



## **Griechische Kultur**

**Burckhardt, Jacob**

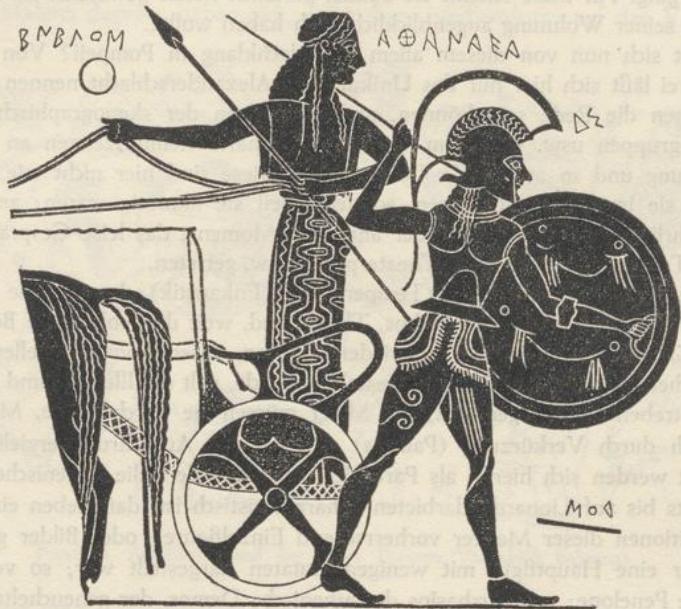
**Berlin, 1950**

3. Die Architektur

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80303](http://urn.nbn.de/urn/resolver.pl?urn=urn:nbn:de:hbz:466:1-80303)

In späterer Zeit nahmen Karikaturen und Genreszenen (wie die Barbier- und Schusterbuden des Peiraikos, u. a. sog. Rhyparographien) sowie das Stilleben überhand. Das Mosaik scheint in der eigentlichen griechischen Zeit noch wenig Figürliches enthalten zu haben; aus der Diadochenzeit wird von dem Prachtschiffe des jüngeren Hieron gemeldet, daß auf dem Fußboden seiner Säle der ganze Mythos von Ilion dargestellt gewesen sei. Damals scheint überhaupt diese Form der Bodendekoration beliebt geworden zu sein. Von den linearen Künsten, der Vasenmalerei und der Gravierung auf Kisten und Spiegeln ist hier nicht weiter zu handeln. Genug, daß auch in ihnen die griechische Kunst die jeweiligen Grenzen überall erreicht und entsprechend der ihr eigenen hohen Sophrosyne auch respektiert hat.



Korinthisches Tafelbild (Museum, Berlin)

### 3. Die Architektur

Die Architektur als  
größter Beweis  
künstlerischer  
Sophrosyne

Mit Händen zu greifen ist die künstlerische Sophrosyne der Griechen in der Architektur; denn hier finden wir bei ihnen eine in der ganzen Kunstgeschichte einzig dastehende willentliche Beschränkung auf einen höchst vollkommenen Typus: den *Tempel*, von welchem alles andere nur Anleihen und Teilaneignungen sind. Säle, Höfe, Hallen und vollends das so mäßige Privathaus ordnen sich völlig unter; das Motiv des Tempels ist das absolut einheitliche Motiv als solches. Wie aber ist die Nation zu dieser Form gekommen?

Das Wesentliche am griechischen Heiligtum ist nicht das Gebäude, sondern der Brandopferaltar im Freien. Die Höhenaltäre (meist dem Zeus geweiht), auf welchen die Asche von vielen Opfern her aufgehäuft liegenblieb, entbehren jeder baulichen Zutat. In unbestimbarer Zeit nämlich erhielt das Heiligtum den Namen *Wohnung* der Gottheit (*γαστρ*), und von da an kann ein geschlossener Bau, eine Cella, vorausgesetzt werden, anfangs laut der Sage nur aus

hinfälligen Stoffen, als Zelt oder Hütte (*σκηνή*) erstellt, bis die Kunst dem Gebäude eine monumentale Gestalt und endlich die herrlichste Verklärung verlieh.

Neben so vielen Vermutungen, an welchen die antike Kunstgeschichte stets einen großen Vorrat haben wird, möge hier eine folgen dürfen über die Entstehung des Peripteros, der von Säulen umgebenen länglichen Cella. Derselbe war zunächst eine Schöpfung des Volkes selbst und bedurfte keiner Entlehnung von Asien oder Ägypten und dessen Peripteraltempeln her. Er wird entstanden sein als vollständiger Holzbau, als Blockhaus mit einer Halle von Baumstämmen, in einer Zeit, da Griechenland noch ein waldreiches Land war.

Will man jedoch für die Cella schon von Anfang an den Steinbau voraussetzen, so war doch der ganze Hallenbau und das Dach von Holz. Die Säule oder Rundstütze hat überhaupt bei allen Völkern keinen anderen denkbaren Ursprung als aus dem Baumstamm, bei den Griechen insbesondere aber konnte die Halle um die Cella nur entstehen in einer Zeit, da man die Säulen nicht erst meißeln mußte, ja vom Stein aus wäre die Halle gar nicht erklärbar in einer Periode, da der Steinmetz selten und noch sehr ungeschickt war.

Das Holzgebäck würde an sich eine weite Stellung der Säulen ermöglicht haben, und die großen Intervalle der etruskischen Ordnung beruhten wirklich hierauf. Allein bei den Griechen wäre es denkbar, daß schon die Holzsäulen dicht standen, ja daß bereits hier und da eine doppelte Holzsäulenreihe, eine Dipteralanlage vorkam, wenn man den Wald dazu hatte. Im allgemeinen aber möchte der Hexastylos, die sechszeilige Giebelseite zu etwa doppelter Säulenanzahl der Langseiten, schon im Holzbau das Normale gewesen sein, wie es frisch aus einem Stück entstanden war. Fragt man nach einem besonderen Zweck, einer Lebensursache der Halle, so wird am ehesten das Aufstellen der von jeher äußerst zahlreichen Weihgeschenke, der Anatheme, zumal der erbeuteten Waffen zu nennen sein, jedenfalls aber nicht das Unterstehen bei Regen, wie Vitruv meint.

Der normale Holztempel enthielt die Möglichkeit aller künftigen Schönheit als verborgenen Keim bereits in sich durch die Einheit des Motivs: die Cella ist der Kern, die Säulen und Gebälke sind dessen ideale Hülle; einem relativ kleinen Naos wird der Anblick des Großen und Feierlichen verliehen. Der Bau muß von Anfang an in ganzer Stattlichkeit und Fülle aufgetreten sein, nur als Hexastylos, sollte man denken, kann er die Kraft besessen haben, alles nach sich zu ziehen. Er entstand und verbreitete sich auf eine solche Weise, daß hierauf dorisches und ionisches Formengefühl gleichmäßig an ihm emporwachsen konnten. Der Vorgang wird als einmaliger und plötzlicher aufzufassen sein bei einem in viele Staaten geteilten Volk; lautlos wichen vor der neuen Form des Heiligtums die bisherigen Anlagen, und kaum ein Rest mehr ist von ihnen vorhanden. Der Peripteros wurde dann zu einer jener griechischen Kunstsitten, welche, wenn einmal angenommen, gegen alle weiteren Neuerungen gesichert waren. Hervorgegangen aus einer hohen, geheimen Volkskraft in einem feierlichen Augenblick, war er diejenige Form des Heiligtums, welche allgemein werden, ein säkulares Reifen erleben konnte.

Die erst teilweise, dann (mit Ausnahme von Decke und Dach) vollständige Umsetzung aus Holz in Stein muß früh erfolgt sein; als die Griechen mit dem VIII. Jahrhundert sich in Kolonien ausbreiteten, scheint der steinerne Peripteros bereits als selbstverständlicher Typus mitgegangen zu sein; denn schon die ältesten Tempel auf Sizilien zeigen denselben in sehr ausgeglichener Gestalt. Bei mäßigen materiellen Mitteln war ein solcher Steinbau die glücklichste Aufgabe; gesetzlich in den Proportionen, aber völlig frei in den Dimensionen, dabei übersehbar und berechenbar in betreff des Aufwandes und der Bauzeit, so daß eine Generation damit fertig werden konnte.

Entstehung des Peripteros

Entstehung der Säule aus dem Stamm

Bestimmung der Halle

Sieg des steinernen Peripteros

So sehr fühlten sich nun die Griechen an diese Form gebunden, daß sie, sei es bei der Anlage einer neuen Stadt, sei es allmählich im Verlauf der Zeit, viele einzelne Tempel, aber auch ganze Gruppen solcher von ähnlicher und fast gleicher Gestalt entstehen ließen, ohne an das Variieren zu denken.

Über die Einzelformen des ursprünglichen Holzbaues, über seine vermutliche Farbigkeit, über die Anwendung von Tuch und Teppich usw. erlauben wir uns keine Vermutung und vollends nicht über die Umdeutung solcher einzelnen Elemente in den Stein.

Die Formen des  
Tempels durch  
dessen Zweck  
bestimmt

Als nun aber durch das untrennbare Zusammenwirken der Achtung vor der heiligen Gewöhnung, des Bewußtseins, daß man Vollendetes und in seiner Art nicht mehr zu übertreffendes gebe, und endlich des ehrfurchtsvollen Kunstkonservatismus, der auch in der Poesie nur so bedächtig von einer alten Gattung zu einer neuen übergeht, der Tempel in seiner festen Gestalt gegeben war, da hatte man an ihm auch eine Form, die nur ganz bestimmten Zwecken entsprach. Er war verschieden vom Heiligengrab, dem bei den Griechen das Heroon entspricht, war auch kein Erbbegräbnis von Vornehmen, so daß sich eine Anlage hätte bilden können, die den mittelalterlichen hohen Chören mit Umgang und Kapellenkranz zu vergleichen wäre; kein Kultakt für die Menge wurde darin begangen; alle großen Opfer fanden draußen statt, und darum befand sich von Altären auch nur der kleine Räucheraltar im Innern: er war, wie gesagt, nur die *Wohnung* der Gottheit, und da deshalb sein Inneres vielleicht nur klein war, war jeder Fortschritt ins Reiche zunächst dem Außenbau zugewandt. So wird die Halle, die eigentlich in ihrer Vollständigkeit, indem sie einladend und öffnend auf das Auge wirkt, die verklärte Erscheinung der Wand ist, durch Hinzutreten einer zweiten Säulenreihe erweitert und es entsteht der Dipteros. Aber oblong und in der Grundform peripteral, mit einer Säulenzahl der Langseite, welche die der Front ungefähr um das Doppelte übertrifft, sind alle diejenigen Tempel, bei denen man frei über Raum und Mittel verfügte, und andere Anlagen, wie die des delphischen Tempels, der Tempel mit Grottenkult, der von zwei Gottheiten bewohnten Tempel sind exzeptionell.

Die Anlage  
des Tempels

Die Lage der Tempel war entweder durch ein Präzedenz resp. Ereignis aus der mythischen Zeit vorgeschrieben oder frei gewählt. Häufig befanden sie sich einsam auf Berggipfeln und Vorgebirgen oder in heiligen Hainen, öfter auf den Akropolen, auf der Agora, am Seehafen der Städte, und hier, wie schon gesagt, oft zu mehreren, womöglich mit einem nach außen hin abschließenden Hof (Peribolos). Stets sind sie auf ihren drei hohen Götterstufen, neben denen an den Frontseiten noch die Gebrauchstreppe für die Menschen vorhanden sind, wie ein Anathem emporgehoben; vor ihnen steht der als Requisit einfache, wenngleich bei reicherer Mitteln oft höchst prachtvolle Brandopferaltar. Im Augenblicke des Opfers öffnet sich die eine große und feierliche Pforte, deren Flügel in Stoff und Form möglichst prachtvoll sind, und läßt das Licht auf die Requisite des Innern, das Tempelbild und den Räucheraltar fallen; bei nicht mehr ganz kleinen Dimensionen ist dann freilich noch eine Dachöffnung ( $\delta\pi\alpha\tau\eta\eta$ ,  $\varphi\omega\tau\alpha\gamma\omega\gamma\zeta$ , lumen) zur Beleuchtung nötig, und was direkt unter derselben ist, liegt unter freiem Himmel ( $\delta\pi\alpha\theta\varphi\eta\eta$ ). Vollendet wird die Pracht des Ganzen durch die Weihegeschenke, welche im Innern, im Pronaos, im Säulenumgang (Pteroma) ihren Platz haben, und mit denen bei prachtvollerer und reicherer Tempeln dann noch die Stoen und der Peribolos angefüllt sind, und schon zum Peribolos gelangt man hin und wieder durch herrliche Propyläen.

Der normale Tempel verzichtet auf jede Abweichung in der Anlage, auf jede Kombination des Verschiedenartigen.

Aber dieses absichtlich Wenige atmet ein vollständiges Leben. Der griechische Tempel ist im höchsten Grade wahr, und hierin liegt zum Teil seine Schönheit; er stellt die höchste Abrech-

nung der zwischen einfachem Tragen und Getragenwerden einer horizontal liegenden und rein vertikal wirkenden (nicht durch Wölbung seitwärts drückenden) Last und drückt dies, wenn auch in zwei Dialekten, dem dorischen und ionischen, so doch in einer Formensprache aus.

Die betreffenden Formen deuten teilweise auf ägyptischen und assyrischen Ursprung; von der Umdeutung des Holzbaues in diesen beiden Ländern kann etliches, was an der architektonischen Formenwelt sekundär ist, entlehnt worden sein; allein in Griechenland sind diese Reminiszenzen an den Holzstil bis zu vollkommener Harmonie ausgeglichen, alle Knechtschaft ist völlig überwunden, statt aller hölzernen Wirklichkeit ist eine ideale Wahrheit entstanden. Und so haben wir es denn mit einem Quaderbau zu tun, bei dem jeder einzelne Block zu seinem vollen Rechte kommt. Im ganzen Reiche der Baukunst hat es so empfindliche Formen nicht wieder gegeben.

Die Säule ist vollendetes Leben, ein zylindrischer, seine Kraft gleichmäßig exzentrisch nach allen Seiten ausstrahlender, rein in sich abgeschlossener Körper; sie ist durch gleichmäßige Abstände von ihren homogenen Nachbarn getrennt, durch Verbreiterung nach unten und Verjüngung nach oben gewinnt sie eine zunehmende Stabilität; noch lebendiger spricht eine innere Elastizität aus der Anschwelling (*εντασις*); zum größeren Ausdruck des vertikalen Lebens dient ferner die Kannelierung (*φάρδωσις*); die Höhe und Stärke der Säule endlich steht im reinsten Verhältnis zu der Größe der Intervalle und der zu tragenden Last. So vereinigen sich die höchste ästhetische und die höchste mechanische Wahrheit.

Das Gebälk erscheint in doppelter Lagerung, als Architrav und als Fries, und darüber kommt das Hauptgesims mit den Formen des Daches; hier symbolisiert die sanfte Neigung des Giebels den Rest von Strebekraft, welcher nach dem Kampf zwischen Säulen und Gebälk noch übriggeblieben sein mag.

Die besondere Ausprägung der architektonischen Formen erfolgt nun, wie gesagt, in zwei auf gemeinsamer Grundlage ruhenden, aber durchaus selbständigen Auffassungen: dem dorischen und dem ionischen Stil, deren allmähliche Ausreifung rätselhaft bleibt, indem wir nur wissen, daß sie schon um 650 nebeneinander existierten.

Dorisch ist die Säule ohne Basis mit stark geschwelltem und verjüngtem Schaft und Kanneluren, welche in scharfen Kanten zusammenstoßen; die Höhe beträgt ungefähr fünf und einen halben, der Abstand anderthalb Diameter; das durch eine bis drei Rinnen vorgedeutete Kapitell besteht aus dem mit den Ringen ansetzenden Echinus, der als ein lebendiger elastischer Stoff mit sehr verschiedener Dehnbarkeit seiner Teile gedacht ist, und dem als Übergang zum Architrav dienenden Abakus; dieser ist offenbar der Nachklang eines Brettes, wodurch man ein unmittelbares Aufliegen der Fugen zweier Architravbalken auf der Säule selbst vermeiden wollte, und zugleich wird durch ihn die Tragkraft der Säule auf ein weiteres Feld ausgedehnt. Den Architrav bilden bloße Steinbalken. Der über ihnen laufende Fries enthält die Triglyphen und ihre Zwischenfelder, die Metopen; jene sind, obwohl ursprünglich evident als das vor die Balkenden genagelte Brett gedacht, fiktionsweise doch um alle vier Seiten des Tempels geführt, ihre Steilform hat ästhetisch den Zweck, noch einmal vertikal zu wirken. Über dem Fries endlich kommt das Kranzgesimse mit seinen Dielenköpfen und den übrigen abschließenden Gliedern. Wir erwähnen hier noch die an der Mauerstirn der Cella und am templum in antis erfolgte Ausbildung der dorischen Ante und die Ausbildung der Hallendecke mit Kassetten. Die weitere Ausdeutung der Formen war einer mäßigen Polychromie überlassen, indem die Triglyphen blau, der Abakus mit einem Mäander, die Wellenprofile mit Blättern, die Kassetten blau mit goldenen und roten Sternen bemalt waren; an Metopen und Giebelfeld war auch die Fläche farbig.

*Ausgleichung  
des Entlebten*

*Säule,  
Architrav und  
Dach*

*Der dorische  
Stil*

## Der ionische Stil

Im ionischen Stil haben die Formen mehr Selbständigkeit und vom Ganzen unabhängige Schönheit der Einzelerscheinung; manches, was im dorischen nur aufgemalt wurde: die Blätter der Wellenprofile, die Wulste, Kehlen, Einreifungen usw., ist hier plastisch gegeben. Die Säule ruht — außer in Attika — auf einer quadratischen Platte; stets hat sie eine reiche Basis, auf die sie wie auf eine Art weichen Stoffes gebettet ist; die schönste Lösung hat für dieses Glied die attische Kunst gefunden, indem sie ihm eine Hohlkehle und zwei Wulste gibt. Der Schaft ist schlank, seine Höhe beträgt achtundehnhalb bis neunundehnhalb, der Abstand der Säulen zwei Diameter. Die Kannelüren (bis 24) haben Stege zwischen sich und sind tiefer ausgehölt als an der dorischen Säule. Der Echinus, der über einem Perlband ansetzt, zeigt den Eierstab. Darüber kommt das Doppelpolster mit seinen Voluten, aus deren Winkeln Blumen gegen den Echinus gehen; der Abakus ist zierlich geschwungen und mit einem Wellenprofil versehen. Der aus drei Streifen bestehende Architrav schließt mit Perlband und Welle und ebenso der fortlaufende Fries. Darüber kommt die Hängplatte mit den Zahnschnitten (die in attischen Bauten fehlen) und über dieser die Traufrinne (Sima) mit geschweiftem Profil. Auch die Antenprofile sind reicher und bewegter als im dorischen Stil, und ebenso die Profile an den Wandflächen. Diese Formen haben, wie namentlich der dreiteilige, nur durch Aufeinandernieten von drei dünnen Holzstämmen zu erklärende Architrav und die aus den Lattenenden einer horizontalen Decke von sehr leichtem und dünnem Holz hervorgegangenen Zahnschnitte zu beweisen scheinen, ihr Prius nicht wie die Formen des dorischen Stils in einem Bau aus starken, z. B. eichenen Balken, sondern sie setzen Stämme von viel geringerem Durchmesser, ursprünglich etwa gar Palmen u. dgl. voraus und weisen vielleicht nach Mesopotamien. Wann aber und durch welche Kraft hat sich der Peripteros mit ihnen verbündet und sie zu einem Ausdruck erkoren, so gut wie die dorischen? Wir können nur sagen, daß Orient und Okzident hier zu einer unvergleichlich schönen Form mysteriös zusammengewirkt haben.

## Der korinthische Stil

Wesentlich die Formen des ionischen hat der korinthische Stil; nur hat er das reichere Kapitell aus Blättern und Voluten oder Ranken. Sowohl die Akanthusblätter als die Stengel wachsen, wie sie hier gegeben werden, weder im Garten noch im Felde, sie gehören einer höheren Form als irgendeiner Naturform an und sind nur Gleichnisse einer solchen. In der Dekoration (an Stelen, Dreifüßen usw.) mögen sie lange vorhanden gewesen sein, bevor eine korinthische Ordnung für uns nachweisbar ist, und zwar bereits in ihrer idealen Gestalt; der Akanthus war von früh her das sich Umlegende, der Stengel das Strebende, der Kelch oder Korb ist wohl eine alte Form für Stützen verschiedener Art gewesen, schon in Ägypten kommt er auch bei Säulen vor. Noch die letzte griechische Zeit hat dann das prachtvolle korinthische Kranzgesimse geschaffen.

## Das Nebeneinander in den drei Ordnungen

Die dorische und die ionische, ja alle drei Ordnungen wurden für das Äußere und die zwei Säulenreihen des Innern unbefangen nebeneinander gebraucht. Daß die Innensäulen, z. B. der athenischen Propyläen, ionisch sein mußten, hat seinen Grund darin, daß hier die größere Höhe die schlankere Form bedingte. Am Tempel der Athene Alea zu Tegea sind die äußeren Säulen dorisch, die inneren ionisch und korinthisch.

## Variationen

Innerhalb des Feststehenden finden wir nun bei dieser Architektur eine endlose Variation der Verhältnisse. Jeder Tempel ist in den Proportionen anders gestimmt als der andere, und daneben ist doch wieder die Gesetzmäßigkeit so groß und die Proportionen so gleichmäßig gut, daß für das rohe Auge die höchste Blüte des dorischen Stils an den athenischen Bauten von der sizilischen Formenbildung und Proportion nicht zu unterscheiden ist. Wenn wirklich aus optischen Gründen die Säulen am Peripteros eine leise Neigung einwärts haben, die Ecksäulen

etwas verstärkt und ihre Intervalle etwas schmäler sind, der Stufenbau und ebenso die große Horizontale des Gebälkes leise aufwärts geschwelt ist, so wäre hier ein Analogon zu den feinsten Künsten der griechischen Metrik gegeben, und es würde sich fast buchstäblich das Wort des Astrologen im zweiten Teil von Goethes Faust bewähren:

*Der Säulenschaft, auch die Triglyphe klingt,  
Ich glaube gar, der ganze Tempel singt.*

Bei den profanen Gebäuden zeigt sich eine vereinfachte Anwendung der nämlichen Formen. *Profangebäude* Schon mit den nur wenig einfacheren Propyläen der Akropolis beginnt die leise Abstufung. Die Anlagen dieser Bauten bestehen bis auf die Diadochenzeit, welche reicher zu kombinieren begann, nur aus Sälen, Höfen, Hallen mit Säulen, Gebälk, Pfeilern und Mauern; ein neues strukturelles Prinzip tritt hier nicht in Tätigkeit.

### III. DIE PHILOSOPHEN UND POLITIKER UND DIE KUNST

Unter den zahllosen Titeln von Schriften der Philosophen, welche uns Diogenes von Laerte aufbewahrt hat, handelt nichts von der Kunst. Auch die Sophisten, welche sonst von allem und jeglichem glaubten reden zu können, haben die Kunst in Ruhe gelassen, mit einziger Ausnahme des Hippias von Elis, *welcher auch über Malerei und Bildhauer-Kunst sprach.*

*Die Seltenheit von Äußerungen der Philosophen über die Kunst*

Daß eine Konversation über die Kunstwerke schon in der Blütezeit existierte, verrät mehrmals Euripides, nicht nur im ersten Chorgesang des Jon, sondern durch seine Vergleichungen, wenn Polyxena vor ihrer Opferung ihr Gewand zerreißt und ihre Brüste zeigt, *wie die eines Götterbildes*, oder wenn der Chor der Phönissen sich nach Delphi sehnt, um dort zu weilen *dienstbar dem Phöbos, goldenen Götterbildern gleich*. Aber im ganzen muß die Kunst merkwürdig unabhängig geblieben sein vom Wort, vom Gerede, von der Literatur und auch von der gleichzeitigen Poesie. Ihre großen Lebensquellen sind die Gestalten der Götter, der bewegte Mythus, der so häufig und erhaben dargestellte Kultus und die Agonistik, und dabei bedurfte sie keinerlei Vermittler. Die Philosophen, wenn sie wollten, hätten das Feld frei gehabt zu einer umständlichen, vielleicht sehr verhängnisvollen Ästhetik der bildenden Kunst.

Allein die höchsten Meister der Plastik waren ja zunächst nur Banausen. Der historische Sokrates ging beständig in den Werkstätten aus und ein, um den Banausen zu beweisen, daß sie wirklich nichts als dies seien und nur nie einen Gedanken, ein Urteil wagen sollten, mit welchem ihre Sphäre überschritten würde. Der platonische Sokrates exemplifiziert wohl hier und da mit Künstlern, die er nennt, aber nur in einer Reihe mit dem bekannten *Steuermann* u. a. äußerlichen Tätigkeiten, und geht nie auch nur von ferne auf ihre Kunst oder gar auf ihre individuellen Besonderheiten ein. Sodann war ganz eigentlich Feindschaft gesetzt zwischen Philosophie und Kunst: letztere verherrlichte den Mythus, von welchem erstere das griechische Bewußtsein frei zu machen bemüht war; der Gedanke war der Feind der schönen und überreichen Bildlichkeit, ja er mag sich als deren Konkurrenten gefühlt haben, und sein Stillschweigen war wohl zum Teil das des Neides. Im platonischen Staat gibt es bekanntlich weder Kunst noch Poesie, so wenig als irgend etwas, das auf individueller Entwicklung beruhen würde, etwa mit Ausnahme der Philosophen, welche diesen Staat beherrschen müßten.

*Sokrates und die „Banausen“*

Nach seinem Geschmack ist des Bildwerks überhaupt zu viel auf der Welt, schon weil des Kultus zu viel ist.

*Plato und die Kunst*