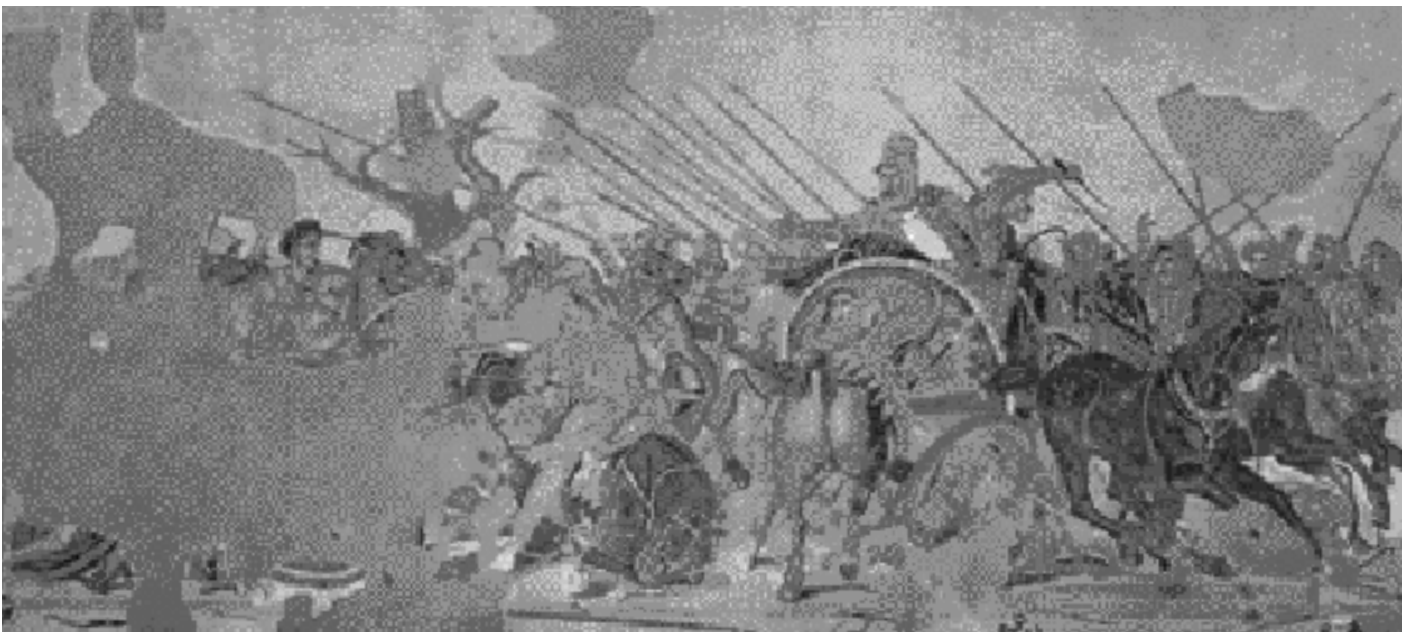
## HELLENISTISCHE EN ROMEINSE SCHILDER- EN MOZAÏEKKUNST

Muurschilderingen en vloermozaïeken die de huizen in de steden en op het platteland van Italië versierden van 200 v.Chr. tot 100 n.Chr., waren hoofdzakelijk vervaardigd in de schilderstijl die in de hellenistische rijken tot ontwikkeling was gekomen, en sommige waren het werk van kunstenaars uit het oosten van het Middellandse-Zeegebied. Zij zijn meer in geografisch dan in cultureel opzicht Italiaans – net als veel van het vroegere aardewerk en metaalwerk en vele van de schilderijen in Etruskische graven (blz. 161). Ze stammen uit de periode waarin Rome reeds de macht had verworven over een groot deel van de hellenistische wereld en ook over streken meer naar het noorden en westen. Tegen het begin van de tweede eeuw v.Chr. hadden de Romeinen zich niet alleen meester gemaakt van het hele Italiaanse schiereiland, Sicilië, Sardinië en Corsica, maar ook van de voormalige Carthaagse koloniën in Spanje. Zij onderwierpen Carthago en zijn Noord-Afrikaanse gebieden in 146 v.Chr., annexeerden Griekenland in hetzelfde jaar en het koninkrijk Pergamum in 133 v.Chr. Het Ptolemaeïsch koninkrijk Egypte werd in het begin van de eerste eeuw v.Chr. een Romeins protectoraat en in 30 v.Chr. een Romeinse provincie. De Romeinse macht en invloed waren echter van militaire, politieke en economische aard. De Romeinse bovenlaag had zich de cultuur van het hellenisme eigen gemaakt. Zoals Horatius (65-8 v.Chr.) het uitdrukte: ‘Het tot slavernij gebrachte Griekenland maakte

een slaaf van zijn ruwe, ongelikte veroveraar en bracht de vrije kunsten naar een ongecultiveerd Latium [de omgeving van Rome].’ De door de Romeinse republiek veroverde gebieden werden onder keizer Augustus (27 v.Chr.-14 n.Chr.) in een hechter staatsverband gebracht. Zijn regering was het begin van anderhalve eeuw vrede – de ‘pax romana’ – in het hele Middellandse-Zeegebied. Het Romeinse rijk nam nog in omvang toe onder Augustus’ directe opvolgers, het zogeheten Julisch-Claudische huis, en onder de Flavische keizers (69-96); onder Trajanus (98-117) en onder de Antonijnen (138-192) bereikte het rijk zijn grootste omvang: van de Eufraat tot de Atlantische Oceaan, van Noord-Afrika tot Schotland. Deze groei van het rijk, geografisch, etnisch en ook in andere opzichten, stelt ons voor haast onoverkomelijke problemen als wij het begrip ‘Romeinse kunst’ willen definiëren (blz. 196).

De beelden, schilderijen, mozaïeken en andere kunstwerken uit Pompeji en Herculaneum, in augustus 79 n.Chr. onder de lava en de as van de Vesuvius bedolven en pas opgegraven in de achttiende eeuw, maken het probleem duidelijk. Het indrukwekkendste van de mozaïeken stelt Alexanders overwinning op de Perzen voor in de slag bij Issus en is zowel naar stijl als naar thema hellenistisch (5.24). De compositie is vrijwel zeker ontleend aan een laat-vierde-eeuwse schildering, misschien door Philoxenus van Eretria, aan wie Plinius een dergelijk tafereel toeschrijft, en wiens naam genoemd is in verband met de onlangs ontdekte schilderijen uit Vergina (ca. 330 v.Chr.; 5.7). Helaas weten wij niets over een ander mozaïek met dit onderwerp, toegeschreven aan een zekere Helena, dochter van een Egyptenaar genaamd Tinion, een van verscheidene met name genoemde vrouwelijke kunstenaars in de hellenistische periode. (Zij waren de eerste kunstenaressen, of in elk geval, voor zover bekend, de eerste vrouwelijke beroepskunstenaars. Uit het klassieke Griekenland is geen enkele vrouw met naam en toenaam bekend.) Het mozaïek is uitgevoerd in een beperkte scala van vier kleuren – zwart, wit, rood en geel met hun tussentinten – en wij weten dat sommige Griekse schilders uit de vijfde en

5.24 Slag bij Issus, 2e-1e eeuw v.Chr. Mozaïek, 272 x 513 cm. Museo Archeologico Nazionale, Napels.





## IN CONTEXT

## Romeinse weelde

## ZILVER EN GLASCAMEEËN

Romeinse moralisten verheerlijkten de strenge levensstijl van de stichters van de republiek en veroordeelden weelde en in het oog vallende uitgaven. De historicus Livius (59 v.Chr.-17 n.Chr.) bijvoorbeeld voerde de oorsprong van 'buitenlandse weelde' terug op de soldaten die terugkeerden na een succesvolle veldtocht tegen het hellenistisch koninkrijk van Antiochius III in Syrië in 186 v.Chr. Hij citeerde Cato (234-149 v.Chr.), de republikeinse generaal en 'censor' (de magistraat die het moreel en zedelijk gedrag van de burgers bewaakt), die klaagde dat 'de staat lijdt onder twee verschillende ondeugden, gierigheid en weelde, juist deze ziekten die alle grote rijken ten val hebben gebracht'. Plinius de Oudere (blz. XXX) zei dat de zege over de hellenistische koninkrijken de overwonnenen minder schade had toegebracht dan de Romeinen zelf die 'leerden om buitenlandse overdaad niet slechts te bewonderen maar deze lief te hebben'. Zij werden, zei hij, 'niet alleen begerig naar grote hoeveelheden zilver, maar zij waren er nog meer begerig naar als het de vorm had van een kunstwerk'. Als contrast bracht hij een patriciër in de herinnering, die voor een belachelijk hoog bedrag twee bekers van de hand van een beroemd Grieks kunstenaar had gekocht, 'maar uit een gevoel van schaamte durfde hij ze nooit te gebruiken'. In later tijd, toen het rijk met zijn grote, steeds rijker wordende bovenklasse zich uitbreidde, werd ook de zucht naar praalzieke luister en de luxeuze voorwerpen waarmee deze tot uitdrukking kon worden gebracht steeds groter en werd daar met minder remming aan toegegeven. Vermaningen van afkeurende moralisten hielden aan en werden overgenomen door christenen, maar zonder enig merkbaar effect.

Zilveren vaatwerk sierde de tafels van tamelijk bescheiden huisgezinnen in zelfs een provinciestad als Pompeji en schitterende, zelfs overdadige stukken Romeins zilver zijn gevonden aan de grenzen van het rijk. Enkele van de fraaiste werden opgegraven (in 1868) te Hildesheim in Noord-Duitsland, maar hoe ze daar begraven werden blijft een mysterie. Zij



**5.25** Schotel met een reliëf van Athene, ca. 50 v.Chr.-50 n.Chr. Zilver, gedeeltelijk verguld, diameter 32,3 cm inclusief handvatten. Staatliche Museen, Berlijn.

dateren blijkbaar uit de tijd van Augustus en waren in Italië vervaardigd (zoals blijkt uit de Latijnse inscripties die hun gewicht vermelden) door misschien een geïmmigreerde kunstenaar uit het Nabije Oosten. Het hoogreliëf op een gedeeltelijk zilveren schotel, dat de godin Athene afbeeldt, is een miniatuursculptuur in de hellenistische traditie (**5.25**). Zoals het klassieke evenwicht, de vorm van de figuur en de hoge kwaliteit van uitvoering de verfijnde smaak van de eigenaar weerspiegelen, zo geeft het gewicht aan zilver en goud zijn rijkdom aan. De associatie van weelde met het 'geparfumeerde Oosten' verklaart misschien de hardnekkige aanwezigheid tot in de vierde eeuw van aan de hellenistische kunst ontleende motieven op Romeins zilverwerk.

Andere door de Romeinen naar waarde geschatte luxe voorwerpen waren reliëfs in halfedelstenen als onyx (**5.58**). De al zeer oude kunst van het graveren van harde steen voor zegels (**2.20**) was in het oude Griekenland met grote verfijning toegepast, waar dergelijke gemmen zo werden gesneden dat een afdruk de voorstelling in reliëf liet zien. In reliëf gesneden cameeën, niet voor gebruik als zegels, maar als autonome kunstwerken, waren een uitvinding van de hellenistische periode. Normaal gesproken werden zij gesneden uit onyx dat bestaat uit lagen van verschillende kleur; één kleur werd gebruikt voor de achtergrond, andere voor de figuren in reliëf. Talrijke exemplaren, daterend uit de laatste jaren van

de republiek en uit de tijd van het keizerrijk zijn door hun graveurs gesigineerd; bijna altijd Griekse namen. Een soortgelijke techniek werd toegepast bij de decoratie van glaswerk door de buitenste laag te besnijden van een vaas die was geblazen door middel van een lastige techniek, waarbij glas van twee verschillende kleuren werd samengesmolten. Dit noemden men glascameeën of omhuld glas. De techniek van het glasblazen ontstond in Syrië in het midden van de eerste eeuw v.Chr. en al spoedig daarna vestigden Syrische glasblazers zich in Italië, waar de fraaist overgebleven voorbeelden van glascameeën werden vervaardigd, waarschijnlijk onder de regering van Augustus. De *Portlandvaas* (**5.26**) is een van de mooiste, een tour de force van de kundigheid van de glassnijder. Hij is versierd met een mythologische scène die mogelijk een toespeling bevat op Augustus, maar die is weergegeven in het meest gekunstelde maniërisme van alle hellenistische stijlen. De uitgelezen verfijning in combinatie met de weelderige lichamelijke moet op de gasten van de eigenaar net zoveel indruk hebben gemaakt als hen hebben verrukt.



**5.26** *Portlandvaas*, ca. 27 v.Chr.-14 n.Chr. Blauw en wit glascamee, hoogte 24,8 cm. British Museum, Londen.