

Roofkunst en Rechtvaardigheid

De Elgin Marbles als voorbeeld van een moreel dilemma



Ellen Taal
Master Kunstgeschiedenis: Beeldende Kunst tot 1850
Universiteit Utrecht

Roofkunst en Rechtvaardigheid

De Elgin Marbles als voorbeeld van een moreel dilemma

Door Ellen Taal

Schieland 122
1274 LE Huizen
0616576636

e.taal@students.uu.nl
Studentnummer: 3014290

Masterthesis Kunstgeschiedenis

Beeldende Kunst tot 1850
Faculteit Geesteswetenschappen

Begeleidend docent: Dr. K.A. Nieuwenhuisen

Tweede lezer: Dr. H. Henrichs

Maart 2011
Universiteit Utrecht

Inhoudsopgave

VOORWOORD	4
INLEIDING	5
HOOFDSTUK 1 - KUNSTROOF	5
1.1 <i>Kunstroof in het verleden</i>	9
1.2 <i>Regelgeving in oorlogstijd</i>	12
1.3 <i>Tweede Wereldoorlog</i>	13
1.4 <i>Het UNESCO-verdrag uit 1970</i>	14
AFBEELDINGEN	16
HOOFDSTUK 2 – LORD ELGIN EN DE PARTHENONSCULPTUREN	21
2.1 <i>Geschiedenis van het Parthenon</i>	21
2.2 <i>Lord Elgin en de Parthenonsculpturen</i>	23
2.3 <i>Verkoop van de Elgin Marbles aan het British Museum</i>	29
AFBEELDINGEN	32
HOOFDSTUK 3 – DISCUSSIE OVER DE ELGIN MARBLES	42
3.1 KRITIEK OP LORD ELGIN	42
3.1.1 <i>Verontwaardiging bij tijdgenoten</i>	42
3.1.2 <i>Pleidooien voor teruggave</i>	44
3.1.3 <i>Schoonmaakpraktijk in British Museum</i>	47
3.1.4 <i>Verzoek tot teruggave na Tweede Wereldoorlog</i>	48
3.1.5 <i>Angst voor precedent ongegrond</i>	50
3.1.6 <i>Artistieke eenheid van het Parthenon</i>	51
3.1.7 <i>Ophef over de ‘witwas’-actie in het British Museum</i>	52
3.2 VOORSTANDERS VAN LORD ELGIN	53
3.2.1 <i>Bewondering van tijdgenoten</i>	53
3.2.2 <i>Invloed van de Parthenonsculpturen op de kunsten</i>	54
3.2.3 <i>Vervuiling in Athene</i>	57
3.2.4 <i>‘Cultureel fascist’</i>	59
3.2.5 <i>Legaliteit</i>	60
3.2.6 <i>Missie van het British Museum</i>	61
3.3 DE GRIEKEN	64
3.3.1 <i>Grieks sentiment</i>	64
3.3.2 <i>Griekse wederopbouw</i>	65
3.3.3 <i>Melina Mercouri</i>	67
3.3.4 <i>Het Nieuwe Akropolis Museum</i>	67
3.3.5 <i>Erfgoedkwestie</i>	68
AFBEELDINGEN	70
HOOFDSTUK 4 - RECENTE ONTWIKKELINGEN	77
4.1 RESTITUTIECLAIMS	77
4.1.1 <i>Egypte</i>	78
4.1.2 <i>Turkije</i>	82
4.1.3 <i>Italië</i>	84
4.1.4 <i>Restitutie menselijke resten</i>	85
4.2 GEVOLGEN VOOR MUSEA	86
4.2.1 <i>Louvre</i>	88
4.2.2 <i>J. Paul Getty Museum</i>	89

4.2.3	<i>Metropolitan Museum of Art</i>	89
4.3	GEVOLGEN VOOR DE KUNSTHANDEL.....	91
4.3.1	<i>Antiekhandel</i>	91
4.3.2	<i>Illegale kunsthandel</i>	92
4.3.3	<i>Onderzoek naar geroofde kunst</i>	93
AFBEELDINGEN		94
CONCLUSIE		97
LITERATUUR		102
VERANTWOORDING AFBEELDINGEN		104
BIJLAGE 1		108
BIJLAGE 2		110
BIJLAGE 3		111
BIJLAGE 4		112
BIJLAGE 5		113
BIJLAGE 6		114
BIJLAGE 7		115
BIJLAGE 8		116
BIJLAGE 9		117
BIJLAGE 10		118

Voorwoord

Deze masterthesis is de afronding van de Kunstgeschiedenis Master: Beeldende Kunst tot 1850. Na het volgen van het vak ‘Actualiteiten in de Beeldende Kunst’ en een bezoek aan het Nieuwe Akropolis Museum in Athene datzelfde jaar, raakte ik geïnteresseerd in de Elgin Marbles en het dilemma van restitutie. Voor het tot stand komen van deze masterthesis wil ik graag Dr Kathleen Nieuwenhuisen bedanken voor haar steun en de goede en enthousiaste begeleiding. Ook bedank ik Toni en Ingeborg van Hees, die mijn reisje naar Londen hebben gefinancierd zodat ik de Elgin Marbles met eigen ogen kon bewonderen in het British Museum. En tot slot Peter en Saskia Taal, voor tekstadviezen en voor het feit dat ik altijd thuis in alle rust mocht komen studeren.

Inleiding

In 1802 verwierf de Britse Lord Thomas Bruce, zevende graaf van Elgin, een flink aantal ornamentale sculpturen van het Parthenon in Athene. Deze Griekse tempel werd in de vijfde eeuw voor Christus gebouwd, toen Athene zich in politiek en cultureel opzicht op haar hoogtepunt bevond. Tijdens deze zogeheten Gouden Eeuw werd de democratie als staatsvorm ingesteld en ontwikkelden de architectuur en de beeldende kunsten zich tot een ongekend hoog niveau. De grootste architecten en beeldhouwers werden aangetrokken voor de bouw van tempels op de Akropolis, de heilige rots van het antieke Athene. Zo werd het Parthenon aan de binnen- en buitenzijde voorzien van uitgebreid beeldhouwwerk door de alom gevierde Phidias en zijn leerlingen.

Al eeuwenlang wordt het Parthenon vanwege de kwaliteit van de architectuur en de sculpturen beschouwd als een van de meest toonaangevende monumenten van de westerse beschaving. Sinds 1816 echter, bevindt zich bijna de helft van Phidias' antieke sculpturen in het British Museum in Londen. Al decennia lang probeert de Griekse overheid deze zogenoemde Elgin Marbles dan ook terug te krijgen. Er wordt namelijk betwist dat Lord Elgin de sculpturen op rechtmatige wijze heeft verkregen. Daarnaast wil Athene bewijzen dat zij met de bouw van het Nieuwe Akropolis Museum, dat zijn deuren opende op 20 juni 2009, een geschikte locatie heeft voor het tentoonstellen van de beelden. De directie van het British Museum ziet echter niets in teruggave, omdat zij meent dat de Parthenonbeelden op rechtmatige wijze door het museum zijn verkregen en inmiddels een belangrijk onderdeel van de eigen collectie vormen. Toch speelt hier een wezenlijk moreel dilemma: hoe kan twee eeuwen na dato worden vastgesteld of de Elgin Marbles op rechtmatige wijze zijn verkregen als daartoe de benodigde documentatie ontbreekt of onvolledig is? En wie heeft inmiddels het meeste recht op objecten die eeuwen geleden uit hun oorspronkelijke context zijn gehaald?

Deze masterthesis geeft een overzicht van de manier waarop er sinds de verwerving van de Parthenonsculpturen door Lord Elgin aan het begin van de negentiende eeuw, door verschillende partijen is geschreven over zijn handelwijze en de eventuele teruggave van de Elgin Marbles aan Griekenland. Daarbij is onderzocht of de opvattingen dezelfde bleven of gaandeweg veranderden. Hoewel de handelwijze van Lord Elgin destijds niet afweek van wat westerlingen

gewoonlijk aan objecten meenamen uit al dan niet door hen gekolonialiseerde gebieden, en tijdgenoten zich met bewondering vergaapten aan de naar Londen verscheepte marbles, waren er ook tijdgenoten die onomwonden kritiek uitten op de manier waarop de sculpturen van het Parthenon waren verwijderd. Bovendien begon de aard van de kritiek in de loop der tijd te veranderen. Steeds vaker vroegen tegenstanders van de verwijdering van de marbles zich af of de Parthenonsculpturen wel in Engeland thuishoorden. Tenslotte werd de roep om restitutie groter.

De laatste jaren is het dilemma van restitutie van objecten die ooit hun weg van een gekolonialiseerd of geannexeerd gebied naar westerse particulieren en musea hebben gevonden, bijzonder actueel. Een aantal westerse musea is inmiddels, al dan niet op verzoek, overgegaan tot restitutie van objecten die niet tot de westerse cultuur behoren en vaak onder dubieuze omstandigheden zijn weggehaald uit het land van herkomst. Aan de wisselende criteria die daarbij worden gehanteerd zal hier aandacht worden besteed. Dat objecten en kunstvoorwerpen uit hun oorspronkelijke context worden verwijderd en elders terechtkomen, gebeurt al sinds mensenheugenis. In deze masterthesis worden objecten die niet vrijwillig zijn afgestaan geschaard onder de term 'roofkunst'. Zulke objecten kunnen variëren van gebruiksvoorwerpen uit derdewereldlanden en kunst die tijdens de Tweede Wereldoorlog werd geroofd, tot voorwerpen die als cultureel erfgoed van een land worden beschouwd. Zo zien de Grieken de Elgin Marbles als een belangrijk onderdeel van hun cultureel erfgoed.

In het eerste hoofdstuk zal het begrip 'kunstroof' nader worden gedefinieerd. Ook wordt een overzicht geschetst van de geschiedenis van het roven van culturele objecten, waaruit zal blijken dat de handelwijze van Lord Elgin paste in een lange traditie. In het tweede hoofdstuk zal de nadruk liggen op de manier waarop Elgin de sculpturen heeft verworven en de verkoop ervan aan het British Museum. Ook zullen de bouw en betekenis van het Parthenon worden beschreven, zodat duidelijk wordt van welk belang die tempel voor de Grieken is. Hoofdstuk 3 geeft een overzicht van de discussie die al sinds de verwijdering van de sculpturen wordt gevoerd. De opvattingen van de voor- en tegenstanders van Elgins daad en argumenten voor en tegen restitutie worden geïnventariseerd, met elkaar vergeleken en tegenover elkaar gezet. In het vierde en laatste hoofdstuk zullen recente ontwikkelingen met betrekking tot het verschijnsel kunstroof en restitutie behandeld worden. Daarbij passeren verschillende voorbeelden van restitutie en claims de revue. In het bijzonder zal gekeken worden naar recente claims uit Egypte, Turkije en Italië, omdat die de meeste overeenkomsten vertonen met de kwestie-Elgin. Het gaat hierbij namelijk om objecten die in de landen van herkomst beschouwd worden als cultureel erfgoed.

Bovendien speelt daarbij de vraag welke gevolgen restitutie zou kunnen hebben voor de kunsthandel en de grote westerse musea die objecten in hun collecties hebben met een onduidelijke of dubieuze herkomst.

In de conclusie wordt een samenvatting gegeven van de argumenten die in de discussie over restitutie van de Elgin Marbles een rol hebben gespeeld en nog steeds spelen. Die argumenten worden in de tijd geplaatst en vergeleken met de standpunten die bij andere restitutieclaims werden en worden ingenomen. Daarbij zal onder meer duidelijk worden dat er sprake is van een verschuiving in de aard van de opvattingen.

In de media verschijnen steeds vaker berichten over restitutie. Voor het in kaart brengen van de discussie over de Elgin Marbles is dankbaar gebruik gemaakt van kranten en websites. Om de discussie in een (kunst)historische context te plaatsen is (kunst)historische literatuur geraadpleegd over het Parthenon, Lord Elgin, de discussie over de Elgin Marbles en andere voorbeelden van kunstroof en restitutie. Bovendien heeft een bezoek aan het British Museum inzicht gegeven in de manier waarop de Elgin Marbles zijn geëxposeerd en welke betekenis zij voor de collectie hebben. Ook het Nieuwe Akropolis Museum en het Parthenon zijn bezocht om te kunnen vaststellen in welke conditie de oudheden zich daar bevinden en hoe het museum is toegerust op de zo gewenste behuizing van de marbles die zich nu in het British Museum bevinden.

De afloop van de Elgin-kwestie is nog niet in zicht. Tot op heden weigert het British Museum de sculpturen terug te geven. Ondertussen wordt het Elgin Marbles-dispuut tussen Griekenland en Groot-Brittannië met argusogen gevolgd. Als het British Museum overstag gaat en de marbles aan Griekenland teruggeeft, zullen ook andere westerse musea hun beleid ten aanzien van restitutie moeten heroverwegen en wellicht objecten aan de landen van herkomst teruggeven. Soms gebeurt dat al. Zo geeft het Metropolitan Museum in New York dit jaar negentien kunstschaten uit het graf van farao Toetanchamon terug aan Egypte.¹ Waarschijnlijk zal het aantal restitutieclaims de komende jaren toenemen. In veel landen die cultureel erfgoed hebben zien verdwijnen, begint het besef door te dringen dat het gevoel van nationale eenheid versterkt kan worden door een gedeeld verleden met daarbij behorende objecten. Vandaar dat de bevolking bewust wordt gemaakt van het eigen cultureel erfgoed door musea te vernieuwen en beter te organiseren en door wetenschappelijk onderzoek te stimuleren. Een voorbeeld daarvan is de recente opening van het Nieuwe Akropolis Museum in Athene, waarin de Grieken de Elgin

¹ Gezien de recente politieke onlusten en de daarmee gepaard gaande diefstal uit het Nationaal Museum in Caïro, loopt dat proces van restitutie mogelijk vertraging op. Diederik van Hoogstraten, "Schatten Toetanchamon naar Egypte", *de Volkskrant*, 12 november 2010.

Marbles permanent willen tentoonstellen. Juist omdat de Parthenonbeelden zo belangrijk zijn voor de collectie van het British Museum, en tegelijkertijd door de Grieken als essentieel en onmisbaar cultureel erfgoed worden gezien – dat niet in Londen, maar in Athene thuishoort –, is de discussie over de Elgin Marbles een kernvraagstuk dat de hele kunstwereld (en politiek) aangaat. De uitkomst ervan zou dan ook wel eens grote gevolgen kunnen hebben.

Hoofdstuk 1

Kunstroof

Sinds mensenheugenis verdwijnen er al dan niet kostbare voorwerpen uit het land van oorsprong. Een aantal van die voorwerpen wordt inmiddels beschouwd als behorend tot het culturele erfgoed van een land. Als die voorwerpen niet vrijwillig zijn afgestaan, kan worden gesproken van kunstroof. Die term beslaat in deze masterthesis meer dan de door Nazi's geroofde kunst van Joodse eigenaren in de Tweede Wereldoorlog. Zo vallen oorlogsbuit, plunderingen en illegale opgravingen onder dezelfde noemer. Daarbij wordt geen onderscheid gemaakt tussen objecten die onrechtmatig zijn toegeëigend in naam van de bezettende mogendheid dan wel door een individu. In de discussie over teruggave van cultureel bezit is het van belang hoe de objecten precies zijn verkregen. Was er sprake van plundering, oorlogsbuit, pressie, zwarte handel of al dan niet vrijwillige verkoop? In hoeverre kan worden gesproken van roof als het betreffende (kunst)object al honderden jaren geleden onder onbekende omstandigheden is meegenomen uit het land van herkomst?

1.1 Kunstroof in het verleden

De vroegst bekende voorbeelden van kunstroof dateren van ver voor de christelijke jaartelling. Zo gaf de Assyrische koning Sargon II een verklaring voor alles wat hij meenam tijdens de plundering van de Urartiaanse stad Musasir in 714 v.Chr.: de koning van die stad, Urzana, “kwam tegen mij in opstand, hield het terugkerende konvooi van mijn expeditie tegen, verzuimde overvloedige geschenken te brengen en mijn voeten te kussen. [...] Uit woede zond ik al mijn strijdswagens, paarden en mijn hele kamp naar Assyrië.”² Volgens de bijbel werd ook onder de Babylonische koning Nebukadnezar geplunderd. De Babyloniërs roofden in 586 v.Chr. de Tempel van Salomo in Jeruzalem leeg: “Al het goud en zilver, offerschalen, potten, kandelaars, schotels en kommen, nam de commandant van de lijfwacht zelf mee.” (Jeremia 52:19).³ In de oudheid maakten ook de Grieken en Romeinen zich op grote schaal schuldig aan kunstroof. De Griekse schrijver Xenophon trok rond 400 v.Chr. mee met het Perzische leger naar Klein-Azië.

² “revolted against me, halted the return march of my expedition, [he failed to come bringing] his ample gifts, nor did he kiss my feet. [...] In the fury of my heart I made all of my chariots, many horses, all of my camp, take the road to Assyria.” Elizabeth Simpson (ed.), *The Spoils of War. World War II and Its Aftermath: The Loss, Reappearance, and Recovery of Cultural Property*, New York 1997, p. 34.

³ *De Bijbel: Willibrordvertaling*, Katholieke Bijbelstichting 's-Hertogenbosch 2004, p. 936.

Hij schreef dat veroveraars recht hadden op oorlogsbuit, inclusief de cultuurschatten van de onderworpenen. Toen Alexander de Grote een eeuw later de Perzische koning Darius versloeg, liet hij zijn soldaten gouden schalen, kruiken en munten meenemen.⁴ Militaire overwinningen werden vaak gevierd met triomfantelijke processies en het tonen van gestolen rijkdommen. In 70 n.Chr. plunderde Titus, de zoon van keizer Vespasianus, de Tempel van Herodes in Jeruzalem. De Boog van Titus in Rome, die deze gebeurtenis herdenkt, werd postuum opgericht in 81 n.Chr. De reliëfs op de boog verbeelden de triomfantelijke processie met oorlogsbuit, waaronder de gouden menora die gold als de belangrijkste overwinningsbuit (afb 1).

Van een ander kaliber zijn de gewelddadige rooftochten van de Vikingen. Zo mag hier de plundering in 793 van het klooster op het Heilige Eiland van Lindisfarne aan de noordoost-kust van Groot-Brittannië niet ontbreken. Die aanval maakte zoveel indruk dat de gebeurtenis wordt gekenmerkt als het begin van het Vikingen-tijdperk. Ook de kruistochten vanuit Europa naar het Heilige Land aan het einde van de elfde eeuw gingen gepaard met veel geweld en roof. Zo hielp het goud van joden die onderweg werden vermoord de campagne te financieren. Toen de kruisvaarders Jeruzalem bezetten in 1099, werden ook daar veel joden en moslims vermoord en werd de stad leeggeroofd. De christenen gebruikten de term “heilige diefstal” om de verwijdering van relieken te rechtvaardigen. In 1204 werd Constantinopel geplunderd: goud, zilver, satijn, huiden en in het bijzonder relieken werden geroofd.⁵ De beroemdste buit bestond uit de vier bronzen paarden van de Hippodrome. Zij werden gebruikt om de façade van de San Marco in Venetië te versieren, en gaven hiermee uitdrukking aan de rijkdom en de macht die de stad in het oostelijk Middellandse-Zeegebied had verworven.⁶

Vanaf de zestiende eeuw werd de Europese cultuur dominant in de wereld. Het toenemend aantal ontdekkingsreizen had expansie tot gevolg. De ontdekking van nieuwe werelddelen en volken die tot dan toe onbekende producten vervaardigden, betekende een grote stimulans voor de verzamelpraktijk in het Westen.⁷ Na het veroveren van andere overzeese gebieden brachten West-Europese bevelhebbers trofeeën mee, naast slaven, kruiden en schatten. Vaak kwam bij het toe-eigenen van de cultuurgoederen geweld te pas en werden de koloniale overheersers gedreven door een mengeling van machtswellust, gretigheid en superioriteitsgevoel. Door het tonen van de trofeeën werden het binnendringen, de verovering en de overheersing ‘geïllustreerd’. De

⁴ Jos van Beurden, *Goden, graven en grenzen: over kunstroof uit Afrika, Azië en Latijns-Amerika*, Amsterdam 2001, pp. 40-41.

⁵ Simpson 1997 (zie noot 2), pp.34-35.

⁶ Ellinoor Bergvelt, Debora J. Meijers en Mieke Rijnders (red.), *Kabinetten, galerijen en musea*, Zwolle 2005, p. 70.

⁷ Bergvelt, Meijers en Rijnders 2005 (zie noot 6), p. 36.

oorlogsbuit van Napoleon Bonaparte is hiervan een voorbeeld. De al eerder genoemde bronzen paarden die tijdens de kruistochten naar Venetië waren meegevoerd, werden in 1798 getoond tijdens de triomftocht die Napoleon hield op de Champ-de-Mars in Parijs. Van 1796 tot aan het einde van zijn heerschappij leidde hij een campagne van veroveren en ‘verzamelen’ door heel Europa (afb. 2). Zijn schatten vulden het Musée Central des Arts (vanaf 1803 het Musée Napoléon geheten), dat later het Musée du Louvre zou worden. Zijn veldtocht in Egypte leidde tot meer aandacht voor en het bestuderen van de cultuur van het Oude Egypte. Veel Egyptische voorwerpen hadden in Frankrijk invloed op de architectuur en de beeldende kunst in de negentiende eeuw. Pas nadat Napoleon na de Slag bij Waterloo in 1815 afstand had gedaan van de troon, gingen veel van de geroofde meesterwerken terug naar de plaats waarvan Napoleon ze had meegenomen. Zo werd de beroemde Laocoöngroep, die Napoleon in 1799 uit Italië had meegenomen, teruggegeven aan het Vaticaan. Ook de bronzen paarden vonden hun weg terug naar de San Marco in Venetië.⁸

Een andere ontwikkeling in de achttiende eeuw was het toe-eigenen van voorwerpen uit oude culturen ter verheerlijking van de Europese cultuur. Eerst was de klassieke cultuur van het oude Griekenland en Rome het symbool van verfijning en smaak. Daarnaast ontstond er aan het begin van de negentiende eeuw, naar aanleiding van Napoleons veldtochten, een hernieuwde belangstelling voor het Oude Egypte. Mummies en piramides werden de nieuwe statussymbolen. De fascinatie daarvoor leidde tot meer opgravingen en meer onderzoek naar het verleden en daarmee tot het begin van de archeologie. Opgravingen in het oude Mesopotamië in de daaropvolgende decennia bracht veel monumenten en kunstschaten naar de West-Europese tempel – het museum. Ook leidden de ontdekkingen van Napoleon in Egypte en die van Lord Elgin in Griekenland ertoe dat in de negentiende eeuw dilettanten naar die gebieden afreisden om zelf opgravingen te verrichten en objecten mee te nemen. Door de belangstelling die in Europa bestond voor de antieke cultuurobjecten bloeide de dubieuze kunsthandel en werden veel twijfelachtige opgravingen gedaan (afb. 3 en 4).⁹

Daarnaast maakte in de negentiende eeuw vrijwel elke Europese mogendheid zich schuldig aan plundering van de gekolonialiseerde gebieden. Zo braken in 1867 de Anglo-Ashanti oorlogen uit als gevolg van een rel tussen de Britten en de Ashanti-koning Kofi Karikari. Tijdens een strafexpeditie naar Kumasi, de hoofdstad van het Ashanti Koninkrijk, werd op grote schaal geplunderd. Het koninklijk paleis werd volledig ontdaan van regalia, goud, zwaarden, borden en

⁸ Simpson 1997 (zie noot 2), pp. 35-36.

⁹ Sharon Waxman, *Loot. The Battle over the Stolen Treasures of the Ancient World*, New York 2008, p. 4.

andere kostbaarheden. De Ashanti-kroonjuwelen kwamen terecht in het Museum of Mankind in Londen. In 1897 volgde een Britse strafexpeditie in Nigeria tegen de koning van Benin, de Oba. Hij werd gestraft voor zijn verzet tegen de Britse handelspraktijken en voor het vermoorden van de waarnemend consul van de handelspost. Tijdens de strafexpeditie werd een collectie bronzen plakken en beelden in de vorm van bewerkte figuren en dieren meegenomen (afb. 5). De meeste bronzen werden naar het British Museum gebracht, maar talloze andere zijn over de wereld verspreid geraakt. Hierdoor is de nationale Nigeriaanse kunstcollectie tot op heden aanzienlijk geringer dan wat er aan Nigeriaanse kunst in Londen te vinden is.¹⁰

De meeste objecten die in de negentiende eeuw door soldaten werden meegenomen tijdens campagnes in overzeese gebieden vonden hun weg naar de nationale musea, waar ze werden tentoongesteld als propaganda voor het voortzetten van de expedities. Ook de Nederlanden hielden een strafexpeditie in 1894 in Nederlands-Indië. Tijdens die Lombokexpeditie werden 230 kilo goudgeld en meer dan duizend kostbare siervoorwerpen in beslag genomen. De buit werd triomfantelijk tentoongesteld in het zojuist geopende Rijksmuseum in Amsterdam.¹¹

Eind negentiende eeuw groeide de belangstelling voor etnografie, in het bijzonder in de Verenigde Staten. Uit Congo werden door Amerikanen meer dan 3500 objecten meegenomen, die in 1910 terechtkwamen in een nieuwe Afrikaanse afdeling in het Amerikaanse Museum voor Natuurhistorie in New York. Die expedities in Congo stonden niet op zichzelf. De Fransen begonnen in 1909 de islam en tradities in het Franse West-Afrika te bestuderen en de Britten stuurden antropologen naar hun vele koloniën in de jaren twintig van de twintigste eeuw. De museumcollecties in Groot-Brittannië, Duitsland, de Verenigde Staten en andere kolonisatoren werden uitgebreid met duizenden Afrikaanse objecten en de musea richtten zich op het “bewaren” van schatten uit Azië en Latijns-Amerika.¹²

1.2 Regelgeving in oorlogstijd

Tegelijkertijd met het kolonialisme en het verzamelen van trofeeën ontstond in het Westen het besef dat het eigen cultureel erfgoed in oorlogstijd speciale bescherming verdient. Dat besef is met name herkenbaar in *The Law of Nations* (1758) van de rechtskundige Emheric de Vattel.

¹⁰ Simpson 1997 (zie noot 2), p. 36.

¹¹ Enid Schildkrout en Curtus A. Keim (ed.), *The scramble for art in Central Africa*, Cambridge 1998, p. 21.

¹² Schildkrout en Keim 1998 (zie noot 11), pp. 22-23.

‘Wat ook de achtergrond mag zijn van plunderingen in een land, we moeten de bouwwerken sparen die eervol en belangrijk zijn voor een samenleving, en die de kracht van de vijand niet vergroten, zoals tempels, tombes, publieke gebouwen en alle werken met een opvallende schoonheid. Wie de mensheid moedwillig van zulke monumenten van kunst berooft, toont zich een vijand van de mensheid.’¹³

Het principe dat geplunderd bezit moet worden teruggegeven aan het land van herkomst, werd voor het eerst internationaal vastgelegd in het Verdrag van Parijs in 1815. De naties die tegen Napoleon hadden gevochten, eisten teruggave van cultureel bezit. Hierbij maakte het niet uit of de objecten door middel van geweld of via een overeenkomst waren verkregen. Een ander belangrijk document waarin de principes van de bescherming van cultureel erfgoed werden vastgelegd was de Lieber Code uit 1863, geschreven door Francis Lieber, een hoogleraar aan de Columbia College in New York, tijdens de Amerikaanse Burgeroorlog. Een binnenvallend land mocht cultureel erfgoed in beslag nemen, zolang dit gebeurde zonder het te beschadigen. Verder moesten de objecten in bewaring blijven tot een vredesverdrag werd gesloten, waarin ook het eigendomsrecht van de objecten moest worden vastgelegd. De invloed van de Lieber Code op het volkerenrecht was buitengewoon groot. In 1874 diende de code als basis voor de Verklaring van Brussel, een eerste internationale poging om regels voor het beschermen van cultureel bezit te codificeren. Die codes zouden de voorloper zijn van het Haagse Verdrag van 1907, waarin internationale wetten het recht erkenden op het in beslag nemen van oorlogsmateriaal en oorlogsbuit. Volgens de voorschriften van het Haagse Verdrag mag staatseigen roerend goed dat wordt aangetroffen op het slagveld, worden toegeëigend als oorlogsbuit.¹⁴ (*Zie bijlage 1 voor gedeelten uit de verdragen die betrekking hebben op oorlogsbuit*).

1.3 Tweede Wereldoorlog

Vóór de twintigste eeuw werden waardevolle voorwerpen en kunstobjecten vaak geroofd door westerse mogendheden onder het mom van oorlogsbuit, losgeld, vergelding of heilige kruistocht. In alle gevallen was er echter sprake van hebzucht en barbarij. Hetzelfde geldt voor de plunderingen tijdens de Tweede Wereldoorlog, die uitzonderlijk waren vanwege de omvang, de meedogenloosheid en de strakke organisatie ervan (afb. 6 en 7). In mei 1945 ontdekten

¹³ ‘For whatever cause a country is ravaged, we ought to spare those edifices which do honor to human society, and do not contribute to increase the enemy’s strength – such as temples, tombs, public buildings, and all works of remarkable beauty. It is declaring one’s self an enemy to mankind, thus wantonly to deprive them of these monuments of arts.’

Simpson 1997 (zie noot 2), p. 101.

¹⁴ Simpson 1997 (zie noot 2), pp. 101-102.

Amerikaanse militairen duizenden schilderijen die de Duitsers hadden ondergebracht in een zoutmijn in Alt Aussee, in Oostenrijk. Overigens hadden ook de Amerikanen zich schuldig gemaakt aan roof. Een berucht voorbeeld zijn de Quedlinburg-schatten, die door Amerikaanse militairen waren meegenomen naar de Verenigde Staten.

De roof en plundering tijdens de Tweede Wereldoorlog waren een schending van het Haagse Verdrag van 1907. Duitsland vernietigde meer dan een half miljoen museale objecten en veroorzaakte grote verliezen doordat talloze voorwerpen niet meer traceerbaar waren. Ook waren de ideologische, juridische en politieke argumenten die in de Tweede Wereldoorlog door de nazi's werden gebruikt om kunstroof te rechtvaardigen ongehoord. Voor het eerst in de geschiedenis functioneerden in een leger hoogopgeleide kunstspecialisten, wier taak het was om de geconfiscerde transporteerbare kunstwerken veilig te stellen en te behouden voor het Derde Rijk. Aan het einde van de oorlog rees bij de geallieerden de vraag wat er moest gebeuren met alle kunst die uit zoveel verschillende hoeken van Europa afkomstig was, en op zoveel verschillende manieren was verkregen. Uiteindelijk kozen de geallieerde landen elk voor een eigen aanpak in het gebied waarover zij de controle hadden. Er werd een internationaal team samengesteld dat uit naam van afzonderlijke landen of individuen voorwerpen claimde. Recuperatiecommissies hadden de lastige taak om na te gaan of er sprake was geweest van gedwongen verkoop, en om vast te stellen wie de rechtmatige eigenaar was. Die taak werd overigens wel iets vergemakkelijkt door de 'pünktliche' Duitse documentatie waarin veel tot in detail was vastgelegd. Het meest problematisch was het zogenoemde erfloze bezit, dat voornamelijk was geroofd van vermoorde Joden. De Amerikaanse autoriteiten in Duitsland legden uiteindelijk de verantwoordelijkheid voor die objecten in handen van een Joodse restitutie-organisatie, die ervoor zorgde dat de kunstwerken naar Joodse gemeenschappen over de hele wereld gingen.¹⁵

1.4 Het UNESCO-verdrag uit 1970

De kunstroof in de Tweede Wereldoorlog is het laatste voorbeeld waarbij een land zich op grote schaal oorlogsbuit heeft toegeëigend. In de decennia daarna doet kunstroof zich vooral voor in de vorm van illegale opgravingen in arme landen of een land als Irak, en de zwarte handel die daarmee gepaard gaat. In 1964 vroegen Mexico, Guatemala en Brazilië de UNESCO om een internationale conventie tegen de illegale handel in objecten die tot het cultureel erfgoed behoren.

¹⁵ Simpson 1997 (zie noot 2), pp. 38-39, 44.

In november 1970 lag het *Verdrag ter voorkoming van de illegale in-, uit- en doorvoer van cultuurobjecten* van de UNESCO op tafel. Het verdrag regelt de teruggave van cultuurgoederen die door onrechtmatige invoer, uitvoer of eigendomsoverdracht het oorspronkelijke grondgebied hebben verlaten. Het gaat om voorwerpen die voor een land van groot belang zijn omdat ze tot het cultureel erfgoed behoren.¹⁶ Landen die het verdrag ratificeren, verplichten zich onder meer tot het opstellen van een lijst met objecten die moeten worden beschermd, het verstrekken van exportcertificaten van objecten die mogen worden uitgevoerd, het bewaken van oudheidkundige vindplaatsen en tot het opstellen van een ethische code voor handelaren en verzamelaars. Wat de teruggave van illegaal verhandelde objecten betreft, geeft het verdrag alleen bepalingen voor objecten die uit overheidsinstellingen of religieuze gebouwen zijn onttreemd. Een land dat een bepaald voorwerp op grond van het UNESCO-verdrag opeist, moet compensatie betalen als is komen vast te staan dat de verwerver te goede trouw is geweest. Veel landen hebben onder invloed van het UNESCO-verdrag uit 1970 wettelijke maatregelen genomen ter bescherming van hun cultureel erfgoed. In de meeste gevallen wordt een norm van vijftig of honderd jaar vastgesteld. Alle objecten die ouder zijn, vallen onder de wettelijke bescherming. Veel westerse landen en de kunsthandel reageerden in het algemeen terughoudend op het verdrag. Handelaren waren vooral slecht te spreken over het tiende artikel dat hen verplicht de herkomst van voorwerpen nauwgezet te beschrijven. Die herkomst beschouwen zij veelal als ‘strategische informatie’ die zij met niemand willen delen.¹⁷

Ten aanzien van de marmeren sculpturen die Lord Elgin van het Parthenon liet verwijderen, heeft de UNESCO een stellig standpunt. De VN-organisatie is voor teruggave van cultureel erfgoed, inclusief de sculpturen van het Parthenon. Het is dan ook geen toeval dat de Verenigde Naties bij de oprichting, op 16 november 1945, voor de façade van het Parthenon kozen als embleem van de UNESCO.¹⁸

¹⁶ ‘Uitvoeringswet UNESCO-verdrag 1970’, *Erfgoedinspectie, Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap*, <<http://www.erfgoedinspectie.nl/collecties/wet-en-regelgeving/uitvoeringswet-unesco-verdrag-1970>> (10 januari 2011).

¹⁷ Van Beurden 2001 (zie noot 4), pp. 74-75.

¹⁸ Christopher Hitchens, *The Elgin Marbles: should they be returned to Greece?*, Londen 1987, p. 14.

Afbeeldingen Hoofdstuk 1



Afb. 1

Detail van de Triomfboog van Titus in Rome, 81 n.Chr.
De Romeinen nemen de gouden menora mee na de plundering van de Tempel van Jeruzalem in 70 n.Chr.



Afb. 2

Kunstenaar onbekend, ca. 1801.
Napoleon inspecteert een mummie in Egypte. Rechts, gebukt bij de sarcofaag, Dominique Vivant Denon, die later de eerste directeur (van 1804-1814) van het Musée Napoléon zou worden.



Afb. 3

Johann Zoffany, *Charles Towneley in his Sculpture Gallery*, 1782

Olieverf op doek, 127 x 102 cm, Art Gallery and Museum, Burnley.

Charles Towneley was een achttiende-eeuwse Britse verzamelaar van oudheden. Zijn collectie is in 1805 aangekocht door het British Museum.



A COGNOCENTI contemplating ye Beauties of ye Antique.

Afb. 4

James Gillray, *A Cognocenti contemplating ye Beauties of ye Antique*, 1801

Ingekleurde ets, Library of Congress Prints and Photographs Division, Washington. Deze karikatuur toont hoe men aankeek tegen het verzamelen van oudheden, toen dat een rage werd onder de welgestelden. William Hamilton, een Schotse diplomaat en lid van de antiquarische Sociëteit van Dilettanten, bekijkt zijn kunstcollectie. De schilderijen op de achtergrond verwijzen naar de affaire tussen zijn vrouw Emma Hamilton (afgebeeld als Cleopatra) en Lord Nelson (afgebeeld als Marcus Antonius).



Afb. 5

'De Oba met Europeanen', 16^e eeuw

Bronzen plaat uit Benin, Nigeria, 43.5 x 41 x 10.7 cm, British Museum, Londen.

Deze bronzen plaat is uit het paleis van de Oba in Benin City gehaald tijdens de Britse strafexpeditie in 1897. In het midden Oba in een leeuwenkleed. Hij wordt vergezeld door twee bedienden. Naast zijn hoofd zijn twee langharige Europeanen afgebeeld.



Afb. 6

Op 25 april 1945 vinden Amerikaanse soldaten in een zoutmijn vlakbij de Duitse plaats Merkers het schilderij *Dans la serre* van Édouard Manet.

Foto: U.S. National Archives



Afb. 7

Een Amerikaanse soldaat staat tussen de door nazi's geroofde kunst in een kerk in Ellingen, Duitsland.
24 april 1945.

Foto: U.S. National Archives

Hoofdstuk 2

Lord Elgin en de Parthenonsculpturen

2.1 Geschiedenis van het Parthenon

Perikles, de belangrijkste democratische staatsman uit de ‘Gouden Eeuw van Athene’, nam het initiatief tot de bouw van wat het Parthenon zou gaan heten. Nadat de Atheners de Slag bij Marathon in 490 v.Chr. hadden gewonnen, werd op het hoogste punt van de Akropolis begonnen met de bouw van een tempel voor de oorlogsgodin Athena. Tijdens de Perzische bezetting van Athene in 480 v.Chr. werd de tempel echter met de grond gelijk gemaakt. Tussen 447 v.Chr. en 432 v.Chr. werd de tempel herbouwd. De nieuwe Athenatempel was een belichaming van het vertrouwen en de trots waarmee de generatie van Perikles de wereld aanschouwde, en diende ter inspiratie voor het nageslacht en voor niet-Grieken (afb. 8). Perikles had de bouw van het Parthenon toevertrouwd aan de bevriende beeldhouwer Phidias, die ook het kolossale standbeeld van Athena Promachos had gemaakt dat op de Akropolis stond. Phidias hield als artistiek leider toezicht op de uitvoering van de bouwplannen, die door de hoofdarchitect Iktinos werden uitgevoerd. Deze had eerder de tempel van Apollo Epikourios in Bassae (Arcadië) gebouwd.¹⁹

Het Parthenon maakte deel uit van een heilig centrum op de Akropolis. De belangrijkste gebouwen naast de tempel waren de Propyleeën, het Erechtheion en de Nikè-tempel. Het Parthenon is opgetrokken uit wit pentelisch marmer en was verdeeld in twee ruimtes: een cella aan de oostkant en de opisthodomos. In de cella bevond zich het door Phidias gemaakte 12 meter hoge standbeeld van Athena Parthenos (afb. 9). Het kleinere achtervertrek (de opisthodomos), was alleen vanaf de westkant toegankelijk. Deze ruimte had oorspronkelijk de naam ‘Parthenon’ (‘Kamer van de Maagden’, wat suggereert dat de ruimte bedoeld was als vertrek voor de dienaressen van de godin), maar er stond hoogstwaarschijnlijk alleen de Atheense schatkist in. Later werd de naam ‘Parthenon’ voor de gehele structuur gebruikt.²⁰

¹⁹ Hitchens 1987 (zie noot 18), pp. 14, 16.

²⁰ B.F. Cook, *The Elgin Marbles*, Londen 1997, p. 17.

De tempel was oorspronkelijk voorzien van een uitgebreid decoratieprogramma in de vorm van sculpturen. Alle sculpturen hadden een speciale betekenis voor de stad Athene. De sculpturen op de frontons aan de voor- en achterzijde van het Parthenon waren gewijd aan de godin Athena. Aan de oostkant werd op het fronton het verhaal verteld van de geboorte van de godin uit het hoofd van haar vader Zeus. Het fronton aan de westkant toonde de wedstrijd tussen Athena en Poseidon die bepalend was voor wie de patroon van de stad Athene zou worden.²¹ Daarnaast had het Parthenon in totaal 92 metopen in hoogrelief die scènes uit de Griekse mythologie uitbeeldden. Alle scènes hadden gemeen dat ze conflicten weergeven. Zo zijn onder meer de Trojaanse Oorlog en de strijd tussen de Olympische goden en de titanen afgebeeld. Waarschijnlijk verwijzen deze voorstellingen naar de Grieks-Perzische oorlogen in de vijfde eeuw v.Chr. Het 160 meter lange fries liet in laagrelief de processie naar de tempel tijdens de Panathenaeën zien. Tijdens dit Atheense festival werd Athena geëerd als beschermgodin van de stad. Haar beeltenis stond in het Parthenon, maar heeft nooit een belangrijke functie gespeeld in de religieuze cultus rond de godin. De functie van het Parthenon en zijn sculpturen was om Athena en haar stad te verheerlijken.²²

Eeuwenlang heeft het Parthenon ongeschonden op de Akropolis gestaan. De tempel werd vanwege haar specifieke verhoudingen het voorbeeld voor veel Griekse en Romeinse gebouwen. De architectuur en de sculpturen vormen het hoogtepunt van de antieke Griekse kunst. Het Parthenon is de enige Dorische tempel met metopen in hoogrelief en een Ionisch fries rond de cella. Dankzij de breedte van de tempel was er veel ruimte voor sculpturen.²³ Tegenwoordig bevindt bijna de helft van de Parthenonsculpturen zich in het British Museum en de andere helft in het Nieuwe Akropolis Museum (afb 10-14). Van de oorspronkelijke 115 stukken fries, waarvan er nog maar 97 over zijn, bevinden zich er 56 in Londen (in totaal ruim 75 meter) en 40 in Athene. Van de 64 overgeleverde metopen zijn er 48 in Athene en 15 in Londen en van de 28 sculpturen van de twee pedimenten zijn er 19 in Londen en slechts 9 in Athene.²⁴

Aan haar oorspronkelijke functie als een tempel van Athena kwam een einde in de vijfde eeuw n.Chr., waarschijnlijk tijdens de regeerperiode van Theodosius II (408-450). Het Parthenon werd gesloten op last van Constantinopel, de hoofdstad van het Byzantijnse Rijk waarvan Athene sinds 395 deel uitmaakte. Het heidense Griekse godendom had plaats gemaakt voor het christendom en het Parthenon werd, zoals vele heidense tempels, omgebouwd tot een christelijke kerk. Het

²¹ Waxman 2008 (zie noot 9), p. 235.

²² Cook 1997 (zie noot 20), pp. 18-19, 28, 32.

²³ Panayotis Tournikiotis, *The Parthenon and its impact in modern times*, Athene 1994, pp. 13, 25.

²⁴ Waxman 2008 (zie noot 9), p. 237.

gebouw kreeg onder meer een apsis aan het oostelijke eind en een koor met altaar. Daarna zou het Parthenon nog duizend jaar in gebruik blijven als christelijke kerk. Ook in 1204, toen Athene als gevolg van de Vierde Kruistocht in handen kwam van de Bourgondische Otto van la Roche, bleef het Parthenon een kerk. De kerk kwam onder leiding te staan van Latijnse geestelijken met aan het hoofd een Franse bisschop. Aan het uiterlijk van het gebouw werd weinig gewijzigd. In 1458 veranderde dit echter toen de Fransen zich overgaven aan de Ottomaanse Turken. Tijdens de periode van Turkse heerschappij was de Akropolis een vesting voor de Turkse troepen en werd het Parthenon een moskee (afb. 15). De christelijke mozaïeken en fresco's werden gewit of voorzien van een pleisterlaag. In 1687 belegerde een Venetiaans leger Athene in een poging de Turken uit Griekenland te verdrijven. Op 26 september van dat jaar werd tijdens een bombardement op de Akropolis het dak van het Parthenon getroffen. Dat leidde tot een grote explosie omdat de Turken er buskruit hadden opgeslagen (afb. 16). Een paar dagen later capituleerden de Turken. Het Parthenon was er slecht aan toe. Tijdens de twee jaar durende Venetiaanse bezetting werd het gebouw nog verder vernield; zo werd een aantal sculpturen verwijderd. De Venetiaanse commandant Francesco Morosini probeerde de sculpturen van het westerse fronton van het Parthenon te verwijderen. Het daarbij gebruikte gereedschap was echter te licht voor de zware sculpturen, waardoor de meeste door onkundig handelen werden vernield. Nadat de Venetianen waren weggejaagd, kon het Parthenon door al het oorlogsgeweld moeilijk meer als moskee dienst doen. Ergens tussen 1689 en 1755 werd binnen de muren van de cella nog een kleine moskee zonder fundering gebouwd, die in 1842 grotendeels instortte.²⁵

2.2 Lord Elgin en de Parthenonsculpturen

In 1799 werd Thomas Bruce, zevende Graaf van Elgin, benoemd tot Britse ambassadeur en naar Constantinopel, inmiddels de hoofdstad van het Ottomaanse Rijk, gestuurd (afb. 17). Als vertegenwoordiger van het Britse rijk moest hij de toegang tot de Zwarte Zee zekerstellen en voorkomen dat de Ottomanen zich inlieten met de Fransen, die kort daarvoor onder Napoleon Egypte waren binnengevallen.²⁶ Elgin kon zich in zijn positie veel veroorloven. Nadat Lord Nelson in de Slag op de Nijl in augustus 1798 de Franse vloot had verslagen, keek de Sultan naar Groot-Brittannië om het Ottomaanse Rijk tegen de Fransen te beschermen. De Turken waren geïmponeerd door de overwinning van Nelson en ze stonden bij de Britten in het krijt in hun strijd tegen Napoleon. Elgin koesterde belangstelling voor het Parthenon en wilde graag afgietsels

²⁵ Hitchens 1987 (zie noot 18), pp. 20-23.

²⁶ Waxman 2008 (zie noot 9), pp. 221-222.

van de sculpturen. Dankzij Nelsons overwinning kreeg Elgin een schriftelijke toestemming (*firman*) voor zijn werknemers in Athene, die vervolgens afgietsels en tekeningen mochten maken van de sculpturen die zich op de ‘Tempel van de Idolen’ bevonden. Ook mocht in de omgeving worden gezocht naar fragmenten van het gebouw, en mocht een aantal stukken steen met inscripties of figuren worden meegenomen. Het valt echter sterk te betwijfelen of hij ook toestemming had om gedeelten van het Parthenon af te halen. Hij zond vijftig stukken naar Engeland, twee halve stukken van het fries en vijftien metopen – alles wat hij, naar eigen zeggen, de moeite waard vond om mee te nemen. Om dat te bereiken had hij de tempel zwaar beschadigd. Frieszerken waren doorgezaagd, de kroonlijst was verwijderd om de metopen los te krijgen, het hoofdgestel was gebroken en marmeren platen waren van het plaveisel verwijderd. Elgin verklaarde later in Engeland tijdens een hoorzitting dat hij de sculpturen had verwijderd om hun behoud veilig te stellen, omdat hij had gezien hoe de Turken ermee omgingen. Maar feit is dat zijn werknemers de sculpturen al hadden verwijderd zes maanden voordat Elgin in de zomer van 1802 zijn eerste (en enige) bezoek aan Athene bracht.²⁷

Het idee om afgietsels van Griekse sculpturen mee te nemen, kwam van de architect Thomas Harrison, die bouwde in de neoclassicistische stijl. Elgin had hem ingehuurd om zijn landgoed Broomhall in Schotland te renoveren in klassieke stijl. De neoclassicistische architectuur, die eind achttiende eeuw gangbaar werd, baseerde zich op Griekse en Romeinse bouwwerken. Harrison zag het ambassadeurschap van Elgin in Constantinopel als een goede gelegenheid om in het nabije Athene kennis te nemen van de Griekse architectuur. De architect overtuigde Elgin ervan dat de beste modellen voor klassieke architectuur in Athene te vinden waren, en niet in Rome. Ook benadrukte Harrison dat gipsen afgietsels van het beeldhouwwerk van veel groter belang waren als studiemateriaal voor de Britse architecten en kunstenaars dan alleen tekeningen. Levensgrote gipsafgietsels van Grieks beeldhouwwerk zouden niet alleen Broomhall, maar ook de Britse kunst aanzienlijk kunnen verrijken. Elgin vroeg de regering of zij voor dit doel geld beschikbaar wilde stellen, maar zijn verzoek werd afgewezen.²⁸ Desalniettemin nam hij werknemers in dienst. De drie belangrijkste waren Philip Hunt, zijn kapelaan, William Richard Hamilton, zijn privésecretaris, en Giovanni Battista Lusieri, een schilder die toezicht hield op alle kunstenaars die Elgin had aangenomen. Lusieri ging samen met de andere kunstenaars naar Athene om aan de slag te gaan, terwijl Lord Elgin naar Constantinopel vertrok en daar in mei 1800 aankwam.²⁹

²⁷ Hitchens 1987 (zie noot 18), p. 24.

²⁸ William Saint Clair, *Lord Elgin and the Marbles*, Londen 1967, pp. 7-8.

²⁹ Hitchens 1987 (zie noot 18), p. 40.

Aanvankelijk duurde het maanden voordat Elgin toestemming kreeg om zijn kunstenaars tekeningen te laten maken van de gebouwen op de Akropolis. Pas nadat de Britten de Fransen uit Egypte hadden verjaagd en de macht hadden teruggegeven aan het Ottomaanse keizerrijk, ging het Elgin voor de wind. Het succes van de Britse expeditie naar Egypte leverde Elgin veel aanzien op in Turkije. De Britse overwinning werd groots gevierd in Constantinopel, en Lord Elgin werd overladen met cadeaus en kreeg toestemming om zijn mannen op de Akropolis te laten werken. In Athene had de lokale Turkse gouverneur (Voivode) het voor het zeggen. Telkens als de door Elgin ingehuurde mannen toegang wilden tot de Akropolis moesten ze geld betalen aan de soldaten van de Disdar, de lokale bevelhebber van het leger op de Akropolis. Op 1 juli 1801 liet Elgins kapelaan Philip Hunt, die deel uitmaakte van het gezelschap dat in Athene verbleef, Elgin weten dat een officieel document met toestemming, een *firman*, nodig was. Op 6 juli 1801 verkreeg Elgin een *firman* voor onbeperkt toegang tot de Akropolis en de antieke bouwwerken. De *firman* was een brief gericht aan de Voivode en de Disdar van Athene, ondertekend door de Kaimakam, de hoogste autoriteit in Constantinopel na de Sultan. Het is lastig na te gaan waarvoor de werknemers van Elgin precies toestemming hadden gekregen. Het originele document is niet bewaard gebleven, wel een Italiaanse vertaling. De vertaling was gemaakt door de Venetiaanse tolk Antonio Dané, zodat Elgin en Hunt wisten wat in het document stond. Uit de vertaling blijkt dat Elgins werknemers steigers rond het Parthenon mochten opzetten om de ornamenten en figuren in pleister of gips te modelleren. Ook mochten ze waar nodig opgravingen doen om inscripties te ontdekken en enkele stukken steen met inscripties of figuren erop meenemen. Het lijkt duidelijk dat het ging om stukken die op of onder de grond lagen, en niet om sculpturen die nog aan de bouwwerken vastzaten. Hunt wist echter, door manipulatie, de *firman* een andere interpretatie te geven. De kapelaan heeft een belangrijke rol gespeeld in het verwijderen van de Parthenonbeelden, aangezien Elgins plan aanvankelijk alleen was om afgietsels van de sculpturen te maken. Hunt zag hoe onverschillig de Turken met de bouwwerken omgingen, en vroeg een aantal weken later toestemming aan de Voivode om de mooiste metopen van het Parthenon naar beneden te halen. Hunt drong erop aan dat de originele *firman* hiervoor toestemming gaf, ook al stond het er niet letterlijk in. Door bedreigingen en omkoping gaf de Voivode uiteindelijk zijn toestemming.³⁰ Op 31 juli 1801 werd de eerste metoop verwijderd (afb. 18). Hunt kreeg hierdoor grootse plannen en schreef aan Elgin dat hij het complete Erechtheion, “een prachtig klein model van antieke kunst”, wilde afbreken en naar Londen verscheppen. Elgin schreef daarop een brief naar Lord Keith, de opperbevelhebber van de Britse vloot op de Middellandse Zee:

³⁰ Saint Clair 1967 (zie noot 28), pp. 82, 87-94.

'Ik heb enorme uitgaven gedaan in Athene, waar ik op dit moment over ongelooflijke voorrechten beschik. Als u kunt zorgen voor een oorlogsschip dat het schip van de Commissaris kan begeleiden en dat een aantal dagen in Athene kan blijven om de waardevolste architecturale stukken die ik hier tot mijn beschikking heb in te laden, dan zou u mij zeer verplichten en bovendien de Kunsten in Engeland een grote dienst bewijzen. Bonaparte kan daar met al zijn gestolen schatten uit Italië niet aan tippen. Gelieve uw vriendelijke aandacht aan dit verzoek te schenken, edelachtbare.³¹

Lord Keith weigerde echter om een van zijn schepen in oorlogstijd uit te lenen. Van het Erechtheion werd uiteindelijk één kariatide afgezaagd (afb. 19 en 20), terwijl het Parthenon werd ontdaan van veel metopen en stukken fries. Elgin was gedwongen de beelden stuk voor stuk naar Groot-Brittannië te verzenden. Ondertussen maakte hij zich dermate zorgen over hun veiligheid, dat hij besloot zelf een schip te kopen, de *Mentor*. Lusieri kreeg de opdracht om zoveel mogelijk sculpturen aan boord te brengen. De *Mentor* verliet op 5 januari 1802 de havenplaats Piraeus, maar verging in de buurt van de haven van Cerigo. Lusieri en zijn mannen wisten zich het vege lijf te redden en doken later met duikers alle kisten met sculptuur op. De kisten werden op het strand begraven en bedekt met zeewier en stenen om ze voor de Fransen te verbergen.³²

Begin april 1802 bracht Elgin zijn eerste en enige bezoek aan Athene. Onder zijn toezicht werden veel stukken sculptuur en fries van het Parthenon verwijderd en ingepakt om te worden verscheept. Elgin liet aan Lusieri weten dat hij kosten noch moeite moest sparen als het ging om het verkrijgen van verdere aanwinsten in en rond Athene.³³ Ondertussen dacht Elgin na over restauratie van zijn beeldencollectie. Het was in de achttiende eeuw gebruikelijk om antieke beelden in hun (vermoedelijk) oorspronkelijke staat terug te brengen. Zo werden kapotte neuzen hersteld en ontbrekende ledematen toegevoegd, waardoor veel, inmiddels beroemde, beelden meer moderne dan antieke delen bevatten. Om een nieuw stuk marmer te laten lijken op het oorspronkelijke beeld, werd eerst het oude marmer glad gemaakt. Hierdoor vielen restauraties later nauwelijks terug te draaien. Deze zogenaamde restauraties konden het best worden uitgevoerd in Italië. Elgin had er wel oren naar, maar zijn privésecretaris Hamilton waarschuwde hem in een brief op 8 augustus 1802:

³¹ 'I have been at a monstrous expense at Athens where I at this moment possess advantages beyond belief. Now if you would allow a ship of war of size to convoy the Commissary's ship and stop a couple of days at Athens to get away a most valuable piece of architecture at my disposal there, you could confer upon me the greatest obligation I could receive and do a very essential service to the Arts in England. Bonaparte has not got such a thing from all his thefts in Italy. Pray kindly attend to this my Lord.' Theodore Vrettos, *A Shadow of Magnitude: the Acquisition of the Elgin Marbles*, New York 1974, pp. 83-84.

³² Vrettos 1974 (zie noot 31), pp. 92-93.

³³ Vrettos 1974 (zie noot 31), p. 83.

Lusieri vertelt me geregeld over zijn verwachting dat u het voornemen hebt om de verminkte originelen van Athene naar Rome te brengen om ze te laten restaureren – naar mijn mening zal het nooit de moeite lonen om deze waardevolle objecten aan risico's bloot te stellen op een plaats waar alles wat kostbaar is elk moment in andere handen kan vallen; nog afgezien van de tijd die zo'n onderneming zou vergen en vele andere bezwaren, waaronder de overweging dat er maar weinigen zullen zijn die een werk van Phidias of een van diens studenten met een eigentijds hoofd en eigentijdse armen, hoger zullen waarderen dan in de huidige staat.³⁴

Desalniettemin had Elgin zijn zinnen gezet op restauratie en hij verliet Griekenland via Rome. Hij benaderde de beroemde beeldhouwer Antonio Canova, maar die zou geweigerd hebben met de woorden: “Het zou voor mij heiligschennis zijn als ik of iemand anders zou trachten ze aan te raken met een beitel.”³⁵ Mocht Elgin toch volharden in zijn besluit, dan kon hij volgens Canova beter terecht bij diens leerling John Flaxman in Engeland. Flaxman bleek bereid de taak uit te voeren, maar had aarzelingen omdat de gerestaureerde delen inferieur zouden zijn ten opzichte van de originelen. Bovendien zou het gehele restauratieproces lang duren en bood het geen garantie op een verhoging van de financiële waarde van de collectie. Flaxman kwam op een restauratie uit van 20.000 pond. Elgin zat echter diep in de schulden omdat het verscheppen van de beelden hem veel geld had gekost, en hij restauratie simpelweg niet kon betalen.³⁶

Toen Elgin in januari 1803 zijn reis huiswaarts begon via Rome, Florence, Marseille en Parijs, dacht hij dat het vrede zou blijven. Maar op 18 mei 1803 raakten Groot-Britannië en Frankrijk opnieuw met elkaar in oorlog. Elgin werd in mei in Frankrijk gearresteerd en gevangen gezet. Terwijl hij in Frankrijk vast zat, was Lusieri nog in en rond Athene aan het werk. Omdat het inmiddels verboden was om beelden van het Parthenon te verwijderen, leidde Lusieri opgravingen in Athene, Piraeus en Attica. Zo vond hij een in goede staat verkerende collectie vazen en munten. Maar in oktober 1805, na ruim een jaar van succesvolle opgravingen, verbood de Voivode alle opgravingen.³⁷ Intussen had Elgin de nodige tegenslagen te verwerken. Zijn vrouw verliet hem voor zijn beste vriend en de scheiding werd met alle vernederende details door de openbare rechtbank voltrokken. Elgin werd in 1806 vrijgelaten op voorwaarde dat hij naar

³⁴ Lusieri speaks to me frequently of his Expectation that you intend to send the mutilated originals which are carried away from Athens to Rome to be restored – I cannot think it will ever be worth while to risque such valuable monuments in a place where all that is precious is every moment in danger of falling into other hands; besides the Expenche the time such an operation would take and many other considerations among which it may be said that few would be found who would set a higher value on a work of Phidias or of one of his Scholars, with a modern head and modern arms, than they would in their present state.’ Jacob Rothenberg, *“Descensus ad Terram”: The Acquisition and Reception of the Elgin Marbles*, New York 1977, p. 164.

³⁵ “It would be a sacrilege in me or any man to presume to touch them with a chisel.” Saint Clair 1967 (zie noot 28), p. 152.

³⁶ Saint Clair 1967 (zie noot 28), pp. 152-153.

³⁷ Saint Clair 1967 (zie noot 28), pp. 141-142.

Frankrijk zou terugkeren op elk moment dat Frankrijk dat verlangde. De Britse regering kon hem onder die omstandigheid niet meer in dienst nemen en hij verloor zijn zetel in het Hogerhuis. Verder kampte Elgin met schulden, omdat de hele Parthenon-onderneming hem door de jaren heen een enorme som geld had gekost.³⁸

Terwijl hij vast zat in Frankrijk regelde Elgins moeder het onderkomen van de antieke Griekse sculpturen. Er werd een huis met een grote tuin gehuurd op de hoek van Picadilly en Park Lane in Londen. In de tuin werd een soort appartement gebouwd waarin de stukken konden worden ondergebracht. Na drie maanden bouwen en vier maanden beelden uitpakken en arrangeren, was in juni 1807 dit tijdelijke ‘museum’ klaar. Aan een systematische presentatie van de collectie was geen aandacht besteed; de beelden lagen door elkaar en op elkaar gestapeld.³⁹ Elgins moeder schreef hem dat het door ruimtegebrek onmogelijk was om de collectie op een systematische manier te presenteren. In het midden stond de kariatide van het Erechtheion en de andere figuren waren daarom heen gelegd naar vorm en grootte (afb. 21).⁴⁰ In 1812 was een groter onderkomen nodig doordat er voortdurend meer sculpturen in Londen bleven arriveren. De uiteindelijke collectie werd ondergebracht in het Burlington House (afb. 22). Dit bleek echter geen geschikte locatie te zijn, want het was te donker en te klein. Sommige beelden moesten daarom buiten blijven liggen (afb. 23).⁴¹ De schilder Benjamin Haydon beschrijft in 1815 in zijn dagboek de omstandigheden waarin de beelden zich bevinden:

‘Ik kwam zwaarmoedig thuis van de Elgin Marbles. Ik zou bijna wensen dat ze in handen van de Fransen waren; wij verdienen zulke stukken niet. Ze liggen daar, bedekt met stof en kletsnat van de vochtigheid, geadoreerd door kunstenaars, bewonderd door bezoekers, verwaarloosd door de regering, in twijfel getrokken door Payne Knight omdat aan ze twijfelen eenvoudiger is dan ze te voelen, en vereerd en benijd door buitenlanders omdat die hen niet bezitten.’⁴²

In 1814 kreeg Elgin eindelijk goed nieuws. De oorlog met Frankrijk was voorbij. Na acht jaar was Elgin verlost van het Franse vonnis. Hij hoopte zijn beeldencollectie voor een goede prijs te kunnen verkopen en zo zijn financiën weer op orde te krijgen en zijn geruïneerde carrière weer op te pakken.⁴³

³⁸ Waxman 2008 (zie noot 9), p. 228.

³⁹ Saint Clair 1967 (zie noot 28), pp. 150-151.

⁴⁰ Theodore Vrettos, *The Elgin Affair. The Abduction of Antiquity's Greatest Treasures and the Passions it Aroused*, New York 1997, p. 88.

⁴¹ Saint Clair 1967 (zie noot 28), p. 218.

⁴² ‘I came home from the Elgin Marbles melancholy. I almost wish the French had them; we do not deserve such productions. There they lie, covered with dust and dripping with damp, adored by the Artists, admired by the People, neglected by the Government, doubted by Payne Knight, because doubt them is easier than to feel them, and revered and envied by Foreigners, because they do not possess them.’ Rothenberg 1977 (zie noot 34), p. 362.

⁴³ Saint Clair 1967 (zie noot 28), p. 219.

2.3 Verkoop van de Elgin Marbles aan het British Museum

Elgin wilde zijn collectie graag verkopen aan de Britse Staat. In het parlement ontstond echter een hevige discussie over de aankoop van de beelden. In 1816 werd een speciale commissie in het leven geroepen om te onderzoeken hoe Elgin aan de stukken was gekomen en wat de waarde van zijn collectie was. Elgin moest tegenover die commissie verantwoording afleggen, omdat sommige leden van het Lagerhuis van mening waren dat hij zijn positie als ambassadeur had misbruikt om een *firman* te bemachtigen.⁴⁴ Elgin verklaarde dat het aanvankelijk zijn bedoeling was om alleen afgietsels mee te nemen van de Griekse sculptuur, maar dat zijn intentie in mei 1801 veranderde.

“Elke reiziger die Athene bezocht, droeg bij aan de algemene aantasting van het beeldhouwwerk binnen zijn bereik: er bevinden zich in Londen stukken die in onze tijd zijn afgebroken. De Turken vernielden continu de gezichten van de hoofden; en in sommige gevallen kwamen ze me vertellen dat ze de beelden naar beneden haalden om ze te hergebruiken in ander metselwerk. [...] Ik ben doorgegaan met het verwijderen van zoveel mogelijk sculptuur; het was geen onderdeel van mijn oorspronkelijke plan om meer mee naar huis te nemen dan alleen modellen.”⁴⁵

Ook liet Elgin documenten over zijn persoonlijke uitgaven zien. Het totaalbedrag kwam uit op 72.240 pond. Bij het presenteren van zijn uitgavenoverzicht aan de speciale commissie pleitte Elgin: “Graag wil ik nog eens herhalen dat ik het overzicht van mijn uitgaven niet aanbied als criterium voor het vaststellen van de intrinsieke waarde van mijn collectie. Ik ben ervan overtuigd dat die, uit rechtvaardigheid jegens het publiek, op andere gronden moet worden becijferd. Het is echter, neem ik aan, voldoende om te bewijzen dat ik deze antieke overblijfselen heb verkregen ten behoeve van mijn land, en dat ze zijn gered van onvermijdelijke vernietiging waarmee zij werden bedreigd als ze nog jaren ten prooi waren aan kwaadaardige Turken die ze verminkten uit baldadigheid of met het doel ze als fragmenten te verkopen aan toevallige reizigers, en dat er geen enkel motief van persoonlijk gewin meespeelde en dat ik mij niet heb laten afschrikken door persoonlijke risico’s of de angst voor een lasterlijke en onjuiste voorstelling van zaken.”⁴⁶

⁴⁴ Mary Beard, *The Parthenon*, Londen 2004, p. 160.

⁴⁵ “Every traveller coming, added to the general defacement of the statuary in his reach: there are now in London pieces broken off within our day. And the Turks have been continually defacing the heads; and in some instances they have actually reported to me, that they have pounded down the statues to convert them into mortar [...] I proceeded to remove as much of the sculpture as I conveniently could; it was no part of my original plan to bring away anything but my models.” Hitchens 1987 (zie noot 18), p. 41.

⁴⁶ “I beg once more to repeat, that I do not offer this view of my expenses as a criterion of the intrinsic value of my Collection. I ever have been persuaded that, in justice to the Public, this should be calculated on other grounds. But it is, I trust, sufficient to prove, that in amassing these remains of antiquity for the benefit of my Country, and in rescuing them from the imminent and unavoidable destruction with which they were threatened, had they been left many years longer the prey of mischievous Turks, who mutilated them for wanton amusement, or for the purpose of selling them piecemeal to occasional travellers, I have been actuated by no motives of private emolument, nor deterred from doing what I felt to be a substantial good, by considerations of personal risk, or the fear of calumnious misrepresentations.” Vrettos 1997 (zie noot 40), p. 154.

Ook werd William Richard Hamilton gevraagd een verklaring af te leggen en de collectie te taxeren. Hamilton was van mening dat de marbles wel 60.000 pond waard waren. Ook toonaangevende beeldhouwers als Nollekens, Flaxman en Westmacott en schilders als Thomas Lawrence werden geraadpleegd. De gestelde vragen waren kenmerkend voor achttiende-eeuwse opvattingen ten aanzien van Griekse kunst en restauraties. Zo moesten de kunstenaars aangeven of ze de Elgin Marbles superieur vonden aan de Apollo van Belvedere, de Laocoöngroep en andere meesterstukken uit Italië en of de collectie van Elgin wellicht minder waardevol was omdat er niets was gerestaureerd.⁴⁷ De kunstenaars waren evenwel lovend over de Parthenonbeelden. “De mooiste kunstwerken die ik ooit heb gezien” zei Flaxman, en Westmacott vond de Apollo van Belvedere inferieur aan de Elgin Marbles. Ook waren de kunstenaars unaniem van mening dat de beelden beter ongerestaureerd konden blijven, en dat ze een aanwinst waren voor het kunstklimaat in Groot-Brittannië. Niet iedereen sprak echter even lovend over de collectie. Naast de kunstenaars werd ook een aantal kunstkenner gevraagd om hun mening kenbaar te maken. Richard Payne Knight leidde een groep die de Parthenonbeelden niet als superieur zag en hij deed zijn best om Elgins werk de grond in te boren. Volgens hem waren veel van de sculpturen van beduidend mindere kwaliteit dan de Apollo en de Laocoön. Op een bepaald moment beweerde Payne Knight zelfs dat de marbles niet authentiek Grieks waren, maar Romeinse kopieën: “Uw sculpturen zijn overschat. Het zijn geen werken van Phidias. Ze zijn Romeins, uit de tijd van Hadrianus!”⁴⁸ Hij schatte de waarde van de collectie daarom op 25.000 pond. Ook de architect William Wilkins en de politicus Lord Aberdeen spraken met weinig enthousiasme over de collectie. Zo vonden ze het oppervlak te aangetast om een goed waardeoordeel te kunnen vellen.⁴⁹

In juni 1816 nam het Lagerhuis na lange debatten een besluit. De collectie werd aangekocht door de Britse Staat voor vijfendertigduizend pond, op voorwaarde dat de gehele collectie bij elkaar werd bewaard in het British Museum, dat de collectie de naam ‘The Elgin Marbles’ zou dragen en dat iedereen met de titel Graaf van Elgin zou worden toegevoegd aan de Trustees van het museum.⁵⁰ Aanvankelijk was Elgin het niet met het bedrag eens en pleitte hij voor meer geld. Uiteindelijk had hij geen andere keus dan het aanbod aan te nemen, ook al was het de helft van het bedrag dat hij persoonlijk in de hele onderneming had gestoken.⁵¹ Van de verkoopprijs van

⁴⁷ Saint Clair 1967 (zie noot 28), p. 253.

⁴⁸ “Your marbles are overrated. They are not the works of Phidias. They are Roman, of the time of Hadrian!” Vrettos 1974 (zie noot 31), p. 178.

⁴⁹ Saint Clair 1967 (zie noot 28), p. 256.

⁵⁰ Hitchens 1987 (zie noot 18), p. 57.

⁵¹ Vrettos 1974 (zie noot 31), pp. 180-181.

35.000 pond kreeg Elgin geen cent omdat al zijn schulden moesten worden afgelost. Hij vertrok uiteindelijk naar Frankrijk om aan zijn schuldeisers te ontsnappen. Intussen verhuisden de Elgin Marbles in augustus 1816 naar het British Museum, waar een tijdelijke constructie was gemaakt voor het plaatsen van de beelden (afb. 24).⁵² In kranten in heel Groot-Brittannië werd met grote woede over de aankoop geschreven. Lord Brougham, een advocaat en staatsman, schreef in de *Edinburgh Review* dat hij razend was op de Britse regering vanwege het negeren van belangrijkere behoeften van mensen: “Als we hen geen brood kunnen geven, moeten we onszelf niet de luxe permitteren om stenen te kopen!”⁵³ Met dit soort reacties zetten tegenstanders van de aankoop door het British Museum de toon (afb. 25). Niet iedereen was overtuigd van de toegevoegde culturele waarde van de Elgin Marbles voor de Britse kunst. Maar de aankoop op zich was niet het enige twistpunt. Tegenstanders kwamen ook met bezwaren over de manier waarop de sculpturen waren verwijderd.

⁵² Saint Clair 1967 (zie noot 28), p. 261.

⁵³ Vrettos 1974 (zie noot 31), pp. 182, 221, 223.

Afbeeldingen hoofdstuk 2



Afb. 8

Het Parthenon in Athene. Gebouwd tussen 447-432 v.Chr.

Foto: Auteur, augustus 2009



Afb. 9

Het gouden en ivoren standbeeld van Athena Parthenos, gemaakt door Phidias rond 447 v.Chr.

Het origineel bestaat niet meer. Dit is een afbeelding van een replica in het Royal Ontario Museum, Toronto.



Afb. 10

Stukken van het fries van het Parthenon. British Museum, Londen.
Foto: Auteur, augustus 2010



Afb. 11 (links)

Een metoep van het Parthenon met een kentauree en een lapith in gevecht. British Museum, Londen.

Afb. 12 (rechts)

Een gedeelte van het fronton van het Parthenon, waarschijnlijk de godin Iris. British Museum, Londen.

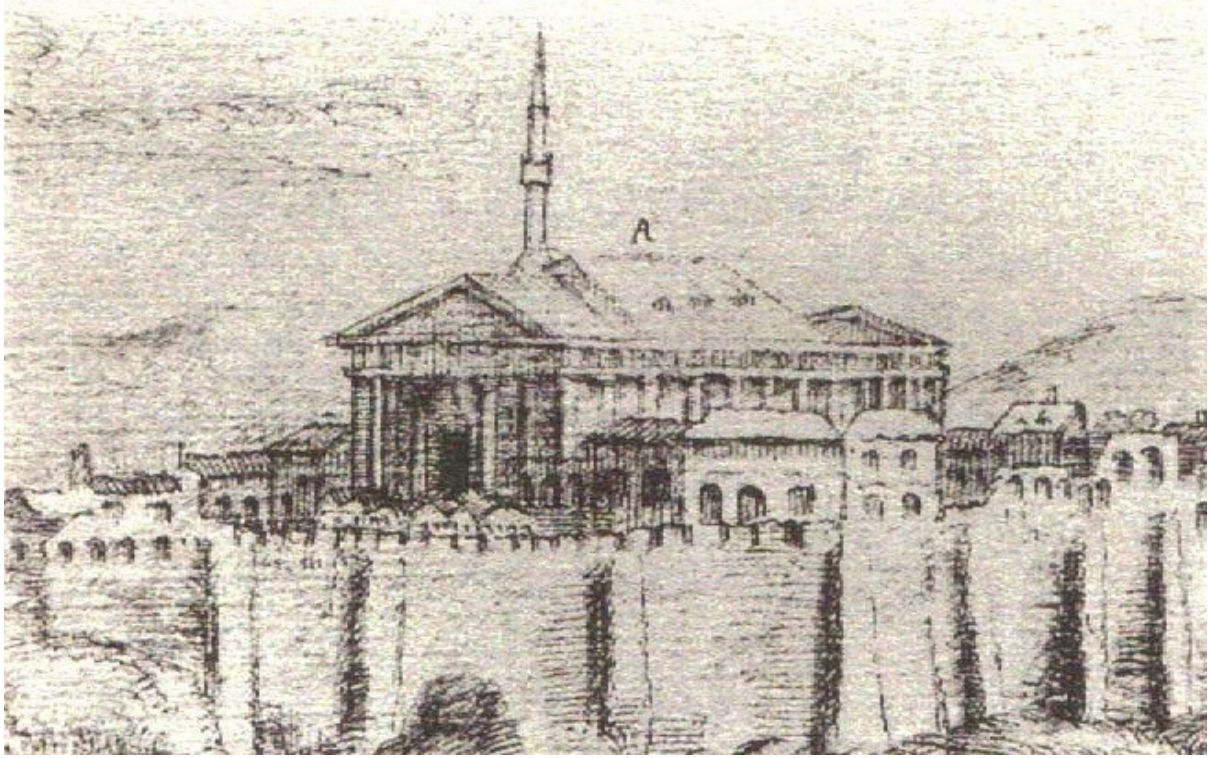
Foto's: Auteur, augustus 2010



Afb. 13 (boven)
De Parthenongalerij in het Nieuwe Akropolis Museum, Athene.

Afb. 14 (onder)
Op de voorgrond gedeelten van het fronton van het Parthenon. Nieuwe Akropolis Museum, Athene.





Afb. 15

Onbekende kunstenaar, detail van een tekening van het Parthenon als moskee met minaret, ca. 1670
Kunstmuseum Bonn.



Afb. 16

G.M. Vernada, De explosie van het Parthenon op 26 september 1687.
Uit: F. Fanelli, *Atene Attica*, Venetië 1707.



Afb. 17

George Perfect Harding (naar Anton Graff), *Thomas Bruce, 7th Earl of Elgin*
ca. 1787

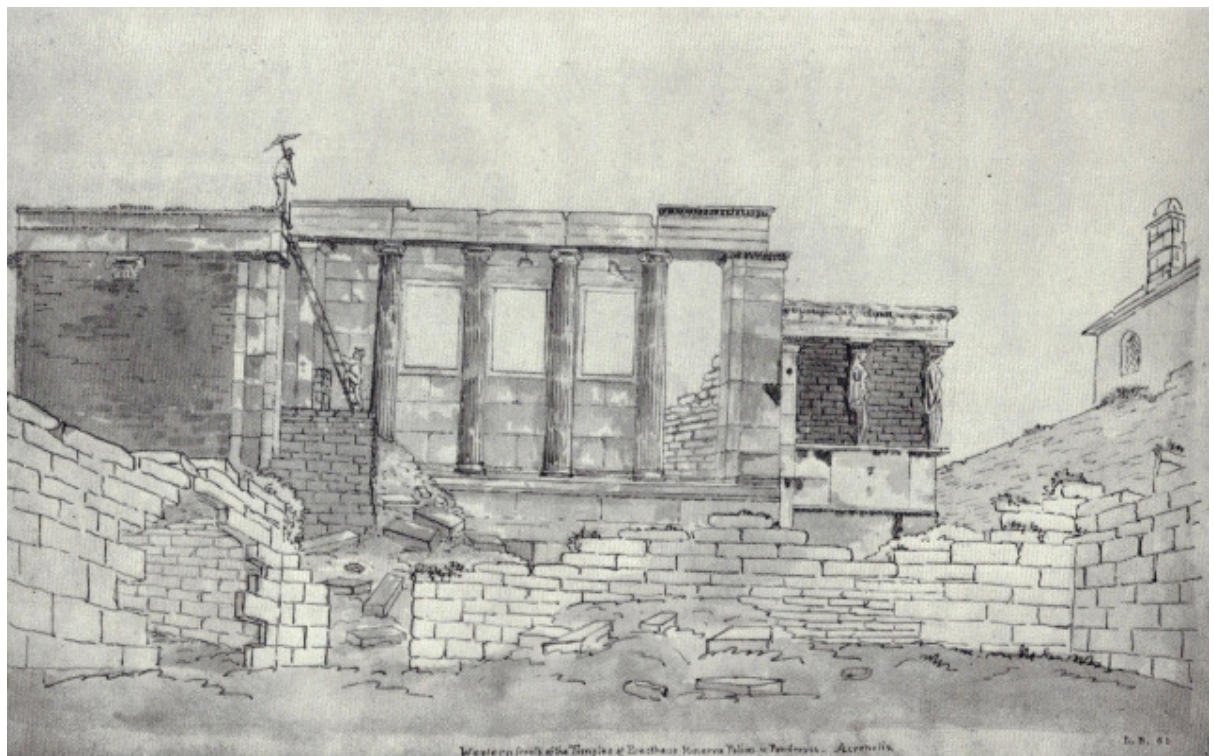
Pen, grijze waterverf en potlood, 29.2 x 20.5 cm
National Portrait Gallery, Londen.



Afb. 18

William Gell, een tekening van het Parthenon, juli 1801
British Museum Catalogue of Drawings by British Artists.

Op de achtergrond is een ladder te zien die door Lusieri werd gebruikt voor het verwijderen van de metopen.



Afb. 19

William Gell, een aquarel van het Erechtheion, ca. 1801
British Museum Catalogue of Drawings by British Artists.

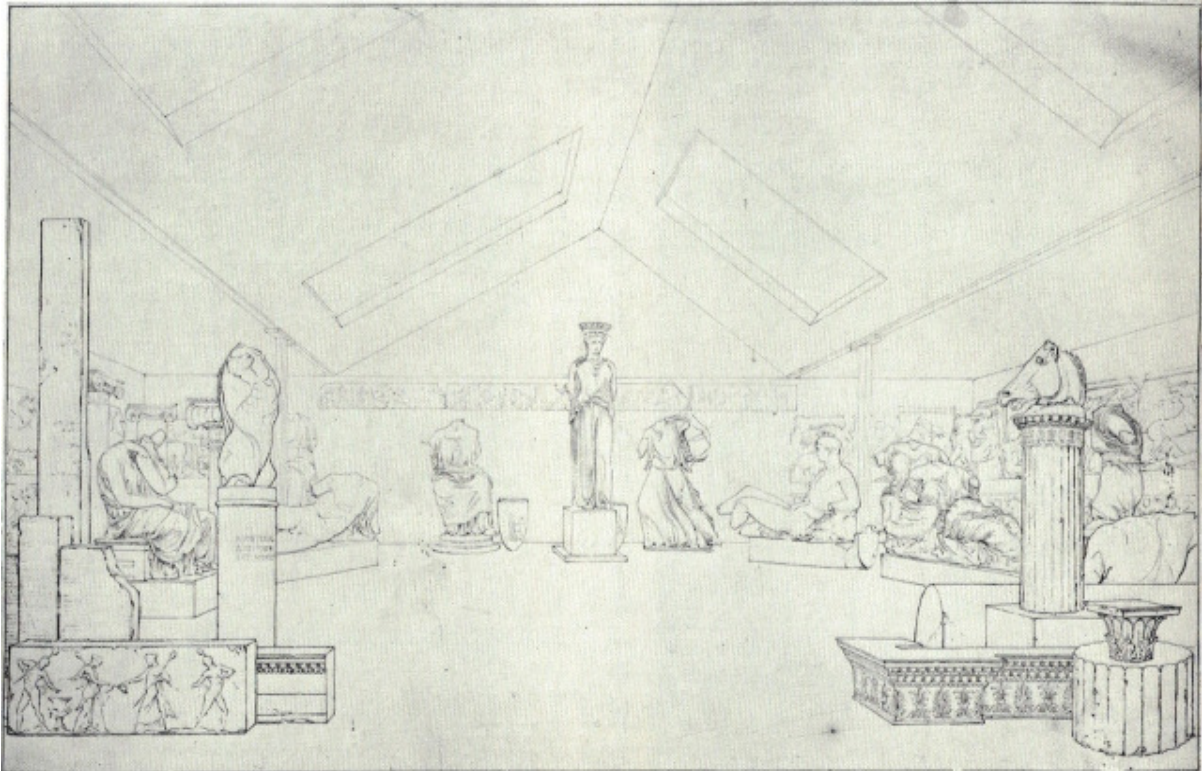
De man met de parasol is hoogstwaarschijnlijk Lusieri.



Afb. 20

De kariatide van het Erechtheion, ca. 415 v.Chr.
British Museum, Londen.

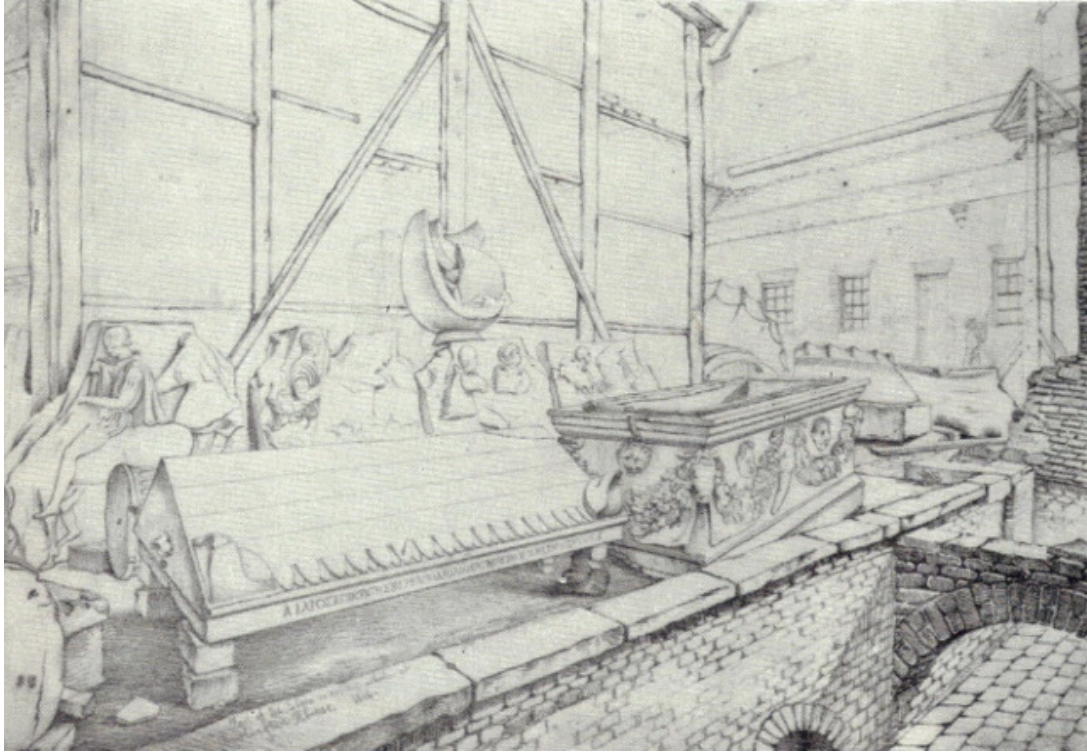
Foto: Auteur, augustus 2010



Afb. 21 (boven)
 Naar een tekening van C. R. Cockerell, De Elgin Marbles in de behuizing aan Park Lane, 1810
 Eigendom van de Graaf van Elgin.

Afb. 22 (onder)
 Onbekende kunstenaar, Het Burlington House, ca. 1812
 Greater London Council Print Collection.





Afb. 23

Onbekende kunstenaar, Een aantal Elgin Marbles in de achtertuin van het Burlington House, ca. 1812
Greater London Council Print Collection.



Afb. 24

A. Archer, *The Temporary Elgin Room*, 1819
Olieverf op doek, British Museum, Londen.
De zittende mannen op de voorgrond zijn de schilder Benjamin West en de bibliothecaris van het British Museum, Joseph Planta.



Afb. 25

Een Britse spotprent van George Cruikshank, ca. 1816.

Lord Castlereagh (links, met zwarte hoed) probeert John Bull en zijn hongerige familie ervan te overtuigen dat de 'stenen' het geld (35.000 pond) waard zijn. De reactie van de familie: "Don't buy them Daddy! We don't want them stones, give us bread!"

Hoofdstuk 3

Discussie over de Elgin Marbles

Lord Elgin verklaarde in 1816 tegenover het Lagerhuis dat hij de sculpturen van het Parthenon had laten verwijderen om ze te redden uit handen van de Turken. Dit argument bracht hij echter nooit naar voren in de uitgebreide correspondentie die hij met vrienden en zijn werknemers voerde.⁵⁴ In elk geval heeft het verwijderen van de Parthenonsculpturen geleid tot een nieuwe benaming voor een bekend verschijnsel. Zo gebruiken de Fransen, waarschijnlijk jaloers omdat ze zelf niet meer sculpturen van het Parthenon hadden verkregen, de term *elginisme* voor het plunderen van culturele schatten. Tegenwoordig wordt het begrip vaker gebruikt, ook in andere talen, om te refereren aan artefacten die van armere landen naar rijkere landen zijn verdwenen.⁵⁵ De vraag of Elgins handelen de Parthenonbeelden heeft gered of juist de eenheid van het Parthenon op grove wijze heeft aangetast, is tot op de dag van vandaag niet eensluidend beantwoord. Al sinds de verwijdering van de marbles is hierover een discussie gaande. Aanvankelijk werd die op beperkte schaal gevoerd door een intellectuele elite die tot op zekere hoogte kennis van zaken had en die vol verontwaardiging sprak over het brute loshakken van de sculpturen. Pas eind negentiende eeuw monden de bezwaren uit in argumenten voor of tegen restitutie van de Parthenonbeelden. De argumenten voor het behouden van de sculpturen in Londen zijn door de jaren heen vaak veranderd, onder meer vanwege de belangen van het British Museum en van de regering uit een bepaalde periode.⁵⁶

3.1 Kritiek op Lord Elgin

3.1.1 Verontwaardiging bij tijdgenoten

Door sommige tijdgenoten van Elgin werd het weghalen van de Parthenonbeelden gezien als een reddingsoperatie, maar van meet af aan was er ook kritiek. Toen geruchten de ronde deden over de komst van de collectie naar Engeland, raakten Britse tijdschriften en kranten er in 1802 niet over uitgeschreven. De aanvallen kwamen voornamelijk van aristocratische Britten die net terug

⁵⁴ Hitchens 1987 (zie noot 18), p. 44.

⁵⁵ "What is elginism?", *Elginism*, <<http://www.elginism.com/definition/>> (26 augustus 2010).

⁵⁶ Hitchens 1987 (zie noot 18), p. 84.

waren van een 'grand tour' door Griekenland. Veel reizigers betreurden de verwijdering van de sculpturen. Sommigen van hen hadden ter plekke de werkzaamheden van Elgins mannen kunnen gadeslaan. Omdat het Parthenon veel werd bezocht, vulden reisverslagen de pagina's van *The Quarterly of The Monthly Magazine*, waarbij Elgins activiteiten vaak sterk werden afgekeurd.⁵⁷ Een zekere Edward Dodwell was als reiziger ooggetuige van Elgins activiteiten en beschreef hoe ingrijpend het Parthenon werd beschadigd door het rigoureuze werk van Elgins mannen. Als alleen de fragmenten waren meegenomen die op de grond lagen en gipsen afgietsels van de sculpturen waren gemaakt, had Elgin in Engeland de kunst en kunstbeleving ook naar een hoger plan kunnen tillen, vond Dodwell.⁵⁸ Ook de reiziger Edward Daniel Clarke was in 1801 getuige van het verwijderen van een metoep door Elgins werknemers. Hij beschreef hoe ontzet hij was over de beschadigingen van de tempel en het eindresultaat. Hij vond het schandelijk dat er zoveel vernield was in naam van een ijdele natie die zich op kunstgebied wilde onderscheiden.⁵⁹ Ook de architecten Robert Smirke en William Wilkins waren ontdaan over wat ze hadden gezien. Volgens ooggetuige Smirke gebruikten Elgins mannen de ijzeren gereedschappen verkeerd en trilde de grond elke keer als er een blok steen kapot viel.⁶⁰ (*Zie bijlage 2 voor de complete citaten van Dodwell en Clarke*).

Nadat de eerste Atheense beelden in Londen waren gearriveerd en voor het publiek toegankelijk werden, waren er ook veel positieve geluiden te horen over Elgins handelwijze omdat men van de sculpturen onder de indruk was. De dichter Lord Byron deed het tij echter keren (afb. 26). Hij zette openlijk vraagtekens bij de legaliteit en de juistheid van Lord Elgins handelen en publiceert daartoe in 1812 zijn gedicht *Childe Harold's Pilgrimage*. Als Childe Harold zijn gedachten laat gaan over het Parthenon, gebeurt dat met een mengeling van melancholie en woede. (*Zie bijlage 3 voor Childe Harold's Pilgrimage*). De eerste uitgave van *Childe Harold's Pilgrimage* was binnen drie dagen uitverkocht en datzelfde jaar werden nog vier edities gedrukt.⁶¹ Deze poëtische aanval is echter nog ingetogen in vergelijking met een ander gedicht van Byron over de daden van Elgin. In 1811 schreef hij *The Curse of Minerva*. Dat gedicht was een harde en persoonlijke aanval op Elgins echtscheiding en op zijn onvermogen om gezonde kinderen te verwekken als gevolg van syfilis. Het gedicht zou aanvankelijk niet gepubliceerd worden, maar Byron liet toch een aantal exemplaren drukken die hij rondstuurde aan een handvol vrienden. Een van die kopieën vond

⁵⁷ Christopher Casey, "Broken Noses and Missing Limbs. "Grecian Grandeurs and the Rude Wasting of Old Time": Britain, the Elgin Marbles, and Post-Revolutionary Hellenism", *Foundations*, 30 oktober 2008 <<http://web1.johnshopkins.edu/foundations/?p=8>> (20 juli 2010).

⁵⁸ Rothenberg 1977 (zie noot 34), p. 174.

⁵⁹ Vrettos 1997 (zie noot 40), pp. 61-62.

⁶⁰ Saint Clair 1967 (zie noot 28), p. 139.

⁶¹ Hitchens 1987 (zie noot 18), pp. 60-61.

zijn weg naar *The Monthly Magazine*, waarna het gedicht werd gedrukt en wereldberoemd werd. Het gedicht gaat over de godin Athena die een vloek uitspreekt over Elgins familie en over zijn land.

‘First on the head of him who did this deed
My curse shall light – on him and all his seed:
Without one spark of intellectual fire,
Be all the sons as senseless as the sire!’⁶²

Voordat Byron met zijn gedichten die tegen Elgin waren gericht in Engeland furore maakte, had hij ook al in Griekenland zijn mening kenbaar gemaakt. Op 20 juni 1804 schreef een verontruste Lusieri, die nog bezig was met opgravingen in en rond Athene, aan Elgin dat Lord Byron een artikel had geschreven voor een Atheense krant, waarin hij fel uithaalde naar de daden van Elgin en medeleven toonde met de Grieken. (Zie bijlage 4 voor het artikel). Ook een vriend van Byron, John Galt, mengde zich in de discussie. Hij schreef de satire *Atheniad*, waarin de goden van de Olympus wraak nemen op Elgin. Zo schiet Eros een vlammeende pijl in zijn gezicht, waardoor hij een verminkt en ‘neusloos beeld’ wordt. Op de neus van Elgin werden wel vaker toespelingen gemaakt. In Constantinopel had hij vermoedelijk syfilis opgelopen en die ziekte vrat zijn neus aan. Zo was een veelgemaakte grap destijds:

‘Noseless himself he brings here noseless blocks
To show what time has done and what the pox.’⁶³

Ook de dichter Horace Smith haalde hard uit naar Elgin. In *On the Dilapidation of the Temple of Minerva at Athens* gaf hij het algemeen heersende sentiment van de dichters van die tijd weer:

‘Poets unborn shall sing thy impious fame,
And time from history’s eternal page
Expunging Alaric’s and Omar’s name.
Shall give to thine alone pre-eminence of shame.’⁶⁴

3.1.2 Pleidooien voor teruggave

Aanvankelijk bestonden Lord Elgins critici uit tijdgenoten die vol verontwaardiging spraken over de vernieling van het Parthenon. Hun bezwaren werden verwoord in verschillende gedichten, kranten en tijdschriften. Daarin werd overigens alleen schande gesproken van de in Griekenland aangerichte vernielingen. Pas later formuleren tegenstanders van Lord Elgin argumenten voor

⁶² Vrettos 1974 (zie noot 31), p. 149.

⁶³ Vrettos 1974 (zie noot 31), pp. 34, 148, 161-162, 169.

⁶⁴ Casey 2008, <<http://web1.johnshopkins.edu/foundations/?p=8>>, (zie noot 57).

teruggave van de Parthenonbeelden. Zo diende Hugh Hammersley op 7 juni 1816 het eerste (gedocumenteerde) verzoek tot teruggave van de beelden in. Hij was lid van de commissie die onderzoek verrichte naar de eventuele aankoop van Elgins collectie. Zijn voorstel was om de beelden goed te bewaren in het British Museum totdat ze zouden worden teruggevraagd door Atheners. In het geval van een dergelijk verzoek zouden de beelden zonder enige tegenspraak of onderhandelingen moeten worden hersteld, voor zover mogelijk op hun oorspronkelijke locatie. Niet iedereen in de commissie deelde Hammersley's mening. John Wilson Croker reageerde sarcastisch: "Het is te veel gevraagd om te verwachten dat onze gevoelens uitgaan naar de toekomstige [Turkse, E.T.] veroveraar van deze klassieke regionen en zijn rechten op schatten te bepalen waarvan wij het schandelijk vinden om ze te behouden."⁶⁵ (Zie bijlage 5 voor het verzoek van Hammersley).

Nadat de discussie een tijdlang was geluwd, werden de Parthenonbeelden in 1890-'91 onderwerp van een publieke controverse in een polemiek in het Londense tijdschrift *The Nineteenth Century*. In het artikel 'Give Back The Elgin Marbles' noemde Frederic Harrison de excuses voor behoud een drogreden en hij verklaarde:

'De Parthenonbeelden zijn duizend keer meer dierbaar en belangrijk voor de Griekse natie dan dat ze dat ooit voor de Engelse natie zullen zijn, die ze simpelweg heeft gekocht. En wat zijn nu de vierenzeventig jaar dat deze losse fragmenten in Bloomsbury zijn geweest in vergelijking met de 2240 jaar die ze op de Akropolis hebben doorgebracht?'⁶⁶

Harrison kon doeltreffender argumenten gebruiken dan Hammersley omdat Griekenland nu een onafhankelijke Europese staat was. Oude excuses zoals Turkse onverschilligheid ten opzichte van de beelden, of vandalisme, waren nu niet meer van kracht. Harrison wees er ook op dat Athene nu net als Londen een wetenschappelijk archeologisch onderzoekscentrum had en dat de beelden daar dus meer tot hun recht zouden komen. Hij vond dat er meer respect getoond moest worden en haalde het voorbeeld aan van de Ionische eilanden, die door Gladstone in een grootmoedige daad een paar jaar eerder werden teruggegeven "omdat we meer waarde hechten aan de goede naam van Engeland dan aan onrechtvaardige roof".⁶⁷ Het artikel van Harrison had onmiddellijk grote impact. De redacteur van *The Nineteenth Century*, James Knowles, schreef een reactie onder de titel 'The Joke About the Elgin Marbles'. Hij suggereerde dat als de beelden werden

⁶⁵ "It was rather too much to expect to interest our feelings for the future conqueror of these classic regions, and to contemplate his rights to treasures which we reckoned it flagitious to retain." Hitchens 1987 (zie noot 18), pp. 63-64.

⁶⁶ "The Parthenon Marbles are to the Greek nation a thousand times more dear and important than they can ever be to the English nation, which simply bought them. And what are the seventy-four years that these dismembered fragments have been in Bloomsbury when compared to the 2,240 years wherein they stood on the Acropolis?" Hitchens 1987 (zie noot 18), pp. 67-68.

⁶⁷ "[...]because we value the good name of England more than unjust plundering." Hitchens 1987 (zie noot 18), pp. 67-68.

teruggegeven, de Griekse regering misschien zou zwichten voor de aanbiedingen van Berlijn of New York voor de beeldengroep. In dezelfde periode schreef George Nathaniel Curzon een brief naar de *Fortnightly Review* met daarin de opmerking aan het adres van Harrison dat de beeldengroep door meer mensen gezien kon worden als die in Londen bleef. Toch was hij het niet helemaal eens met de complete verwijdering van de sculpturen van het Parthenon. Curzon kwam tot een soort compromis: hij was alleen voor teruggave van de sculpturen als ze werkelijk op de oorspronkelijke manier, *in situ*, werden aangebracht. Ook was Curzon, die zelf Athene een aantal keer had bezocht, van mening dat men in Griekenland in staat was de antieke schatten goed te bewaren en veilig te stellen. Naar aanleiding van de discussie schreef Roger Casement een gedicht dat verscheen in de *Review of Reviews* in juli 1891. Daarin pleit hij voor teruggave van de Elgin Marbles.⁶⁸ (Zie bijlage 6 voor het gedicht).

Gedurende enkele decennia lijkt de discussie over de Elgin Marbles enigszins geluwd. Misschien waren de Boerenoorlog en de Eerste Wereldoorlog hier debet aan. In 1924 echter werd de discussie heropend door Harold Nicolson, een ambtenaar van het ministerie van Buitenlandse Zaken die was gespecialiseerd in Griekse aangelegenheden. Op 19 april 1924 werd Byron herdacht, die honderd jaar eerder was gestorven tijdens de oorlog voor Griekse onafhankelijkheid. Ramsay MacDonald, de minister-president en minister van Buitenlandse Zaken, toonde belangstelling voor het plan van Nicolson om de kariatide van het Erechtheion terug te geven aan Athene. Hij zag dit als een blijk van erkenning van de Griekse onafhankelijkheid en tegelijkertijd als een passende herdenking voor Byron. MacDonald was echter bang dat dit zou leiden tot meer claims en liet het plan daarom varen.

Nicolson beschrijft als een van de eersten wat er in Elgins *firman* stond. Dat document was gesteld in het Italiaans, een taal waarvan Elgin later toegaf dat hij die niet goed beheerste. Nicolson schrijft: ‘Het was Lord Elgin alleen toegestaan om van de ‘Tempel van de Idolen’, namelijk het Parthenon, *qualche pezzzi di pietra*, ‘een paar stukken steen’ weg te halen. Zelfs de meest vrije en ruimhartige vertaling kan aan deze Italiaanse woorden niet de betekenis geven van een hele scheepslading aan sculpturen en zuilen.’⁶⁹ Nicolson laat het er niet bij zitten en schrijft in 1949 een artikel in *The New York Times Magazine*. Hij weerlegt het argument dat de Parthenonbeelden beter af waren in Londen en vernield zouden zijn tijdens de Griekse Onafhankelijkheidsoorlog van 1821 tot 1830. Bovendien is dat volgens Nicolson geen argument

⁶⁸ Hitchens 1987 (zie noot 18), p. 70.

⁶⁹ ‘[...]only authorised Lord Elgin to remove from ‘The Temple of the Idols’, namely the Parthenon, *qualche pezzzi di pietra*, ‘a few pieces of stone’. Even the most free and lavish translation of the Italian tongue cannot twist these words into meaning a whole shipload of sculptures, columns and caryatids.’ Hitchens 1987 (zie noot 18), pp. 73-74.

om de beelden nog steeds in Londen te houden. Hij benadrukt dat het volgens hem niet aan een “ontvanger van gestolen goederen” is om te beslissen dat de objecten in zijn land beter af zijn.⁷⁰ Bovendien bleken de beelden ook niet altijd veilig in het British Museum.

3.1.3 Schoonmaakpraktijk in British Museum

Uit notulen van het British Museum Standing Committee van 8 oktober 1938 blijkt dat een aantal belangrijke Parthenonbeelden ernstig beschadigd is door het gebruik van ongeoorloofde en ongeschikte methoden om de kleur van de sculpturen te verbeteren. Het museum heeft nooit publiekelijk toegegeven wat er precies is gebeurd, maar een zekere Arthur Holcombe gaf in een interview op 19 mei 1939 toe dat hij en zijn schoonmakers een oplossing van zeep, water en ammonia hadden gebruikt. Ook gaf hij toe dat ze, om de sterk verontreinigde stukken schoon te maken, bot gereedschap van koper gebruikten. Hij beweerde overigens dat hier geen kwaad in school “omdat koper zachter is dan steen.”⁷¹ Dit ‘schoonmaken’ van de Parthenonsculpturen, om het marmer wit te maken, lijkt te wijzen op een conservatieve, achterhaalde en onjuiste voorstelling van de kleur van antiek marmer. De archeoloog en historicus Johann Joachim Winckelmann was er namelijk van overtuigd dat Griekse sculpturen wit hoorden te zijn, ook al was er in de tussentijd al lang bewijs gevonden voor het feit dat de meeste monumenten en marmeren sculpturen in het oude Griekenland fel gekleurd waren. Dit archeologische bewijs werd echter door velen genegeerd en verworpen.⁷²

Toen de kunsthandelaar en miljonair Sir Joseph Duveen in 1936 geld wilde doneren voor een nieuwe galerij om de Parthenonbeelden beter te kunnen tentoonstellen, nam het British Museum dit aanbod met beide handen aan. Maar Duveen had zo zijn eigen ideeën over hoe de marbles eruit moesten zien: puur, wit en *klassiek*. De Elgin Marbles voldeden niet aan dat ideaal, en moesten dus witter gemaakt worden. Het museum liet de gulle gever verschillende schoonmaaktechnieken uitvoeren om het marmer er ‘beter’ uit te laten zien. Duveens arbeiders kregen volledige toegang tot de beelden en de museumcuratoren knepen een jaar lang een oogje toe.⁷³ Pas een jaar later, in september 1938, liep museumdirecteur John Forsdyke door het departement en zag hij dat de sculpturen werden behandeld met koperen gereedschappen. Hij liet

⁷⁰ Vrettos 1974 (zie noot 31), p. 11.

⁷¹ Hitchens 1987 (zie noot 18), pp. 89-91.

⁷² Waxman 2008 (zie noot 9), p. 248.

⁷³ Beard 2004 (zie noot 44), p. 169.

onmiddellijk de schoonmaakwerkzaamheden stoppen en stelde een onderzoek in. De resultaten van dat onderzoek werden door de museumdirectie in de doofpot gestopt. Wel werd in december 1938 een tweede rapport opgesteld, dat eindigde met de woorden “a public statement need not be made.” De museummedewerkers die betrokken waren bij de schoonmaak werden niet disciplinair gestraft, maar gedwongen zich langzaam en in stilte terug te trekken. Toch deed in de loop van 1939 in de kunstwereld het gerucht de ronde dat er schade was aangericht. Het duurde niet lang voordat dit naar de pers uitlekte. Het museum verantwoordde zich: “Op sommige momenten zijn er ongeoorloofde methoden toegepast” en “De gevolgen van die methoden waren alleen voor deskundigen te zien”. Ook het parlement wilde opheldering van het museum, maar de gestelde vragen werden met dezelfde vage halve waarheden beantwoord. Door het uitbreken van de Tweede Wereldoorlog raakte de zaak op de achtergrond, om pas weer in 1949 in de aandacht te komen. Maar weinigen konden zich toen nog herinneren hoe de beelden er voor de schoonmaakbeurt exact hadden uitgezien.⁷⁴

Een tweede keer waarbij de veiligheid van de Elgin Marbles min of meer in gevaar kwam, was in 1941 toen de Duveen Galerij van het British Museum werd getroffen tijdens een bombardement van de Luftwaffe. De Parthenonbeelden waren kort daarvoor verplaatst. Een aantal was ondergebracht in een kluis en de rest in een ongebruikt metrostation in Londen. Vóór die tijd waren de marbles alleen ‘beschermd’ met hout en zandzakken. Hoewel er dus tijdens de oorlog geen ernstige schade aan de beelden is ontstaan, is Londen als bewaarplaats niet altijd even veilig geweest.⁷⁵

3.1.4 Verzoek tot teruggave na Tweede Wereldoorlog

Tijdens de Tweede Wereldoorlog, toen de omstrede schoonmaakbeurt nog maar bij een beperkte groep betrokkenen bekend was, hield het parlement zich bezig met een eventuele teruggave. In december 1940 stelde het Conservatieve parlamentslid Thelma Cazalet de vraag of de Elgin Marbles moesten worden teruggegeven aan Griekenland. Uit die vraag bleek een veranderde houding, die ermee te maken had dat Griekenland een belangrijke militaire factor was geworden in het oostelijk deel van het Middellandse-Zeegebied. Om zeker te zijn van de Griekse loyaliteit en samenwerking tijdens de Tweede Wereldoorlog, stelden ambtenaren van Buitenlandse Zaken in Londen voor om Griekenland na de oorlog de Elgin Marbles terug te

⁷⁴ Waxman 2008 (zie noot 9), pp. 248-249.

⁷⁵ Hitchens 1987 (zie noot 18), p. 92.

geven. Onmiddellijk werd een onderzoek ingesteld. Zo werden ook hoogleraren aan het Courtauld Institute of Art in Londen gevraagd naar hun mening. Zij lieten weten dat de kunstwetenschappen in Groot-Brittannië er niet onder zouden lijden als de Elgin Marbles zich in Griekenland zouden bevinden. Wel wilden de hoogleraren benadrukken dat de beelden in West-Europa tot een groeiende belangstelling voor Griekenland en Griekse kunst leiden, “daarom is het waarschijnlijk voor het Griekse belang het beste om ze hier te houden [...] Als ze terug naar Griekenland gaan, moet er een speciaal museum voor worden gebouwd.”⁷⁶ Het British Museum reageerde met een memorandum, opgedeeld in vier hoofdstukken - de historische, wettelijke, morele en praktische overwegingen betreffende eventuele teruggave. Het ‘historische’ hoofdstuk is het zwakst, omdat het een loopje neemt met de waarheid door te stellen (wat Elgin nooit heeft gedaan) dat “het meeste van de sculpturen op de grond lag” voordat de stukken werden weggehaald. (Zie bijlage 7 voor het memorandum). De opvolger van Nicolson als ambtenaar bij het ministerie van Buitenlandse Zaken, W.L.C. Knight, kwam tot de conclusie dat de hele collectie terug naar Griekenland moest, maar dat het daarvoor nog niet de geschikte tijd was. Hij pleitte voor teruggave na beëindiging van de Tweede Wereldoorlog, omdat het transport dan veiliger zou zijn. Teruggave was volgens hem de enig juiste beslissing, niet alleen vanwege de toenmalige verstandhouding met Griekenland, maar ook vanwege de opvattingen van het Britse volk die naar voren kwamen in veel ingezonden brieven in de *Times*. Een grote meerderheid van de briefschrijvers was voorstander van teruggave van de beeldengroep.⁷⁷ Knight vulde het memorandum van het British Museum aan, samen met James Bowker, hoofd van de afdeling van het Zuid-Oost Europese Departement. Hun aanbevelingen luiden:

‘Subject to the views of H.M. Minister at Athens, it should be decided in principle to return to Greece the Elgin Marbles, including the Caryatid and the column from the Erechtheion on the following conditions:

- a. It should be made clear that the decision to return the marbles is in the nature of a gesture of friendship to Greece and is not based on any recognition of the principle that the antiquities should be returned to their place of origin.
- b. The marbles should not be returned until after the war.

⁷⁶ ‘I have consulted my Professors, who agree that, provided they are not exposed to weather, scholarship would not suffer if the Elgin Marbles were returned to Greece. So much for a direct answer. Indirectly, however, scholarship could obviously suffer from a number of considerations which are political. [...] Then, so long as they are here, they provide a focus for western Europe for interest in Greece and Greek art; both the Professors feel that probably it is, for that reason, in Greece’s best interest to have them here – though in all probability Greece would not take that view. A set of the best possible casts to be put up on the Parthenon is the ideal from the Professors’ point of view, leaving the originals here. [...] If they do go back to Greece, a special museum must be built for them.’ Vrettos 1997 (zie noot 40), pp. 205-206.

⁷⁷ Vrettos 1997 (zie noot 40), p. 208.

- c. Before they are returned, adequate arrangements should be made for their proper housing, exhibition and preservation.
- d. HMG should be assured of a share, in perpetuity, in the control of the arrangements to be made for their preservation.⁷⁸

Met deze aanwijzingen werd uiteindelijk niets gedaan.

3.1.5 Angst voor precedent ongegrond

Na de Tweede Wereldoorlog hield het British Museum halsstarrig vast aan het argument dat het teruggeven van de Parthenonbeelden een precedent zou vormen voor het uiteenvallen of verdwijnen van museale collecties. In 1963 schreef de auteur Colin MacInnes een artikel onder de titel ‘‘Elgin’’ Marbles’ in de *New Society*. Het British Museum hield volgens hem het meeste vast aan het argument dat musea leeg kwamen te staan als het eenmaal begon kunststukken terug te geven aan de landen van herkomst. MacInnes stelt dat er geen bezwaar is tegen buitenlandse objecten in een museale collectie als ze voldoen aan de volgende criteria:

1. Er moeten vergelijkbare kunstwerken in overvloed zijn. Volgens MacInnes zal nooit iemand voorstellen om bijvoorbeeld alle mummiekisten terug naar Egypte te transporteren.
2. De generatie die de kunstwerken oorspronkelijk heeft gemaakt, moet zijn uitgestorven.
3. De nakomelingen van de oorspronkelijke makers kunnen niet goed voor de kunstwerken zorgen.

MacInnes ziet het Parthenon als sensationeelste voorbeeld dat buiten de genoemde criteria valt. Bovendien zijn er verschillende voorbeelden aan te halen van teruggave waarbij de hemel zagezegd nooit naar beneden is gevallen. Zo gaf Groot-Britannië in 1872 Ethiopische manuscripten terug en gingen in de jaren 30 van de twintigste eeuw de schrijn en scepter van de koningen van Kandy terug naar Ceylon nadat ze in 1815 door Sir Robert Brownrigg waren gestolen. Zo zijn er meer voorbeelden, maar in geen van deze gevallen was de claim zo sterk als die van de Griekse regering ten aanzien van de Parthenon-collectie. Het gaat Griekenland immers niet alleen om het terugkrijgen van alle oudheden, maar specifiek om de Elgin Marbles, omdat door hun verwijdering de eenheid en de integriteit van het Parthenon zijn geschaad.⁷⁹ Teruggave van de Parthenonbeelden zal volgens de archeologe Jenifer Neils niet leiden tot het doodbloeden van de westerse musea, omdat verreweg de meeste kunst die in musea wordt tentoongesteld is gemaakt om te worden verhandeld op de vrije markt. De objecten die daarentegen werden

⁷⁸ Hitchens 1987 (zie noot 18), p. 77.

⁷⁹ Hitchens 1987 (zie noot 18), pp. 97-80.

gemaakt ter decoratie van ruimtes of gebouwen en daar onlosmakelijk mee waren verbonden, zoals mozaïeken, muurschilderingen en architecturale sculpturen, zouden in eerste instantie niet eens gekocht moeten worden, omdat deze vorm van verzamelen schade berokkent aan de artistieke integriteit van het monument.⁸⁰

3.1.6 Artistieke eenheid van het Parthenon

Een van de belangrijkste en steekhoudendste argumenten die de voorstanders van teruggave tot op de dag van vandaag aanvoeren, is dat het Parthenon met zijn sculpturen als een eenheid zijn ontworpen en gemaakt en dus niet los van elkaar gezien moeten worden. Ze zullen beter begrepen en gewaardeerd worden als ze samen te zien zijn. De Brits-Amerikaanse journalist Christopher Hitchens benadrukte dit in het artikel 'Give Them Back Their Marbles' (1983) dat hij voor het tijdschrift *The Spectator* schreef. Vier jaar later verscheen van zijn hand het boek *The Elgin Marbles: should they be returned to Greece?*, wat hem veel respons opleverde. De discussie laaide in Groot-Brittannië weer op.⁸¹ Op 6 juni 1996 dienden 33 parlementariërs van de Labour Party in het Lagerhuis zelfs een voorstel in voor de teruggave van de Elgin Marbles aan Griekenland. Zij deden dat naar aanleiding van een documentaire die was uitgezonden op Channel 4. Uit een telefonische peiling was gebleken dat 92,5% van de 100.000 kijkers voor teruggave van de beelden was. Op 4 januari 1997 diende vervolgens de Griekse minister voor Cultuur een officieel verzoek in voor teruggave, maar dit leidde niet tot restitutie. Overigens liet de huidige Lord Elgin in die periode weten dat hij Griekenland niet durfde te bezoeken onder zijn echte naam, en dat het hem speet dat zijn "over-over-grootvader ooit die verdomde stenen [had gezien]!"⁸²

Dorothy King doet in haar boek *The Elgin Marbles* (2006) het pro-restitutie-argument dat de objecten alleen begrepen kunnen worden in de context waarvoor ze zijn gemaakt, echter af als "naïef". Omdat we niet langer heidenen zijn die de Olympische goden aanbidden, kunnen volgens King de Britten noch de Grieken ooit de oorspronkelijke functie en betekenis van het Parthenon volledig begrijpen. Het moderne Athene is niet de context waarin het Parthenon werd gebouwd. Hoewel de stad nog dezelfde locatie heeft, is de samenleving ingrijpend veranderd.⁸³

⁸⁰ Jenifer Neils, *The Parthenon Frieze*, Cambridge 2001, pp. 244-246.

⁸¹ Hitchens 1987 (zie noot 18), pp. 9, 26.

⁸² "[...]and that indeed he was sorry his great-great-grandfather [had] ever [seen] the bloody stones!" Vrettos 1997 (zie noot 40), p. 212.

⁸³ Dorothy King, *The Elgin Marbles*, Londen 2006, pp. 308-309.

3.1.7 Ophef over de ‘witwas’-actie in het British Museum

In 1998 verscheen een derde, herziene editie van *Lord Elgin and the Marbles* van de Britse wetenschappelijk onderzoeker William Saint Clair. Hierin werd voor het eerst duidelijk beschreven wat er was gebeurd bij het beruchte schoonmaken van de Parthenonsculpturen en hoe het British Museum in die kwestie had gehandeld. Een ingrijpend gevolg was dat de resten van de originele beschilderingen waren weggevaagd door het gebruik van ‘effectieve’ gereedschappen. In 1939 hadden de museummedewerkers al geprobeerd de beelden weer bruiner te verven en werd er voor de beelden een reling geplaatst, zodat bezoekers de collectie alleen nog van enige afstand konden zien. De directie hield toentertijd een intern onderzoek dat met opzet beperkt bleef tot maar drie sculpturen. Het rapport concludeerde:

‘The effect of the method employed in cleaning the sculptures has been to remove the surface of the marble and to impart to it a smooth and white appearance. Mr Pryce [the Keeper of Antiquities ultimately responsible for supervision, an incompetent alcoholic] described the Selene's horse's head as having been ‘skinned’. The surface of the sculptures, showing the evidences of 2000 years of exposure to the climate of Greece, was a document of the utmost importance. [...]The damage which has been caused is obvious and cannot be exaggerated.’⁸⁴

De schade was echter niet beperkt gebleven tot drie sculpturen: de wetenschapper William Saint Clair schat dat ongeveer 80 procent van het fries en de helft van de pedimenten tijdens het verblijf in Londen aan oppervlak hebben verloren. In elk geval zijn er weinig sporen terug te vinden van het originele beitelwerk of de kleuring. Dit verklaart waarom het onmogelijk is geweest om goed onderzoek te doen naar de gebruikte beeldhouwtechnieken, en waarom de studie naar de beelden zich grotendeels heeft beperkt tot de iconografie. De museumdirectie legde zijn personeel een spreekverbod op en manipuleerde de museale archieven, zodat Saint Clair of andere curatoren geen toegang hadden tot het relevante materiaal. Na twaalf jaar druk uitoefenen, kreeg Saint Clair pas in 1996 toestemming om de documenten in te zien die eigenlijk al lang al voor hem beschikbaar hadden moeten zijn. De publicatie van Saint Clair leidde ertoe dat de discussie over teruggave van de Elgin Marbles in een ander licht kwam te staan.⁸⁵ Volgens het artikel “Scraping the Marbles” uit *The Economist* in 1998 had Griekenland sinds zijn onafhankelijkheid in 1830 het morele gelijk aan zijn kant. ‘Engeland’ had zich lange tijd verscholen achter de bewering dat de marbles zich nu bevonden in een omgeving die veiliger en wetenschappelijk verantwoord was. Die bewering werd volgens *The Economist* nu omvergeworpen door de schadelijke schoonmaakpraktijk en de falende aanpak door het British

⁸⁴ Oswyn Murray, “Lord Elgin and the Marbles”, *History Today* 49 (1999), p. 55.

⁸⁵ Murray 1999 (zie noot 84), pp. 54-55.

Museum.⁸⁶ De historicus Oswyn Murray schreef in 1999 een artikel voor *History Today*, waarin hij zich bij de bevindingen van Saint Clair aansloot. Volgens hem hebben de directeurs van het British Museum alle morele argumenten om de beelden te behouden zelf ontkracht.⁸⁷

Toen in 1999 de hele zaak weer voor het voetlicht kwam en Griekse geleerden voor het eerst van de witwasactie vernamen, reageerden zij woedend. Daarop besloot het British Museum een internationaal seminar te organiseren over de aangerichte schade. Alexander Mantis en Dimitrios Pandermalis behoorden tot de Griekse delegatie. Na een aantal gespannen dagen vol discussies, werd de slotreceptie gehouden in de Duveen Galerij, waar wijn en sandwiches werden geserveerd. Een museumraadslid nodigde de geleerden uit om de sculpturen zelf aan te raken – met hun vingers die vettig waren van de sandwiches. Die poging om te laten zien dat de glans van de sculpturen door het schoonmaken niet was aangetast, had echter een averechts effect. De Griekse delegatie verliet diep beledigd het gebouw. Het incident staat sindsdien in het British Museum bekend als “the food fight”.⁸⁸ Het argument dat Londen een veiliger omgeving zou zijn dan Athene, heeft het British Museum door de rigoureuze schoonmaakactie ontkracht. Maar de voorstanders van Lord Elgins daad voerden ook andere argumenten aan.

3.2 Voorstanders van Lord Elgin

3.2.1 Bewondering van tijdgenoten

Toen de beeldencollectie van Elgin in 1807 een plaats had gekregen in het geïmproviseerde museum aan Park Lane in Londen, vroegen veel kunstenaars, staatslieden en prominenten toestemming om Elgins buit te bekijken. Veel vooraanstaande kunstenaars prezen hem voor alle moeite die hij zich had getroost teneinde de sculpturen naar Engeland te krijgen en maakten schetsen van de Griekse wonderen die ze aanschouwden. De Elgin Marbles werden al snel het gesprek van de dag in Londen. De opmerkelijkste liefhebber was de jonge historieschilder Benjamin Robert Haydon (afb. 27 en 28). Op 8 september 1808 schreef hij in zijn dagboek:

⁸⁶ “Scraping the marbles”, *The Economist* 348 (1998), p. 75.

⁸⁷ Murray 1999 (zie noot 84), p. 55.

⁸⁸ Waxman 2008 (zie noot 9), pp. 250-251.

‘Ik heb van tien tot half drie en van drie tot kwart voor zes bij Lord Elgin zitten tekenen [...] rondgelopen en de weergaloze stukken bekeken. Ik beschouw het werkelijk als de grootste zegen ooit voor dit land dat ze zich hier bevinden.’

En op 5 november van datzelfde jaar:

‘Getekend bij Lord Elgin – zes uur. Mijn smaak is goddank wonderbaarlijk verbeterd.’⁸⁹

Ondanks de steun van veel kunstenaars, die de Griekse sculpturen als studiemateriaal gebruikten, leed Elgins reputatie onder de aanvallen van Richard Payne Knight en Lord Byron. Haydon bleef daarentegen een van de grootste propagandisten van de metopen. Hij liet de verzameling in Londen aan zijn vriend John Keats zien, die vervolgens twee lovende sonnetten schreef.⁹⁰ (*Zie bijlage 8 voor de sonnetten van Keats*).

3.2.2 Invloed van de Parthenonsculpturen op de kunsten

Een belangrijk argument dat sinds het arriveren van de Elgin Marbles in Londen wordt gebruikt, is dat het verplaatsen van de beelden een zegen was voor de beeldende kunsten en de studie naar de klassieken. In de achttiende eeuw werd, in navolging van Johann Joachim Winckelmann, de superioriteit van Griekse kunst beschreven. In 1755 publiceerde hij *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* en in 1764 verscheen van zijn hand *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Voor Winckelmann was het hoogtepunt van de Griekse kunst de belichaming van ideale schoonheid. Volgens hem was het voor kunstenaars uit zijn tijd mogelijk door middel van imitatie een tweede Renaissance te bereiken. In de tweede helft van de achttiende eeuw werd de belangstelling voor Griekse kunst opnieuw aangewakkerd dankzij de publicatie van twee indrukwekkende werken: *Les Ruines des plus beaux Monuments de la Grèce* van de Franse architect Julien David Le Roy, gepubliceerd in 1758, en *The Antiquities of Athens* van de Engelse schilders en architecten James Stuart en Nicholas Revett, gepubliceerd in twee delen in respectievelijk 1762 en 1787. De twee werden betaald door de antiquarische Sociëteit van Dilettanten en ze verbleven drie jaar in Athene om de monumenten op te meten en na te tekenen. Ze kwamen terug met schetsboeken vol tekeningen en afmetingen van de antieke bouwwerken (afb. 29 en 30). De twee boeken waren zeer populair en werden herdrukt en vertaald. De schetsen en tekeningen circuleerden door heel Europa en vonden hun weg naar

⁸⁹ ‘Drew at Lord Elgin’s from ten till half-past two, and from three to three-quarter-past five [...] walked about and looked at those matchless productions. I consider it truly the greatest blessing that ever happened to this country, their being brought here.’

‘Drew at Lord Elgin’s – six hours. My taste thank God is improved wonderfully.’ Vrettos 1974 (zie noot 31), pp. 153, 155.

⁹⁰ Vrettos 1974 (zie noot 31), pp. 155-156, 182.

handleidingen voor modeltekenen en tekstboeken voor wetenschappers. In grote bouwwerken in het Westen, zoals het British Museum en de Brandenburger Tor in Berlijn, werd de Griekse architectuur nagebootst (afb. 31).⁹¹ Ook was het boek *Voyage pittoresque de la Grèce* van Comte de Choiseul-Gouffier van invloed op de bekendheid van de Griekse Oudheid bij de Europeanen. Het eerste deel werd in 1782 in Parijs gedrukt. Het was een groot illustratief boekwerk, gebaseerd op materiaal dat de jonge edelman had verzameld in 1776, toen hij met een groot gezelschap kunstenaars archeologische locaties in Griekenland bezocht. De uitgave moest niet alleen gezien worden als een luxe foliant van een dilettant, maar ook als een middel om in Europa sympathie en bewondering te wekken voor Griekenland.⁹² Omdat hij in 1780 voor een vervolgboek meer materiaal nodig had, stuurde hij de jonge schilder Louis Fauvel naar Athene om gipsen afgietsels van de Parthenonsculpturen te maken en zo veel mogelijk antiquiteiten te verzamelen. Door de oorlog tussen Frankrijk en Turkije werd Fauvel in 1800 gevangengenomen. Hij vormde dus geen obstakel toen Lusieri de *firman* ontving. Al het Franse materiaal werd in beslag genomen, maar Lusieri kreeg van de Turken een takel en kar van Fauvel, omdat die als enige in Athene sterk genoeg waren voor de zware blokken marmer van het Parthenon. Het valt te betwijfelen of Lusieri zo succesvol was geweest zonder het gereedschap dat Choiseul-Gouffier voor Fauvel beschikbaar had gesteld.⁹³ Ter verdediging van Elgin kan worden aangevoerd dat hij in elk geval niet de eerste was die probeerde de sculpturen van het Parthenon af te halen: hij was wel de eerste die daarin slaagde. Elgin erkende later dat de Fransman het pad voor hem had geëffend, zodat hij het werk onder betere omstandigheden kon voortzetten.⁹⁴

William Hazlitt schreef in de *Examiner* van 16 juni 1816 dat hij hoopte dat de marbles “de beeldende kunsten konden optillen uit de gevangenis van ijdelheid en genegenheid [...] waarin ze hebben liggen sputteren en dwarrelen, happend naar adem, wegwijnend, saai en vruchteloos.”⁹⁵ Dat de aanwezigheid van de Parthenonbeelden in Londen van grote invloed is geweest op de Britse kunst kan met zekerheid worden vastgesteld. In de negentiende-eeuwse Britse architectuur is de invloed van het Parthenon duidelijk terug te zien. In verschillende gebouwen zijn gedeelten van het Parthenonfries te herkennen, zoals bij het monument voor Sir William Ponsonby in de St. Paul’s, waarin het beroemde paardenhoofd van Selene is opgenomen.⁹⁶ John Soane is de

⁹¹ Tournikiotis 1994 (zie noot 23), pp. 34-35, 38.

⁹² Nanke S.H. Jansma, “De Oudheid Verbeeld. Archeologische boekillustraties 1500-1900”, *Koninklijke Bibliotheek Den Haag* <<http://www.kb.nl/pr/publ/oudheid.pdf>> (30 juni 2010).

⁹³ Cook 1997 (zie noot 20), p. 58.

⁹⁴ Tournikiotis 1994 (zie noot 23), pp. 35, 38.

⁹⁵ “[might] lift the fine arts out of the limbo of vanity and affection [...] in which they have lain sprawling and fluttering, gasping for breath, wasting away, vapid and abortive.” Neils 2001 (zie noot 80), pp. 230-231.

⁹⁶ Hitchens 1987 (zie noot 18), p. 87.

bekendste Britse architect die zich sterk liet beïnvloeden door de Elgin Marbles. Daarnaast liet hij ook kariatiden terugkomen in zijn architectuur.⁹⁷ Andere voorbeelden zijn de ornamentele friezen van het Parthenon in het Fitzwilliam Museum in Cambridge en de Parthenon-achtige hoofdingang van de Court of Session in Glasgow (afb. 32).⁹⁸ De collectie sculpturen vormde ook een bron van inspiratie voor schilders en tekenaars. Zo kan Benjamin Robert Haydons liefde voor de collectie niet worden verzwegen. Zijn tekeningen van de Parthenonsculpturen verspreidden zich door heel Europa en sierden zelfs het huis van Goethe in Weimar.⁹⁹ De marbles leverden ook andere kunstenaars inspiratie op, onder wie Sir Lawrence Alma-Tadema. Hij schilderde onder meer Phidias op een steiger die het fries in situ inspecteert (afb. 33). Een ander voorbeeld is *Griekenlands Blüte* door Karl Friedrich Schinkel (afb. 34). In beide werken zijn historische en esthetische benaderingen van het antieke Griekenland te herkennen, die waren geïnspireerd op de sculpturen die in Londen te zien waren.¹⁰⁰

Vanaf het moment dat de Parthenonbeelden werden tentoongesteld in het British Museum was er vrijwel direct vraag naar afgietsels. De museumdirectie besloot de beeldhouwer Richard Westmacott opdracht te geven tot het maken van gietvormen zodat gipsen afgietsels op aanvraag konden worden gemaakt. Al in 1838 werd een tweede set gietvormen gemaakt om kunstacademies en musea in Europa en de Verenigde Staten te voorzien van studiemateriaal.¹⁰¹ Sommige wetenschappers betreurden na het zien van de Elgin Marbles in Londen dat deze niet al anderhalve eeuw eerder waren verwijderd, zodat ze van meer beschadigingen zouden zijn gevrijwaard. Maar kijkend naar de smaak en de omstandigheden in de zeventiende eeuw zouden de beelden wellicht niet dezelfde betekenis hebben gehad en dezelfde behandeling hebben gekregen. De komst van de Elgin Marbles begin negentiende eeuw versterkte de Griekse stijlinvloed die al in gang was gezet door de publicaties van Stuart en Revett. Ook verduidelikten de beelden de verschillen tussen originele Griekse sculptuur en latere Romeinse kopieën. Dat Knight Elgins beeldengroep niet erkende als antiek Grieks, is een indicatie van hoe weinig er bekend was over de originele stijl van Phidias.¹⁰²

⁹⁷ Saint Clair 1967 (zie noot 28), p. 265.

⁹⁸ Tournikiotis 1994 (zie noot 23), p. 218.

⁹⁹ Hitchens 1987 (zie noot 18), p. 86.

¹⁰⁰ Tournikiotis 1994 (zie noot 23), p. 238.

¹⁰¹ Neils 2001 (zie noot 80), pp. 231-233.

¹⁰² Rothenberg 1977 (zie noot 34), pp. 6, 12-13, 51.

3.2.3 Vervuiling in Athene

Een belangrijk argument dat in de negentiende en twintigste eeuw vaak gebruikt werd door tegenstanders van restitutie, is dat Londen een veiliger omgeving was voor de sculpturen. Dit argument is door de eeuwen heen echter van karakter veranderd. Begin negentiende eeuw werd Athene als een onveilige plek beschouwd omdat de Grieken waren verwickeld in hun onafhankelijkheidsoorlog. Dilemma bij dit argument is dat het onmogelijk is om het tegenovergestelde te bewijzen. De Parthenonbeelden hadden onbeschadigd de Griekse Revolutie overleefd kunnen hebben, maar misschien ook niet. Ze zouden door de Fransen gestolen kunnen zijn, of niet. Dit blijft allemaal speculatie.

In de tweede helft van de twintigste eeuw werd de luchtvervuiling in Athene aangevoerd. Maar ook Londen is niet vrij van vervuiling en verval, bijvoorbeeld door zure regen. Het kernwoord van in dit veiligheidsaspect is dan ook 'oxidatie'. Die heeft zich in twee ernstige vormen voorgedaan in Athene. In de negentiende eeuw werd er goedbedoeld, maar onwetenschappelijk, restauratiewerk uitgevoerd. De monumenten op de Akropolis zijn gemaakt van marmer en samengevoegd met ijzeren of houten verbindingen, ingekapseld in lood. Die oude wijze van bouwen was doordacht, omdat zo werd voorkomen dat het steenwerk zou worden aangetast door roest. Door de eeuwen heen waren de verbindingen echter sterk verzwakt en daarom werden ze in de negentiende eeuw vervangen door ijzeren of stalen constructies. Het roesten van deze geïmproviseerde versterkingen leidde echter tot onoverkomelijke versplintering en barsten in het steen. De tweede vorm van oxidatie is misschien minder zichtbaar, maar waarschijnlijk desastreuzer. Precipitaten in de lucht, gevormd door zwavel en kooldioxide, hebben de atmosfeer en de regen vervuild en de buitenkant van het marmer aangevreten. Vooral Athene heeft hier veel last van gehad. De stad maakte een aanzienlijke en ongebreidelde groei door. De daarmee gepaard gaande industrialisatie en toename van het autoverkeer hebben sinds het begin van de twintigste eeuw geleid tot een aanzienlijke uitstoot van gassen die schadelijk zijn voor de antieke monumenten. In 1971 schreven UNESCO-deskundigen een rapport waarin de noodzaak werd benadrukt van een radicaal programma van conservatie. Het Parthenon werd aangetast door atmosferische vervuiling die samenhangt met de steeds verdergaande industrialisatie. Sinds de val van het kolonelsregime in Griekenland zijn er verscheidene pogingen ondernomen om de hoeveelheid giftige stoffen in de lucht terug te dringen en om zo de Akropolis te beschermen tegen verder verval. Daarnaast werden bij reconstructiewerk alleen nog maar bouten en pinnen van titanium gebruikt, omdat dat materiaal bestand is tegen oxidatie. In 1975 riep de Griekse minister van Cultuur Constantine Trypanis een commissie in het leven die vanaf 1977 de

permanente Commissie voor het Behoud van de Monumenten van de Akropolis werd. Vervolgens kwam de Griekse regering in 1983 met een tienjarenplan met als belangrijkste punten:

- Het veiligstellen van het rotsgesteente zelf. Omdat de Akropolis onderhevig is geweest aan erosie werden er onder meer metaalstaven in de grond geslagen en barsten in het gesteente gedicht.
- Het starten van een archivaal onderzoeksproject, om zo de verschillende stadia van verval te kunnen weergeven en de originele staat van de tempels zo goed mogelijk te kunnen reproduceren.
- Het gebruik van gammastraling om de ijzeren verbindingen die tijdens eerdere restauraties in de zuilen waren geplaatst te kunnen traceren. Zo kunnen barsten en roest in de structuren worden voorkomen.
- Het maken van een inventaris om het grote aantal stenen dat rond de Akropolis lag te identificeren en classificeren. Alle fragmenten werden ook gefotografeerd, genummerd en geïnventariseerd.
- Het verplaatsen van de sculpturen die het meest door vervuiling waren aangetast naar het Akropolis Museum.¹⁰³

Feit is dat de stukken in Londen in betere conditie verkeren dan de fragmenten die onderhevig zijn geweest aan de Atheense luchtvervuiling. De schrijfster Dorothy King beweert in haar boek *The Elgin Marbles* (2006) dat het zonde zou zijn om de beelden naast elkaar tentoon te stellen omdat de Londense stukken in betere conditie verkeren en het contrast te groot zal zijn.¹⁰⁴ Toch wordt maar zelden aangehaald dat de atmosfeer in het Victoriaanse Londen zo slecht was dat er discussie ontstond over de vraag of de belangrijke kunstcollecties niet buiten de stad tentoongesteld moesten worden.¹⁰⁵ De wetenschapper William Saint Clair merkte op: “Het feit dat de Elgin Marbles zich binnenshuis bevonden gaf ze enige bescherming, maar het negentiende-eeuwse Londen, met zijn snelveranderende weer, de regen en vochtigheid, de kooldioxide, zwavel en roet die de fabrieken uitstootten, stoommachines en miljoenen verbrande kolen, was waarschijnlijk het meest schadelijke milieu dat ooit heeft bestaan.”¹⁰⁶ Het verzwarten van het marmer door roet is zichtbaar bij een aantal minder goed bewaard gebleven stukken fries,

¹⁰³ Hitchens 1987 (zie noot 18), pp. 25, 36, 93.

¹⁰⁴ King 2006 (zie noot 83), pp. 303-304.

¹⁰⁵ Hitchens 1987 (zie noot 18), pp. 93-95.

¹⁰⁶ “The fact that the Elgin Marbles were indoors gave them some protection, but nineteenth-century London, with its rapidly changing weather, its rain and humidity, and the carbon dioxide and sulphur smoke and soot belched from factories, steam engines, and millions of domestic coal fires, was probably the most damaging environment that had ever existed anywhere in the world.” Neils 2001 (zie noot 80), p. 246.

die, vanwege hun brosse oppervlak, niet werden schoongemaakt voor de installatie in de Duveen Galerij. Inmiddels heeft Griekenland drastische maatregelen genomen om vervuiling tegen te gaan. Op veel plaatsen in Athene is gemotoriseerd verkeer verboden en de smog is de laatste jaren flink afgenomen.¹⁰⁷

3.2.4 ‘Cultureel fascist’

Een argument dat de laatste decennia zwaar weegt, is dat het teruggeven van de Elgin Marbles zou leiden tot het verdwijnen van veel museale collecties. Dat die angst voor precedentwerking soms erg ver kan gaan, blijkt uit een televisiedebat dat op 15 juni 1986 door de BBC werd uitgezonden. De toenmalige directeur van het British Museum, Sir David Wilson, kruiste er de degen met de Griekse minister voor Cultuur, Melina Mercouri. Zijn woorden waren buitengewoon vijandig van toon: “Om de Elgin Marbles uit het British Museum te sleuren is een veel grotere ramp dan de dreiging van het opblazen van het Parthenon.” Zijn antwoord op de vraag over de mogelijkheid van teruggave, luidde: “Oh alles is mogelijk. Dat is wat Hitler zei, dat is wat Mussolini zei toen hij de Italiaanse treinen op tijd liet rijden.” De interviewer, David Lomax, onderbrak hem en vroeg of hij hier nu serieus een parallel trok, waarop Wilson antwoordde: “Inderdaad. [...] Het is nationalisme en het is een cultureel gevaar. [...] Als je begint met het vernietigen van grote intellectuele instituties, dan ben je een cultureel fascist.” Wilson benadrukte in het interview dat de Britten die voor teruggave van de Elgin Marbles waren het British Museum censureerden. “Het is net zo erg als het verbranden van boeken.”¹⁰⁸ (*Zie bijlage 9 voor een fragment uit het interview*). Achter die harde argumenten van Wilson gaat een angst schuil die ook onder woorden is gebracht op de museumwebsite en in verschillende publicaties van het British Museum: het teruggeven van de Elgin Marbles of enig ander groots object zal de deur openzetten voor het leeghalen van niet alleen het British Museum, maar van alle grote musea in de wereld die objecten in hun collectie hebben die door anderen als het eigen cultureel erfgoed worden beschouwd.

¹⁰⁷ Beard 2004 (zie noot 44), p. 115.

¹⁰⁸ “To rip the Elgin Marbles from the walls of the British Museum is a much greater disaster than the threat of blowing up the Parthenon.”

“Oh anything can be done. That’s what Hitler said, that’s what Mussolini said when he got the Italian trains to run on time.” Hitchens 1987 (zie noot 18), pp. 98-100.

3.2.5 Legaliteit

Van meet af aan gebruiken tegenstanders van teruggave het argument dat de Elgin Marbles onder legale omstandigheden zijn verkregen. In 1961 vroeg premier Macmillan het Lagerhuis of dat het teruggeven van de Elgin Marbles wilde overwegen. Dat kwam hem de volgende dag te staan op kritiek van de *Times*: “Mr. Harold Macmillan is advised to dismiss the idea from his mind, and the sooner the better. The Elgin Marbles are bought and paid for, and are the legitimate property of the British Government!” (afb. 35).¹⁰⁹ Ook Neil MacGregor, de huidige directeur van het British Museum, is van mening dat de aanwinsten van Lord Elgin legaal waren (afb. 36).

“Of we het hebben over de Steen van Rosetta, the Elgin Marbles of the Hamiltonvazen: ze zijn legaal verkregen volgens de wetten en gewoonten van die tijd. En ze maken deel uit van instellingen die voor iedereen toegankelijk zijn voor studie. Ik zie geen reden waarom ze *niet* zouden zijn waar ze nu zijn, beschikbaar voor iedereen om te bestuderen, beschikbaar voor iedereen om te bekijken, en het directe contact met het origineel is van groot belang.”¹¹⁰

Over de legaliteit van vele objecten valt echter te twisten, omdat er van de overeenkomsten honderden jaren geleden geen originele documenten bewaard zijn gebleven. De Britten hebben altijd beweerd dat zij een legale claim hebben op de Elgin Marbles, en houden hier nog altijd aan vast. Het verzoek dat de Griekse minister Mercouri in 1983 deed tot teruggave van de Parthenonbeelden, werd door het Lagerhuis afgewezen met de reden: “De collectie die Elgin heeft veiliggesteld is een resultaat van transacties die zijn afgewikkeld door de erkende en gewettigde autoriteiten uit die tijd, en was vervolgens van hem gekocht en door een wet van het parlement ‘voor eeuwig’ toegekend aan de Trustees van het British Museum”. Op 17 februari 1996 verwoordde een woordvoerder van de regering in het Hogerhuis de Britse positie als volgt: “[De] Parthenonsculpturen [...] hebben legaal het land van herkomst verlaten [...] De claim van het British Museum op de Elgin Marbles is onaantastbaar.”¹¹¹

Het dilemma is of de verwijdering van de beelden destijds is toegestaan door de Ottomanen, die toen op de Akropolis de dienst uitmaakten. De officiële *firman* is verloren gegaan; het enige tastbare bewijs is een Italiaanse vertaling van het document, waarin overigens nergens expliciet

¹⁰⁹ Vrettos 1974 (zie noot 31), p. 13.

¹¹⁰ “Whether we’re talking about the Rosetta Stone or the Elgin Marbles or the Hamilton vases, those were legally acquired by the laws and customs of the time. And they are part of institutions which are available for anyone to come and study. I see no reason why they *shouldn’t* be where they are, available for everyone to study, available for everyone to see, and direct contact with the original is extremely important.” Waxman 2008 (zie noot 9), p. 268.

¹¹¹ “The collection secured by Lord Elgin, as a result of transactions conducted with the recognised legitimate authorities of the time, was subsequently purchased from him and vested by an Act of Parliament in the trustees of the British Museum ‘in perpetuity’.”

“[The] Parthenon sculptures [...] were legally exported from their country of origin [...] The title of the British Museum to the Marbles is unimpeachable.” Neils 2001 (zie noot 80), p. 240.

staat vermeld dat het was toegestaan om stukken van de tempels te verwijderen. Een ander twistpunt is dat Elgin in ieder geval geen toestemming had gekregen van de Grieken, de rechtmatige eigenaren, maar van de Turkse bezetters. In april 2007 stelde de directeur van het British Museum, Neil MacGregor, dat het tijdelijk in bruikleen geven van de Elgin Marbles een mogelijkheid is, maar alleen onder de strikte voorwaarde dat de marbles na de afgesproken termijn worden teruggegeven en dat het eigendomsrecht van het museum wordt erkend. Griekse regeringen hebben dit aanbod van de hand gewezen.¹¹²

3.2.6 Missie van het British Museum

Het British Museum heeft als doelstelling het bijeenbrengen van representatieve stukken vanuit drie grote wereldbeschavingen, die elders apart worden benaderd. Het museum wil graag duidelijk maken dat die beschavingen nauw met elkaar verbonden zijn. Zo kan Griekenland volgens Jonathan Williams, stafmedewerker van het British Museum, niet begrepen worden zonder er ook de beschavingen van Mesopotamië en Egypte bij te betrekken. Volgens Williams werpt deze doelstelling van het museum een beter licht op het traditionele beeld van de Griekse beschaving. Daarnaast besloot het British Museum in 1998 niet langer oudheden van onduidelijke herkomst aan te kopen. Het museum trok zich terug uit de markt waarin artefacten vaak werden beschreven als komende uit een ‘privécollectie’ of een ‘Zwitserse collectie’, en dus onbetrouwbaar waren. Met dit nieuwe beleid volgde het museum de UNESCO-regeling uit 1970 over het weren van objecten zonder duidelijke herkomst. Omdat het meeste werk uit de collectie van vóór die tijd stamt, zijn de objecten in het museum officieel vrijgesteld van kritisch onderzoek, hoe dubieus hun weg naar het museum ook is geweest.¹¹³ De Elgin Marbles en de Steen van Rosetta zijn de twee beroemdste van de miljoenen objecten in het British Museum. En juist voor deze twee zijn verzoeken tot teruggave ingediend. Maar als deze objecten worden teruggegeven, wat betekent dat dan voor de collectie en het prestige van het museum? En zal restitutie effect hebben op de bezoekersaantallen?

Op de website van het British Museum wordt onderstreept hoe belangrijk de Elgin Marbles zijn voor het museum. Onder het kopje ‘statements’ kan doorgeklikt worden naar ‘The Parthenon Sculptures’. Eerst wordt een korte geschiedenis van het Parthenon gegeven. Opvallend is dat nergens staat aangegeven wat de betekenis en de symboliek van de tempel zijn; er wordt louter

¹¹² Waxman 2008 (zie noot 9), p. 270.

¹¹³ Waxman 2008 (zie noot 9), pp. 212, 214, 220.

kort beschreven dat het gebouw aan veel bezettingen en vernielingen onderhevig is geweest en sindsdien in deplorabele staat verkeert. Vervolgens gaat de tekst over op Lord Elgin, die met medeweten en toestemming van de Ottomaanse autoriteiten ongeveer de helft van de sculpturen van de bouwvallen en de tempel heeft meegenomen. De aankomst van de beelden in Londen leidde tot een wederopleving van de belangstelling voor Griekse cultuur en beïnvloedde het artistieke klimaat. Ook wordt benadrukt dat bij aanschaf van de beeldencollectie in 1816 een parlementaire commissie de legaliteit van Lord Elgins handelingen heeft onderzocht en bevestigd. Verder wordt er op de website nadrukkelijk op gewezen dat per jaar maar liefst vijf miljoen bezoekers de sculpturen in Londen bekijken en dat de marbles veel worden bestudeerd en zo wereldwijd het begrip van de antieke Griekse cultuur wordt gepromoot. Uiteraard ontkomt het British Museum er niet aan om op zijn website ook aandacht te besteden aan de discussie over teruggave. Dat gebeurt op een subtiele manier: het Griekse standpunt wordt niet beschreven. Er wordt slechts verwezen naar de website www.culture.gr. In het museum zelf, bij de ingang van de zaal met de Parthenonsculpturen, staat een informatiebord met een folder die dezelfde informatie als de website bevat. De positie van het British Museum wordt duidelijk gemaakt aan de hand van zijn museale missie. Het museum noemt zich zelf uniek in de wereld, omdat de omvang en breedte van de collectie de bezoeker in staat stelt om culturele identiteiten opnieuw te onderzoeken en het complexe netwerk van onderling verbonden wereldculturen te herontdekken. Binnen die context zijn de Parthenonsculpturen van groot belang als representatie van de antieke Griekse beschaving. De directie van het museum stelt dat de sculpturen deel zijn van het publieke erfgoed en niet aan culturele grenzen zijn gebonden. De huidige verdeling tussen Londen en Athene wordt positief genoemd omdat er nu twee verschillende en elkaar aanvullende verhalen worden verteld. Aan de ene kant laten de sculpturen hun betekenis voor de wereldcultuur zien en aan de andere kant de universele nalatenschap van het antieke Griekenland en de Atheense geschiedenis. Directeur MacGregor benadrukt ook het veiligheidsaspect: als er iets catastrofaals zou gebeuren in Londen of Athene, zou de andere helft nog altijd intact zijn. Bovendien kan het Parthenon nooit meer een geheel worden, omdat van de oorspronkelijke sculpturen een deel onvindbaar is of vernietigd.

“Ongeveer de helft van de sculpturale decoratie is in Athene, waar het bekeken kan worden in de context van de nationale traditie. Ongeveer de andere helft is in Londen, waar het gezien kan worden in de context van de wereld. Sommige andere stukken zijn in het Louvre, het Vaticaan enzovoorts... Nu, dat lijkt me, gezien hoe we vandaag de dag naar geschiedenis kijken, de ideale regeling. Dat beide verhalen gezien kunnen worden, lijkt me, van groot belang voor de wereld.”¹¹⁴

¹¹⁴ “About half the sculptural decoration is in Athens, where it can be seen in the context of the national tradition. About half of what remains is what is in London, where it can be seen in the context of the world. Some other bits

Ook wil het museum in zijn verklaring een aantal misvattingen de wereld uit helpen. Zo wordt het onjuist genoemd dat het British Museum de sculpturen houdt omdat er in Griekenland geen geschikte plaats voor ze zou zijn. Sinds de komst van het Nieuwe Akropolis Museum, zo vermelden de site en de folder, is dit argument niet meer valide.¹¹⁵

Instituten als het British Museum zeggen als doelstelling te hebben het laten zien van cultureel internationalisme, omdat zij van over de hele wereld objecten en hun geschiedenis tentoonstellen. Dit tilt de hele discussie naar een hoger niveau; restitutie is geen zaak meer van Griekse belangen versus Britse belangen, maar heeft betrekking op het culturele erfgoed van de gehele mensheid. Vanuit dit oogpunt zijn alle westerlingen Grieken, omdat de westerse cultuur afstamt van de antieke Hellenen. Rest de ethische vraag waar de beelden het beste aan deze nobele missie kunnen voldoen; in een museum in Londen, in de nabijheid van kunstvoorwerpen van antieke beschavingen uit Egypte, Mesopotamië en Griekenland, of in een nieuw museum in Athene in de nabijheid van het heiligdom waarvan ze ooit deel uitmaakten.¹¹⁶

Dorothy King schrijft in haar boek *The Elgin Marbles* (2006) dat het Parthenon alleen van belang was voor de Atheners en niet voor de gehele Griekse bevolking. Verder stelt zij dat de Parthenonbeelden beroemd zijn omdat ze een terugkerend onderwerp van discussie zijn en niet omdat ze van de beroemdste tempel uit de oudheid stammen.¹¹⁷ Mary Beard, auteur van *The Parthenon* (2004), komt zelfs tot de “ongemakkelijke conclusie” dat het Parthenon niet half zo beroemd zou zijn geweest als de sculpturen niet waren weggehaald.¹¹⁸ De aandacht komt soms ook uit onverwachte hoek. Zo schreef Reg Gadney een thriller, *Strange Police*, over een Grieks complot om de beelden uit het British Museum te stelen. Ook zijn er veel websites te vinden over de Elgin Marbles, variërend van een online petitie voor de terugkeer van de beelden naar Athene (returnthemarbles.com) tot een spel waarbij de bezoeker van de site stenen naar Lord Elgin kan gooien (electroasylum.com/elgin).

are in the Louvre, as you know, in the Vatican, and so on... Now that seems to me, given where we are with history, pretty well the ideal arrangement. That you can see the two narratives are both, I think, important for the world.” Waxman 2008 (zie noot 9), p. 269.

¹¹⁵ “The Parthenon Sculptures”, *The British Museum*

<http://www.britishmuseum.org/the_museum/news_and_press_releases/statements/the_parthenon_sculptures.aspx> (25 juni 2010).

¹¹⁶ Neils 2001 (zie noot 80), pp. 243-244.

¹¹⁷ King 2006 (zie noot 83), pp. 305, 312-313.

¹¹⁸ Beard 2004 (zie noot 44), p. 22.

3.3 De Grieken

3.3.1 Grieks sentiment

Dat veel Grieken de Elgin Marbles terug willen, is niet verwonderlijk. De sculpturen maakten tenslotte meer dan tweeduizend jaar deel uit van een toonaangevende tempel op de Akropolis. Een van de eerste bezwaren van Griekse zijde tegen Lord Elgin kwam van Ioannes Benizelos, een Atheens schoolhoofd. Hij schreef in een brief aan Hunt, de kapelaan van Elgin:

‘Ik weet zeker dat als u Athene vandaag de dag zou zien, dat u erg somber zou zijn. Eén aspect alleen al zal u net zo verdrietig maken als iedereen die enig verstand van deze zaken heeft: het betreurenswaardige onttakelen van de Tempel van Athena op de Akropolis en van andere antieke monumenten. De Tempel is nu als een edele en rijke dame die al haar diamanten en sieraden is kwijtgeraakt.’¹¹⁹

Elgin was niet onder de indruk van de brief en vond dat de moderne Grieken niet over hun oude helden moesten beginnen. “In feite hebben ze niets met hen gemeen en hebben ze het eeuwen toegestaan dat de Turken hen tot slaaf maakten. Nog erger is dat deze zelfde moderne Grieken de prachtige werken van Phidias aanschouwden met ondankbaarheid en onverschilligheid. Ze verdienen ze niet!”¹²⁰ Dat destijds de Grieken wel degelijk waarde hechten aan hun antieke monumenten, probeerde niet alleen de dichter Lord Byron in Groot-Brittannië duidelijk te maken, maar ook de reiziger John Bacon Sawrey Morritt. Toen die voor de parlementaire commissie moest getuigen, liet hij weten dat hij in 1795 drie maanden in Athene was geweest. Hij verklaarde dat de Grieken warme gevoelens koesterden voor het Parthenon: “De Grieken waren zeer beslist en wensten vurig dat de beelden niet uit Griekenland zouden verdwijnen.”¹²¹ Datzelfde sentiment blijkt uit het boek *A Journey Through Albania and Other Provinces of Turkey in Europe and Asia to Constantinople* (1813), waarin John Cam Hobhouse kort aandacht besteedde aan Athene:

¹¹⁹ ‘I am sure if you saw Athens today you would be very unhappy. One thing only would make you sad as it does all those who have some understanding of these things: the last deplorable stripping of the Temple of Athena on the Acropolis and of the other relics of antiquity. The Temple is now like a noble and wealthy lady who has lost all her diamonds and jewelry.’ Vrettos 1974 (zie noot 31), p. 104.

¹²⁰ “In fact, they have nothing whatsoever in common with them and for centuries had permitted the Turks to enslave them. Far worse, these same modern Greeks looked upon the superb works of Phidias with ingratitude and indifference. They do not deserve them!” Vrettos 1974 (zie noot 31), pp. 104-105.

¹²¹ “The Greeks were decidedly and strongly desirous that the marbles should not be removed from Athens.” Hitchens 1987 (zie noot 18), p. 63.

‘Toch kan ik het niet nalaten een uitzonderlijke uitspraak van een geleerde Griek uit Ioannina aan te halen, die tegen me zei: ‘Julie Engelsen voeren de werken van de Grieken, onze voorouders, weg. Bewaar ze goed, want wij Grieken komen ze op een dag bevrijden!’”¹²²

Ook later benadrukten Britten dat veel Grieken begaan waren met hun erfgoed. Toen Colin MacInnes in 1963 in een artikel voor *New Society* voor restitutie pleitte, kreeg hij daarop veel reacties. De maand erop werd hij naar Athene gestuurd om na te gaan of zijn stelling klopte dat de Grieken erg veel waarde hechtten aan de Parthenonbeelden en dat zij ze graag terug wilden. Zijn oordeel:

“Zonder uitzondering waren de Grieken die ik over de sculpturen interviewde uiterst beleefd; ze spraken zonder beschuldigingen over wat ze als een morele diefstal door ons land beschouwen en waren toch onverzettelijk en eensgezind in hun streven om de Parthenonbeelden terug te krijgen. Het opvallendst was dat ik absoluut niemand vond die zich niet bewust was van het probleem, of die het van geen groot belang vond.”¹²³

3.3.2 Griekse wederopbouw

Tijdens de Turkse bezetting van Griekenland (1456-1830) werd veel geplunderd. Veel antieke fragmenten werden gebruikt bij de bouw van nieuwe huizen, en soldaten, reizigers en dilettanten braken stukken van monumenten af en graveerden er hun naam in.¹²⁴ De onafhankelijke Griekse regering die in 1833 werd gevormd, besloot onmiddellijk tot restauratie van de Akropolis en wilde de Elgin Marbles terug. Een voorbeeld van het diepgewortelde gevoel dat sommige Grieken hadden voor hun antieke bouwwerken, komt van de soldaat Kyriakos Pittakis. Tijdens de Turkse bezetting in 1826-'27, begon het Turkse garnizoen de overblijvende muren van de cella van het Parthenon af te breken om de loden fundering om te smelten tot kogels. Het schijnt dat Pittakis de Ottomanen kogels aanbood om de vernieling van de antieke gebouwen tegen te gaan.¹²⁵

¹²² ‘Yet I cannot forbear mentioning a singular speech of a learned Greek of Ioannina who said to me: “You English are carrying off the works of the Greeks, our forefathers. Preserve them well because we Greeks will someday come and redeem them!”’ Vrettos 1974 (zie noot 31), p. 104.

¹²³ “Without exception the Greeks I interviewed about the marbles were extremely courteous, speaking without recrimination of what they in fact regard as a moral theft by our country from their own, and yet adamant and unanimous in their profound concern to get the marbles back where they belong. Most striking of all, I found absolutely no one, of any category, who was unaware of the problem, or felt it didn’t matter.” Hitchens 1987 (zie noot 18), p. 81.

¹²⁴ Saint Clair 1967 (zie noot 28), pp. 51, 56-57.

¹²⁵ Hitchens 1987 (zie noot 18), p. 67.

Op 18 maart 1835 kwam de Akropolis onder de bevoegdheid van de nieuwgevormde Griekse Archeologische Dienst, die vanaf dat moment verantwoordelijk was voor de conservatie, opgravingen en restauratie. Het Parthenon was en is voor bijna alle Grieken het ultieme symbool van hun nationale identiteit en hun verbintenis met het verleden. Eén van de eerste taken van de Archeologische Dienst in Athene was het identificeren van antieke brokstukken. Nadere opgravingen, het repareren en verstevigen van de monumenten en het restaureren van afgebroken stenen zijn allemaal werkzaamheden die nog tot op de dag van vandaag worden uitgevoerd.

In de jaren vijftig van de negentiende eeuw verscheen een stroom artikelen en reportages over de opgravingen op en rond de Akropolis, die leidde tot meer interesse voor het behouden van het Griekse erfgoed. Een belangrijk onderdeel in de voorgeschiedenis van de campagne om de Akropolis 'op te ruimen' was de oprichting van een museum bij de berg in 1875. Dit was een poging tot het verenigen van twee tegenstrijdige behoeften: een behuizing voor de verspreide vondsten realiseren zonder de integriteit van de gebouwen aan te tasten. Sommigen vonden het museum een smet op de heilige plaats. Daarnaast rees de vraag wat er op en rond de Akropolis moest worden gesloopt. Sommigen vonden het feit dat het Parthenon getransformeerd was tot christelijke kerk en Turkse moskee barbaars, en wilden een culturele zuivering (purisme). Maar anderen wezen erop dat dit allemaal deel uitmaakte van de nationale Griekse geschiedenis, en dat de Akropolis uit de tijd van Perikles niet meer bestond. Wel speelde nog de vraag of de vestingwerken behouden moesten worden waar Odysseas Androutsos zijn glorie beleefde tijdens de onafhankelijkheidsoorlog. Alle sporen van die oorlog werden echter uitgewist.

In 1894 brak een voor het monument verontrustende periode aan: er dreigden aardbevingen. Deze dreiging veroorzaakte een grote behoefte aan informatie over het ontstaan van dit natuurgeweld en de mogelijke gevolgen ervan. Daarom werden onder anderen buitenlandse deskundigen geraadpleegd. In 1905 werd een internationale conferentie gehouden voor archeologen over de cruciale vraag: in welke geest, en in welke mate moeten de antieke monumenten, en het Parthenon in het bijzonder, worden gerenoveerd? In 1965 kwam er een nieuw debat op gang, wederom nadat er schade aan de Akropolis werd verondersteld. Dit keer was er geen sprake van een aardbeving, maar van erosie en oxidatie. Onderzoek naar bescherming van het oppervlak van het marmer tegen atmosferische erosie begon in 1975, en in 1981 werd een systematisch conserveringsprogramma in gang gezet.¹²⁶

¹²⁶ Tournikiotis 1994 (zie noot 23), pp. 303-305, 329.

3.3.3 Melina Mercouri

Je moet begrijpen wat de Parthenonbeelden voor ons betekenen. Ze zijn onze trots. Ze zijn onze offers. Ze zijn ons nobelste symbool van perfectie. Ze zijn een huldebetoon aan de democratische filosofie.

- Melina Mercouri, Griekse minister van Cultuur, 1986.¹²⁷

Grieken uit alle lagen van de bevolking en van verschillende politieke overtuiging bleven erop hameren dat ze de beelden terug wilden. Ze hadden voor dat standpunt altijd Britse vrienden en verdedigers achter zich staan, maar toch luwde de aandacht voor de kwestie aan het eind van de jaren 60 en begin jaren 70 van de twintigste eeuw. Een mogelijke verklaring is dat Griekenland tussen 1967 en 1974 internationaal geïsoleerd raakte vanwege de militaire dictatuur die er heerste. Het herstel van de democratie in Griekenland in 1974 gaf de discussie een nieuwe impuls. Hoewel die discussie al een lange historie kende, raakte een nieuwe generatie Britten er vermoedelijk pas mee bekend in 1975, toen de voormalige actrice Melina Mercouri naam maakte als minister van Cultuur (afb. 37). Het lukte haar om de kwestie voor het eerst hoog op de internationale agenda te krijgen.¹²⁸ Mercouri begon een campagne voor teruggave van de Elgin Marbles en beschuldigde de Britten van vandalisme. Ze verscheen in veel televisieprogramma's en hield door het hele land toespraken over de Parthenonbeelden. Na haar dood in 1994 zette haar man, de filmregisseur Jules Dassin, haar campagne voort. Dassin was voorzitter van een stichting waarvan het doel was om, in samenwerking met de staat en het ministerie van Cultuur, de Elgin Marbles te plaatsen in het nieuw te bouwen museum aan de voet van de Akropolis (het Nieuwe Akropolis Museum).¹²⁹

3.3.4 Het Nieuwe Akropolis Museum

Een belangrijk onderdeel van het jarenlange restauratieproces was het beter toegankelijk maken van het gebied rond de Akropolis. Ook was het de bedoeling de bezoekers meer uitleg en historisch inzicht te geven. Een essentieel aspect daarvan was de bouw van een nieuw museum aan de voet van de Akropolis (afb. 38).¹³⁰ Voor de directeur van het Nieuwe Akropolis Museum, Dimitrios Pandermalis, en de meeste Grieken, leek het vanzelfsprekend dat de Elgin Marbles zouden terugkeren als het museum eenmaal klaar was. Maar het British Museum is tot op heden

¹²⁷ *You must understand what the Parthenon Marbles mean to us. They are our pride. They are our sacrifices. They are our noblest symbol of excellence. They are a tribute to the democratic philosophy.* Waxman 2008 (zie noot 9), p. 233.

¹²⁸ Hitchens 1987 (zie noot 18), p. 83.

¹²⁹ Vrettos 1997 (zie noot 40), p. 211.

¹³⁰ Hitchens 1987 (zie noot 18), pp. 104, 109.

onwrikbaar. In andere landen werd de Griekse opstelling wel erkend, wat ertoe leidde dat van over de hele wereld delen van het Parthenon stukje bij beetje hun weg terugvonden naar Athene. Naast het British Museum zijn er acht andere musea buiten Griekenland die fragmenten van het Parthenon bezitten, waaronder het Louvre, het Vaticaan en de Glyptothek in München. Andere stukken bevinden zich bij nazaten van Victoriaanse souvenirjagers en weer andere stukken zijn waarschijnlijk verloren gegaan. In januari 2006 retourneerde de Universiteit van Heidelberg een fragment van het noordelijke fries. In november van dat jaar gaf een gepensioneerde Zweedse gymleraar een stuk marmer van het Erechtheion terug, dat al 110 jaar in bezit was van zijn familie. Niet iedereen in Griekenland is echter blij met het Nieuwe Akropolis Museum. Smaro Toloupa, een gids in Athene, ziet achter het nieuwe museum alleen maar politieke belangen en prestige. Ze vindt het een vreselijk teken van de Griekse behoefte om te overcompenseren en noemt het museum eerder een reactie op de opstelling van andere landen dan een kwestie van eigen initiatief.¹³¹

3.3.5 Erfgoedkwestie

“Griekenland blijft het meest anti-westerse land in de wereld, Pakistan en Iran misschien uitgezonderd,” schrijft Nikos Dimou in een boek over het onderwerp ‘Grieksheid’. Hoewel Griekenland de bakermat is van de democratie, stortte er in 405 v.Chr. het democratische systeem in. Ruim een halve eeuw later begon de opmars van de charismatische veroveraar Alexander de Grote. Tussen de dood van Alexander de Grote en de Griekse onafhankelijkheid in 1830 waren de Grieken vrijwel permanent onderdaan van een vreemd keizerrijk. De Grieken hebben hun bestaan als zelfstandige natie op verschillende manieren te danken aan steun van het Westen. De huidige directeur van het British Museum, Neil MacGregor, benadrukt dat het de grote machten als Groot-Brittannië, Frankrijk en Rusland waren die de Grieken tegen de Turken te hulp schoten tijdens de Zeeslag bij Navarino in 1827 en daarmee bijdroegen aan de Griekse onafhankelijkheid. De Britten vinden daarom dat de Grieken hen dankbaar moeten zijn, terwijl de Grieken van mening zijn dat ze niet als gelijken worden behandeld vanwege de historische rol van Groot-Brittannië.¹³² Nikos Dimou wil de Elgin Marbles ook niet terughebben omdat ze Grieks zijn, want ze zijn niet Grieks in de zin van ‘Grieks’ zoals hij zelf is. De mensen die 2500 jaar geleden op dezelfde plek woonden, noemden zichzelf ook niet Grieken of Hellenen, maar

¹³¹ Waxman 2008 (zie noot 9), pp. 245-246, 261.

¹³² Waxman 2008 (zie noot 9), pp. 263, 268-269.

Atheners. Hij ziet niet in dat de marbles belangrijk zijn omdat ze Grieks zijn, maar vanuit een esthetisch oogpunt behoren ze volgens hem simpelweg tot het Parthenon in Athene.¹³³

De Grieken hebben overigens ondanks vele eeuwen van veroveringen en bezettingen altijd geprobeerd hun erfgoed en identiteit goed te bewaren. Als kenmerk van hun nationale wedergeboorte in 1821 besteedden zij hernieuwde aandacht aan hun klassieke beeldrijksdom en traditie.¹³⁴ Tegenwoordig vinden de Grieken dat de monumenten op de Akropolis symbool staan voor hun eeuwenoude beschaving en die positie wordt vaak uitgedrukt in emotionele en nationalistische termen, zoals in de woorden van Melina Mercouri: “ze staan symbool voor het bloed en de ziel van de Griekse bevolking [...] we hebben gevochten en zijn gestorven voor het Parthenon en de Akropolis.”¹³⁵

¹³³ Waxman 2008 (zie noot 9), pp. 262, 264.

¹³⁴ Hitchens 1987 (zie noot 18), pp. 102-103.

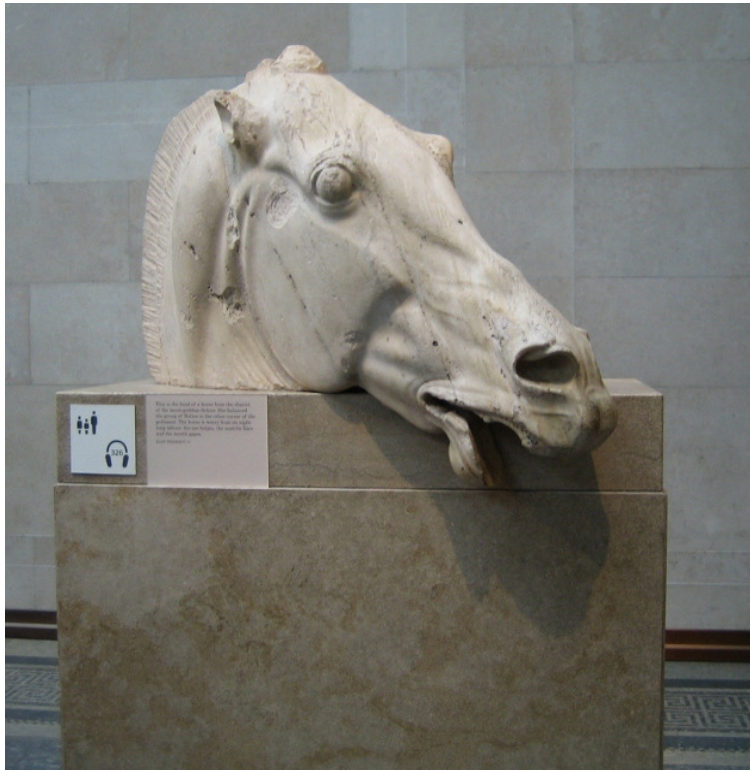
¹³⁵ Donald Dale Jackson, “How Lord Elgin first won – and lost – his marbles”, *Smithsonian* 23 (1992) nr. 9, p. 140.

Afbeeldingen hoofdstuk 3



Afb. 26

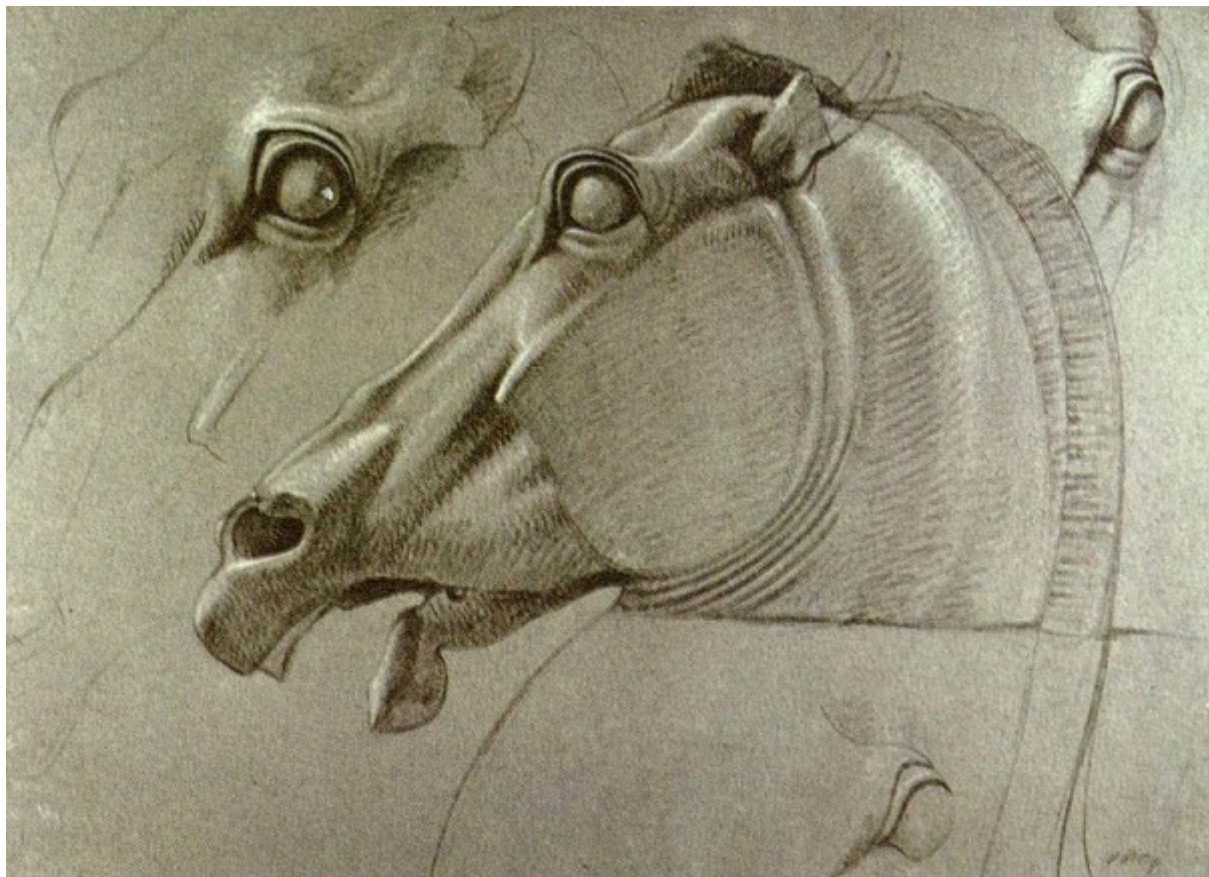
Thomas Phillips, *Byron in Arnaout Dress*, 1835
Olieverf op canvas, 77 x 64 cm, National Portrait Gallery, Londen.



Afb. 27

Het hoofd van een paard van de maangodin Selene. Afkomstig van het fronton van het Parthenon.
British Museum, Londen.

Foto: Auteur, augustus 2010



Afb. 28

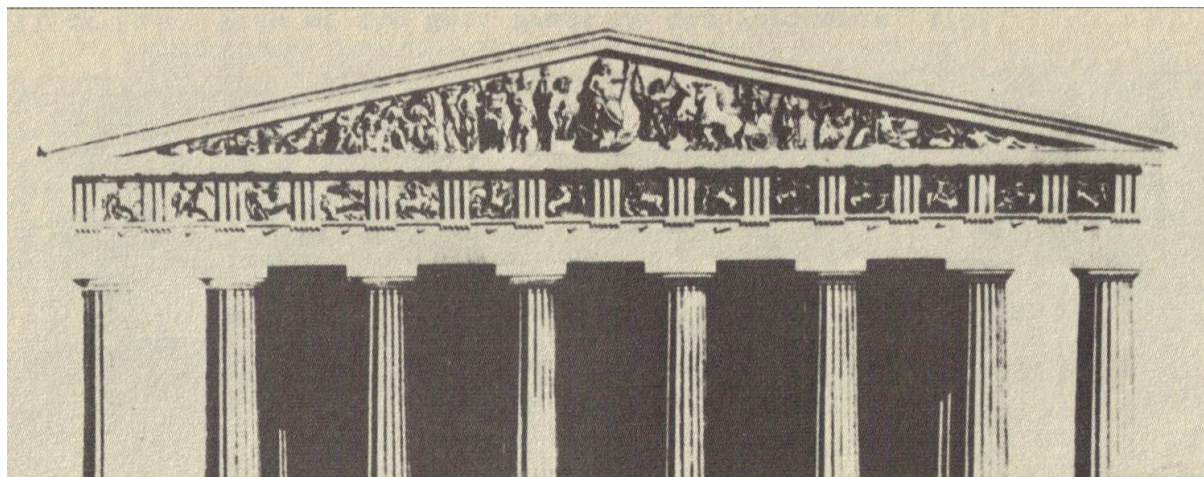
Benjamin Robert Haydon, *Selene's Horse*, ca. 1809
Houtskool, 54 x 76.2 cm, British Museum, Londen.



Afb. 29

James Stuart and Nicholas Revett, tekening van het Parthenon omringd door Ottomaanse huizen en ruïnes, ca. 1751.

Uit: Stuart and Revett, *The Antiquities of Athens*, Londen 1762.



Afb. 30

James Stuart and Nicholas Revett, een denkbeeldige restauratie van het fronton van het Parthenon, 1788.

Uit: Stuart and Revett, *The Antiquities of Athens* (vol. II), Londen 1788.



Afb. 31

Robert Smirke, Het British Museum in Londen, 1823-1847.

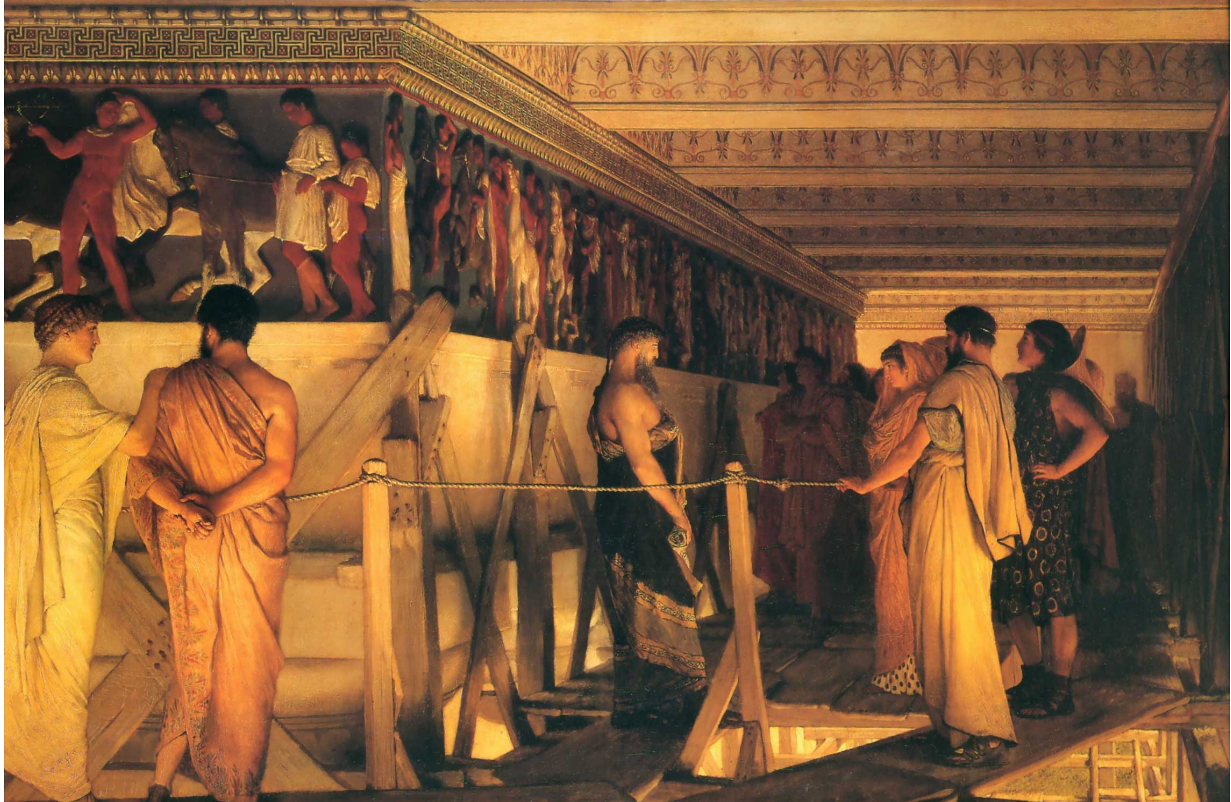
Foto: Auteur, augustus 2010



Afb. 32

George Basevi (na zijn dood voltooid door C.R. Cockerell), Het Fitzwilliam Museum in Cambridge, 1837-1848.

Foto: copyright The Fitzwilliam Museum



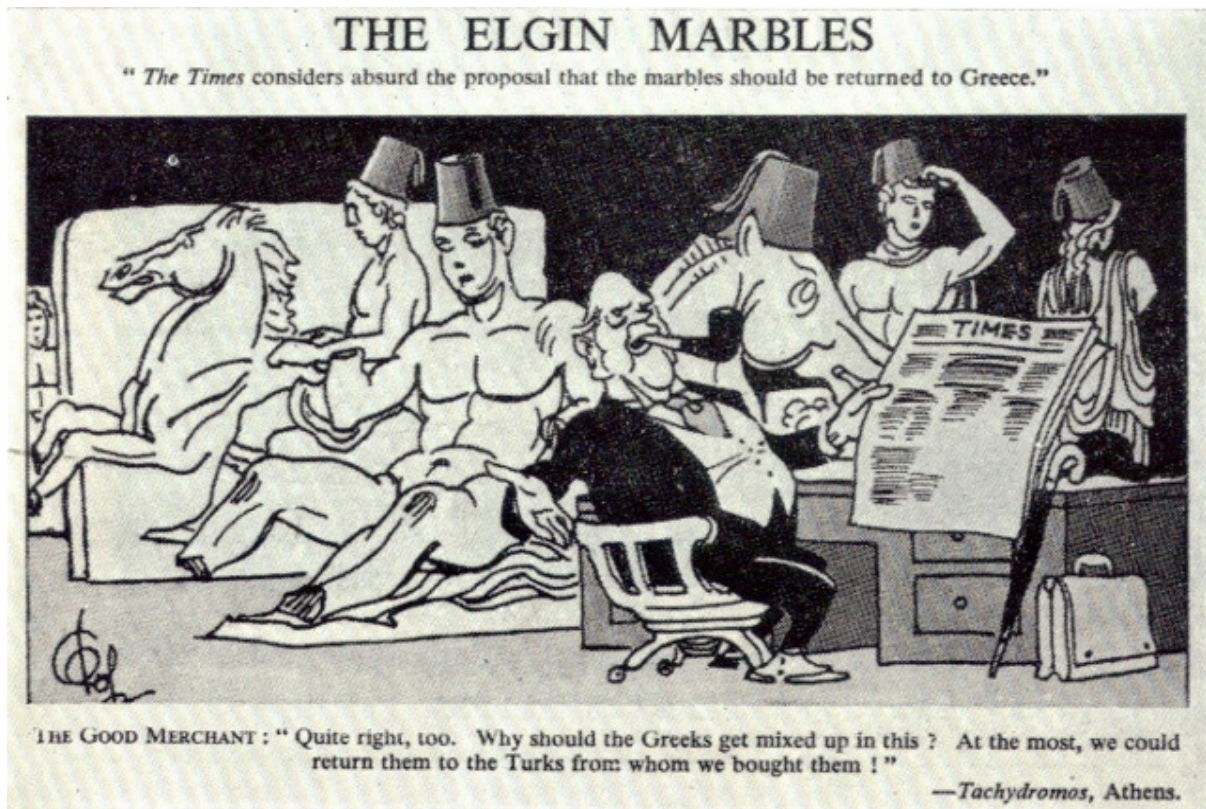
Afb. 33

Lawrence Alma-Tadema, *Pheidias and the Frieze of the Parthenon*, 1868-1869
Olieverf op paneel, 72.5 x 109.2 cm, Birmingham Museums and Art Gallery.



Afb. 34

Karl Friedrich Schinkel, *Blick in Griechenlands Blüte*, 1825 (kopie van Wilhelm Ahlborn, 1836)
Olieverf op doek, 94 x 235 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.



Afb. 35
Een spotprent uit de Griekse krant *Tachydromos*, 1961.



Afb. 36
Neil MacGregor,
sinds 2002 directeur
van het British
Museum in Londen.

Foto: David Levene



Afb. 37
Melina Mercouri, Griekse minister van
Cultuur van 1981 tot 1989.

Foto: Ilias Anagnostopoulos



Afb. 38
Het Nieuwe Akropolis Museum in Athene.

Foto: Auteur, augustus 2009

Hoofdstuk 4

Recente ontwikkelingen

Hoewel de discussie over teruggave van de Elgin Marbles vanwege de unieke aspecten van die zaak op zichzelf lijkt te staan, zijn er ontwikkelingen gaande die een nieuw licht op de kwestie zouden kunnen werpen. Het unieke van de marbles is dat het geen afzonderlijke objecten zijn, maar stukken die van een belangrijk (kunst)historisch bouwwerk zijn verwijderd, dat er nooit duidelijkheid is gekomen over de legitimiteit van het meenemen van de sculpturen, dat de Britse overheid door de aankoop ervan een cruciale rol speelt, en dat de discussie over teruggave al bijna twee eeuwen duurt. Naast Griekenland zijn er ook andere landen die objecten terugvragen die van belang zijn voor het eigen cultureel erfgoed. Interessant is om te kijken naar de argumenten die deze landen hanteren voor restitutie en naar overeenkomsten en verschillen met de Elgin-kwestie. Ook zal worden gekeken naar hoe verschillende westerse musea zich opstellen tegenover restitutieclaims. Hanteren zij dezelfde argumenten voor het behouden van de objecten als het British Museum? Tenslotte komt aan de orde wat de gevolgen zijn van deze restitutieclaims voor de grote westerse musea met een oudhedencollectie. Door te kijken naar recente ontwikkelingen op het gebied van vergelijkbare restitutieclaims en naar de invloed die zij hebben op de museumwereld en de kunsthandel, kan de Elgin-kwestie in een breder perspectief worden geplaatst.

4.1 Restitutieclaims

In de discussie over de Parthenonbeelden voeren de Grieken het belang van die beelden voor hun culturele erfgoed aan. De realiteit is evenwel dat het Griekse erfgoed lang niet altijd goed wordt beschermd. Zo is er de laatste decennia op verschillende plaatsen sprake geweest van roof en illegale opgravingen. Een bekend voorbeeld is de tomberoof in Aidonia. In 1976 stuitte een plattelander in dit dorpje in de Peloponnesos bij toeval op een antieke tombe die gevuld was met aardewerk en goud dat stamde uit de Minoïsche beschaving. De dorpingen zagen dit als een buitenkans om rijk te worden en groeven dag en nacht om de tombe leeg te halen en te zoeken naar meer schatten. Ruim een half jaar lang werden in het geheim opgravingen gedaan, waarbij de plattelanders samenwerkten met de lokale autoriteiten. In 1978 hoorde de Amerikaanse archeoloog Stephen Miller van de kwestie via een handelaar in Genua. Hij bezocht samen met

ambtenaren van het Griekse ministerie van Cultuur Aidonia om te zien of er nog iets te redden viel, maar het leek wel of er op de archeologische vindplaats een bom was gevallen. Niemand kon vertellen waar de objecten uit de achttien opgegraven tombes waren gebleven. Dertien jaar later doken er gouden Minoïsche objecten op in de Michael Ward Gallery in New York. Griekenland huurde met succes een advocaat in en de collectie werd in 1996 teruggebracht naar Griekenland. Met het dorpje dat rijk dacht te worden, ging het daarentegen bergafwaarts vanwege verbittering en onderlinge ruzies. Als de vondsten met het ministerie van Cultuur waren gedeeld, was er misschien een museum gekomen dat het toerisme had kunnen bevorderen.¹³⁶

Bovenstaand voorbeeld is niet alleen illustratief voor de oudheden in Griekenland. In veel landen komen illegale opgravingen, illegale kunsthandel en kunstroof voor. Ook in Egypte en Turkije is veel erfgoed onder dubieuze omstandigheden weggehaald en verkocht. Groeiende bewustwording van de waarde van dat erfgoed, veelal onder de elite, leidt ertoe dat ook die landen objecten terugvragen.

4.1.1 Egypte

Egypte bracht Europa in zijn ban nadat veel verhalen en objecten na Napoleons invasie het werelddeel hadden bereikt. Welgestelde Europeanen reisden naar Egypte om die antieke ‘speelplaats’ te verkennen. Die trend had rampzalige gevolgen voor oudheden die al millennia lang onder de grond verborgen lagen. De ‘Egyptomania’ viel samen met de oprichting van de nationale, publieke musea in Engeland, Frankrijk en later Duitsland. Er ontstond een soort wedloop om de hallen van deze culturele tempels van de machtige rijken te vullen met zo veel mogelijk schatten uit Egypte. De toenmalige Ottomaanse heerser over Egypte, de Turk van Albanese afkomst Mehmet Ali, was meer geïnteresseerd in de modernisering van Egypte dan in het verleden. Voor hem waren de oudheden een handig middel om mee te onderhandelen en de Westerlingen ertoe te bewegen in Egypte te investeren. De Italiaan Giovanni Belzoni was een van de eersten die oude schatten opgroeven. Onder zijn ontdekkingen vallen de Tempel van Abu Simbel, de tombe van Seti I en de ingang van de tweede piramide van Gizeh. Belzoni’s handelwijze staat symbool voor zowel het beste als het slechtste van Europeanen die in de negentiende eeuw in verrukking waren gebracht door het oude Egypte. Hij groef op als archeoloog, maar handelde daarna als dief.¹³⁷

¹³⁶ Waxman 2008 (zie noot 9), pp. 347-348.

¹³⁷ Waxman 2008 (zie noot 9), pp. 46-48, 50.

Waar de Elgin Marbles van groot belang zijn voor Griekenland, zijn de Steen van Rosetta en de buste van Nefertiti dat voor Egypte (afb. 39 en 40). De Steen van Rosetta werd op 15 juli 1799 door Franse militairen ontdekt tijdens het opzetten van een fort bij de Egyptische plaats Rosetta (nu El Rashid). Er stonden teksten in drie variaties op en de Franse wetenschapper Jean-François Champollion slaagde erin het hiërogliefenschrift van de oude Egyptenaren te ontcijferen. De Steen van Rosetta werd gedateerd rond 196 v.Chr. Nadat de Britten de Fransen in 1801 hadden verslagen, werd de steen in 1802 naar Londen gebracht om daar in het British Museum tentoongesteld te worden.¹³⁸ De historica Dorothy King is van mening dat de claim van Egypte voor de teruggave van de Steen van Rosetta op technische gronden veel sterker is dan die van Griekenland voor de Elgin Marbles. De Steen van Rosetta was immers de sleutel tot het ontcijferen van de hiërogliefen en daarmee tot de geschriften van de oude Egyptenaren en hun geschiedenis.¹³⁹ De buste van Nefertiti werd begin twintigste eeuw opgegraven door Ludwig Borchardt, de oprichter van het Duitse Archeologische Instituut in Egypte. Het land had zelf geen archeologen, omdat het Egyptenaren door de Ottomaanse overheid niet was toegestaan om egyptologie te studeren. Het gezag over oudheden was in handen van de Fransman Gaston Maspero. Volgens hem zouden de Egyptenaren alleen maar gedreven worden door de jacht op schatten en niet door “wetenschappelijke passie”. In 1913 werd de buste, waarvan een Franse oudheidkundige het belang niet inzag, volgens het partagebeleid toegekend aan de Duitsers. Het partagebeleid hield in dat de Egyptische autoriteiten de eerste keus hadden en konden aangeven of een object van groot nationaal belang was en niet het land mocht verlaten. Borchardt gaf later overigens toe dat hij de buste bij het verdelen van de objecten met opzet bedekt had gelaten met modder. Toen de unieke waarde van het beeld in 1924 werd onthuld, eisten ambtenaren van Egypte, dat in 1922 onafhankelijk was geworden, onmiddellijk teruggave. Het jaar daarop weigerde Egypte Duitse archeologen toestemming voor het doen van opgravingen, tenzij Nefertiti werd teruggegeven.¹⁴⁰ Aan die voorwaarde werd niet voldaan.

In december 2009 diende Egypte een officieel verzoek in tot teruggave van de 3300 jaar oude buste. Zahi Hawass, de Egyptische archeoloog en voorzitter van de Hoge Raad van Oudheden, beweerde dat hij documenten uit 1913 onder ogen had gehad waaruit bleek dat het beeld onder valse voorwendselen het land uit was gesmokkeld.¹⁴¹ De slepende discussie over de buste van Nefertiti is vergelijkbaar met die over de Elgin Marbles. Ook hier speelt het dilemma of het object onder legale omstandigheden is verkregen, of dat er sprake is geweest van oplichting en

¹³⁸ Waxman 2008 (zie noot 9), pp. 32-33, 41-42.

¹³⁹ King 2006 (zie noot 83), p. 310.

¹⁴⁰ Waxman 2008 (zie noot 9), pp. 55-60.

¹⁴¹ “Egypte eist Nefertiti terug uit Berlijn”, *de Volkskrant*, 21 december 2009.

bedrog. Stephen Urice, de directeur van het Project for Cultural Heritage Law and Policy, een instituut dat zich bezighoudt met het promoten van cultureel erfgoed kwesties in opleidingen op het gebied van recht, politiek, antropologie en kunstgeschiedenis, is van mening dat de partage volgens de Egyptische wet werd uitgevoerd en dat het object dus legaal is verkregen.¹⁴²

Zahi Hawass voert namens de Egyptische regering al jarenlang wereldwijd campagne voor het terugkrijgen van kunstschaten (afb. 41). In april 2007 kondigde hij aan dat Egypte vijf iconische kunststukken in bruikleen wil hebben: de Steen van Rosetta uit het British Museum, de buste van Nefertiti uit het Neues Museum in Berlijn, het plafond met de Dierenriem van Dendera uit het Louvre, het levensgrote beeld van Hemiunu (de architect van de Grote Piramide) uit Hildesheim en de buste van Ankhaf (architect van de op twee na grootste Piramide van Gizeh) uit het Boston Museum of Fine Arts. Die objecten zijn niet alleen representatief voor het Egyptische erfgoed, maar ook voor de westerse musea als representatie van de antieke Egyptische beschaving.¹⁴³ De verschillen in herkomst van de kunststukken maken op Zahi Hawass overigens geen indruk. De vijf objecten vallen volgens hem buiten de internationale overeenkomsten en beschermingsconstructies voor legale aankopen. Ze zijn integraal onderdeel van het culturele erfgoed en horen daarom in Egypte thuis, vindt Hawass. Hij stuurde brieven naar de vijf musea met de vraag of hij de objecten drie maanden mocht lenen voor de opening van het Grand Museum in Egypte, dat in 2013 klaar moet zijn. Hawass had inmiddels de reputatie opgebouwd dat hij niet altijd even tactvol opereert, waardoor de achterdochtige museumdirecteuren het verzoek tot bruikleen zagen als een eerste stap in een proces naar permanente teruggave.¹⁴⁴ Zahi Hawass beweert dat hij niet alle kunststukken terug wil, maar alleen gestolen werken en onvervangbare schatten zoals de buste van Nefertiti. Londen leent echter niet uit vanwege de veiligheid, Parijs niet omdat de Dierenriem is ingemetseld en Berlijn niet omdat Nefertiti te kwetsbaar zou zijn. Hawass liet daarop weten: “Wie niet meewerkt, betalen we met gelijke munt terug”.¹⁴⁵

Dat de kwestie van het Egyptische culturele erfgoed bij Hawass gevoelig ligt, bewijst een incident uit juni 2006. Het Field Museum in Chicago opende toen een tentoonstelling over de schatten van Toetanchamon, die voor het eerst sinds 1977 door Egypte waren uitgeleend. Tijdens een toespraak van de sponsor van de tentoonstelling (het elektriciteitsbedrijf Exelon) kon Hawass zijn woede niet onderdrukken. Er werd namelijk verteld dat Exelons hoofddirecteur, John Rowe, een

¹⁴² Waxman 2008 (zie noot 9), p. 61.

¹⁴³ King 2006 (zie noot 83), p. 310.

¹⁴⁴ Waxman 2008 (zie noot 9), pp. 16-18.

¹⁴⁵ Ben van Raaij, “Het zijn onze oudheden”, *de Volkskrant*, 1 maart 2008.

egyptofiel was die een sarcofaag van een mummie in zijn kantoor had staan. Hawass stapte het podium op, greep de microfoon en zei: “Niemand heeft het recht om zo’n artefact in zijn kantoor of in z’n huis te hebben!”¹⁴⁶ De feestelijke opening eindigde in mineur. Hawass dreigde er consequenties aan te verbinden als Rowe de sarcofaag niet aan een museum of aan Egypte zou overdragen. Dat de 2200 jaar oude houten kist met beschilderde decoraties en hiërogliefen Rowe’s persoonlijke eigendom was dat hij legaal had gekocht van een gerenommeerde handelaar deed er niet toe. Hawass dreigde zich terug te trekken uit de tentoonstelling. Na twee spannende dagen voor het museum, besloot John Rowe het artefact voor onbepaalde tijd uit te lenen aan het museum, waarmee de zaak was opgelost.

Volgens de archeologe Betsy Bryan, die bevriend is met Hawass, probeert Hawass het zelfbeeld van de moderne Egyptenaar te versterken door het koesteren van zijn oudheden. Ook wordt het Westen daarbij herinnerd aan zijn zonden uit het verleden. Egypte draagt de littekens van de hebzucht van de westerse verzamelaars die in de negentiende eeuw objecten meenamen alsof het land de grabbelton van Europa was, vindt Bryan. Die ontwikkeling leidde tot de opkomst van musea in het Westen, maar liet een leegte achter in Egypte en andere landen. Volgens Bryan probeert Hawass op een effectieve manier het bewustzijn hierover te vergroten. Dat standpunt wordt overigens niet door iedereen gedeeld. Zo moet Hawass zich volgens verschillende Egyptenaren meer focussen op wat er in het thuisland nog allemaal verbeterd kan worden. Ahmed Badr, een reisorganisator van Abercrombie & Kent (een grote reisorganisatie in Egypte) is van mening dat eerst zorg gedragen moet worden voor wat er al in Egypte is. Zo wordt er volgens Badr veel vernield door het massale toerisme en schort er nog veel aan bijvoorbeeld de beveiliging van de piramides. Desalniettemin heeft Hawass de afgelopen jaren veel bereikt. Door televisieoptredens en het schrijven van artikelen in nationale kranten heeft hij het culturele erfgoed van Egypte thuis op de kaart gezet. Dankzij hem wordt in Egypte intensiever nagedacht over het erfgoed en is het aantal aanmeldingen voor de archeologiefaculteit aan de universiteit van Caïro flink gestegen.¹⁴⁷ De Egyptische musea hebben de afgelopen jaren een inhaalslag gemaakt door het catalogiseren van hun collecties. Ook heeft Hawass de regels voor opgravingen en monumenten aangescherpt. Hij liet een bezoekerscentrum in de Vallei der Koningen bouwen en introduceerde een rouleersysteem: van de 64 tomben zijn er 13 tijdelijk toegankelijk voor publiek. Na een jaar of vijf gaan ze dicht en worden andere grafkelders voor een beperkte tijd opengesteld. De unieke koningsgraven worden nagebouwd, en zodra de replica’s gereed zijn worden de originelen voor toeristen gesloten. Het grootste nadeel van massatoerisme is volgens

¹⁴⁶ “No one has a right to have an artifact like that in their office or in their home.” Waxman 2008 (zie noot 9), p. 1.

¹⁴⁷ Waxman 2008 (zie noot 9), pp. 2, 19, 23-26, 30-31.

Hawass de diefstal van oudheden. Dat is niet alleen illegaal, maar ook gevaarlijk. Zo kwamen in 2009 bij de piramides in Gizeh zes mensen om het leven toen de tunnel instortte waarin ze, op 10 meter diepte, naar schatten groeven.¹⁴⁸ In een interview met *de Volkskrant* in 2008 liet Zahi Hawass weten dat hij musea wil ombouwen van ouderwetse ‘pakhuisen’ tot educatieve culturele instellingen met een boodschap. Niet alleen voor de toeristen, maar ook om de eigen bevolking bewust te maken van hun erfgoed. Verder heeft hij regels opgesteld voor het beheer van archeologische plekken en voor de bescherming van monumenten, laat hij nieuwe depots bouwen, wordt de bewaking verbeterd en is de straf op diefstal van oudheden verzwaard tot levenslang.¹⁴⁹

In april 2010 organiseerde Hawass een tweedaagse conferentie in Egypte voor landen die waardevolle objecten terug willen hebben. Zijn streven was om met die landen een samenwerkingsverband aan te gaan in de zoektocht naar teruggave van culturele voorwerpen die in buitenlandse musea zijn ondergebracht. Alle 25 deelnemende landen hadden een lijst gemaakt met objecten die ze graag terug willen. Peru claimt bijvoorbeeld objecten van Machu Picchu die de Yale-universiteit in bezit heeft, en textiel uit het Museum van Wereldculturen in Gothenburg. Nigeria wil bronzen terug die over verschillende collecties zijn verspreid en Syrië en Libië eisen objecten uit het Louvre terug. Hawass baseert zijn strijd niet op wetten, maar op de opvatting dat bepaalde objecten met recht tot het moederland behoren waar ze ooit zijn gevonden.¹⁵⁰ Sinds hij in Egypte hoofd van de afdeling oudheden werd, heeft Hawass naar eigen zeggen 5000 kunstvoorwerpen in zijn land zien terugkeren. In oktober 2009 wist hij bijvoorbeeld het Louvre ertoe over te halen fragmenten van een 3200 jaar oud fresco terug te geven. Die fragmenten waren in de jaren tachtig uit een graftombe gestolen.¹⁵¹

4.1.2 Turkije

Wat bestempeld kan worden als het eigenlijke culturele erfgoed van de Turken is een lastig vraagstuk. De moderne Turken zijn voortgekomen uit een mix van religies, culturen en volken: de Koerden, Grieken, Armenen, Perzen, christenen, moslims en joden. Restitutie van oude kunst is in dit geval complex, omdat lastig is vast te stellen wat precies de Turkse geschiedenis en

¹⁴⁸ Wil Thijssen, ‘Tempels en toeristen’, *de Volkskrant*, 24 oktober 2009.

¹⁴⁹ Van Raaij 2008 (noot 145).

¹⁵⁰ Daniel Williams, ‘Egypt’s Hawass Sees ‘Miserable Life’ for Museums With Relics’, *Elginism*, 7 juni 2010 <<http://www.elginism.com/20100607/2884/>> (24 juni 2010).

¹⁵¹ ‘Egypte wil congres over teruggave kunst’, *de Volkskrant*, 6 december 2009.

culturele identiteit bepaalt en is. Overigens trekken de musea in Turkije maar weinig publiek, wat er mogelijk op duidt dat er onder de bevolking niet bijster veel belangstelling is voor oudheden.

De Turkse onderzoeksjournalist Özgen Acar houdt zich hoofdzakelijk bezig met geroofde oudheden. Hij bracht een aantal diefstallen aan het licht, schreef daarover veel artikelen en deed een aantal opzienbare ontdekkingen. Zo kwam hij er dankzij een anoniem telefoontje achter dat een sarcofaag in het Brooklyn Museum in Turkije gestolen is. Acars publicatie over de zaak leidde tot de teruggave van de sarcofaag. Zijn interesse gaat voornamelijk uit naar objecten die in de afgelopen decennia zijn geroofd. Recente roofpraktijken in Turkije hebben ertoe geleid dat veel archeologische vindplaatsen grote schade hebben opgelopen. Grote musea die zulke objecten aankopen stimuleren de vraag, wat aanzet tot nog meer roof.¹⁵² Uit zijn onderzoek bleek dat lokale bewoners zelf in het geheim opgravingen deden en hun vondsten verkochten aan smokkelaars. Een gedeelte van de schatten kwam uiteindelijk terecht in het Metropolitan Museum of Art in New York. In juli 1986 vroegen de Turken om teruggave en een jaar later, op 29 mei 1987, begon Turkije een rechtszaak tegen het museum. Het Metropolitan vreesde voor zijn reputatie en ging uiteindelijk in september 1993 akkoord met teruggave van de schatten. Het museum was duidelijk en eerlijk in zijn persbericht:

“Turkish authorities did provide evidence that most of the material in question may indeed have been removed clandestinely from the tombs in the Usak region, much of it only months before the museum acquired it. And second, we learned through the legal process of discovery that our own records suggested that some museum staff during the 1960s were likely aware, even as they acquired these objects, that their provenance was controversial.”¹⁵³

Turkije spande meer rechtszaken aan en kreeg onder meer objecten terug uit het Brooklyn Museum en het J. Paul Getty Museum.

Na de behaalde successen in de jaren negentig van de twintigste eeuw is Turkije grotendeels gestopt met het terugvragen van objecten en het dreigen met processen. Dit is niet opmerkelijk, omdat de Turkse musea de oude cultuur onvoldoende kunnen beveiligen. De *New York Times* berichtte dat 78 van de 93 musea in Turkije weliswaar elektronische bewakingsapparatuur hebben, maar dat die vaak niet goed werkt. Ook ontbreken er accurate inventarissen, wat het onmogelijk maakt om individuele objecten te traceren en te volgen. Er verdwijnen vaker dan gedacht wordt objecten uit musea en hun opslagruimten. Als kan worden vastgesteld dat Turkije geen goede zorg kan garanderen voor zijn schatten, geen fondsen beschikbaar stelt, de musea niet

¹⁵² Waxman 2008 (zie noot 9), pp. 135, 137-138, 142.

¹⁵³ Waxman 2008 (zie noot 9), p. 151.

promoot en de oude geschiedenis geen levend deel laat uitmaken van de nationale identiteit van de huidige Turkse samenleving – wat Zahi Hawass zo fanatiek probeert te doen in Egypte – kan ook de vraag worden gesteld of de oudheden die het land uit zijn gesmokkeld, moeten worden teruggegeven. Özgen Acar heeft onrecht aan het licht gebracht, maar dat sluit niet uit dat Turkije nog niet helemaal klaar is voor de opvang van teruggegeven objecten. Wel zijn er in het land al eerste stappen gezet voor verbetering van de beveiliging van de musea en voor het opstellen van inventarissen.¹⁵⁴

4.1.3 Italië

Maurizio Fiorilli is president van een Italiaanse staatscommissie die restitutieonderhandelingen voert met Amerikaanse musea. Samen met zijn collega's heeft hij al veel geroofde kunst zien terugkeren, waaronder de Euphronios Krater in 2006, veertig andere stukken uit het Metropolitan Museum of Art en dertien objecten uit het Museum of Fine Arts in Boston. De laatste jaren is hij bezig met een groot project over het meesterstuk uit de collectie van het J. Paul Getty Museum: een Grieks bronzen beeld van een jongen, bekend onder de naam 'Victorious Youth'. Begin 2010 is Fiorilli een rechtszaak begonnen. Al eerder was er een proces aangespannen tegen Marion True, een voormalige curator van het Getty Museum. Fiorilli had True aangeklaagd voor het illegaal handelen in oudheden. Doordat er informatie uitlekte naar de media zijn de carrière en reputatie van True in de kunstwereld verwoest. Volgens Fiorilli en zijn collega's is dit echter de enige manier om geroofde artefacten terug te krijgen, omdat het Getty Museum alle argumenten verwerpt. Fiorilli: "Tot op heden is geen enkel Amerikaans museum bereid geweest een artefact terug te geven op basis van wetenschappelijk bewijsmateriaal."¹⁵⁵ Zo heeft hij de Euphronios Krater teruggekregen dankzij het dreigement om Dietrich von Bothmer, de gepensioneerde curator van Griekse en Romeinse Oudheden bij het Metropolitan Museum of Art, voor de rechter te slepen (afb. 42 en 43). Fiorilli: "Ze reageren alleen; ze geven alleen objecten terug als je hen dreigt met strafrechtelijke vervolging."¹⁵⁶ De 'Victorious Youth' is in 1964 in internationale wateren gevonden door Italiaanse vissers, nabij het plaatsje Fano. Italië beweert dat het beeld illegaal uit Italië is geëxporteerd, maar volgens het Getty Museum is dat niet te bewijzen. Uiteindelijk kwamen de partijen tot het besluit dat het Getty veertig objecten aan

¹⁵⁴ Waxman 2008 (zie noot 9), pp. 148-152, 165-166, 171.

¹⁵⁵ "Until today, no American museum has accepted to return an artefact based on scientific evidence." Waxman 2008 (zie noot 9), p. 280.

¹⁵⁶ "They only react; they only return things when you threaten them with criminal proceedings." Waxman 2008 (zie noot 9), p. 283.

Italië zou teruggeven. Als tegenprestatie zouden de Italianen een aantal belangrijke objecten langdurig in bruikleen geven.

Niet zozeer ethiek of de noodzaak tot conservering lijkt de kern te vormen van Italië's strijd voor de teruggave van culturele objecten, maar vooral het nationale zelfbewustzijn. In het teruggeven van artefacten is het land de afgelopen jaren agressief te werk gegaan, maar als andere landen geroofde objecten van Italië terugvragen, wordt daar traag op gereageerd. Zo vroeg Libië in 1989 om de teruggave van een marmeren beeld van Venus dat door Italiaanse troepen in 1912 was meegenomen. Nadat in 2007 een Italiaanse rechtbank in Libië's voordeel had geoordeeld, duurde het nog tot september 2008 totdat het beeld werd teruggegeven. Een ander kenmerkend voorbeeld van Italië's positie in restitutiezaken betreft een obelisk. Deze werd door Mussolini's troepen in 1937 meegenomen na de inval in Abessinië. Italië beloofde in 1947 het monument terug te geven, maar het duurde jaren voordat er actie werd ondernomen. De obelisk werd uiteindelijk in 2005 geretourneerd.¹⁵⁷

4.1.4 Restitutie menselijke resten

De laatste jaren zijn er verschillende gevallen van restitutie geweest. Zo is uit het voorgaande gebleken dat Italië, Egypte, Griekenland en Turkije wel eens kunstobjecten hebben teruggekregen, vaak dankzij volhardend dreigen met rechtszaken. Musea zijn in het algemeen opvallend soepeler als de eis tot teruggave menselijke resten betreft, vanwege de morele aspecten die eraan verbonden zijn. Zo heeft in het bijzonder Nieuw-Zeeland al verschillende successen behaald met het terugvragen van menselijke resten uit Groot-Brittannië, en recentelijk ook Frankrijk. Het Franse parlement stemde begin mei 2010 voor de restitutie van zestien getatoeëerde en gemummificeerde Maori-hoofden. Die hoofden waren door ontdekkingsreizigers in de achttiende en negentiende eeuw meegenomen uit Nieuw-Zeeland. Het is de eerste keer dat de Franse overheid het toestaat om een dergelijke collectie artefacten terug te sturen naar het land van herkomst. Het is voor de Maori's van groot belang dat de hoofden van hun voorouders terugkeren, want op die manier wordt hun waardigheid hersteld.¹⁵⁸ Ook Nederland heeft in 2003 een Maori-hoofd teruggegeven dat zich in het Rijksmuseum voor Volkenkunde bevond. Volgens het Te Papa Museum in Nieuw-Zeeland was het hoofd 150 jaar oud en waren er nog

¹⁵⁷ Waxman 2008 (zie noot 9), pp. 281, 285-287, 359-362.

¹⁵⁸ "France agrees to return Maori heads to New Zealand", *Elginism*, 12 juni 2010 <<http://www.elginism.com/20100612/2900/>> (28 augustus 2010).

afstammelingen in leven.¹⁵⁹ Opvallend is dat de Maori zich anders opstellen ten opzichte van andere artefacten dan menselijke resten. In 1978 begon dr. D.R. Simmons, assistent-directeur van het Auckland Instituut, een zoektocht naar Maori-antiquiteiten. Hij spoorde in buitenlandse musea 5000 Maori-artefacten op. Hij stelde de Maori Staatsraad in Nieuw-Zeeland voor om restitutie te eisen, maar het antwoord luidde dat, hoe graag men de objecten ook terug zag in Nieuw-Zeeland, het belangrijker werd gevonden dat andere mensen iets te weten konden komen over de Maori.¹⁶⁰

In het Verenigd Koninkrijk kan het British Museum dankzij de Human Tissue Act uit 2004 menselijke resten die niet ouder zijn dan duizend jaar teruggeven. Zo werden in 2006 twee Tasmaanse crematie-asbundels overhandigd aan het Tasmaanse Aboriginal Centrum, dat al jaren op teruggave had aangedrongen. Helena Kennedy, een advocaat en mensenrechtenspecialist en tevens Trustee van het British Museum, leidde het aan de teruggave voorafgaande debat over de Tasmaanse asbundels. Een belangrijk verschil met de Elgin Marbles is volgens haar dat deze objecten niet werden teruggevraagd enkel en alleen omdat ze Australisch zijn. Het gaat hier volgens Kennedy om menselijke rechten, pijn, verdriet en het gevoel van verlies. De Tasmaanse Aboriginals waren slachtoffer van genocide en het is volgens haar niet verwonderlijk dat de afstammelingen boos zijn over wat er 150 jaar geleden met hun voorouders is gebeurd.¹⁶¹

Van teruggave van menselijke resten zijn talloze voorbeelden te noemen. Zo gaf Nederland in 2009 het hoofd van een Ghanese koning terug aan Ghana. Het was de schedel van koning Badu Bonsu II die op sterk water werd bewaard in het Anatomisch Museum van het Leids Universitair Medisch Centrum. De koning werd in 1838 door Nederlandse handelaars onthoofd en zijn schedel werd verscheept naar Nederland voor wetenschappelijk onderzoek. Ghana wilde en kreeg het hoofd terug om het in eigen land te kunnen begraven (afb. 44).¹⁶²

4.2 Gevolgen voor musea

In de negentiende eeuw deed het museum zijn intrede in het Westen. Door de vele buitenlandse expedities hebben etnografische musea zoals het Tropenmuseum in Amsterdam, het Afrika

¹⁵⁹ Rob Gollin en Merlijn Schoonenboom, "Musea met smetvrees", *de Volkskrant*, 2 maart 2006.

¹⁶⁰ Russell Chamberlin, *Loot!: the heritage of plundering*, Londen 1983, pp. 234-235.

¹⁶¹ Rupert Smith, *The Museum. Behind the scenes at the British Museum*, BBC Books 1997, pp. 136-138.

¹⁶² "Hoofd Badu Bonsu terug naar Ghana", *NOS Nieuws*, 18 november 2009 <<http://nos.nl/artikel/91908-hoofd-badu-bonsu-terug-naar-ghana.html>> (28 augustus 2010).

Museum in Tervuren, het British Museum in Londen, het Musée de l'Homme in Parijs, het Museum für Völkerkunde in Berlijn en het Überseemuseum in Bremen in die periode de basis gelegd voor hun indrukwekkende collecties. De UNESCO schat dat westerse musea tussen de twintig en dertig miljoen voorwerpen uit voormalige koloniën in hun zalen en depots bewaren.¹⁶³ Veel West-Europese musea handelden vaak uit hebzucht en de objecten dienden het prestige van het land te vergroten. Later in de negentiende eeuw behoorden educatie en vermaak ook tot de doelstellingen van het museum. Tegenwoordig kampen de etnografische musea echter met een aantal problemen. In de negentiende eeuw waren de objecten een illustratie van het duidelijke onderscheid in identiteit tussen 'wij' (de bezoekers) en 'zij' (de vreemde volkeren). Na de dekolonisatie is die dichotomie weggefallen. De identiteit zelf is een politieke kwestie geworden, waardoor etnografische collecties in termen van wereldgeschiedenis of wereldkunst worden gepresenteerd.¹⁶⁴ Van belang hierbij is dat de artefacten veranderen van gebruiksvoorwerpen in kunstobjecten. De objecten kregen een nieuwe betekenis die de waarde en visie van de musea, curatoren, verzamelaars en het westerse publiek reflecteerden en niet de gedachten van de oorspronkelijke makers en gebruikers. Het verwijderen van objecten uit het land van herkomst heeft de objecten beroofd van hun context, wat ertoe leidt dat de toeschouwer de objecten niet meer kan 'begrijpen' en ervaren op de manier waarop ze bedoeld waren. Tot voor kort werd bij tentoonstellingen bijna nooit aandacht besteed aan de manier waarop de objecten zijn verzameld, terwijl dat er juist toe bijdraagt dat de bezoeker het object in perspectief kan plaatsen. Deze informatie bleef echter vaak verborgen in ongepubliceerde en ontoegankelijke archieven.¹⁶⁵ Door veel publiciteit en rechtszaken is het museale beleid inmiddels veranderd. Steeds meer musea schenken aandacht aan de historie van hun collecties. Dit geldt niet alleen voor etnografische musea met objecten uit vroegere koloniën, maar ook voor kunstmusea. Zo heeft Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam recentelijk (7 december 2010) bekendgemaakt dat er voortaan informatie op zijn website komt te staan over de herkomst van zijn kunstwerken. Daarbij gaat het om de vraag of de oorspronkelijke, veelal Joodse, eigenaren, de kunstwerken voor of tijdens de Tweede Wereldoorlog op onrechtmatige wijze hebben verloren. Het museum ontving, net als veel andere musea, de afgelopen jaren verzoeken van nabestaanden om kunstwerken terug te geven. Op de eigen website van het Boijmans staat een overzicht van alle lopende en afgehandelde restitutieverzoeken.¹⁶⁶

¹⁶³ Van Beurden 2001 (zie noot 4), pp. 41-43.

¹⁶⁴ Bergvelt, Meijers en Rijnders 2005 (zie noot 6), p. 231.

¹⁶⁵ Schildkrout en Keim 1998 (zie noot 11), pp. 30-31.

¹⁶⁶ "Museum geeft helderheid over herkomst kunst", *Parool.nl*, 7 december 2010
<<http://www.parool.nl/parool/nl/12/CULTUUR/article/detail/1069634/2010/12/07/Museum-geeft-helderheid-over-herkomst-kunst.dhtml>> (21 december 2010).

4.2.1 Louvre

Het Louvre opende zijn deuren in 1793 met kunst die in de hele wereld was verzameld, gekocht, geplunderd of geroofd. Ook hier werd niet gedacht aan de gevolgen voor het land van herkomst of aan het belang van de objecten voor het oorspronkelijke volk. Over plundering wordt echter niets vermeld op de Louvre-website – net zo min als dat bij andere westerse musea het geval is. Het Franse museum heeft overigens een expliciet karakter. Geen enkel object dat onderdeel is geworden van het Franse museale systeem mag worden verkocht, omdat het officieel Frans staats eigendom is geworden. Zo is het stukje Parthenonfries in het Louvre ipso facto Frans bezit.¹⁶⁷ Aggy Lerolle, het hoofd persvoorlichting van het Louvre, voegt eraan toe: “Maar wie zou er geïnteresseerd zijn in Griekse sculpturen als die zich allemaal in Griekenland zouden bevinden? Deze stukken zijn groots omdat ze in het Louvre staan.”¹⁶⁸

Het Louvre krijgt vooral restitutieclaims uit Turkije en Egypte. Christiane Ziegler, de curator Egyptische Kunst van het Louvre, stelt dat de Egyptenaren beter objecten kunnen uitlenen om hun land te promoten, dan dat ze objecten terugvragen. Volgens haar heeft Egypte al te veel objecten en die kunnen volgens Ziegler beter dienen om mensen in andere landen te inspireren zodat zij in het land zelf willen gaan kijken. Directeur Henri Loyrette onderstreept dat het Louvre een universeel museum is en dus een overzicht wil geven van beschavingen. Bovendien kan het volgens Loyrette een universeel museum genoemd worden omdat vijftien procent van alle bezoekers van buiten Frankrijk komt. Hij is overigens van mening dat objecten niet gebonden zijn aan nationale identiteiten, maar aan grondgebied. “Het Egyptische erfgoed bevindt zich in Egypte, en het Griekse erfgoed bevindt zich in Griekenland.” Het Louvre is overigens ook een van de weinige musea die hun archieven niet toegankelijk maken voor het publiek. Wetenschappers die vroegen om informatie over de herkomst van topstukken zoals de Venus van Milo kregen nul op het rekest, omdat alleen de curatoren over zulke informatie mogen beschikken.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Waxman 2008 (zie noot 9), pp. 66-68.

¹⁶⁸ “But who would be interested in Greek sculpture if it were all in Greece? These pieces are great because they are in the Louvre.” Waxman 2008 (zie noot 9), p. 65.

¹⁶⁹ Waxman 2008 (zie noot 9), pp. 69-70, 74-75, 78, 85, 93, 119.

4.2.2 J. Paul Getty Museum

In augustus 2007 besloot het J. Paul Getty Museum in Los Angeles veertig van zijn stukken op te geven, inclusief een aantal topstukken dat geregeld de cover van de museumcatalogus had gesierd. Het Getty Museum, dat in 1954 zijn deuren opende, had van het begin af aan een reputatie van schandalen. Dit begon al bij de stichter van het museum, de oliemagnaat Jean Paul Getty. Hij verzamelde kunst om zijn macht en rijkdom te etaleren. Hij had een slechte naam onder kunstkenner, omdat hij kunst kocht op basis van de kostprijs en niet op basis van kwaliteit.¹⁷⁰

Jiri Frel werkte van 1973 tot 1985 als conservator oudheden bij het Getty Museum. Hij had nauwe contacten met handelaren als Giacomo Medici en Gianfranco Becchina en veel van zijn aankopen bleken omstreden. Het bekendste voorbeeld is een marmeren beeld van een naakte jongeling, een zogenoemde kouros (afb. 45). Frel kocht het in 1983 van Becchina voor bijna 9 miljoen dollar. Arthur Houghton Jr., de opvolger van Frel, kwam tot de ontdekking dat een document over de herkomst een vervalsing was. In 1990 kwam een soortgelijk beeld op de markt, waardoor museummedewerkers met argusogen naar het originele beeld keken. Marion True beweerde dat het nieuwe beeld was gemaakt op verzoek van Medici in een poging om Becchina in diskrediet te brengen. Het Getty Museum werd de dupe van deze rivaliteit en beschrijft de kouros in de catalogus nu als “Grieks, circa 350 v.Chr. of een eigentijdse vervalsing”.¹⁷¹ Na dergelijke misstappen werd James Wood in 2006 aangesteld als nieuwe voorzitter van de Getty Trust, om het instituut een nieuwe start te geven. Er werd besloten geen objecten meer van na 1970 te kopen als er twijfels zijn over de herkomst.¹⁷²

4.2.3 Metropolitan Museum of Art

Het Metropolitan Museum of Art in New York heeft vooral geprofiteerd van kunstverzamelingen die rijke donoren aan het museum schonken. Zo is veertig procent van de collectie afkomstig van de industrieel J.P. Morgan. De collectie varieert van zestiende-eeuwse sculptuur tot Egyptische objecten. In tegenstelling tot de collecties in het Louvre en het British Museum is de collectie Egyptische oudheden niet voortgekomen uit roof, maar door opgravingen

¹⁷⁰ Waxman 2008 (zie noot 9), pp. 318-323, 329.

¹⁷¹ Van Beurden 2001 (zie noot 4), pp. 10-11.

¹⁷² Waxman 2008 (zie noot 9), p. 356.

door archeologen van het museum, die hun vondsten deelden onder het partagesysteem dat tot 1924 van kracht was.

In september 1971 kwam de Euphronios Krater voor het eerst onder de aandacht van het Metropolitan. De antiekhandelaar Robert Hecht nam contact op met het museum. Hecht was een succesvolle handelaar die oudheden kocht en verkocht namens westerse musea, maar hij had ook een louche reputatie. Hij beweerde dat de vaas sinds 1920 eigendom was van de familie van Dikran Sarrafian en dat hij beschikte over documenten om dat te staven. Thomas Hoving, de directeur van het Metropolitan Museum, wist hoogstwaarschijnlijk dat Hecht niet de waarheid sprak, maar wilde het object buitengewoon graag aankopen. Toen het in Amerika arriveerde, twijfelden sommige mensen onmiddellijk aan de herkomst. De verslaggever Nicholas Gage ging op onderzoek uit en ontdekte dat de vaas waarschijnlijk in 1971 vlakbij Rome was opgegraven. Uiteindelijk bleken er twee vazen te bestaan waarmee Hecht een wisseltruc had uitgevoerd. De politie onthulde schandalen waarbij Hecht betrokken was en vond bij een huiszoeking in 2001 in zijn appartement in Rome zijn memoires. In die papieren stond onder meer het verhaal over de Euphronios Krater beschreven. Thomas Hoving was in 1977 door het Metropolitan Museum ontslagen. In 2006 gaf hij in een telefonisch interview toe dat hij wel vaker smokkelwaar had gekocht. In februari 2006 sloten het Metropolitan en Italië een overeenkomst. Het Amerikaanse museum zou 21 schatten, inclusief de Euphronios Krater, teruggeven aan Italië in ruil voor een aantal Italiaanse bruiklenen.¹⁷³

Hugues de Varine-Bohan, archeoloog en directeur van de International Council of Museums, noemt het voorbeeld van de Euphronios Krater illustratief voor wat hij als een verkeerde ontwikkeling beschouwt. Musea zoals het Metropolitan proberen volgens hem de belangstelling van een massapubliek te wekken met meesterstukken. In een redevoering betoogde hij dat het publiek een vertekend beeld krijgt van een cultuur, als die alleen wordt getoond aan de hand van uitzonderlijk mooie of unieke objecten. Bovendien leidt die praktijk volgens hem tot een groei van de illegale kunstmarkt, wat weer leidt tot het plunderen en vernielen van monumenten. De zoektocht naar unieke meesterstukken door museumcuratoren en kunstverzamelaars noemt Varine-Bohan het “Mona Lisa-complex”.¹⁷⁴ (*Zie bijlage 10 voor de redevoering van Varine-Bohan*).

¹⁷³ Waxman 2008 (zie noot 9), pp. 186-193, 197.

¹⁷⁴ Karl E. Meyer, *The Plundered Past*, Londen 1974, p. 195.

4.3 Gevolgen voor de kunsthandel

Het is voor de musea klaarblijkelijk lastig en ingewikkeld geworden om nieuwe artefacten uit de oudheid aan te kopen. Waar vroeger alleen zorgen heersten over de echtheid van het object en het geldbedrag dat ervoor werd gevraagd, moet nu eerst de betrouwbaarheid van de handelaar en de herkomst worden nagegaan. Als er onvoldoende informatie beschikbaar is, is het voor musea vaak verstandiger om objecten te weigeren.¹⁷⁵

4.3.1 Antiekhandel

Ook voor de antiekhandelaren is sinds het UNESCO-verdrag uit 1970 een lastige periode aangebroken. In het Palais Royal in Parijs huist R. Khawam & Co. van de Khawam-familie die al vier generaties antiekhandelaren heeft voortgebracht. Bertrand Khawam, de huidige en waarschijnlijk laatste eigenaar van de zaak, verklaart dat het verkopen van oudheden te ingewikkeld is geworden aan zowel de vraag- als aanbodzijde. Musea staan sceptisch tegenover objecten die niet uit een bekende collectie komen en Khawam verkoopt vooral objecten die al decennia lang in zijn familie zijn. Hij kan geen nieuwe objecten meer vinden omdat het illegaal is om antieke artefacten uit Egypte of andere landen te halen. Wat ooit een bloeiende handel was, wordt nu bemoeilijkt door nationale politiek, ego en hebzucht, stelt Khawam. Hij constateert dat de mentaliteit van de mensen op dit gebied is veranderd. Zijn vader zei altijd: “Kijk niet naar de hand die het object vasthoudt, maar kijk naar het object zelf.” Tegenwoordig geldt echter precies het tegenovergestelde. Khawam verwijt landen als Egypte dat ze hun eigen glazen hebben ingegooid. “Tot aan de jaren zestig van de twintigste eeuw kregen antiekhandelaren in Egypte uitreisvergunningen. Daar werd ook toezicht op gehouden. Maar toen gingen de Egyptische autoriteiten klagen bij de VN en de UNESCO: “We worden beroofd. Ze stelen ons erfgoed.”” Nu verkopen alleen nog maar smokkelaars oudheden en verdwijnen de objecten in privé-collecties, om vervolgens nooit meer door publiek gezien te worden. Ondanks zijn Arabische achtergrond, is Khawam iemand die de Arabische houding tegenover Europese verzamelaars destructief noemt. Hij is van mening dat Egypte de Fransen dank is verschuldigd. “Zonder Napoleons wetenschappelijke expeditie zou Egypte zijn geruïneerd. Het kon de Mamelukken niks

¹⁷⁵ Waxman 2008 (zie noot 9), pp. 121-122.

schelen. Het is dankzij de curatoren en de wetenschappers dat de Egyptische beschaving is gered.”¹⁷⁶

4.3.2 Illegale kunsthandel

Giacomo Medici was verantwoordelijk voor 42 oudheden die het J. Paul Getty Museum aankocht. Die objecten waren allemaal geroofd uit Italië en het land uitgesmokkeld onder leiding van Medici. In geen van de zaken is zijn naam vermeld in de officiële documentatie die het museum bezit, maar het museum personeel (met name Marion True) moet goed op de hoogte zijn geweest van de herkomst van de objecten. Brieven van Medici leveren hiervoor het bewijs. Ook het Metropolitan Museum of Art heeft zaken gedaan met Giacomo Medici. Net als bij het Getty, moeten mensen van het Metropolitan ervan op de hoogte zijn geweest dat de objecten illegaal waren opgegraven en uit Italië waren gesmokkeld.¹⁷⁷ Ook al hebben veel landen inmiddels strikte regels voor opgravingen en voor de export van archeologisch materiaal, toch blijven nieuwe vondsten hun weg vinden naar de zwarte markt. Als de vraag naar oudheden toeneemt, leidt dit ook tot een toename van illegale praktijken. De handel in oudheden is volgens de schrijfster Milbry Polk erg lucratief. Naast drugssmokkel en wapenhandel schijnt de handel in oudheden ook zeer winstgevend te zijn.¹⁷⁸

De laatste jaren biedt internet de illegale kunsthandel nieuwe mogelijkheden. In Nederland gebeurt het nog weinig, maar volgens een Amerikaanse jurist in dienst van de regering gaat de illegale kunsthandel via internet in dat land “steeds meer overheersen”. Via internet wordt rechtstreeks aan particulieren verkocht en op die manier worden openbare veilingen omzeild. Het Amerikaanse ministerie van Buitenlandse Zaken meldde in 2000 dat particuliere verzamelaars en handelaren via internet prehistorische menselijke botten konden bestellen. Die waren opgegraven in Italië, het land uitgesmokkeld en via Nederland naar de Verenigde Staten vervoerd. Te verwachten valt dat deze nieuwe vorm van illegale kunsthandel de komende jaren alleen maar in

¹⁷⁶ “Up to the 1960s, Egypt used to give exit permits to antique dealers. It was supervised and policed. But then they went crying to the UN, and UNESCO, saying, ‘We’re being looted. They’re stealing our patrimony.’”

“Without Napoleon’s scientific expedition, Egypt would have been destroyed. The Mamluks didn’t care. It is thanks to the curators and the scientists that Egyptian civilization was saved.” Waxman 2008 (zie noot 9), pp. 123-124.

¹⁷⁷ Peter Watson, *The Medici Conspiracy: The Illicit Journey of Looted Antiquities, from Italy’s Tomb Raiders to the World’s Greatest Museums*, New York 2006, pp. 98, 106-108.

¹⁷⁸ Milbry Polk, *The looting of the Iraq Museum, Baghdad*, New York 2005, pp. 10,13.

omvang zal toenemen.¹⁷⁹ Om die ontwikkeling tegen te gaan is een van de mogelijkheden het intensief ‘volgen’ en in databestanden opnemen van geroofde kunst.

4.3.3 Onderzoek naar geroofde kunst

Ten aanzien van de hier geschetste problematiek is, naast de richtlijnen van de UNESCO, het registreren van geroofde kunst een oplossing. Een van de grootste en betrouwbaarste gegevensbestanden van gestolen en vermiste kunstwerken is het Art Loss Register (ALR), dat in 1991 door verzekeringsexpert Julian Radcliffe in Londen werd opgezet. Via het ALR is zogenoemde Holocaustkunst getraceerd die in beslag werd genomen tijdens de nazi-periode, en besteedt veel aandacht aan de antiquiteiten uit clandestiene opgravingen, en aan verdwijningen als gevolg van oorlogsgeweld, zoals bij het Iraaks Museum in Bagdad in 2003.¹⁸⁰

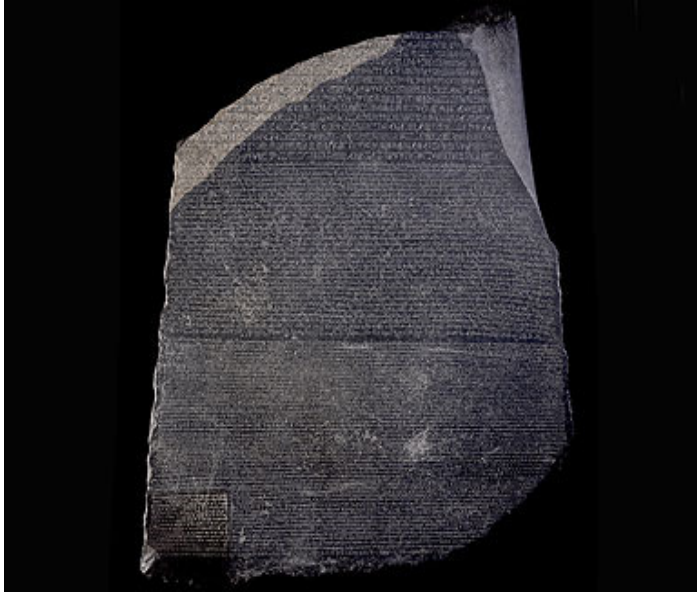
Naast het ALR is het Illicit Antiquities Research Centre in Cambridge een belangrijk onderzoekscentrum dat plunderingen op archeologische vindplaatsen bijhoudt. Het centrum werd opgericht door Colin Renfrew, een lid van het Britse Hogerhuis dat tot zijn pensioen in 2007 hoofd van de archeologieafdeling van de Cambridge University was. Hij hield veel toespraken over de thematiek en pleitte voor de teruggave van gestolen goederen. Renfrew noemt de Amerikaanse musea de hoofdschuldigen in het stimuleren van plunderingen. “Het schandaligst aan het beleid van het Metropolitan Museum of Art is de manier waarop verzamelaars als Shelby White werden aangemoedigd om gestolen stukken te kopen en ze vervolgens zelf tentoon te stellen.” Renfrew beschuldigt musea ervan dat ze maar weinig doen om het plunderen van archeologische vindplaatsen tegen te gaan en dat ze uit eigenbelang handelen en stukken in bezit hebben die ze nooit hadden moeten kopen. Door toch aan te kopen, blijft de plunderpraktijk intact.¹⁸¹ Renfrew heeft het overigens vooral over de kunstroof en het aankoopbeleid in de laatste decennia en niet specifiek over de Elgin Marbles.

¹⁷⁹ Van Beurden 2001 (zie noot 4), p. 53.

¹⁸⁰ Jonathan Webb, *Kunstroof: een museum van verdwenen meesterwerken*, Amsterdam 2009, p. 8.

¹⁸¹ “The most scandalous thing about the Met is the way they lead collectors like Shelby White, encouraging them to buy all these looted pieces and then exhibiting them.” Waxman 2008 (zie noot 9), pp. 254-258.

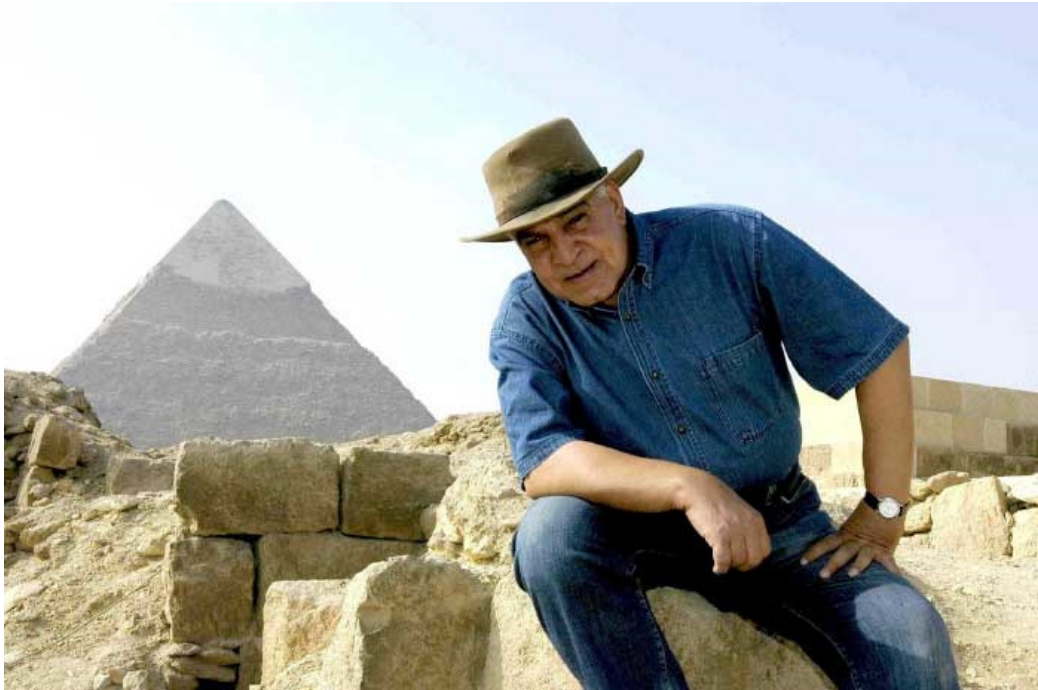
Afbeeldingen hoofdstuk 4



Afb. 39
De Steen van Rosetta, ca. 196 v.Chr.
British Museum, Londen.



Afb. 40
De buste van Nefertiti, ca. 1350 v.Chr.
Neues Museum, Berlijn.



Afb. 41
Zahi Hawass in 2005.
Foto: Jean-Claude Aunos



Afb. 42

Dietrich von Bothmer met de Euphronios Krater, die het Metropolitan Museum of Art in 1972 aankocht voor een miljoen dollar. Om dit te kunnen betalen heeft het museum grotendeels zijn muntcollectie moeten verkopen.

Foto uit: Karl E. Meyer, *The Plundered Past*, Londen 1974, p. 100.



Afb. 43

De Euphronios Krater, 6^e eeuw v.Chr.

Deze Griekse vaas is hoogstwaarschijnlijk illegaal geroofd in 1971 uit een Etruskisch graf vlakbij Rome. Het Metropolitan Museum of Art gaf in 2008 de vaas terug aan Italië.

Foto: Metropolitan Museum of Art



Afb. 44

Nederland retourneert het hoofd van Koning Badu Bonsu II aan Ghana. Maxime Verhagen, de toenmalige minister van Buitenlandse Zaken, eert de geest van Badu Bonsu II door Hollandse jenever op de vloer te gieten tijdens een ceremonie op 23 juli 2009 in Den Haag.

Foto: Rob Keeris/ANP



Afb. 45

Griekse Kouros, ca. 530 v.Chr. of een moderne vervalsing, Metropolitan Museum of Art.

Conclusie

In deze scriptie is gepoogd een chronologisch overzicht te geven van de argumenten die voor- en tegenstanders aanvoerden in de discussie over de verwijdering van de Parthenonsculpturen. Dat overzicht toont een verschuiving aan in de aard van de opvattingen. De morele verontwaardiging bij met name Britten in het begin van de negentiende eeuw over de brute verwijdering van de sculpturen, groeide uit tot een pleidooi voor teruggave bij voornamelijk Grieken en in mindere mate bij Britten. Die wijziging weerspiegelt ook een verandering in de westerse mentaliteit. Tegenwoordig kijkt men met andere ogen naar de manier waarop objecten eeuwen geleden door westerlingen zijn meegenomen uit het Oosten, Afrika en Zuid-Amerika. Dat er tijdens het kolonialisme veel artefacten werden meegenomen naar het moederland, zonder dat men zich bekommerde om de mening van degenen die die artefacten hadden gemaakt of toebehoorden, werd door de westerlingen als een rechtmatige daad gezien, aangezien zij de macht over die gebieden hadden. Tegenwoordig groeit het besef dat dergelijke objecten onderdeel zijn van het cultureel erfgoed van een ander volk. De grote westerse musea die veel (kunst)objecten in hun collectie hebben die uit andere landen zijn geroofd of meegenomen, passen daarom hun beleid aan onder invloed van de veranderende inzichten. Aangezien de herkomst van objecten van steeds groter belang wordt, is het voor de musea, die vaak essentiële informatie over de herkomst verborgen houden, belangrijk dat zij die gegevens openbaar maken. Zij moeten hun collecties vanuit een ander perspectief bezien en iets veranderen aan de manier waarop de objecten worden gepresenteerd aan het publiek. De geschiedenis van plundering en toe-eigening moet volgens de eigentijdse inzichten ruimhartig worden erkend en met de bezoekers worden gedeeld, zodat die het ware verleden van de aard van verwerving van de antieke werken leren kennen. Geen museum kan beweren een bewaarder van de geschiedenis te zijn als het uit persoonlijke belangen de geschiedenis en herkomst van zijn objecten negeert. De inzichten veranderen en de musea, als hoeders van het verleden, moeten daarin meegaan. Ooit konden westerse musea beargumenteren dat ze onmisbaar waren voor het beschermen van antieke artefacten die in de vaak arme en instabiele landen van herkomst teloor zouden gaan of worden verwoest. Voor landen als Afghanistan en Irak, en onlangs ook Egypte waar tijdens de volksofstand tegen president Mubarak kunstschaten uit het Nationaal Museum te Caïro werden gestolen, gaat dit nog altijd op, maar veel ontwikkelingslanden met oude beschavingen voelen zich tegenwoordig – en steeds vaker met recht – in staat en bereid om op verantwoorde wijze hun erfgoed te beheren.¹⁸²

¹⁸² Waxman 2008 (zie noot 9), p. 373-375.

Dat er nog steeds veel geroofde objecten op de markt komen, wordt mede veroorzaakt door onbetrouwbare handelaren. Zo hebben het Metropolitan Museum in New York en het J. Paul Getty museum verschillende keren zaken gedaan met dubieuze tussenpersonen. Dat heeft geleid tot restitutie van objecten, maar ook tot imagoschade voor de betrokken musea en hun medewerkers. De musea moeten zich steeds vaker aan strengere regels houden voor het aankopen van kunst en objecten. In 1970 kwam de UNESCO tot een overeenkomst die illegale export moest uitbannen en overdracht van cultureel eigendom moest bevorderen. De meeste landen ondertekenden deze overeenkomst om antieke smokkelhandel tegen te gaan. Veel mensen die werkzaam zijn in de archeologie of de museumwereld werden gedwongen zich te bezinnen op de ethische aspecten van hun vak en op het dilemma van 'restitutie'. Het gaat daarbij niet alleen om teruggave van objecten die via illegale opgravingen en smokkel hun weg naar het westerse museum hebben gevonden, maar ook om kunst die in oorlogstijd is verworven. In de jaren tachtig en negentig van de twintigste eeuw vroegen veel overlevenden van de Holocaust of hun erfgenamen kunststukken terug die door de nazi's in de Tweede Wereldoorlog in beslag waren genomen. Schilderijen bevonden zich in nationale musea in Oostenrijk, Frankrijk, Nederland en de Verenigde Staten of waren in handen gevallen van privéverzamelaars. Dat leidde tot rechtszaken en veel aandacht van de pers. Schilderijen werden uit musea gehaald en aan de nazaten van gedupeerden aangeboden om de oorlogsslachtoffers nog enige gerechtigheid te kunnen bieden.

Maar hoe verhoudt zich dit alles nu tot de Elgin Marbles? Een vergelijking met andere restitutie zaken levert geen eenduidig beeld op, omdat er naast overeenkomsten ook verschillen zijn. Een overeenkomst met de restitutie van de Steen van Rosetta uit Egypte is dat zowel de Elgin Marbles als de Steen van Rosetta objecten zijn van grote culturele erfgoedwaarde. Het verschil is echter dat Egypte in de persoon van Zahi Hawass een fanatieke activist heeft die wereldwijd en met wisselend succes ijvert voor het teruggeven van objecten, terwijl Griekenland op dit punt tegenwoordig minder strijdbaar lijkt te zijn. Een vergelijking met Turkije houdt geen stand, omdat dit land op museaal gebied een grote achterstand heeft en de capaciteit ontbreekt om eventuele terug te geven objecten onder te brengen. Italië houdt zich door het aanspannen van rechtszaken actief bezig met het terugvragen van objecten, maar is ook bereid tot een compromis door gerestitueerde objecten langdurig in bruikleen te geven aan musea in het buitenland. Verder blijkt dat het British Museum niet op alle fronten strikt weigert objecten terug te geven. Voor menselijke resten wordt nadrukkelijk een uitzondering gemaakt.

Met betrekking tot kunstvoorwerpen die honderden jaren geleden zijn meegenomen, kunnen vaak lastig conclusies worden getrokken. Ook en vooral omdat er vaak weinig of onvoldoende betrouwbare informatie over de omstandigheden voorhanden is. Bovendien is het de vraag of überhaupt gesproken kan worden van ‘diefstal’ met betrekking tot voorwerpen die zijn meegenomen in een tijd dat de archeologie nog in de kinderschoenen stond en baanbrekende ontdekkingsreizigers deden wat zij als juist beschouwden. De lokale autoriteiten toonden overigens vaak geen of weinig belangstelling voor een antieke beschaving die ver van hen af leek te staan, omdat zij als buitenstaanders vaak geen binding hadden met het gebied dat zij op hun beurt bezet hielden. Al in de oudheid stalen Romeinen obeliskken uit Egypte, die in de Renaissance opnieuw werden bewerkt. Moeten die toevoegingen ongedaan worden gemaakt en de obeliskken terug naar Egypte? Hoe zit het met de vier bronzen paarden van het dak van de San Marco in Venetië? Moeten die terug naar Constantinopel waar ze in 1204 tijdens de Vierde Kruistocht werden weggehaald? Of horen ze thuis in Rome, waar ze oorspronkelijk de Boog van Trajanus versierden voordat ze naar Constantinopel gingen? Of moeten ze anno 2011 terug naar de nazaten van de Grieken, die ze waarschijnlijk in de vierde eeuw v.Chr. hebben gemaakt?¹⁸³ Dit zijn allemaal vragen waar moeilijk een antwoord op te geven is. Sommige objecten hebben door de eeuwen heen deel uitgemaakt van diverse culturen, waardoor het nog moeilijker vast te stellen is wie nu waar het meeste recht op heeft.

De laatste decennia lijken grote, nationale musea hun doelstelling te veranderen. Ze kiezen niet meer voor ‘nationale gerichtheid’, maar voor een ‘universele richting’. Zo noemen het Louvre en het British Museum zich de laatste decennia een universeel museum met als missie het geven van een overzicht van verschillende beschavingen. Op die manier zoeken zij naar rechtvaardiging van hun beleid en handelen. Want aan wie behoort het culturele erfgoed toe van een cultuur die is uitgestorven? In die zin zijn alle mensen onderdeel van één mondiale wereldcultuur, en heeft iedereen evenveel recht op cultuurobjecten, mits ze goed bewaard blijven voor toekomstige generaties. De visie van de grote nationale musea als het Louvre en het British Museum kan hypocriet worden genoemd. Het Westen heeft tot op zekere hoogte nog altijd de hegemonie en probeert die positie door middel van de term ‘universele samenleving’ te rechtvaardigen. Voor veel Grieken en Egyptenaren is het niet zo eenvoudig om naar Londen te reizen om daar kennis te maken met delen van hun eigen culturele erfgoed. Aan de andere kant kan beredeneerd worden dat landen als Griekenland en Egypte al een aanzienlijk aantal objecten hebben en dat er veel positieve kanten zitten aan het langdurig uitlenen van een aantal kunststukken zodat die op

¹⁸³ Waxman 2008 (zie noot 9), p. 8.

internationaal niveau als inspiratiebron kunnen fungeren. Ook is het niet uitgesloten dat buiten het land van herkomst beter onderzoek kan worden gedaan naar het culturele erfgoed. Zo verklaarde André Emmerich, een New Yorkse handelaar die pre-Columbiaanse en contemporaine kunst verkoopt, op een symposium over internationale illegale kunsthandel:

“Hebben de afstammelingen van de Turken die de Grieken uit Klein-Azië verdreven meer recht op de kunst die gemaakt is door de voorouders van de Grieken? Hebben de vernietigers van de Maya-beschaving meer recht op haar overblijfselen dan wij? Dat is een fundamentele morele vraag. De kunst van de mensheid – de antieke mensheid – is deel van het cultureel erfgoed van de mensheid, en behoort niet toe aan bepaalde geografische plaatsen waar antieke culturen hebben gebloeid. Ik denk dat dit land [de Verenigde Staten], meer dan enig ander, een speciale claim mag leggen op de kunsten van de gehele mensheid [...] Amerikaanse instituten hebben de objecten die ze hebben verworven gekocht, en hebben niet alleen betaald met geld, maar ze hebben hun schuld afgelost door middel van wetenschappelijke bijdragen [...] Het merendeel van het onderzoek naar pre-Columbiaanse kunst is uitgevoerd door Amerikaanse wetenschappers. Dus wij hebben op onze manier betaald.”¹⁸⁴

Een belangrijk argument dat de laatste jaren tegen restitutie wordt gebruikt, is dat objecten van onschatbare waarde soms naar een land worden teruggebracht dat daarop nog niet goed is voorbereid. De landen met een grote antieke erfenis moeten zich de komende jaren bewijzen en laten zien dat ze in staat zijn om hun oudheden op een verantwoorde manier tentoon te stellen, te beschermen en te behouden. Van belang is dat de musea goed worden beveiligd en dat er degelijke inventarissen worden opgesteld. Ook moeten archeologische vindplaatsen grondig worden bewaakt en beveiligd om de schijnbaar onuitroeibare roof van waardevolle objecten tegen te gaan. Hiervan is de Egyptische archeoloog Zahi Hawass zich bewust. Hij heeft dan ook al het nodige verbeterd. Desalniettemin schrikken veel westerse musea van de felle strijd die Hawass voert over teruggave van oudheden. Zij volgen de Elgin Marbles-zaak met argusogen omdat ze bang zijn voor een precedentwerking, mocht het British Museum nog eens tot andere inzichten komen. Als in een zo spraakmakende kwestie uiteindelijk het ‘bronland’ zegeviert, zullen musea bang zijn dat voor hen ook het hek van de dam is. Toch is die angst overdreven, want het gaat de betrokken landen maar om een beperkt aantal objecten met een groot cultureel

¹⁸⁴ “Do the descendants of the Turk who drove out the Greeks from Asia Minor have a better right to the art made by the ancestors of the Greeks? Do the destroyers of the Maya civilization [have more right] to its remnants than we do? I propose that it’s a basic moral question. I beg the obvious fact that the art of mankind – the art of ancient mankind – is part of mankind’s cultural heritage, and does not belong exclusively to that particular geographic spot where ancient cultures flourished. I think that this country more than any other has a special claim to the arts of all mankind [...] American institutions have bought the objects they have acquired, and have not only paid with money, but we have paid the debt with scholarly contributions [...] I would say that probably the majority of work on pre-Columbian art has been done by American scholars. So I think we have paid our way.” Meyer 1974 (zie noot 174), pp. 28-29.

belang, zoals de Elgin Marbles en de Steen van Rosetta. De Grieken hebben zelf benadrukt dat het hen in eerste instantie specifiek om de Parthenonbeelden gaat, simpelweg omdat die behoren tot de belangrijkste Griekse tempel. Toch stelt het British Museum zich onverzettelijk op en wil het de Parthenonsculpturen niet kwijt. De beeldencollectie van Elgin vormt inmiddels een belangrijk en onlosmakelijk onderdeel van de collectie in Londen en laat goed zien hoe de beeldhouwkunst van de antieke Grieken latere westerse kunst diepgaand heeft beïnvloed. Dit vasthouden aan het belang van de Elgin Marbles voor met name de eigen museumcollectie maakt deze kwestie uniek.

Ongeacht de uitkomst van het Elgin-dispuut, heeft de discussie wereldwijd bijgedragen aan een essentieel bewustwordingsproces over kunst en eigendomsrecht. Verder is het zeer waarschijnlijk dat datzelfde proces ertoe zal leiden dat het principe van bruikleen steeds belangrijker wordt. Niet alleen omdat het aankopen door strenge regels aan banden is gelegd en omdat er veel objecten met recht en reden worden teruggevraagd, maar omdat de mondiale kunstwereld ook kansen ziet in meer (tijdelijke) uitwisseling van kunstobjecten. De internationale samenwerking zal op dit vlak sterk groeien, omdat twee ‘partijen’ er baat bij hebben. Het land van herkomst kan zich in een buitenlands museum presenteren en profileren met uitgeleende antieke objecten. Het museum in het ‘gastland’ kan op zijn beurt af en toe topstukken exposeren die extra publiek trekken en bovendien de aantrekkelijkheid van het museum vergroten door tentoonstellingen te organiseren die sterk van thema wisselen. Het morele dilemma waarvan de Elgin Marbles een goed voorbeeld zijn, hoeft dus niet te leiden tot een culturele wereldoorlog met uitsluitend verliezers. Het wrange van de zaak rondom de Elgin Marbles is echter dat daar waar het British Museum zich ingraaft voor de strijd tegen restitutie, - het dilemma dat de Elgin Marbles tekent -, die strijd elders lijkt bij te dragen tot meer internationale samenwerking, onderlinge solidariteit en uitwisseling van culturele kennis en objecten.

Literatuur

Beard, Mary, *The Parthenon*, Londen 2004.

Bergvelt, Ellinoor, Debora J. Meijers en Mieke Rijnders (red.), *Kabinetten, galerijen en musea*, Zwolle 2005.

Beurden, Jos van, *Goden, graven en grenzen: over kunstroof uit Afrika, Azië en Latijns-Amerika*, Amsterdam 2001.

Chamberlin, Russell, *Loot!: the heritage of plundering*, Londen 1983.

Cook, B. F., *The Elgin Marbles*, Londen 1997.

De Bijbel: Willibrordvertaling, Katholieke Bijbelstichting 's-Hertogenbosch 2004.

Hitchens, Christopher, *The Elgin Marbles: should they be returned to Greece?*, Londen 1987.

Jackson, Donald Dale, "How Lord Elgin first won – and lost – his marbles", *Smithsonian* 23 (1992) nr. 9, pp. 135-145.

King, Dorothy, *The Elgin Marbles*, Londen 2006.

Meyer, Karl E., *The Plundered Past*, Londen 1974.

Murray, Oswyn, "Lord Elgin and the Marbles", *History Today* 49 (1999), pp. 54-55.

Neils, Jenifer, *The Parthenon Frieze*, Cambridge 2001.

Polk, Milbry, *The looting of the Iraq Museum, Baghdad*, New York 2005.

Rothenberg, Jacob, "*Descensus ad Terram*": *The Acquisition and Reception of the Elgin Marbles*, New York 1977.

Saint Clair, William, *Lord Elgin and the Marbles*, Londen 1967.

Schildkrout, Enid en Curtus A. Keim (ed.), *The scramble for art in Central Africa*, Cambridge 1998.

"Scraping the marbles", *The Economist* 348 (1998), p. 75.

Simpson, Elizabeth (ed.), *The Spoils of War. World War II and Its Aftermath: The Loss, Reappearance, and Recovery of Cultural Property*, New York 1997.

Smith, Rupert, *The Museum. Behind the scenes at the British Museum*, BBC Books 1997.

Tournikiotis, Panayotis, *The Parthenon and its impact in modern times*, Athene 1994.

Vrettos, Theodore, *A Shadow of Magnitude: the Acquisition of the Elgin Marbles*, New York 1974.

Vrettos, Theodore, *The Elgin Affair. The Abduction of Antiquity's Greatest Treasures and the Passions it Aroused*, New York 1997.

Watson, Peter, *The Medici Conspiracy: The Illicit Journey of Looted Antiquities, from Italy's Tomb Raiders to the World's Greatest Museums*, New York 2006.

Waxman, Sharon, *Loot. The Battle over the Stolen Treasures of the Ancient World*, New York 2008.

Webb, Jonathan, *Kunstroof: een museum van verdwenen meesterwerken*, Amsterdam 2009.

Overige bronnen

Krantenartikelen

“Egypte eist Nefertiti terug uit Berlijn”, *de Volkskrant*, 21 december 2009.

“Egypte wil congres over teruggave kunst”, *de Volkskrant*, 6 december 2009.

Gollin, Rob en Merlijn Schoonenboom, “Musea met smetvrees”, *de Volkskrant*, 2 maart 2006.

Hoogstraten, Diederik van, “Schatten Toetanchamon naar Egypte”, *de Volkskrant*, 12 november 2010.

Raaij, Ben van, “Het zijn ónze oudheden”, *de Volkskrant*, 1 maart 2008.

Thijssen, Wil, ‘Tempels en toeristen’, *de Volkskrant*, 24 oktober 2009.

Websites

Casey, Christopher, “Broken Noses and Missing Limbs. “Grecian Grandeurs and the Rude Wasting of Old Time”: Britain, the Elgin Marbles, and Post-Revolutionary Hellenism”, *Foundations*, 30 oktober 2008 <<http://web1.johnshopkins.edu/foundations/?p=8>> (20 juli 2010).

“France agrees to return Maori heads to New Zealand”, *Elginism*, 12 juni 2010 <<http://www.elginism.com/20100612/2900/>> (28 augustus 2010).

“Hoofd Badu Bonsu terug naar Ghana”, *NOS Nieuws*, 18 november 2009 <<http://nos.nl/artikel/91908-hoofd-badu-bonsu-terug-naar-ghana.html>> (28 augustus 2010).

Jansma, Nanke S. H., “De Oudheid Verbeeld. Archeologische boekillustraties 1500-1900”, *Koninklijke Bibliotheek Den Haag* <<http://www.kb.nl/pr/publ/oudheid.pdf>> (30 juni 2010).

“Museum geeft helderheid over herkomst kunst”, *Parool.nl*, 7 december 2010 <<http://www.parool.nl/parool/nl/12/CULTUUR/article/detail/1069634/2010/12/07/Museum-geeft-helderheid-over-herkomst-kunst.dhtml>> (21 december 2010).

“The Parthenon Sculptures”, *The British Museum* <http://www.britishmuseum.org/the_museum/news_and_press_releases/statements/the_parthenon_sculptures.aspx> (25 juni 2010).

'Uitvoeringswet UNESCO-verdrag 1970', *Erfgoedinspectie, Ministerie van Onderwijs, Cultuur en Wetenschap*, <<http://www.erfgoedinspectie.nl/collecties/wet-en-regelgeving/uitvoeringswet-unesco-verdrag-1970>> (10 januari 2011).

"What is elginism?", *Elginism*, <<http://www.elginism.com/definition/>> (26 augustus 2010).

Williams, Daniel, "Egypt's Hawass Sees 'Miserable Life' for Museums With Relics", *Elginism*, 7 juni 2010 <<http://www.elginism.com/20100607/2884/>> (24 juni 2010).

Verantwoording Afbeeldingen

Omslag:

Afbeelding Lord Elgin: King, Dorothy, *The Elgin Marbles*, Londen 2006, p. 213.

Afbeelding van een 'Elgin Marble': *The British Museum*, <<http://www.britishmuseum.com>> (21 januari 2011).

Afbeelding 1: 'Tempelberg', *Katholiek Nederland*, <<http://www.katholieknederland.nl>> (19 januari 2011).

Afbeelding 2: Chamberlin, Russell, *Loot!: the heritage of plundering*, Londen 1983, p. 130.

Afbeelding 3: *Web Gallery of Art*, <<http://www.wga.hu/>> (19 januari 2011).

Afbeelding 4: *Wikimedia Commons*, <<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Cognocenti-Antique-Gillray.jpeg>> (19 januari 2011).

Afbeelding 5: *The British Museum*, <<http://www.britishmuseum.com>> (19 januari 2011).

Afbeelding 6: Houghteling, Sarah, "Hunting for Looted Art in Paris", *The New York Times*, 17 november 2010 <<http://www.nytimes.com/2010/11/21/travel/21lootedart-cultured.html>> (19 januari 2011).

Afbeelding 7: Salazar, Christian, "New online resource debuts for Nazi-era looted art", *The Daily Caller*, 18 oktober 2010 <<http://dailycaller.com/2010/10/18/new-online-resource-debuts-for-nazi-era-looted-art/>> (22 januari 2011).

Afbeelding 8: Foto is eigendom van auteur.

Afbeelding 9: Precourt, Bruce, "Athena (Minerva) and Artemis (Diana)", *Creston Hall Books*, 10 juli 2010 <<http://www.crestonhall.com/mythology/athena.htm>> (21 januari 2011).

Afbeelding 10: Foto is eigendom van auteur.

Afbeelding 11: Foto is eigendom van auteur.

Afbeelding 12: Foto is eigendom van auteur.

Afbeelding 13: *The Acropolis Museum*, <<http://www.theacropolismuseum.gr>> (21 januari 2011).

Afbeelding 14: *The Acropolis Museum*, <<http://www.theacropolismuseum.gr>> (21 januari 2011).

Afbeelding 15: King, Dorothy, *The Elgin Marbles*, Londen 2006, p. 206.

Afbeelding 16: Cook, B. F., *The Elgin Marbles*, Londen 1997, p. 20.

Afbeelding 17: *Live Journal*, <<http://kniga-bukv.livejournal.com/86526.html?thread=587518>> (21 januari 2011).

- Afbeelding 18: Cook, B. F., *The Elgin Marbles*, Londen 1997, p. 58.
- Afbeelding 19: Saint Clair, William, *Lord Elgin and the Marbles*, Londen 1967, Plate V.
- Afbeelding 20: Foto is eigendom van auteur.
- Afbeelding 21: Saint Clair, William, *Lord Elgin and the Marbles*, Londen 1967, Plate VII.
- Afbeelding 22: Saint Clair, William, *Lord Elgin and the Marbles*, Londen 1967, Plate VIIIa.
- Afbeelding 23: Saint Clair, William, *Lord Elgin and the Marbles*, Londen 1967, Plate VIIIb.
- Afbeelding 24: King, Dorothy, *The Elgin Marbles*, Londen 2006, p. 213.
- Afbeelding 25: Smith, Rupert, *The Museum. Behind the scenes at the British Museum*, BBC Books 1997, p. 109.
- Afbeelding 26: *Web Gallery of Art*, <<http://www.wga.hu/>> (22 januari 2011).
- Afbeelding 27: Foto is eigendom van auteur.
- Afbeelding 28: *Art Experts, Inc.*, <<http://www.artexpertswebsite.com/pages/artists/haydon.php>> (22 januari 2011).
- Afbeelding 29: King, Dorothy, *The Elgin Marbles*, Londen 2006, p. 215.
- Afbeelding 30: Rothenberg, Jacob, “*Descensus ad Terram*”: *The Acquisition and Reception of the Elgin Marbles*, New York 1977, Plate 30.
- Afbeelding 31: Foto is eigendom van auteur.
- Afbeelding 32: *The Fitzwilliam Museum*, <<http://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/>> (22 januari 2011).
- Afbeelding 33: *Wikicommons*, <http://commons.wikimedia.org/wiki/Bestand:1868_Lawrence_Alma-Tadema_-_Phidias_Showing_the_Frieze_of_the_Parthenon_to_his_Friends.jpg> (22 januari 2011).
- Afbeelding 34: *Das Erbe Schinkels*, <<http://www.smb.museum/smb/schinkel/suche.php?x=0&y=0&suchtext=griechenland>> (25 januari 2011).
- Afbeelding 35: Saint Clair, William, *Lord Elgin and the Marbles*, Londen 1967, Plate Xb.
- Afbeelding 36: Rustin, Susanna, “The greatest exhibition you could have”, *The Guardian*, 2 januari 2010 <<http://www.guardian.co.uk/culture/2010/jan/02/neil-macgregor-british-museum-history>> (22 januari 2011).
- Afbeelding 37: *Global Greek World*, <http://globalgreekworld.blogspot.com/2009_07_01_archive.html> (22 januari 2011).
- Afbeelding 38: Foto is eigendom van auteur.

Afbeelding 39: *The British Museum*, <<http://www.britishmuseum.com>> (23 januari 2011).

Afbeelding 40: Moore, Tristana, “Row over Nefertiti bust continues”, *BBC News*, 7 mei 2007 <<http://news.bbc.co.uk/2/hi/europe/6632021.stm>> (23 januari 2011).

Afbeelding 41: *Jean-Claude Aunos Portraits*, <<http://www.jca-photo.com/portraits.html>> (23 januari 2011).

Afbeelding 42: Meyer, Karl E., *The Plundered Past*, Londen 1974, p. 100.

Afbeelding 43: “Times Topics: Euphronios Krater”, *The New York Times*, <http://topics.nytimes.com/top/reference/timestopics/subjects/e/euphronios_krater/index.html> (23 januari 2011).

Afbeelding 44: Popham, Peter, “Bring us the head of King Badu Bonsu, said Ghana – and the Dutch said yes”, *The Independent*, 25 juli 2009 <<http://www.independent.co.uk/news/world/africa/bring-us-the-head-of-king-badu-bonsu-said-ghana-ndash-and-the-dutch-said-yes-1760710.html>> (23 januari 2011).

Afbeelding 45: *The Getty Museum*, <<http://www.getty.edu/index.html>> (23 januari 2011).

Bijlage 1

Een selectie uit de ‘Lieber Code’.

Samengesteld door Francis Lieber, afgekondigd door President Lincoln op 24 april 1863.¹⁸⁵

Article 31

A victorious army appropriates all public money, seizes all public movable property until further direction by its government, and sequesters for its own benefit or of that of its government all the revenues of real property belonging to the hostile government or nation. The title to such real property remains in abeyance during military occupation, and until the conquest is made complete.

Article 34

As a general rule, the property belonging to churches, to hospitals, or other establishments of an exclusively charitable character, to establishments of education, or foundations for the promotion of knowledge, whether public schools, universities, academies of learning or observatories, museums of the fine arts, or of a scientific character – such property is not to be considered public property in the sense of paragraph 31; but it may be taxed or used when the public service may require it.

Article 35

Classical works of art, libraries, scientific collections, or precious instruments, such as astronomical telescopes, as well as hospitals, must be secured against all avoidable injury, even when they are contained in fortified places whilst besieged or bombarded.

Article 36

If such works of art, libraries, collections, or instruments belonging to a hostile nation or government can be removed without injury, the ruler of the conquering state or nation may order them to be seized and removed for the benefit of the said nation. The ultimate ownership is to be settled by the ensuing treaty of peace.

In no case shall they be sold or given away, if captured by the armies of the united States, nor shall they ever be privately appropriated, or wantonly destroyed or injured.

Een selectie uit de ‘Declaration of the Conference of Brussels’, 27 augustus 1874.¹⁸⁶

Article 8

The property of parishes (*communes*), or establishments devoted to religion, charity, education, arts and sciences, although belonging to the State, shall be treated as private property.

Every seizure, destruction of, or wilful damage to, such establishments, historical monuments, or works of art or of science, should be prosecuted by the competent authorities.

¹⁸⁵ Simpson 1997 (zie noot 2), p. 272.

¹⁸⁶ Simpson 1997 (zie noot 2), p. 274.

Een selectie uit de ‘Hague Convention of 1907’, 18 oktober 1907.¹⁸⁷

Article 27

In sieges and bombardements all necessary steps must be taken to spare, as far as possible, buildings dedicated to religion, art, science or charitable purposes, historic monuments, hospitals, and places where the sick and wounded are collected, provided they are not being used at the time for military purposes.

It is the duty of the besieged to indicate the presence of such buildings or places by distinctive and visible signs, which shall be notified to the enemy beforehand.

Article 56

The property of municipalities, that of institutions dedicated to religion, charity and education, the arts and sciences, even when State property, shall be treated as private property.

All seizure of, destruction of wilful damage done to institutions of this character, historic monuments, works of art and science, is forbidden, and should be made the subject of legal proceedings.

¹⁸⁷ Simpson 1997 (zie noot 2), p. 279.

Bijlage 2

Edward Dodwell:

‘During my first tour to Greece, I had the inexpressible mortification of being present when the Parthenon was despoiled of its finest sculptures; and when some of its architectural members were thrown to the ground, I saw several metopae at the south-east extremity of the temple taken down. They were fixed in between the triglyphs as in a groove; and in order to lift them up, it was necessary to throw to the ground the cornice by which they were covered. The southeast angle of the pediment shared the same fate; and instead of the picturesque beauty and high preservation in which I first saw it, it is now comparatively reduced to a state of shattered desolation.’¹⁸⁸

Edward Daniel Clarke:

‘Some workmen, employed under Lusieri’s direction, were engaged in making preparations, by means of ropes and pulleys, for taking down the metopes, where the sculptures remained the most perfect. The Disdar himself came to view the work, but with evident marks of dissatisfaction; and Lusieri told us that it was with great difficulty he could accomplish this part of his undertaking from the attachment the Turks entertained towards a building which they had been accustomed to regard with religious veneration and had converted into a mosque. We confessed that we [shared] the Muhammadan feeling in this instance and would gladly see an order enforced to preserve rather than destroy such a glorious edifice. [...] We saw this fine piece of sculpture raised from its station between the triglyphs; but as the workman endeavored to give it a position adapted to the projected line of descent, a part of the adjoining masonry was loosened by the machinery, and down came the fine masses of Pentelican marble, scattering their white fragments with thundering noise among the ruins. The Disdar, seeing this, could no longer restrain his emotions and actually took the pipe from his mouth, then letting fall a tear, said in a most emphatic tone of voice: *Telos!* (Enough! The end!), positively declaring that nothing should induce him to consent to any further dilapidations of the building. Looking up, we saw with regret the gap that had been made, which all the ambassadors of the earth, with all the sovereigns they represent, aided by every resource that wealth and talent can now bestow, will never again repair.’¹⁸⁹

‘Its removal, therefore, from its situation, amounted to nothing less than its destruction: - take it down, and all the aim of the sculptor is immediately frustrated! Could any one believe that this was actually done? and that it was done, too, in the name of a nation vain of its distinction in the fine art? Nay more, that in doing this, finding the removal of this piece of sculpture could not be effected without destroying the entire angle of the pediment, the work of destruction was allowed to proceed even to this extent also?’¹⁹⁰

¹⁸⁸ Vrettos 1997 (zie noot 40), p. 62.

¹⁸⁹ Vrettos 1997 (zie noot 40), pp. 61-62.

¹⁹⁰ Hitchens 1987 (zie noot 18), p. 64.

Bijlage 3

Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, 1812.

12
But who, of all the plunderingers of yon fane
On high, where Pallas linger'd, loth to flee
The latest relic of her ancient reign;
The last, the worst, dull spoiler, who was he?
Blush, Caledonia! such thy son could be!
England! I joy no child he was of thine:
Thy free-born men should spare what once was free;
Yet they could violate each saddening shrine,
And bear these altars o'er the long-reluctant brine.

13
But most the modern Pict's ignoble boast,
To rive what Goth, and Turk, and Time hath spar'd:
Cold as the crags upon his native coast,
His mind as barren and his hearth as hard,
Is he whose head conceiv'd, whose hand prepar'd,
Aught to displace Athena's poor remains:
Her sons too weak the sacred shrine to guard,
Yet felt some portion of their mother's pains,
And never knew, till then, the weight of Despot's chains.

Come then ye classic Thieves of each degree,
Dark Hamilton and sullen Aberdeen,
Come pilfer all that pilgrims love to see,
All that yet consecrates the fading scene:
Ah! better were it ye had never been
Nor ye nor Elgin nor that lesser wight
The victim sad of vase-collecting spleen
House furnisher withal one Thomas hight
Than ye should bear one stone from wronged Athena's site.¹⁹¹

¹⁹¹ Hitchens 1987 (zie noot 18), pp. 60-61.

Bijlage 4

Brief van Lusieri aan Lord Elgin (20 juni 1804):

'I must now report to your Lordship the rebellious scene which took place on the docks as the warship was being loaded. The trouble was instigated by the pen of Lord Byron. His poems have ignited the heart of Greece against your Lordship's taking of the Parthenon marbles. I include herein an acticle printed by him in an Athenian journal: "It is to be lamented that a war more than civil is raging on the subject of Lord Elgin's pursuits in Greece. We can all feel or imagine the regret with which the ruins of cities, once the capitals of empires, are beheld – but never did the smallness of man nor the vanity of his very best virtues of patriotism and of valor to defend his country appear more conspicuous than in the record of what Athens was, and the certainty of what she now is. This theatre of contention between mighty factions: the struggles of orators, the exaltation and deposition of tyrants, the triumph and punishment of generals ... is now become a scene of petty intrigue and personal disturbance between the bickering agents of Lord Elgin and Bonaparte. The wild foxes, the owls and serpents in the ruins of Babylon were surely less degrading than such as these. The Turks have the plea of conquest for their tyranny; and the Greeks have suffered the fortune of war incidental to the bravest. But how are the mighty fallen when two lascivious men contest the privilege of plundering the Parthenon, each triumphing in turn according to the tenor of succeeding firmans! Sylla could not punish; Philip subdue; and Xerxes burn. It remained for one paltry Scotch nobleman and his despicable painter to render Athens contemptible as themselves."¹⁹²

¹⁹² Vrettos 1974 (zie noot 31), pp. 168-169.

Bijlage 5

Het verzoek van Mr Hugh Hammersley in 1816:

“This Committee, therefore, feels justified, under the particular circumstances of the case, in recommending that £25,000 be offered to the Earl of Elgin for the collection in order to recover and keep it together for that government from which it has been improperly taken, and that to which this Committee is of opinion that a communication should immediately be made, stating that Great Britain holds these marbles only in trust till they are demanded by the present, or any future, possessors of the city of Athens; and upon such demand, engages, without question of negotiation, to restore them, as far as can be effected, to the places from whence they were taken, and that they shall be in the mean time carefully preserved in the British Museum.”¹⁹³

¹⁹³ Hitchens 1987 (zie noot 18), p. 63.

Bijlage 6

Gedicht van Roger Casement, 1891.

'Give back the Elgin marbles; let them lie
Unsullied, pure beneath an Attic sky.
The smoky fingers of our northern clime
More ruin work than all the ancient time.
How oft' the roar of the Pirean Sea
Through column'd hall and dusky temple stealing
Hath struck these marble ears, that now must flee
The whirling hum of London, noonward reeling.
Ah! let them hear again the sounds that float
Around Athena's shrine on morning's breeze -
The lowing ox, the bell of clinking goat
And drowsy drone of far Hymettus' breeze.
Give back the marbles, let them vigil keep
Where art still lies, o'er Pheidias' tomb, asleep.'¹⁹⁴

¹⁹⁴ Hitchens 1987 (zie noot 18), pp. 71-72.

Bijlage 7

Het memorandum van het British Museum:

On January 8, 1941, Mr. R. James Bowker, deputy head of the South- East European Department of the foreign office, was given a memorandum on Miss Cazalet's question about the Elgin Marbles:

I enclose a copy of the British Museum memorandum of the 31st ultimo as you requested. You will, I take it, be sending us the comprehensive memorandum you propose to write, as Treasury is the intermediary between the British Museum and Parliament, and we shall accordingly have to see that the Museum's standpoint is also considered by our Ministers.

Legal Considerations : Even if the acquisition of the Elgin Marbles had not been made by Parliament, an Act of Parliament would be necessary to remove them from the British Museum, since the 'Trustees have no power to alienate material of this kind.

Moral Considerations : There is no doubt that Lord Elgin's action was right in every way. It was a good thing to get the sculptures out of Greece, and a good thing to bring them to London ; it was done with proper authority, and all the technical operations were expertly performed, but the Greeks regard it as a violation of their national heritage under Turkish tyranny. It is beside the point that the export of antiquities is now prohibited in Greece and Italy and all of Near Eastern countries. The principle of tying works of art to their places of origin is not recognised by Western nations, and the frequent claims that such as have got out shall be returned, have never been admitted and seem to be preposterous. The point is that the Acropolis of Athens is the greatest national monument of Greece, and that the buildings to which the Marbles belonged are still standing or have been rebuilt.

Practical Considerations: There can be no question of replacing the sculptures on the buildings, even if enough of the Parthenon were left to carry all that belongs to it. Exposure of the weather would not be contemplated by the Greek authorities, or if it were, would be opposed by expert international opinion. The pieces that are now in London would be placed in a museum, probably not on the Acropolis, where there is hardly room to enlarge the present building and certainly not room enough inside it. The return of the Marbles would therefore not improve the appearance of the Parthenon or the Acropolis, though it would gratify Greek sentiment. But Greek pride may be reasonably offended by the patronage (assumed in recent newspaper correspondence and in this Parliamentary Question) which proposes the return as a favour rather than a right.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Vrettos 1997 (zie noot 40), pp. 206-207.

Bijlage 8

John Keats, On Seeing the Elgin Marbles.

My spirit is too weak – mortality
Weighs heavily on me like unwilling sleep,
And each imagin'd pinnacle and steep
Of godlike hardship tells me I must die
Like a sick Eagle looking at the sky.
Yet 'tis a gentle luxury to weep
That I have not the cloudy winds to keep
Fresh for the opening of the morning's eye.
Such dim-conceived glories of the brain
Bring round the heart an indescribable feud;
So do these wonders a most dizzy pain,
That mingles Grecian grandeur with the rude
Wasting of old Time – with a billowy main –
A sun – a shadow of a magnitude.

Haydon, forgive me that I cannot speak
Definitely on these mighty things ;
Forgive me that I have not Eagle's wings –
That what I want I know not where to seek :
And think that I would not be over meek
In rolling out upfollow'd thunderings
Even to the steep of Heliconian springs,
Were I of ample strength for such a freak –
Think too, that all these numbers should be thine;
Whose else? In this who touch thy vesture's hem?
For when men star'd at what was most divine
With browless idiotism – o'erswift phlegm –
Thou hadst beheld the Hesperian shine
Of their star in the East, and gone to worship them.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Vrettos 1974 (zie noot 31), p. 183.

Bijlage 9

BBC interview 15 juni 1986.

David Wilson: “Yes I am. I think this is cultural fascism. It’s nationalism and it’s cultural danger. Enormous cultural danger. If you start to destroy great intellectual institutions, you are culturally fascist.

David Lomax: what do you mean by cultural fascism?

David Wilson: You are destroying the whole fabric of intellectual achievement. You are starting to erode it. I can’t say you are destroying it, you are starting to erode it. I think it’s a very, very serious thing to do. It’s a thing that you ought to think of very carefully, it’s like burning books. That’s what Hitler did, I think you’ve ought to be very careful about that.

David Lomax: But are you seriously suggesting that the people who want the Elgin Marbles to go back to Greece, who feel there’s an overwhelming moral case that they should go back, are guilty of cultural fascism?

David Wilson: I think not the people who are wanting the Elgin Marbles to go back to Greece if they are Greek. But I think that the world opinion and the people in this country who want the Elgin Marbles to go back to Greece are actually guilty of something very much approaching it, it is censoring the British Museum. And I think that this is a bad thing to do. It is as bad as burning books.”¹⁹⁷

¹⁹⁷ Hitchens 1987 (zie noot 18), pp. 99-100.

Bijlage 10

Hugues de Varine-Bohan:

“I believe the root of the problem lies in a false conception of a museum. An object of scientific interest should not be considered primarily as an art work. Yet museums, which are supposed to educate the public, often contribute to the idea that such and such a culture is represented only by uniquely beautiful objects [...] In fact, the picture the public builds of ancient cultures can be permanently distorted when the past is consistently presented as a kaleidoscope of masterpieces. Tourists and collectors, art dealers and museum curators, become obsessed in this quest of the unique work. And this “Mona Lisa complex”, as I call it, can give rise to an illegal market, leading in turn to looting and the destruction of monuments.”¹⁹⁸

¹⁹⁸ Meyer 1974 (zie noot 174), p. 195.