

HERMENEVS

27^e JAARGANG, AFL. 2 — 15 October 1955

Nabeschouwingen over „Het Geheim der Etrusken”

Deze tentoonstelling, die tot 30 September 1955 in den Haag gehouden werd, verenigde tal van meesterwerken, maar zelf was zij ook een meesterwerk in haar soort. Wat hier met de ruimte en de belichting is bereikt, zal nog wel lang in ieders geheugen blijven. Vele elektrische lampen ondersteunden of corrigeerden het natuurlijke licht, dat soms reeds gewijzigd was door afdekking. Van het raffinement van de belichting werd men zich pas bij nauwkeuriger toekijken bewust, zozeer ontbrak elk vals effect. De belichting heeft slechts het aan ieder stuk eigen leven gewekt. Dat het dit leven uit kon stralen, is te danken aan de uiterst fijn afgewogen goede maat van ruimte, die elk kunstwerk omgaf.

Alleen door deze onovertroffen wijze van opstellen is de Etruskische kunst de openbaring geworden, die zij kon worden, zonder haar „geheim” te openbaren. En toch waren er veel voorbereidingen getroffen om haar geheimen te ontraadselen. De Italiaanse geleerden zijn er in geslaagd de Etruskische kunst in te delen in samenhangende perioden, die dan ook de richtlijnen van de tentoonstelling vormen. Bovendien geeft een catalogus zulke duidelijke inleidingen en toelichtingen, dat de belangstellenden daarmee de sleutel in handen hebben om het genot te ontsluiten.

De rust en overzichtelijkheid van dé tentoonstelling en de wetenschappelijke steun, die de catalogus geeft, heeft de dieper geïnteresseerde bezoeker wel dringend nodig. Want deze eigenaardige kunst stelt ons voor problemen van ontstellende omvang. Tevergeefs zoekt men naar een homogene stijl; men vindt er vele, onderling zeer verschillende, die van periode tot periode weer een andere nuance aannemen. Een enigszins homogene stijl vindt men alleen in de gouden sieraden, die één van de meest bezochte zalen van de tentoonstelling vullen. Deze edelsmeedkunst staat, zonder aan te sluiten bij één of ander bescheiden inheems begin, reeds in het einde van de 8ste eeuw op zo'n hoog niveau, dat de meeste geleerden hierin de bevestiging vinden van Herodotus' bewering, dat de Etruriërs uit Lydië

in Italië geïmmigreerd zijn. Dit zou dan omstreeks het einde van de 8ste eeuw v. Chr. geschied moeten zijn.

Hoogstwaarschijnlijk zullen wij met deze Lydiërs alleen de heersende stand mogen uientificeren en zullen wij toch nog moeten blijven denken aan een autochthoon volk, op wier handwerksproducten de Italianen liever de nadruk leggen¹. Hiertoe hebben zij ook het volste recht, want het is volstrekt niet zo, dat dit autochthone element zich onder invloed van hogere culturen langzamerhaiv1 sublimeert en erin oplost. Onvermengd treedt het ook later naar voren, waar het een bepaalde taak te vervullen heeft, bv. in de porfretkoppen op de as-urnen, die een zeldzame aantrekkingskracht uitoefenen op de aan moderne kunst gewende bezoeker. Een as-um uit de eerste helft van de zesde eeuw b.v. vertoont op de schouder vier figuurtjes in goede orientaliserende stijl, terwijl de kop „spontaan antistilistisch” is (Cat. 13).

Misschien is op dit autochthone element in de kunst ook de voorliefde voor abnormale lichaams verhoudingen terug te voeren. Reeds vroeg treedt de neiging op het lichaam langgerekt af te beelden, zoals bv. een bronzen krijgsman en vrouwenfiguur uit het begin der 6de eeuw aantonen (Cat. 49-50, afb. 5-6) en figuren uit later tijd gaan hierin vaak nog veel verder (bv. Cat. 26, afb. 50). Ook geven sommige Etrurische kunstenaars van verschillende perioden heel weinig diepte aan het lichaam, soms, zoals bij een speerwerper (Cat. 245, afb. 45) met het effect, dat de beweging van het lichaam zeer uitdrukkingsvol wordt.

Maar dit autochthone element in de kunst zou steriel gebleven zijn, zonder de diepgaande invloed, die de Etruriërs van andere culturen hebben ondergaan. In de 7de en 6de eeuw is het vooral de Peloponnesische, Ionische en Oosterse invloed, die zich laat gelden; tegen het midden der 6e eeuw komt hier bovendien nog de Attische en Groot-Griekse invloed bij. Het vruchtbaarst blijkt het contact met de Ionische kunst geweest te zijn, een contact, waaruit in de 6e eeuw de niet genoeg te bewonderen „bronzen uit de school van Perugia” voortgekomen zijn. Dat deze nu voor de tijd van de tentoonstelling weer verenigd zijn, zal het hart van menig liefhebber sneller hebben doen kloppen.

Al die genoemde invloeden kunnen in alle schakeringen tussen zuivere import, nabootsing, vrije omwerking en samenwerking wor-

¹ M. Pallottino, *L'origine degli Etruschi* (1947).

den vastgesteld. Het beeld hiervan is even bont als de samenstelling van het Etrurische volk waarschijnlijk was. Een unicum van „samenwerking” toont een verguld zilveren bekken uit de 7e eeuw van Syrisch-Cypriotische oorsprong, waar klaarblijkelijk een Etrurische kunstenaar plastische slangenkoppen op heeft bevestigd (Cat. 66)¹. Wat nu van deze stukken geëxposeerd moet worden en wat niet, is vanzelfsprekend een vraag van individuele voorkeur. Er zijn op deze tentoonstelling ook enige importstukken te zien. Dan zijn er stukken, die menigeen als import op zou vatten, maar die de samenstellers van de tentoonstelling voor een Etrurisch, onder vreemde invloed tot stand gekomen werk houden, zoals bv. de bekende Pontische vaas met het Paris-oordeel (Cat. 60)². Anderzijds ontbreken Caeretaanse vazen, waarvan men zou verwachten dat ze evenveel recht hebben om hier vertegenwoordigd te zijn, vooral omdat wij een grafstele met Etrurische inscriptie tegenkomen waarvan de in relief voorgestelde figuur er typisch „Caeretaans” uitziet (Cat. 172)³. Maar in het algemeen zal men slechts bewondering kunnen hebben voor de keuze der tentoongestelde voorwerpen.

Het ingewikkelde beeld, dat de Etruskische stijl door de verschillende graden van vreemde beïnvloeding toont, wordt nog ingewikkelder door de eigenaardigheid der Etruriërs om stijlelementen, die in het land van herkomst reeds overwonnen zijn, nog lang vast te houden. Dit maakt in de eerste plaats de datering erg moeilijk. Een relief met sterk Peloponnesische inslag, dat men geneigd zou zijn op grond van Griekse parallellen ca. 600 v. Chr. te dateren, wordt in de catalogus ca. 550 v. Chr. gesteld (Cat. 30, afb. 7). In de tweede plaats zien wij stijlelementen uit verschillende tijd verenigd, soms gescheiden in de verschillende onderdelen (Cat. 227), soms in één enkele figuur (Cat. 194). Dit is een kenmerk, dat ook de kunst van Groot-Griekenland niet vreemd is. Een goed voorbeeld hiervan is de Apollo van Piombino, die Buschor aan een kunstenaar in Groot-Griekenland toegeschreven heeft⁴. Ook deze heeft de eigenaardige mengeling van stijfheid en rijpheid, die vele Etruskische werken eigen is. Maar deze gaan hierin nog veel verder. Een bronzen

¹ Dit is althans de mening van H. Th. Bossert, *Altsyrien*, b1z. 55, afb. 816.

² B. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung* abb. 156.

³ H. Mühlstein, *Die Kunst der Etrusker*, abb. 200.

⁴ *Frühgriechische Jünglinge* S. 154/5.

vrouwenfiguur uit ca. 520-510 v. Chr. (Cat. 184), waarvan wij het type in vele exemplaren kennen¹, draagt het Ionische manteltje in haast parallelle schuine plooien, evenals sommige Samische figuren dit doen². Maar zonder overgang valt de onderste rand in vele, lossere, verticale plooien en de chiton, die het onderste deel van het lichaam bedekt, valt in soortgelijke plooien als het manteltje, iets dat bij Samische figuren nooit voorkomt. Juist door de gelijkvormigheid van boven- en onderlichaam valt alle nadruk op het randje van losse plooien in het midden, dat met beide delen contrasteert.

Wij voelen duidelijk, dat de stilering hier niet dient om de werkelijkheid weer te geven, zoals in de Griekse kunst, maar doel is op zichzelf. Natuurlijk vindt dit onmiddellijk responsie bij het moderne publiek. De Etrurische kunstenaar bereikt met dit middel een bont effect, dat ook in de schilderkunst tot zijn recht komt. Wij zien dit duidelijk aan de dansers in de Tomba del Triclinio, het pronkstuk der expositie. Nu eens vallen de plooien der gewaden zeer gebonden, in de formule van de Attische vazen van ca. 500 v. Chr., soms — zelfs wel aan één en dezelfde figuur— bevrijden zij zich uit deze greep en vallen naar eigen willekeur, zoals Attische vazen uit ca. 470 v. Chr. dit pas tonen. Hier is deze gecompliceerde stijl een verrukking voor het oog, maar in andere werken van mindere meesters krijgt hij spoedig iets gekunstelds.

Dat deze voorliefde voor gestileerde uitdrukkingsmiddelen niet tot algehele verstarring leidde, is waarschijnlijk te danken aan een andere karakteristieke eigenschap van de Etruriërs. die zij, zoals Pallottino terecht opmerkt (Cat. blz. 15), gemeen hebben met de Oost-Grieken, nl. hun originaliteit en spontaniteit.

Hoe aardig is de vondst van de slang, die zich om de steel van een kandelaar omhoog kronkelt achter een jongen aan, die hem klimmend tracht vóór te blijven (Cat. 264)! Ook in de vroegste exemplaren van de Etrurische kunst stuiten wij al op dergelijke onbevangen geestige vondsten. Het motief van kleine figuren, die een bronzen bekken omgeven, is een normaal versieringsmiddel in de Griekse 7e en 6e eeuwse kunst. Zij staan dan met hun rug naar het bekken toe en kijken de toeschouwer aan. Om het bekken van de Etrurische drievoet (Cat. 22) echter staan beurtelings jongens en

¹ H. Mühlstein, *Die Kunst der Etrusker*, abb. 186 en P. J. Riis, *Tyrhenika* Pl. 10,2.

² B. Buschor, *Altsamische Standbilder III*, abb. 160.

honden geschaard, die de beschouwer hun rug toekeren en vol belangstelling in het bekken kijken. De honden zijn er tegenop geklommen en de jongens steunen zich op hun handen om beter te zien.

De Etrurische eigenschap van spontane originaliteit kan zich uitleven in de bucchero-ceramik, het zwartgerookte vaatwerk met de metaalachtige glans, dat typisch voor Etrurië genoemd mag worden, daar het, ook al heeft het in Griekenland misschien voorlopers gehad, nergens in zulk een omvang en verscheidenheid gefabriceerd is. Wel zijn vele vormen der Etrurische bucchero-vazen wat bizar en voor een aan Griekse ceramiek geschoold oog provinciaals, maar een frisse geestigheid stelt ons vaak voor deze tekortkomingen weer schadeloos. Want wie is er niet bekoord door de „vaas”, waarbij twee gekroonde paardenprotomen uit het bolachtige vazenlichaam oprijzen, terwijl een op de bol staande wagenmenner hen aan de teugel houdt? Zijn achteruitwaaiende mantel blijkt bij nadere beschouwing het oor van de vaas te zijn (Cat. 42). Een pyxis met geribde wand heeft een deksel gekregen, die uit evenveel stervormig aan elkaar geplaatste vissen bestaat, als de pyxis ribben heeft. (Cat. 44). In een ander geval vormt een vis het lichaam van de vaas, deze staat consequent op vissevinnen (Cat. 48). Maar de kop van de vis ontbreekt, de voorkant is recht afgesloten en versierd met een medaillon. Hier heeft de Etrurische fantasie paden bewandeld, waarop wij haar moeilijk kunnen volgen. Niet alleen tot vissen, maar ook tot vogels voelt de Etruriër zich zeer aange trokken. Een Sirene (zij het dan ook een mannelijke) met natuurgetrouw vogellijf vormt een zeer aantrekkelijke kan (Cat. 46, afb. 10).

Het is trouwens de moeite waard om erop te letten, hoeveel motieven de Etruriër aan het zwemmen en vliegen ontleent. Soms heeft een gewone zwemmer hem geïnteresseerd, wij zien bv. een bronzen jongeling in duikhouding (Cat. 197). Maar meestal zijn de Etrurische kunstenaars met de werkelijkheid niet tevreden. Een Triton zwemt heel rustig met vinnen, die uit zijn kleeid groeien (op het bronzen relief I32A)¹. Plastisch-bronzen meisjes krijgen een vissestaart in plaats van benen (Cat. 160). Zij zouden waarschijnlijk niet tevreden zijn met de naam „Sirenen”, die de catalogus haar geeft en liever „Nereïden” heten. En in welke kunst vinden wij zoveel

¹ H. Mühlstein, Die Kunst der Etrusker abb. 160.

hippocampen, d.w.z. wezens, die een vissestaart met een paarden-voorstuk combineren? Hier wemelt het ervan, zowel in de plastiek als en reliëf en op de vazen (Cat. 161, 132, 144, 61). Op een amphora uit ca. 520 v. Chr. zien wij een zeedemon tegen dolfijnen vechten (Cat. 62, afb. 13). Welk een stoutmoedige combinatie van fantasie en werkelijkheid!

Ook tot het vliegen komen bij de Etruriërs wezens, die in de Oosterse en Griekse kunst hun vleugels als sieraad dragen. De Sirenen op een overigens grof geschilderde amphora (Cat. 64) ontwikkelen een geweldige vaart; een normale vogel ziet zich tot zijn verbazing in hun vlucht opgenomen. Op een bronzen spiegel komt zowaar een sfinx door de lucht vliegen, die zich jammer genoeg aan een beschrijving in de catalogus onttrokken heeft. (Cat. 209). Ook een Centaur gooit zijn menselijke voorbenen in een knieloopschema, wat hem de indruk van meer vaart verleent, dan zijn Griekse broeders ooit vertonen. (Cat. 61).

Maar hoe spontaan en origineel deze vondsten ook zijn, daar is dan vaak ook alles mee gezegd; van „Kunst” is geen sprake. Pas waar dit innerlijke vuur zich in de gestileerde kunstvormen kleedt, die de Etruriërs door contact met andere volkeren ontwikkelen, ontstaan kunstwerken, wonderlijke werken, die op haast iedereen overweldigende indruk maken. Zulk een werk is de terracotta Hermeskop uit Veii (Cat. 220). Blijkbaar zagen ook de organisatoren van de tentoonstelling in hem een belichaming van „het geheim der Etrusken”, daar zijn beeltenis de catalogus siert. Hij roept de Hermes der Homerische hymne voor ons op, de *πoλύτροπον, αἰμυλομήτην*. Wij behoeven ook niet lang te zoeken naar de andere, de sterfelijke *πoλύτροπος*. In een vitrine in dezelfde zaal staat een terracotta-kop (Cat. 226, afb. 39). Is dit niet de listenrijke, nooit ontmoedigde Odysseus in levenden lijve?

Niet alleen in gezichtsuitdrukking, ook in lichaamsbewegingen kan de gave der Etruriërs om innerlijk vuur in een gestileerde vorm te kleden, zich openbaren. Op een ivoren reliëfje uit ca. 530-520 v. Chr. met de voorstelling van een hertenjacht zien wij een man, die met zijn armen de nek van het hert omspant, zó, dat de armen samen met het gebogen hoofd een scherpe rechthoek vormen. Dit lijnenspel is wel uit de lichaamsbeweging van de man te verklaren, maar heeft bovendien nog een sterkere, en wel suggestieve waarde: wij

voelen de greep aan, die de jager op zijn prooi heeft. Misschien is het de huidige constellatie van de kunst, waardoor het tegenwoordige geslacht, meer dan de vorige, gevoelig is voor de dubbelzinnigheid der gestileerde uitdrukkingsmiddelen.

Aan de Etruskische voorliefde voor expressiviteit van het gelaat en toegespitste houdingen heeft ook een terracotta-groep van een Sileen met een Maenade uit ca. 480 v. Chr. haar eigenaardig karakter te danken (Cat. 217, afb. 41). De (ook in tijd) overeenkomstige Campanische bronzen groepen van een Sileen met een Maenade zijn veel rustiger en harmonischer¹.

Nog lange tijd zal de Etruskische kunst archaische elementen vasthouden, maar toch neemt zij al spoedig ook vroegklassieke en rijkklassieke vormen van de Griekse kunst over. Ongetwijfeld had ook in Etrurië een veranderde mentaliteit en wereldopvatting de kunstenaars hiervoor ontvankelijk gemaakt en wel klaarblijkelijk vooral voor de peinzende en gevoelige stemming, die uit sommige vroegklassieke werken spreekt. Een kop als de zgn. „Testa Malavolta” gaat hierin verder dan enig Grieks werk (Cat. 247). Misschien waren de Etruriërs als erfgenamen van de Oost-Griekse kunst voor deze weekheid voorbeschikt; de gevoelige hoofdhouding van een onder Oost-Griekse invloed ontstaan bronzen figuurtje wijst althans in deze richting (Cat. 182, uit 540-520 v. Chr.)². Rus denkt bij de Testa Malavolta aan de gelaatsuitdrukking van de Athene van Myron³, wat wel enig houvast geeft. Anders zou men eerder aan koppen van Donatello denken.

Ongriefs doet ook een Dionysos-kop aan met zijn lijdende trekken (Cat. 240). De conclusie, dat hij „invloed van de sculptuur uit de omgeving van Phidias” vertoont⁴, karakteriseert hem slechts ten dele. Sommigen zijn geneigd hem later te dateren⁵, maar biedt de Griekse kunst wel iets vergelijkbaars voor het innerlijk leven van dit werk? Weer worden wij op geheimzinnige wijze herinnerd aan de kunst van na-antieke tijden.

¹ P. J. Riis, *Some Campaman Types of Heads*. From the Coll. of the Ny Carlsb. Glypt. II 1938, 159 en fig. 20a-b.

² P. J. Riis, *Thyrrhenika* 49.

³ H. Mühlstein, *Die Kunst der Etrusker* abb. 194.

⁴ Zo de catalogus.

⁵ B. v. P. J. Riis, *Thyrrhenika* 100.

Het ligt in de lijn van deze Etruskische geestesgesteldheid, dat de romantiek, waarvoor de hellenistische kunst de uitdrukkingsmiddelen vindt, door de Etruriërs zeer goed aangevoeld wordt. De jongeling uit Falerii getuigt hiervan (Cat. 294, afb. 57)¹.

Hij overtreft het door Lysippos gemaakte portret van Alexander de Grote, waar hij waarschijnlijk op geïnspireerd is, nog in romantiek. Een verwante mannenkop toont aan, hoe deze stijl zich een rijpere man voorstelt (Cat. 295). Zeer gevoelig en, we mogen misschien zeggen, Etruskisch-persoonlijk is ook een bronzen mannenkop uit de 3e-2e eeuw v. Chr. (Cat. 313).

Hiermee zijn wij ongemerkt in de bloeitijd van het Romeinse portret beland en tevens bij het grote probleem, in hoeverre de Romeinse portretkunst op autochthone krachten steunt. Hierover is juist in de laatste jaren de strijd weer opgelaaid, vooral als gevolg van het laatste deel van Miss Richters boek: "Three critical Periods in Greek Sculpture" van 1951. De voorstanders van de autochthone Romeinse portretkunst zouden eo ipso de Etruriërs wel als inspirerende macht willen erkennen. Het is, gezien het hoge niveau der Etrurische portretkunst, ook zeer waarschijnlijk, dat deze de Romeinen iets te zeggen had. Maar de bewering, dat de Etruriërs in staat waren tot iets, dat de Grieken niet vermochten, stuit ook weer op heftige tegenspraak en terecht. Wij zien op deze tentoonstelling bv. een zeer krachtig en persoonlijk portret uit het begin van de 2e eeuw v. Chr., nl. dat van de edelman Vel Saties op de wandschildering van de Tomba Prancois (Cat. 320)². Maar, zoals Prof. Bijvanck terecht opmerkte³, is de treffendste parallel juist een Grieks portret, zeer verwant in de uitdrukking van oog en mond, nl. een kop, die door veertig copieën bekend is, waarvan het beste exemplaar, in brons, zich te Napels bevindt⁴. Wie het voorstelt, is nog niet geheel uitgemaakt en doet in dit verband niet ter zake. Maar een uitgesproken persoonlijkheid is het zeker.

Juist dit laatste punt nu zou wel eens heel belangrijk kunnen zijn in deze discussie. Met termen als „idealistisch” en „realistisch” is een

¹ A. W. Bijvanck, De Etruriërs afb. 13.

² M. Pallotino, Etruscan Painting Pl. 121.

³ Op de Archaeologendag van 3 September jl.

⁴ K. Schefold. Die Bildnisse der antiken Dichter 134-137.

verkeerde scheidingslijn getrokken tussen Grieken enerzijds en Etrusken-Romeinen anderzijds. Maar wie op deze Etrurische tentoonstelling rondkijkt, krijgt wel de indruk, dat de Etrusken op hun grafmonumenten „realistische” portretten verlangen van individuen zonder uitgesproken persoonlijkheid, terwijl de Grieken de zulken liever eren met een niet door negatieve kenmerken vervormde beeltenis. In dit opzicht staan Etruriërs en Romeinen zo typisch aan één zijde, dat wij moeite hebben om te geloven, dat de individualiteitsloze, realistische portretkop van het aan bijfiguren rijke grafmonument in het Louvre geen Romein voorstelt, maar een Etruriër uit het begin van de 4e eeuw (Cat. 239, afb. 44). In dit werk ontbreekt de behoefte der Grieken aan distantie, die of door de dwingende kracht van een persoonlijkheid of de geslotenheid van de stijlvorm gewaarborgd wordt. *(Slot volgt).*

’s Gravenhage

J. C. HOFKES-BRUKKER.

Over Vaison

Ter opwekking tot een bezoek aan de Provence zou ik gaarne iets willen vertellen over Vaison.

Over Vaison bestaat een als roman geschreven boekje van Pierre Pellerin „Le chanoine Sautel exhume Vaison la Romaine.”, waarin verhaald wordt, hoe in de zomer van 1907 de jonge geestelijke Sautel van Avignon per fiets in de oude hoofdstad der Vocontii kwam. Hij verklaarde te willen weten, wat er onder de „lunettes” van de heuvel van Puymin zat. Vanaf die dag heeft hij 47 jaar opgravingen verricht. De zgn. lunettes waren de overblijfselen van het antieke theater, zoals de romeinse brug over de Ouvèze tot op onze tijd de historische band met de oudheid vormt.

Van 1925—1939 werd Sautel finantieel gesteund door de tabakshandelaar Burrus uit de Elzas, terwijl in oude tijden een andere Burrus, de opvoeder van keizer Nero, tot patronus civitatis van zijn geboortestad Vasio gekozen werd.

Het resultaat van zijn opgravingen is, dat wij in Vaison terugvinden een complete romeinse stad, gebaseerd op de drie principes van religio, ars militaris en stedelijke techniek. De kwartieren van Puymin en Villasse zijn slechts een gedeelte van de oude stad, maar laten ons toch toe gevolgtrekkingen te maken, tot hoever de stad in zijn geheel zich heeft uitgestrekt.

Op de Puymin zijn blootgelegd vier insulae, door vijf straten met goten en trottoirs gescheiden. De eerste insula is „het huis van de Messii”, waarlangs een straat loopt van M. 5.65 breed. De tweede insula is die van de „Porticus van Pompeius”, waar een diadoumenos werd gevonden. Het was een gebouw, waar de burgers zich konden verpozen. In het midden stond het beeld van een bijzonder geëerd persoon, waarschijnlijk van Pompeius, een in deze streken bekende familie. Op een inscriptie hier gevonden, uit de eerste of tweede eeuw, staat „Pompeia”, zodat men niet heeft gearzeld te spreken vari „Porticus Pompeia”. De derde insula is een reeks huizen, aangeduid als „maisons de rapport”. De M. 5.60 brede straat tussen deze en de porticus leidt naar het theater. Evenwijdig daaraan loopt een smallere straat van M. 2.90, waarlangs zich de vierde insula, een andere reeks „maisons de rapport” uitstrekt. De vraag is, wat wij onder deze gebouwen hebben te verstaan. Naast de domus, het rijke huis, kent elke romeinse stad zijn flatwoningen, appartementen voor gewone mensen, met één put voor alle bewoners en één groot dolium (fig. 1), een silo voor levensmiddelen. De dikte der muren laat concluderen tot twee, hoogstens drie verdiepingen.

Achter deze loopt een bredere straat van M. 9.60 met een lengte van 33 M. Zoals overal werden ook hier vele vondsten gedaan, ook een marmeren grafsteen van een christen uit de 4de eeuw, bronzen munten van Augustus, Vespasianus, Domitianus, Traianus, Commodus. Tegen de helling van de heuvel op bevinden zich nog resten van het Nymphaeum, vanwaar waarschijnlijk het water uit de bron van Puymin over de stad verdeeld werd, zoals in Nîmes het castellum divisorium.

Tussen deze opgravingen van de Puymin en die van la Villasse ligt la Place du 11 Nov., de brede moderne verkeersweg met zijn hoge platanen en het postkantoor. Wat zich daaronder bevindt, zal, voorlopig althans, nog wel een raadsel blijven. In la Villasse zijn verscheidene particuliere woningen en officiële gebouwen blootgelegd, maar ook een gedeelte van de voorname weg, die van de brug over de rivier leidde naar het theater. Deze weg, bestaande uit onregelmatige blokken steen, is M. 4.20 breed, met trottoirs aan beide zijden en een goot van 80 cm. breed en M. 1.10 diep. Aan de éne zijde verheft zich de basilica, een gebouw, dat zich nog gedeeltelijk onder de moderne wegen en huizen bevindt, maar dat in elk geval M. 12.50 breed is; stukken kapiteel, architraaf, fries



Fig. 1. Dolium van rode aarde in een flatgebouw gevonden.



Fig. 2. Winkelstraat.



Fig. 3. Altaar „Jucubus.”

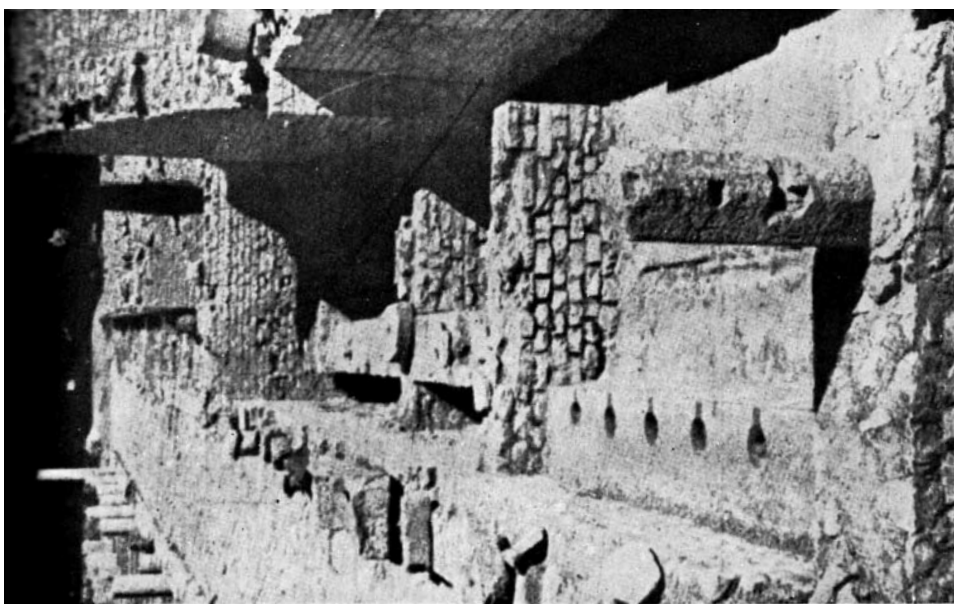


Fig. 5. Latrines.



Fig. 4. Zilveren buste.



Fig. 6. Hypocaustum.

en basis werden er gevonden. Dit gebouw, niet ver van het forum, omringd door tabernae, heeft niet gediend voor de cultus of rechtszittingen, maar moet een soort handelsbeurs geweest zijn. Aan de andere zijde van deze weg bevinden zich een reeks winkels. Vóór de winkels loopt een weg, begrensd door zuilen: een overdekte passage voor het winkelend publiek (fig. 2). Deze stadswijk bevatte twee insuiae, de eerste omvat de basilica met zijn daaraan grenzende thermen, die onder de Place du 11 Nov. liggen, en de tweede wordt voornamelijk ingenomen door „het huis met de zilveren buste”, bewoond door een rijke gallo-romein ten tijde van het keizerrijk, waartoe vanuit de winkelstraat een ruime entree was, tussen twee pilaren. In het vestibulum vond men een bronzen beeld van Hadrianus en een kleiner van Constantijn. Dan volgt het atrium, waar verscheidene altaren stonden, één voor Vulcanus en één „JUCUBUS” (voor de spelen, fig. 3) en vandaar komt men in het voornaamste gedeelte, het tablinum, groter dan gewoonlijk, bestaande uit een pergula, waarin een altaar „Fortunae” gevonden werd, en een achtal vertrekken, w.o. het oikos, dat op de pergula uitziet, met weer een altaar voor Vulcanus en waar ook een bijna complete inktpot (atramentum) gevonden is. Achter het tablinum ligt de buitengewoon grote peristyl van 36 bij 30 M. met een galerij van M. 3.40 breed en een bassin van M. 14.50 bij M. 4.40. In de N-O-hoek van de galerij vond men in 1925 de zilveren buste (fig. 4), ongetwijfeld van de eigenaar van omstr. 100 n. Chr. Van de galerij komt men oostwaarts langs drie treden bij de latrines (fig. 5) en noordwaarts bij de privé-bad-inrichting: een caldarium met hypocaustum (fig. 6), een tepidarium en een frigidarium.

Deze twee stadsgedeelten vormen slechts een klein gedeelte van de oude stad, die als een legerplaats de vorm had van een rechthoek, doorsneden door twee grote wegen, corresponderend met de poorten: de cardo van N. naar Z. en de decumanus van O. naar W. Van deze twee wegen uit liepen de kleinere secundaire wegen, die opgegraven zijn en op het kruispunt daarvan lag het forum.

Het theater, waarvan de lunettes de eigenlijke aanleiding zijn geweest tot de verdere opgravingen, bleek te zijn uit de eerste eeuw n. Chr. In het hyposcenum vond men tal van beelden: van Tiberius, Hadrianus, Sabina. Waar kwamen deze beelden vandaan? In 407 werd op bevel van keizer Honorius het theater afgebroken: hij wilde de heidense godsdienst vernietigen. Maar hoe en waarom kwamen

die keizerbeelden daar terecht ? Zo blijven er meer vragen, bv. hoe deze stad, welks bewoners Vasienses genoemd werden, nu feitelijk heette; maar dit zijn slechts aantekeningen van een belangstellend bezoeker.

Zeist.

_____ A. SAMSOM.