**Zeitschrift:** Museum Helveticum : schweizerische Zeitschrift für klassische Altertumswissenschaft = Revue suisse pour l'étude de l'antiquité classique = Rivista svizzera di filologia classica

**Herausgeber:** Schweizerische Vereinigung für Altertumswissenschaft

**Band:** 14 (1957)

**Heft:** 1

**Artikel:** Neues vom klassischen Tempel

**Autor:** Schefold, Karl

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-14576

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 16.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# Neues vom klassischen Tempel

*Von Karl Schefold, Basel*

Ernst Buschor zum 70. Geburtstag am 2. Juni 1956

Wenn wir heute die griechische Kunst neu verstehen, «als tauchte sie zum ersten Mal aus der Erde», steht der Tempel noch geheimnisvoller vor uns als Standbilder und Vasen. Und doch hatte Dörpfeld vor drei Generationen die Bauforschung begründet, hatten Koldewey und Puchstein 1900 die Tempel Großgriechenlands, Ernst Fiechter 1906 den Aphaiatempel von Aigina nach genauer Vermessung veröffentlicht. Dadurch waren die Ergebnisse zahlreicher anderer Ausgrabungen in ein neues Licht getreten, wie man am schönsten in Carl Weickerts «Typen der archaischen Architektur in Griechenland und Kleinasien» (1929) sieht. Dann hatte Ernst Buschor durch seine Grabungen in Samos zum ersten Mal ein klares Bild der Frühgeschichte eines Heiligtums gegeben und den ältesten Ringhallentempel entdeckt; seine Aufsätze in den Athenischen Mitteilungen seit 1930 haben Geschichte gemacht. Friedrich Krauss hat in seinem schon lange vergriffenen und noch immer nicht wieder neu aufgelegten Buch über die Tempel von Paestum (1941) in Form einer vorbildlichen Einführung eine Reihe von überraschenden und bedeutenden Entdeckungen mitgeteilt, die gespannt auf seine endgültige Veröffentlichung dieser Tempel warten lassen. Von Herbert Koch liegen nun die lange vorbereiteten «Studien zum Theseustempel in Athen» vor (1955, 2. Auflage in Vorbereitung); ihm verdanken wir auch die beste Einführung die heute im Buchhandel ist (Der griechisch-dorische Tempel, 1951). Von anderem wird unten die Rede sein; es sei schon jetzt auf den vollständigen sorgfältigen Literaturbericht von H. Drerup hingewiesen (Gymnasium 1955). Der Aufforderung, in dieser Zeitschrift einen im Basler Ingenieur- und Architektenverein gehaltenen Vortrag wiederzugeben[1], folge ich gerne, um aus den neuen Forschungen einiges herauszuheben, das Ernst Buschor als Dank für sein neues Bild der griechischen Kunst entgegennehmen möge. Das Verständnis des Tempels ist ein Prüfstein für das Verhältnis zu den Urbildern unserer Kultur, und doch ist sein Wunder ein öffentliches Geheimnis geblieben.

Der Klassizismus hat sich an die römische, nicht an die griechische Baukunst angeschlossen. Gewiß haben klassizistische Architekten seit dem 18. Jahrhundert auch griechische Bauten nachgebildet, aber sie waren so sehr durch die lateinische Tradition erzogen, daß sie das eigentliche Leben der griechischen Werke nicht haben sehen, geschweige denn nachbilden können. Zwar hat Cockerell 1810 die

[1] Wer reichere Anschauung vermißt, wird zunächst nach dem schönen Buch von W. Hege und G. Rodenwaldt, *Griechische Tempel*, greifen.

Schwellung der dorischen Säule als Kunstform erkannt, 1829 Donaldson bemerkt, daß die Säulen beim dorischen Bau einwärts geneigt sind, 1838 Hoffer Beobachtungen veröffentlicht, die dann Penrose mit genauen Messungen geprüft hat. Danach sind alle Linien, die dem gröberen Auge als gerade erscheinen, am klassischen Bau geschwungen; man nennt das die Kurvaturen. Auch lehnt das Gebälk bis zum Geison etwas zurück, und die Cellawand ist manchmal leicht geböscht. Aber diese und andere Feinheiten wurden im akademischen Unterricht und in der klassizistischen Praxis bis in den Neuklassizismus unseres Jahrhunderts der Tyrannis des Reißbretts geopfert. Ja, man hat bis in die Gegenwart hinein die Kurvaturen angezweifelt oder für unbegreifliche Seltsamkeiten erklärt. Erst die Veröffentlichung des Parthenon durch N. Balanos (1938) hat alle Zweifler zum Schweigen gebracht. Mit geübtem Auge kann man sich solche Feinheiten bewußt machen; man empfindet sie aber erst, wenn man sich von allen angelernten klassizistischen Vorurteilen befreit.

Solche Schwellungen des Baukörpers kann man mit denen der Plastik vergleichen. Die Entdeckung des plastischen Charakters der Baukunst setzt das Erwachen des Sinns für das Leben der Form in der Plastik voraus. Impressionismus und Expressionismus hatten das Auge für die originale und vor allem für die archaische Kunst geöffnet, und eine Blüte der Freiplastik seit Rodin und Maillol hatte darauf geantwortet. Das Verständnis für den Baukörper ist langsamer gefolgt und trotz der bedeutenden Bücher, die wir genannt haben, auf einen kleinen Kreis beschränkt geblieben, weil die heutige Praxis des Bauens schon durch ihre Aufgaben in eine ganz andere Richtung gelenkt wird. Dazu kommt, daß sie, noch immer im Bann der römischen Auffassung, Innenraum und Fassade trennt und das Ganze technisch behandelt, nicht plastisch.

Der älteste erhaltene bedeutende Bau im römischen Geschmack ist die Basilika von Pompeji. Das breite Mittelschiff führt auf die zweigeschossige Fassade des Tribunals zu[2]. Die normale römische Marktbasilika öffnet sich mit der Breitseite zum Platz. Die Längsorientierung findet sich nur bei frühen Bauten. Sie ist offenbar nicht allein dadurch veranlaßt, daß an den schon vorhandenen Plätzen nur Raum für die Schmalseite des Bauwerkes blieb, sondern tiefer begründet. Das Vorbild für die Gestaltung des Innenraums waren Plätze mit seitlichen Kolonnaden, die den Blick auf die beherrschende Tempelfassade hinlenken. Solche Platzanlagen entsprechen römischer Auffassung. In Griechenland sind die Tempel frei in heiligen Bezirken gestanden als selbständige plastische Körper. Seitdem aber Rom den Ton angibt, wird der Tempel an die Rückwand des Platzes gerückt, auf ein Podium gestellt, als feierliche Fassade, im Sinn einer transzendierenden Religiosität. Für den Griechen ist jedes Gebilde als ein Stück der göttlichen Schöpfung heilig; für den Römer wird es zum Ausdruck eines ideellen oder religiösen Gehaltes entwertet. So geht das feine Leben der griechischen Formen verloren und damit

[2] F. Krischen, *Architectura* 1 (1933) 46ff.; A. Maiuri, *L'ultima fase edilizia di Pompei* (Napoli 1942) 62; J. B. Ward Perkins, Papers Brit. School Rome 22 (1954) 69.

schwindet die plastische Substanz der Säulen und Gebälke; die Details werden mehr oder weniger technisch behandelt; es beginnt die Tyrannis von Zirkel und Lineal. E. Buschor hat dieser Zeit einmal ein «technisches Sehen» zugeschrieben; seine Abhandlung mit diesem Titel ist von der Münchner Akademie 1952 herausgegeben worden. In der Gegenwart mußte dieses technische Sehen eine unbeschränkte Herrschaft gewinnen, seitdem man vergessen hatte, was den Römern noch bewußt war: daß jedes Bauwerk irgendwie vom höheren Sinn und von der Bestimmung des Lebens zeugen sollte. Denn der Mensch ist für die Schöpfung verantwortlich, mit der er belehnt ist. In allen Epochen, in denen die Verantwortung für die Schöpfung vergessen worden ist, hat das technische Sehen die Masse verführen können.

Mit dem Fassadenhaften verbindet sich in der Basilika von Pompeji eine ungriechische Neigung, den Raum als künstlerischen Wert zu gestalten; auch der Raum wird zum Ausdruck eines transzendierenden Empfindens. Überall ergeben sich perspektivische Durchblicke auf Wände, denen Halbsäulen so vorgelegt sind, daß die begrenzende Funktion der Wände negiert wird. Ungriechisch ist auch die Betonung des breiten Mittelschiffs. Das Mittel, mit Sprengwerken im Gebälk eine große Spannweite zu erreichen, hat Krischen schon in hellenistischen Rathäusern nachgewiesen, aber dort, etwa im Rathaus von Priene, wird der Raum nicht um seiner selbst willen betont; noch herrschen die plastischen Elemente vor.

Stellen wir einen klassischen Bau gegenüber, dessen Aufgabe an sich zu einer fassadenhaften Gestaltung verlocken könnte, wie die Propyläen der Akropolis von Athen, so finden wir das Äußere mit dem Inneren so untrennbar verbunden wie die Gestalt des Menschen mit seinen Organen; es gibt keine Fassade und keine Herrschaft des Raumes. Den fünf Zwischenräumen der Säulen entsprechen ebensoviele Türen. Der Funktionalist muß fragen, warum man sich nicht mit den Türen begnügte. Wir antworten: weil es die Funktion dieses Baus war, auf den heiligen Bezirk vorzubereiten. Mnesikles, der Schöpfer der Propyläen, hat sie ihrer Funktion wegen in einer neuen Weise dem Parthenon zugeordnet. Die älteren Propyläen waren schräg zur Achse des Tempels orientiert; die jüngeren liegen etwa parallel zu seiner Achse, aber sie sind ihm untergeordnet durch die geringere Säulenzahl und durch das Fehlen aller Bauplastik. Metopen und Giebel waren unverziert.

Die Decke des Inneren wurde von zwei Reihen ionischer Säulen getragen, weil ionische Säulen beim gleichen unteren Durchmesser höher sind als die dorischen und weil hier ein Niveauunterschied von der äußeren zur inneren Front zu überwinden war. Der Plan läßt die Stufen erkennen, die zu den Türen hinaufführen. Die Schiffe werden von acht Meter langen Marmorbalken überspannt, den längsten, die es gibt. So entsteht eine gewisse Raumwirkung, die den Eintretenden höher atmen läßt und auf die Wunder des Heiligtums vorbereitet. Diese Raumspannung war damals ein kühner neuer Versuch. Der Raum wird dabei nicht in römischer Weise um seiner selbst willen gestaltet, sondern er bleibt der Plastik der Archi-

tektur untergeordnet; man redet besser vom Zwischenraum. Seine reifste Gestaltung hat der Zwischenraum im 4. Jahrhundert in der spätklassischen Architektur erhalten, deren ausladenden Bauformen er sich wie eine atmosphärische Hülle anschmiegt.

Treten wir vor die Außenfront hinaus, so finden wir am linken Flügel der Propyläen, der Pinakothek, keinerlei Fassadenschmuck, obwohl man sie doch über das ganze weite Land hin sah. Der oben herumgeführte Triglyphenfries ist ein Glied des Baukörpers, keine bloße Dekoration. Der Außenbau erscheint als einer der schlichten Kuben, wie sie die moderne Baukunst liebt. Freilich hat man sich die Mühe genommen, jeden einzelnen Quader für sich zu entwerfen, zu behauen und ohne Mörtel zu versetzen. Mit der individuellen Behandlung jedes Baugliedes erfassen wir etwas vom Geheimnis der griechischen Baukunst. Das Kostbare am Tempel ist weniger das Material als die Arbeit. Die Bauinschriften legen sogar die Verwendung bestimmter Werkzeuge für bestimmte Steine fest oder den Gebrauch gewisser Sorten von Rötel und Öl. Die Mittel für so kostbare Arbeit konnte das arme Griechenland nur aufbringen, weil das Privatleben so schlicht war.

Klassische Baukunst geht also nicht von Innenraum und Fassade, sondern vom Baukörper aus. Was dessen Geheimnis sei, ergibt sich aus der geschichtlichen Betrachtung. Zwar sind wir davon abgekommen, geistige Schöpfungen aus Vorstufen zu erklären; etwa den dorischen und den ionischen Steinbau aus primitiven Holzkonstruktionen. Die Triglyphen des dorischen Frieses sind nicht einfach die Balkenköpfe, wie man früher gesagt hat, oder ihre Schutzbretter, denn im kanonischen dorischen Bau liegt das Gebälk höher als der Triglyphenfries. Wohl aber lehrt uns die geschichtliche Betrachtung, daß es ähnliche Friese seit dem prähistorischen Orient gegeben hat und daß sie noch archaische Altäre verzieren; daß sie den rhythmischen Fluß atmenden Lebens verkörpern. Die Verwendung des Frieses im Gebälk mag durch die regelmäßige Folge von Balkenenden *angeregt* sein, und solcher Anregungen durch Holzkonstruktion gibt es viele, wie zuletzt A. von Gerkan im Jahrbuch des Instituts 61–64 scharfsinnig gezeigt hat. Aber mit diesen Anregungen ist die künstlerische Form nicht erklärt; ist nicht gedeutet, *warum* die Triglyphen das Aufstrebende der Säulen aufnehmen und dem Gebälk weitergeben. Das Verständnis der Form erschließt sich nur aus der Geschichte der architektonischen Ideen.

Die bedeutendste dieser Ideen ist die Ringhalle, die den dorischen Tempel kennzeichnet. Ihren Ursprung kennen wir durch E. Buschors Ausgrabungen im Heraion von Samos[3]. Unter der Ruine des gewaltigen Altars aus der Mitte des 6. Jahrhunderts hat Buschor dort sechs ältere Altäre mit den zugehörigen Wegen und Bauten beobachten können. Die wunderbarste Überraschung bildete ein monumentaler Tempel der Zeit um 800, der schon das aus Homer bekannte Längenmaß von 100 Fuß hatte. Die langgestreckte Form erklärt sich daraus, daß man noch keine Dachziegel kannte, also dem Bau ein steiles Dach geben mußte, das

[3] Zum Folgenden H. Schrade, *Götter und Menschen Homers* (1952) 56ff.

wohl mit Schilf gedeckt war. Den Charakter des Monumentalen konnte man dem Bau also nur durch Länge und Höhe geben. Solche Steildächer sind uns auch durch spätgeometrische Modelle von weniger monumentalen Tempeln des griechischen Festlandes bezeugt. Es ist kein Wunder, daß diese älteste monumentale abendländische Architektur in Ionien in der Nähe des Orients geschaffen worden ist; um so bedeutsamer ist es, daß diese Ionier nicht hethitische oder ägyptische Baukunst nachgeahmt, sondern etwas viel Schlichteres und ganz Eigenes geschaffen haben. Schon in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts ist dieser Tempel mit einer Ringhalle aus rechteckigen Holzpfosten umgeben worden, wie sie beim ersten Bau nur auf der Frontseite gestanden hatten.

Die reichere plastische Gliederung der Front ist also um den ganzen Bau herumgeführt worden, und diese Beobachtung allein schon löst die vielbesprochene Frage, was die Ringhalle bedeute. Sie macht den Tempel zu einem allseitigen Gebilde, das wie der Körper des Gottes und des Menschen ein Gesicht, aber keine Fassade hat. Die späthellenistische, bei Vitruv überlieferte Kunstlehre sagt ganz richtig: die Ringhalle sollte das Haus des Gottes von dem des Menschen unterscheiden und es mit dem ihm gebührenden Ansehen herausheben. Aber diese späte Lehre genügt nicht, denn das eigentliche Geheimnis liegt in der Kraft des Gottes, die vom Tempel ausstrahlt. Daran ändert nichts, daß es monumentale Kultbilder erst seit archaischer Zeit und auch damals nicht in allen Tempeln gegeben hat. Denn schon aus spätgeometrischer Zeit stammt die berühmte Stelle der Ilias, Athene habe, als Hekabe sie in ihrem Tempel um Rettung der Stadt anflehte, ablehnend nach oben geblickt. Als dies gedichtet wurde, gab es menschengestaltige Götterbilder erst in der Phantasie der Frommen, die in Wirklichkeit einfache Idole mit Kultgewändern bekleideten. Das innere Schauen der homerischen Griechen hat solche Bilder in voller Körperlichkeit gesehen, und diesem inneren Bild entspricht die Dimension des Ringhallentempels.

Die Ringhalle ist dort geschaffen worden, wo der Kult vor dem Tempel am Altar seinen Platz hatte, also in Ionien. In Kreta und auf der Peloponnes stand der Altar in alter Zeit häufig im Tempel selbst, so daß dieser den Charakter einer kleinen Kirche hatte, wie ihn die Telesterien, die Weihegebäude der Mysterien auch später bewahren. Hier war es nicht so wichtig wie in Ionien, die Außenerscheinung des Tempels zu betonen. Deshalb haben die konservativen Spartaner in dem ganzen großen Gebiet, das sie beherrschten, keinen einzigen Ringhallentempel gebaut.

Nur eine Ausnahme gibt es, den Tempel der Hera in Olympia, der ungefähr so, wie ihn die Spartaner um 600 geweiht haben, durch das ganze Altertum bestanden hat. Diese Ausnahme dürfte sich daraus erklären, daß dieser Bau oder sein Vorgänger ursprünglich eine Weihung des Königs Pheidon von Argos war und daß die Spartaner hinter diesem nicht zurückstehen konnten[4]. Denn in Argos ist der älteste Ringhallentempel des griechischen Festlandes in einer freilich sehr zer-

[4] Diese Zeitschrift 3 (1946) 88f., berichtigt durch H. Riemann, Jahrb. 61/2 (1946/7) 30ff.

störten Ruine nachweisbar, aus der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts[5]. Es ist verlockend, auch diesen Bau auf Pheidon zurückzuführen, denn dieser ist die erste geschichtliche Persönlichkeit Griechenlands, die uns einigermaßen faßbar ist. Er muß vom Schlag der ionischen Tyrannen gewesen sein, soll Maß und Gewicht nach ionischem Vorbild geregelt, die ionische Erfindung der Münze nach Griechenland gebracht[6] und die Vorherrschaft über die Peloponnes, auch über Olympia gehabt haben. Ihm ist am ehesten auch die Übertragung der ionischen Schöpfung des Ringhallentempels in die Peloponnes zuzuschreiben. Es gibt eine uralte Verwandtschaft des Herakultes in Argos und in Samos, und nach einer Vermutung von Wilamowitz hat Pheidon den Herakult in Olympia eingeführt.

Im dorischen Gebiet ist aus dem Ringhallentempel eine neue Form geworden. Unsere Annahme, daß Pheidon daran entscheidenden Anteil hatte, wird durch Vitruvs Nachricht bestätigt, der kanonische dorische Tempel sei in der nordöstlichen Peloponnes geschaffen worden. Nach Pindar haben die Korinther den Tempelgiebel erfunden; nach Plinius die Dachziegel, welche die kanonische Giebelform erst möglich gemacht haben. Korinther, die hervorragendsten Keramiker jener Zeit, dürften für Pheidon gearbeitet haben. Nun wurde es möglich, dem Tempel ein niedriges Giebeldach zu geben und ihn damit breiter und kürzer zu proportionieren. Diese Umwandlung entspricht genau der gleichzeitigen Schöpfung der monumentalen Plastik, indem an die Stelle der fast körperlosen geometrischen Gebilde breite flächige treten. Die wenigen erhaltenen Architekturstücke des 7. Jahrhunderts zeigen uns, daß wir damals noch feingliedrige schlanke Bauten mit Holzgebälk zu ergänzen haben. Weitausladende Steinkapitelle ruhten auf schlanken, teilweise hölzernen Schäften; man wird an die Rosse des früharchaischen Reiterfrieses von Prinià im Museum von Heraklion auf Kreta erinnert[7].

Hier wird das Pferd noch als dämonisches Wesen empfunden; wer es wie diese Ritter bändigt, bewährt fürstliche Art, so wie später der Knabe Alexander, als er den Bukephalos zuritt. Diese frühe monumentale Plastik und Architektur hat sich noch mehr in der Fläche als in der dritten Dimension ausgesprochen. Die Säulen hatten noch nicht das mächtige Volumen, das für uns zur Vorstellung von der dorischen Säule gehört. Trotzdem hatte diese flächengebundene Kunst starke plastische Qualitäten. Die elastische Oberflächenspannung dieser Rosse und Reiter verleiht den Proportionen eine Ausdruckskraft, die später nie wieder erreicht worden ist; sie muß auch die früharchaische Baukunst des 7. Jahrhunderts ausgezeichnet haben.

Erst als die Plastik in reifarchaischer Zeit um 600 volle mächtige Körperlichkeit gewonnen hatte, erhielt auch der dorische Steinbau das Steinerne, Gedrungene, Kolossale, das uns am gewaltigsten in dem freilich furchtbar zerstörten Apollontempel von Syrakus faßbar ist. Von den Dimensionen gibt eine Vorstellung, daß

[5] P. Amandry, Hesperia 21 (1952) 225, 19.

[6] Aigina, wo die ersten Münzen geprägt wurden, gehörte offenbar zu Pheidons Herrschaft. Zum Problem zuletzt W. Schwabacher, Schweizer Münzblätter 5 (1955) 97.

[7] E. Buschor, *Plastik der Griechen* 15; F. Matz, *Geschichte der griech. Kunst* 1 (1950) Taf. 86.

die Jochmaße von Säulenachse zu Säulenachse im Durchschnitt fast 4 m betragen und daß die beiden oberen Stufen des Stylobates unter jedem Joch aus einem einzigen riesigen Block dieser Länge gebildet sind. Das älteste Steingebälk, das sich aus Fragmenten wiederherstellen ließ, ist das des Artemistempels von Korfu. Durch seine Schwere wird der Eindruck des Kolossalen bedingt, mit der gewaltigen Fügung entgegenstrebender Kräfte. Freilich geht das eigentliche Leben in der schematischen Rekonstruktion verloren. Etwas mehr läßt davon die Wiederherstellung der Gebälkecke spüren; hier ist die kräftige Farbigkeit angedeutet, die sich auf der Tonverkleidung des Gesimses und auf der Sima zu besonderer Pracht steigert.

Der Heratempel von Olympia und der Artemistempel von Korfu zeigen uns gegen 600 die kanonische Form des dorischen Tempels ausgebildet, am Ende desselben Jahrhunderts, in dem auch die griechische Plastik monumentale Form gewonnen hatte. In der späteren archaischen Zeit wurden Tempel und Plastik verfeinert, in der Klassik wurden sie zu tieferer Einheit durchgebildet; im Hellenismus wurden sie zu Wundern des Erlebens – aber die Grundform steht schon um 600 geprägt vor uns, und ihrem Aufbau wenden wir uns nun zu. Dabei dürfen wir wieder davon ausgehen, daß der Gott im Tempel wohnt. Der Gott ist nach Platon das Maß aller Dinge; er bestimmt auch die Dimension des Tempels. So riesenhaft die ionischen Tempel seit der Mitte des 6. Jahrhunderts sein können – auch sie gehen nie ins Maßlose. Immer bleibt der Tempel eingeschossig und konzentriert um die Cella, die im dorischen Bau das Kultbild enthielt; immer bleibt der Tempel ein selbständiger Körper, der nie einem architektonischen Zusammenhang untergeordnet wird, während jeder römische Bau einem übergeordneten Ganzen eingefügt ist.

Die ionischen Riesentempel waren 200 Ellen lang, 100 Ellen breit; ihre Kultbilder aber, soweit wir wissen, recht klein. Dieser Gegensatz dürfte sich daraus erklären, daß sich in der Heimat eines Xenophanes und Heraklit die Gottesvorstellung früher vom Kultbild löste als auf dem Festland. Besonders in Athen bezeugt uns die Kunst bis in den Hellenismus, wie man um das Begreifen der Gottheit in ihrem Bilde rang, auch nachdem das primitive Ineinssetzen von Bild und Gottheit längst überwunden war. Noch bei Platon steigt der Liebende von der Schau greifbarer Gestalten zur Schau der Idee auf. Das Problem des Verhältnisses von Gottheit und Bild hatte sich schon mit der Schöpfung monumentaler Plastik im 7. Jahrhundert gestellt. Denn im primitiven Idol kann man unendliche göttliche Kräfte erfahren, in die künstlerische Form aber ist eine ganz bestimmte Vorstellung gebannt. Das Maß des dorischen Tempels geht von solchen bestimmten, greifbaren Vorstellungen aus.

Im Heratempel von Olympia ist das doppelt lebensgroße Haupt der Göttin gefunden worden. Zu diesem Maß paßt die Breite der Cella von etwas über 8 m. Die Höhe war etwas geringer; man liebte zwar Räume von etwa quadratischem Querschnitt, bildete sie aber in archaischer Zeit etwas gedrungener, in spätklassi-

scher etwas schlanker. Aus dem Breitenmaß ergibt sich die Zweizahl der Säulen in der Vorhalle, denn für ein schweres Gebälk braucht man mindestens eine Stütze, und ihre Verdoppelung gibt den Blick auf Tür und Kultbild frei. Vor diesen Säulen, den Anten und den seitlichen Ringhallen steht dann je eine Säule; das ergibt die kanonische Sechszahl. Die Länge des Tempels nähert sich dem Verhältnis 1:2, doch entfernt man sich in der archaischen Zeit noch nicht völlig von der langgestreckten Proportion, die wir in Samos kennen gelernt haben; dort war der erste Ringhallentempel fünfmal länger als breit gewesen. Das Heraion steht mit dem Verhältnis 3:8, also fast 1:2, dem klassischen näher als dem geometrischen 1:5.

Für den plastischen Charakter des dorischen Tempels ist es kennzeichnend, wie die Ringhalle zur Cella proportioniert ist. Welche Feinheiten hier verborgen sind, haben erst die Untersuchungen von Hans Riemann gezeigt, die er in seiner Dissertation 1935 vorgelegt und nun mehrfach präzisiert hat, zuletzt in den Studies Robinson 1951 und in der Festschrift für F. Zucker 1954. Im ionischen Stil ist die Lösung einfach, denn die Säulen stehen hier in der Achse der Wand. Das ergibt einfache runde Zahlen. Der Tempel der Athene in Priene (um 350) hat auf der Schmalseite sechs, auf der Langseite elf Säulen, also dort fünf, hier zehn Zwischenräume. Das ergibt für die Ringhalle in den Säulenachsen ein Verhältnis von 1:2. Jedes Säulenjoch mißt 12 Fuß. Die Cella ist drei Joche breit, acht Joche lang, also $3\times12$ zu $8\times12 = 36:96$ Fuß. Zählt man je 4 Fuß für die Mauerdicke hinzu, erhält man die einfachen Maße von 40:100 Fuß oder 2:5. Die innere Cellalänge ist 50 Fuß, die Hälfte der äußeren. Die Proportionierung geht wie immer beim griechischen Bau von außen nach innen, weil er zunächst als plastischer Körper aufgefaßt wird.

Die dorische Säule ist selbständiger als die ionische. Die ionische Säule hat keine Entasis und kann deshalb der Wand leichter untergeordnet werden als die dorische, die sich mit ihrer Schwellung gegen eine solche Einordnung in das Achsensystem der Cellawände sperrt. Den Spannungen, welche von der Schwellung der dorischen Säule bewirkt werden, entsprechen Spannungen der Zwischenräume. Fast immer ist die Ringhalle auf den Frontseiten des Tempels breiter als auf den Schmalseiten. F. Matz hat mit Recht darauf hingewiesen, daß hier von Anfang an Raumprobleme vorliegen und daß man den Tempel nicht nur als plastisches Gebilde auffassen darf. Doch ist es, wie wir schon sagten, besser, von Zwischenräumen zu sprechen, um jede Verwechslung mit der römischen Raumauffassung zu vermeiden.

Bei der Proportionierung des Grundrisses ging man von einfachen Verhältniszahlen aus und proportionierte z. B. die Cella des Heraions von Olympia 2:8, die Ringhalle 3:8. Die Cella mißt 20:80 Ellen. Zählt man dazu die Umgangbreite von $2\times8$ Ellen, erhält man eine Proportion von $20+16:80+16 = 36:96$ Ellen, also 3:8. Solche Entwurfsmaße hat man dann, wie Riemann erkannt hat, beim dorischen Tempel regelmäßig abgeändert, um die Breite der Ringhalle zu differenzieren, also des kunstvollen Ineinanders der Zwischenräume wegen. So hat man im Heraion die Cella um 2 Ellen verbreitert und um 2 Ellen verkürzt und sie dann

noch um eine halbe Elle nach Westen verschoben. In dieser Feinheit der Proportionierung, die von Bau zu Bau verschieden ist, zeigt sich der dorische Tempel dem ionischen an Ausdruckskraft überlegen.

Die archaische dorische Proportionierung, die vom Rechteck des Stylobats ausgeht, zwingt dazu, die Säulenabstände ungleich zu bilden; es ist verständlich, daß man den Eingangsjochen gerne eine größere Breite gab. Diese reizvollen Spannungen hatten dem additiven archaischen Empfinden gefallen; sie wurden immer mehr verfeinert. Das klassische Hellas aber versuchte jedes Gebilde als selbständige Einheit in seiner gesetzlichen Notwendigkeit zu verstehen. Nun ertrug man es nicht mehr, daß sich die Jochweite aus der Proportion des Stylobats ergab; man wählte einheitliche Jochweite und ging deshalb bei der Proportionierung von nun an von dem Rechteck aus, das von den Säulenachsen gebildet wird. Nun werden auch die Cellamaße folgerichtig an die der Ringhalle gebunden, ja selbst der Triglyphenfries und die weiteren Einteilungen im Gebälk entsprechend proportioniert.

Das geht so weit, daß die Einteilung des Triglyphons nun auf die Stellung der Säulen zurückwirkt. Solange in archaischer Zeit das Gebälk sehr schwer war, so daß die Triglyphen fast so breit wie die Säulen waren, wie beim neugefundenen, vermutlich ersten Tempel der Hera an der Selemündung bei Paestum, waren die Achsen von Triglyphe und Ecksäule zusammengefallen. Als das Gebälk leichter und damit die Triglyphen schmäler wurden, war es nicht mehr möglich, die Ecksäule unter die Achse eines Triglyphons zu stellen. Man hat deshalb die Ecksäule etwas eingerückt, ja manchmal auch die zweite Säule. Das hat auch eine optisch günstige Wirkung, weil die Ecksäule an sich freier steht als die andern, und trägt überhaupt zum plastischen Zusammenschluß des Baues bei. Wie kompliziert so die Berechnung des Bauwerkes wird, muß man bei Riemann nachlesen; es ergibt sich eine überraschende Mannigfaltigkeit möglicher Lösungen. So ist bei den attischen klassischen Tempeln eine Synthese dorischer und ionischer Elemente zu beobachten. Der Heratempel an der Selemündung zeigt dorische Einzelformen, aber Elemente ionischer Grundrißbildung. Der sogenannte Demetertempel in Paestum, von dem Sestieri vor kurzem erkannt hat, daß er ein Athenetempel war, hatte sogar eine ionische Vorhalle hinter dem dorischen Säulenkranz, wie Krauss entdeckt hat. So ist bei aller scheinbaren Ähnlichkeit jeder griechische Tempel eine vollständig individuelle Schöpfung.

Die Höhe des Tempels haben wir schon im allgemeinen von den inneren Maßen der Cella abgeleitet, als wir sagten, daß diese einen etwa quadratischen Querschnitt hatte. Den frühen niedrigeren Cellen entsprechen gedrungene Säulen und schwere Gebälke, den späteren schlankere Säulen und leichtere Gebälke. In archaischer Zeit hat man die Säulenhöhle in bestimmte Maßverhältnisse zur Tempelbreite gebracht, so wie man bei der Grundrißproportionierung von der Tempelbreite ausgegangen war. Wenn also z. B. die Höhe des Tempels C in Selinunt ohne den Giebel gleich der halben Tempelbreite ist, ergibt sich ein Rechteck, in das man die

Front des Tempels einbeschreiben kann. Es gibt eine Menge von Schriften, welche die Dimensionen des Tempels von solchen geometrischen Figuren herleiten wollen, also von einem Übergeordneten, Unplastischen. Wie ungriechisch das ist, brauchen wir nach unserer Bestimmung des autonomen Charakters des Tempels nicht mehr zu erklären. Es ist auch verfehlt, in der Musik der Verhältnisse das eigentliche Geheimnis des Tempels zu suchen, so wichtig sie ist. Das Musikalische ist ebenso wie in der griechischen Dichtung ein Begleitendes, etwa der Farbe der Plastik und der Baukunst vergleichbar. In der Klassik geht man auch bei der Bemessung der Säulenhöhe vom Joch aus; so ist die Säule des Zeustempels von Olympia 2 Jochweiten hoch. Zu den weiteren Aufrißproportionen dürfen wir auf die feinen Bemerkungen von A. Thiersch im Handbuch der Architektur 4, 1 hinweisen; er hat entdeckt, daß «in jedem Bauwerk eine Grundform sich wiederholt, daß die einzelnen Teile in Form und Anordnung ähnliche Figuren bilden».

Mit allem, was wir heute von den Maßen der Tempel andeuten konnten, bleiben wir nur auf der Schwelle zum Verständnis ihres Lebens. Weiter führt uns die Frage nach dem Wesen der Bauornamentik. Ihre Grundform ist das stehende oder fallende Blatt, das reicher in der aus Spiralen aufsteigenden Palmette erscheint. Sie ist ein Urbild des Lebens, Goethes Urpflanze vergleichbar. In monumentaler Einfachheit erscheint sie im äolischen Kapitell, reicher im korinthischen, verborgen im ionischen. Wenn klassische Maler Kapitelle zeichnen, geben sie ihnen häufig aufsteigende Voluten, obwohl sie ionische Kapitelle meinen: so sehr hat man auch im ionischen Kapitell die Urpflanze empfunden[8]. Ein anderes Zeichen für dieses Empfinden ist es, daß man auf den Polstern zahlreicher ionischer Kapitelle Palmetten findet, in denen die aufsteigenden drängenden Kräfte herausblühen. In der Baukunst ist das äolische Kapitell durch das ionische nur deshalb verdrängt worden, weil man das Gebälk nicht unmittelbar auf der aufsteigenden Blüte ruhen lassen wollte. Wir wollen damit nicht behaupten, daß das äolische Kapitell älter als das ionische sei. Uralt ist das Sattelholz, das zwischen hölzerner Stütze und Gebälk eingefügt wird, und schon in der geometrischen Kunst gibt es ähnliche Formen, die sich seitlich in Voluten einrollen. Aber gerade dieses Sich-Einrollen zeugt von der Verwandtschaft mit der Form, die wir mit der Urpflanze verglichen haben.

Am dorischen Kapitell ist der Hals häufig mit Blattkränzen oder Palmettengeschlingen verziert. Die oberen Enden der Kanneluren über den Ringen sind auch am kanonischen Bau Grundformen wirklicher Blätter. Die mächtigen dorischen Antenkapitelle der sogenannten Basilika, des ältesten Heratempels von Paestum, waren mit steigenden Blättern bemalt, die sich oben einrollten.

Vielfach hat man dies feinere Leben nicht nur im farbigen Ton und Stein, son-

[8] Aufsteigende Voluten werden überall dort verwendet, wo es die tektonische Verwendung erlaubt, ohne daß die Palmette verkümmert, so häufig bei Spiegelattachen und an analogen Stellen der Toreutik; besonders schön beim Ansatz eines Dreizacks auf Münzen von Messana: E. Gabrizi, *La monetazione del bronze nella Sicilia* (1927) 7; *Sylloge Nummorum Graecorum* (Kopenhagen 1942) 419; *Münzen und Medaillen*, Liste 153 (1956) 11.

dern sogar in Metall gefaßt, wie uns besonders die schriftliche Überlieferung bezeugt. Drerup hat die Zeugnisse für die Bedeutung der Toreutik in der Baukunst[9] sorgfältig interpretiert, ist aber zu weit gegangen, wenn er Einfluß des Kunsthandwerks auf die monumentale Kunst annimmt. Diese Unterscheidung ist ja eine moderne; im Altertum waren die Künstler Handwerker, die Handwerker Künstler. Die feinen Zierformen frühgriechischer Baukunst erklären sich nicht aus einem Einfluß der Toreutik, sondern die Metalltechnik kam dem Verlangen entgegen, das Haus des Gottes aufs sorgfältigste und kostbarste zu gestalten. Sie vermochte besonders gut, das feinere Leben der Architektur festzuhalten. Diese Bedeutung der Handarbeit für das Leben der Baukunst hat man heute fast vergessen. Man hat sich zwar gegen das Sinnlose eines bloß technisch ausgeführten Bauornamentes gewehrt. Wenn man aber deshalb alles Ornament in Acht und Bann getan hat, hat man den Schuldigen verkannt; der Fehler lag nicht am Ornament selbst, sondern an seiner mechanischen Reproduktion.

Aus dem Wesen der griechischen Bauornamentik verstehen wir das Drängen und Schwellen in allen Formen, von dem wir am Anfang gesprochen haben. In sämtlichen Ornamenten blüht es auf, am meisten aber in den Trauf- und Firstakroteren. Das Aufstrebende verzweigt sich oben immer feiner. Vor einigen Jahren erst hat die Entdeckerin des Heraheiligtums an der Selemündung, Frau Zancani-Montuoro, nachgewiesen, daß sich auch die Triglyphen nach oben verjüngen wie die Säulen; nicht weil sie ursprünglich Freistützen gewesen wären, wie man geglaubt hat, sondern weil sie in rein künstlerischem Sinn das tragende Motiv der Säulen wieder aufnehmen. Der dorische Bau drängt die pflanzlichen Elemente in den tragenden Gliedern immer mehr zurück, um diese immer unmittelbarer als Ausdruck von Grundrhythmen und Grundformen des Lebens zu gestalten; aber noch bei Vitruv finden wir den Vergleich der dorischen Säule mit dem männlichen Körper, der ionischen mit dem weiblichen. Dieses Körperhafte erscheint schließlich am deutlichsten in der Bauplastik. Man hat sich oft gewundert, warum diese in schwer sichtbarer Höhe, in Metopen, am Dachrand und gar im Giebeldreieck angebracht ist, das für ein Bild so ungeeignet ist. Die Erklärung ist wieder im plastischen Wesen des Tempels zu suchen. Die eigentlich tragenden Glieder, Wände, Säulen, Architrav, Triglyphen, Gesims dulden keinen Reliefschmuck, weil er die Grundrhythmen verschleiern würde; aber an den tektonisch unbetonten Stellen, in den Metopen, in den Giebeln und oft auch in den Akroteren verdichtet sich das plastische Leben zu kraftvollen Reliefs, die unmittelbar vom Reich des im Tempel behausten Gottes zeugen.

Im Tempel wird nach alledem das gottgegebene Sein verkörpert und als ein gesetzliches gedeutet. Damit steht er in entschiedenem Gegensatz zum magisch-symbolischen Charakter der altorientalischen Baukunst, aber auch zum Transzendieren des lateinischen Abendlandes, das sich in der Kathedrale erfüllt hat. Die heutige Auffassung des Bauens ist noch immer bestimmt durch das Lebens-

[9] Mitt. Inst. 1952, 7ff.

feindliche der abendländischen Tradition, obwohl der transzendente Sinn längst verloren gegangen und durch Wohnmaschinen und Reisemaschinen ersetzt ist. Aus dem Streben nach dem Heil ist das nach Bequemlichkeit und Schnelligkeit geworden, die Vergötzung des Zwecks. Dieser moderne Aberglaube steht der Schöpfung ebenso feindlich gegenüber wie unsere spätgotische Vergangenheit. Deshalb stehen moderne Zweckbauten meist so unvermittelt in der Landschaft, selbst in unseren alten Städten; deshalb lassen sie das feine Empfinden für den Bauorganismus vermissen, der uns unsere mittelalterlichen Städte so teuer macht.

Seltsamerweise paßt die funktionalistische Auffassung, die ein Erbe des zweckbewußten Materialismus ist, gar nicht zum heutigen Menschenbild. Wenn man von der heutigen Religiosität etwas aussagen kann, so ist es gerade die Überwindung des bloßen Zweckdenkens oder, um ein Wort von Albert Schweitzer zu gebrauchen, die Ehrfurcht vor dem Leben; also ein neues Ernstnehmen der Schöpfung. So denken heute Menschen diesseits und jenseits der Grenzen und der Konfessionen, und die neue Begegnung mit der griechischen Architektur, von der wir heute zu berichten haben, ist selbst ein Ausdruck dieses Denkens. Aller Klassizismus ist ihm fremd, denn es weiß, daß die Griechen nie ein formalistisches Ideal gekannt haben. Es ist zu hoffen, daß die Ehrfurcht vor dem Leben einmal nicht nur in wenigen modernen Bauten, sondern in einem neuen Stil ihren Ausdruck finden wird.

Aber wir wollen nicht mit diesen Gedanken schließen, sondern mit dem Blick auf ein Meisterwerk, denn unsere Wissenschaft erfüllt ihren Sinn, wenn sie dem Schöpferischen dient. Der Tempel des Apollon Epikurios, eines Heilgottes, liegt drei Stunden von Phigalia in Arkadien entfernt in 1200 m Höhe in der Bergeinsamkeit, bei Resten alter Eichenwälder, und schaut nach Süden, wo der Ithome aus der Ebene steigt und sich vom messenischen Meer abhebt. Diese Orientierung nach Süden erklärt sich nur aus der Gestaltung der Landschaft, denn die meisten Tempel sind nach Osten orientiert. Auch unser Tempel birgt eine nach Osten orientierte kleine Cella, in der das Kultbild stand. Indem nun aber der ganze Bau nach Süden schaut, verdichtet er in besonderer Weise die plastischen Kräfte, die in der Landschaft wohnen. Gewiß sind die Orte der griechischen Heiligtümer nicht aus romantischem Naturempfinden gewählt, aber es steht doch jeder Tempel in einem organisch gestaltenden Verhältnis zur Landschaft. Der griechische Architekt Doxiadis hat dies auch für die Anlage griechischer Heiligtümer nachgewiesen.

Die eigenartige Disposition des Innern erklärt sich daraus, daß zwischen den Halbsäulen jeweils Raum für ein Bett ist. Hier schliefen also die Heilungsuchenden, auf die Träume vorbereitet, in denen ihnen der Gott den Weg zur Gesundung wies. Von dem Raum des Kultbildes war man nur durch eine korinthische Säule getrennt. Wie diese einzigartige Anordnung auf die Kranken wirken mußte, wird durch den oben umlaufenden Fries in einer ebenso ungewöhnlichen Weise sichtbar, die ganz dem Geist der Sophistenzeit, des reichen Stiles entspricht. Griechen

kämpfen mit Amazonen, Lapithen mit Kentauren, Frauen der Lapithen flüchten sich zu einem Idol der Artemis, das hilflos ihrer Not zuzusehen scheint; da erscheinen Apollon und Artemis auf einem von Hirschen gezogenen Gespann in ihrer wahren Gestalt und bringen wunderbare Hilfe, so wie die Götter in gleichzeitigen Tragödien des Euripides Verstrickungen lösen, die für Menschen unentwirrbar sind. So wirken Bau und Plastik zusammen, um das Numinose, das Erleben der göttlichen Heilbringer zu gestalten.

Vor kurzem hat ein Gelehrter die Hypothese aufgestellt, die Tür nach Osten und die korinthischen Säulen zwischen Cella und Hauptraum hätten ursprünglich gefehlt. Er hat diese Vermutung nicht beweisen können, aber vielfache Zustimmung gefunden, weil die erhaltene Raumdisposition ohne Parallelen ist. Dieses Ungewöhnliche paßt nun aber gerade zu Iktinos, der nach der antiken Überlieferung den Tempel von Phigalia, aber auch das Telesterion in Eleusis und den Parthenon auf der Akropolis von Athen erbaut hat. Auch Telesterion und Parthenon sind ganz ungewöhnliche Bauten. Im Parthenon hat Iktinos zum ersten Mal das archaisch additive Element, das an sich zum dorischen Stil gehört, vollständig überwunden und die große Säulenzahl und die weite Raumspannung des Innern um das Kultbild des Pheidias zu einer genialen Einheit gefügt. Wir werden sehen, daß diese Einheit im Tempel von Phigalia noch verfeinert ist. Als Stütze für die Nike auf der rechten Hand der Athene Parthenos diente ein Kapitell, das, soweit die ungenauen Nachbildungen erkennen lassen, nur als eine frühe Form des korinthischen Kapitells verstanden werden kann. Die hintere Cella des Parthenon war von ionischen Säulen getragen; alle übrigen Säulen waren dorisch. Beim Tempel von Phigalia ist nur der Außenbau dorisch; die Halbsäulen des Innern sind ionisch und die eine korinthische Säule hat eine den Innenraum bestimmende Stellung gewonnen; die korinthische Ordnung ist von Iktinos zum ersten Mal monumental verwendet worden. Noch überraschender ist es, daß die drei Ordnungen einander angeglichen sind: an den ionischen Säulen ist das Pflanzliche zurückgedrängt im Sinn des dorischen Stils, zugunsten ungewöhnlicher, organisch schwellender Formen an Basis und Kapitell. Dafür entfaltet sich das Pflanzliche im korinthischen Kapitell um so freier. Und dem dorischen Außenbau des Tempels fehlt die Kurvatur und die Neigung der Säulen, wie wenn die Ordnung ionisch wäre. Man kann also keine der drei Säulenordnungen am Bau isolieren, sie sind aufeinander abgestimmt. Die späte Klassik des 4. Jahrhunderts hat durch ihre harmonische Vermählung der Plastik des Baukörpers mit dem Zwischenraum eine neue Einheit gewonnen, aber die genialen Entwürfe des Iktinos bereiten diese Einheit vor; ebenso wie die berühmten gleichzeitigen Maler Zeuxis und Parrhasios, die Entdecker der illusionistischen Malerei, die neue Klassik eines Euphranor und Apelles vorbereiten. So ist der Tempel von Phigalia nicht altertümlich oder gar provinziell, wie man gesagt hat, sondern er gehört zum kostbarsten Vermächtnis, das dem Abendland immer wieder geholfen hat, das Erstarrte in der Gegenwart zu überwinden und den Weg ins Kommende, ins Echte und Wahre zu finden.