

suhrkamp taschenbuch  
wissenschaft 838

Max Raphael, geboren 1889 im damaligen Posen, studierte Philosophie bei Georg Simmel und Henri Bergson, Kunstgeschichte bei Heinrich Wölfflin und löste sich schon 1913 mit seiner ersten Schrift *Von Monet zu Picasso* aus dem akademischen Rahmen der Kunstwissenschaft seiner Zeit. Bereits 1911 hatte er in Paris die Bekanntschaft Picassos gemacht und die Werke der Impressionisten sowie die von Cézanne und Matisse studiert.

1917 desertierte Raphael aus dem deutschen Militärdienst in die Schweiz und kehrte erst 1920 aus diesem ersten Exil nach Berlin zurück. Raphael veröffentlichte nun regelmäßig Artikel in verschiedenen Kunstzeitschriften, die der Sezession und dem Expressionismus nahestanden. 1925-1932 lehrte er an der Volkshochschule Groß-Berlin. 1932 verließ Raphael Deutschland, nachdem sein angekündigter Kurs über »Die wissenschaftlichen Grundlagen des *Kapitals*« von der Volkshochschulleitung abgesetzt worden war. Von 1932 bis 1940 lebte er in Paris am Rande des Existenzminimums. Mit Hilfe von Freunden gelangen einige Veröffentlichungen: *Proudhon Marx Picasso* (1933) und *Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik* (1934). Zugleich begann er mit historischen Studien zur französischen Romanik und einer später abgebrochenen Arbeit über Flaubert.

Nach Kriegsbeginn wurde Raphael zweimal in französischen Konzentrationslagern interniert, konnte aber 1941 in die USA emigrieren. Bis 1952 lebte und arbeitete er in New York. Vor dem Hintergrund seiner persönlichen Begegnungen mit Künstlern und der zeitlebens von ihm betonten Bild-Erfahrung sowie seiner weitgespannten theoretischen Interessen an Philosophie, Kunstgeschichte, Archäologie und Architektur entwickelte er seine »empirische Kunstwissenschaft«. Die Studien zur ägyptischen, später zur vor- und frühgeschichtlichen Kunst, die er an Exponaten der New Yorker Museen betrieb, bezeichnete er als Prüfsteine seiner Methode: Allein aus den ästhetischen Zeichen und Formen sollten deren geschichtlicher Gehalt, Entwicklung und soziale Bedeutung erkennbar werden. Am 14. Juli 1952 hat sich Max Raphael das Leben genommen.

*The Times Literary Supplement* bezeichnete Max Raphael als »den vielleicht größten Kunstphilosophen dieses Jahrhunderts«.

Max Raphael  
Tempel, Kirchen  
und Figuren

Studien zur Kunstgeschichte,  
Ästhetik und Archäologie

Herausgegeben  
von Hans-Jürgen Heinrichs

Suhrkamp

Verlag und Herausgeber danken dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und Hans-Jürgen Schmitt, den Rechteinhabern des Max Raphael-Nachlasses, für die großzügige Bereitstellung des Materials, sowie Ilse Hirschfeld, Shirley Chesney (New York) und Claude Schaefer (Paris), ohne deren Mitarbeit dieses Buch nicht denkbar wäre. Der von Max Raphael französisch geschriebene Text »Arbeit und Leben in den Bauhütten« wurde von Rolf Wintermeyer für diesen Band ins Deutsche übertragen.

CIP-Titelaufnahme der Deutschen Bibliothek

*Raphael, Max:*

Werkausgabe : 11 Bände in Kassette /

Max Raphael. Hrsg. von Hans-Jürgen Heinrichs. –

Frankfurt am Main : Suhrkamp.

(Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; ...)

ISBN 3-518-09831-4

NE: Heinrichs, Hans-Jürgen [Hrsg.]

*Raphael, Max:*

Tempel, Kirchen und Figuren :

Studien zur Kunstgeschichte,

Ästhetik und Archäologie / Max Raphael.

Hrsg. von Hans-Jürgen Heinrichs. –

Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1989

(Werkausgabe / Max Raphael)

(Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft ; 838)

ISBN 3-518-28438-X kart.

ISBN 3-518-09831-4 (Gesamtw.)

NE: 2. GT

Raphael, Max: Tempel, Kirchen und Figuren. – 1989

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 838

Erste Auflage 1989

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1988

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das

des öffentlichen Vortrags, der Übertragung

durch Rundfunk und Fernsehen

sowie der Übersetzung, auch einzelner Teile.

Druck: Wagner GmbH, Nördlingen

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von

Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

1 2 3 4 5 6 – 94 93 92 91 90 89



# Inhalt

Einleitung des Herausgebers . . . . .	7
Editorische Notiz . . . . .	29
Arbeit und Leben in den Bauhütten Zur Architekturgeschichte des Mittelalters . . . . .	31
Architekturtheoretische Anmerkungen zu Tempeln, Kirchen und anderen Bauten . . . . .	87
Der dorische Tempel . . . . .	119
Der klassische Mensch, dargestellt am Peirithoos im Westgiebel des Zeustempels von Olympia . . . . .	293
Der archaische, der klassische und der ägyptische Körper, oder: Der Weg zum klassischen Menschen in der monumentalen Skulptur . . . . .	399
Die Monumentalität in der Bildhauerkunst am Beispiel eines Kopfes von der Osterinsel . . . . .	463
Register . . . . .	528

Detaillierte Inhaltsübersichten finden sich,  
außer beim ersten,  
jeweils zu Beginn der einzelnen Texte.



## Einleitung des Herausgebers

*Tempel, Kirchen und Figuren* – Welch ein Versprechen! Nur im sukzessiven Erfassen des *Massenhaften* und *Überhöhten*, des *Gehauenen* und *Gestalteten* der Tempel, Kirchen und Figuren wird das Andere dieses ›Bündnisses‹ erlebbar. Walter Benjamin hat einmal gesagt, zum Glück habe Paris und nicht Rom den Flaneur geschaffen, diese von Tempeln und Heiligtümern erfüllte Stadt hätte dem Traum zu wenig Spielraum gelassen. Man lasse sich also Zeit, wenn man diese Reise macht, durch das Ferne und Entlegene streift, das Mächtige, Gigantische, dem Menschen zum eigenen Bilde und zur eigenen Erhabenheit Geschaffene bestaunt, betrachtet und rekonstruiert, zu sich in Beziehung setzt.

»Gewesen«, sagte ich unwillkürlich und hob den Fuß über die Trümmer, die zu Hunderten hier herumlagen.« Das ist die Situation und die Stimmung, die jeder Archäologe und Wanderer in Ruinen vorfindet. Aber er will sich damit nicht zufrieden geben, dem Vergänglichen trotzen, das Gewesene vergegenwärtigen. Sein Sehen und Verstehenwollen ist ein Versuch der Vitalisierung: die Toten aufstehen, den Stein sprechen zu lassen. Und siehe da, es gelingt: »... zugleich mit meinem Atemzug schien auch ihr [der Säule] Kontur sich zu heben und zu senken.« Hofmannsthal, der dies in »Augenblicke in Griechenland« (1909-1914) niederschrieb, umspielt dieses Verhältnis von Gewesenem und Präsentem, Gestorbenem und Lebendigem, von Dastehen und »Dahinsturz« – so wie es ein paar Jahre zuvor Seume, Volney und Bachofen auch getan haben. Im Verhältnis zu ihnen durchstreifte Raphael die Gemäuer unvergleichbar nüchterner, mit dem mathematisch geschulten Auge und einem Metermaß. Und oft war er auf das Abbild, die Kopie, die Rekonstruktion angewiesen.

Aber der gebannte Blick auf das Leben im scheinbar Toten, das Sich-Verlieren an anderen Schauplätzen verbindet ihn mit weniger präzise und systematisch arbeitenden Forschern, Reisenden und Künstlern.

Die Veröffentlichung dieser Schriften von Max Raphael fällt in eine Zeit, da Architektur und Kunstgeschichte eine ungeahnte Renaissance erfahren, und es sind gerade die monumentalen antiken und christlichen Bauwerke, denen man (neben dem neuerworbenen Blick auf die Alltagswelt der Kulturen) die größte Beachtung schenkt. So ist es nicht nur möglich geworden, daß Architekten und Kunstwissenschaftler wie Adolf Loos und Sigfried Giedion, Erwin Panofsky und Aby Warburg mit den spezialisiertesten Fragestellungen (auf einem ähnlich weitgespannten Interessensfeld wie bei Raphael) an eine breitere Öffentlichkeit treten, es hat sich auch unabhängig von den großen Namen ein Interesse am Gegenstand der Architektur überhaupt herausgebildet: ein konkretes, auch auf außereuropäische und alternative Architektur bezogenes und ein abstraktes, ideelles, auch auf die imaginäre und phantastische Architektur bezogenes Interesse.

Damit wird ein neuer Blick auf die zentralen Kategorien Raum, Masse, Licht, Farbe möglich. Kaum einer hat diesen Kategorien mit einer vergleichbaren empirischen Exaktheit und lebenslangen Konzentration, ja Besessenheit nachgeforscht wie der 1952 in New York verstorbene Kunstwissenschaftler und Philosoph Max Raphael. Seine Texte zeichnen sich – sofern sie auf Bilder, Plastiken oder Bauwerke Bezug nehmen – stets durch einen kompromißlosen deskriptiven Beginn aus. Dann öffnet sich die Beschreibung auf die Analyse, füllt sich mit Leben; es entfaltet sich die andere Welt in ihren Strukturen und Beziehungen.

Raphaels hier vorgelegte Studien sind von dem angestrebten Gesamtplan her und in manchen Einzelteilen

Fragment geblieben. Das ist nicht nur das äußerliche Kennzeichen nicht abgeschlossener Texte, sondern vielmehr die innere Konsequenz einer nicht enden könnenden Beschreibung: Die bis an ihr äußerstes Ende geführte empirische Methode muß mit Notwendigkeit irgendwo abbrechen – sie erschöpft sich restlos im Beschreiben, will vollständig, totalisierend sein und muß sich doch als fragmentarisch erweisen.

Gleich einem Strahlenkranz reihen sich Beschreibung an Beschreibung aneinander; Raphaels Auge versucht alles in seinem Gesichtsfeld Erreichbare zu fassen und festzuhalten. Gleich einer Schlinge treffen sich dann aber diese ganz am Objekt bleiben wollenden Deskriptionen am anderen Ende mit der Spekulation. Eine bis in ihr Extrem getriebene Phänomenologie vereinzelt und zerstreut letztlich das Zusammengehörige, vergißt sich auch im Detail, so daß das Konkreteste wie das Abstrakteste erscheint. Aber schließlich findet er immer den Punkt für die Synthese und das Finale, nie *bleibt* das Beschriebene zerstreut, sondern sammelt sich, wird zur Form – wird manchmal vielleicht auch zur Form gezwungen. So schreibt ihm der Philosoph Joachim Schumacher zum Manuskript des »Klassischen Menschen«: »Es kann alles so sein, wie Sie sagen. Das meiste hat wundervolle Evidenz. Manchmal vermißt man in der sicheren, zu ingenüösen Ableitung die Zusicherung: es kann so gewesen sein, es muß nicht so gewesen sein. In der Kunst wird doch nicht so unbedingt gemußt; es gibt auch Wollen-Können als Synthese von Müssen-Spielen? ...«

*Tempel, Kirchen und Figuren* ist eine mögliche Organisationsform der von Raphael hinterlassenen Schriften zur Kunstgeschichte, Ästhetik und Archäologie. Den Ausgangspunkt bilden ein 1934 gehaltenen Vortrag über Leben und Arbeit in den Bauhütten sowie architekturtheoretische Aufsätze, sodann seine frühe Arbeit über den dorischen

Tempel; im Zentrum steht die lebenslange Arbeit an der Bestimmung des klassischen Menschen, stets begleitet von dem Wunsch, die griechische Kunst zur mittelalterlichen und zur außereuropäischen Kunst (vor allem Ägyptens) in Beziehung zu setzen. Sein strukturaler Blick auf das Gleiche und das Unterschiedene, auf die Formen und den Aufbau lassen ihn durch die Jahrhunderte, ja Jahrtausende streifen; seine Schulung an marxistischer Philosophie und seine Versuche, eine Soziologie der Kunst zu entwickeln, geben ihm dabei die notwendigen Rückversicherungen, damit es keine Blindflüge werden.

Daß dieses Buch nur *eine* mögliche Organisation darstellt, bedeutet, daß Raphael selbst sich nicht auf eine Form verständigen konnte<sup>1</sup>, und seine Angebote zur Anordnung des Materials es auch nahegelegt hätten, vier Studien getrennt zu veröffentlichen:

- i. *Der dorische Tempel*
- ii. *Der klassische Mensch*
- iii. *Studien zur Bildhauerkunst*
- iv. *Zur Ästhetik der romanischen Kirchen*

Nur an der selbständigen Veröffentlichung der letzten Arbeit wird festgehalten<sup>2</sup>, da sie in sich am weitestgehenden abgeschlossen ist. Die anderen, z. T. fragmentarischen<sup>3</sup> Texte wurden, mit entsprechenden Kürzungen, zu einem Band zusammengefaßt und können in dieser Form am besten Raphaels zugrundeliegende Intention verdeutlichen.

Raphaels *Klassischer Mensch* ist die Einlösung dessen, was Benjamin eine »wissenschaftliche Prophetie« nannte.<sup>4</sup> Was deren Wahrheitsgehalt betrifft, ist an Spinoza zu erinnern: »Die meisten unserer Wahrheiten sind über Jahrhunderte hinweg gerettete Irrtümer«. Wahrheit und Irrtum stehen bei Entwürfen, die den Rahmen des wissenschaftlich Abgesicherten sprengen, bei visionär und künstlerisch mitbestimmten Konzepten in einem anderen, nicht kontradiktorischen, sondern komplementären Verhältnis. Sie sind

gleichsam Bestandteile eines *concertos*, Durchgangsstufen zu einer neuen Sichtweise, einer anderen als der bekannten Perspektive, zu einem probeweisen Blick auf »das Ganze«.

Schon der Ausgangspunkt dieser Studie ist der denkbar ungünstigste für eine geradewegs auf das Ziel und auf das »Richtige« zusteuernde Arbeit: wie der klassische Mensch »wirklich« aussah, wissen wir nicht; und von der künstlerischen Darstellung, die Raphael zu seinem Modell macht, kennen wir gar nur spätere Rekonstruktionen, denn seine Gestalt wurde zum Teil zerstört, ja, selbst seine Identität ist ungesichert: war es Peirithoos oder Apollon – die Mittelfigur im Westgiebel des Zeustempels in Olympia? Und was Raphael als Vorlage nahm, waren Abbildungen, Rekonstruktionsentwürfe und ein Abguß (gemäß Treus erster Version)<sup>5</sup>. Welch ein Zutrauen zu seiner Intuition leitete ihn! Welch ein Überzeugtsein von der eigenen Idee und dem künstlerischen Zugriff auf eine »Wirklichkeit«, die sich ihm abstrakt, vermittelt, fragmentarisch darstellte! (So ging er etwa auch bei einem Kopf der Osterinsel vor, den er exzessiv angesichts eines Abgusses beschrieb, der im Museum of Natural History in New York ausgestellt ist.)

Die Unvollständigkeit der überlieferten Figur im Giebel des griechischen Tempels und die Ungesicherheit des Namens schreckten Raphaels wissenschaftliches Interesse nicht, sondern spornten es an, brachten es in Bewegung, ließen ihn auf sich selbst besinnen, gaben ihm geradezu die Freiheit des eigenen großen Entwurfs, die Freiheit, *den* klassischen Menschen zu rekonstruieren, zu denken, wie er gewesen sein konnte. *Durch* die Figur des Peirithoos hindurch (und sich nicht an eine »Faktizität« klammernd), entwarf er das Bild des klassischen Menschen: eine Komposition, noch mit Mängeln in der Durchführung, denn er konnte nicht mehr abschließen, was er 1941 begonnen und bis 1952 so leidenschaftlich erarbeitet hatte. »Es ist mir, als schriebe ich eine Art Testament.« (in einem Brief vom 25. 10. 1946) Der Kunstwissenschaftler Claude Schaefer,

der ebenso wie Schumacher Raphaels Werk mit Kommentaren, Begeisterung und Kritik begleitete, stellt in einem Brief 1952 in den Mittelpunkt die Frage, »ob die Griechen überhaupt so etwas wie einen (historischen) ›Typus‹ gesucht haben«; und: kann Peirithoos als die »vollendetste Realisation« gelten? Da aber die *eine* Erklärung nicht zu haben ist, man nicht weiß, wie es denn nun wirklich gewesen ist, behalten die Intuition und der Entwurf ihr Recht. »Die Armen, die auf den Hund der ›facts‹ gekommen sind, bellen deshalb umso lauter, weil sie, gemäß Heraklit, vor einem ihnen unbekanntem Reich stehen und die Tragik ihrer Situation – daß die ›facts‹ noch keine Tatsachen sind, weil sie noch nicht verstanden sind – nicht begreifen.« (Schaefer)

Raphael gesteht (in seinem Antwortschreiben an Schaefer vom 23. 3. 1952) Mängel zu – daß er eventuell Peirithoos zu sehr von den anderen Giebelfiguren isoliert habe, daß es Sprünge zwischen Beschreibung und Auslegung gäbe und daß historisch einiges zu vage bleibe –, hingegen steht für ihn fest, daß er in Peirithoos keine »universelle Idealfigur«, nur »die beste Realisation eines historischen Typus« gesehen habe. »Darüber kann man allerdings streiten, denn es gibt Archäologen, die in den Olympiafiguren überhaupt noch nichts Klassisches sehen und auf den Parthenonfries verweisen. Für mich ist dieser bereits ziemlich maniert. Ich bin mit Ihnen zum Teil einig, daß ich nicht die historische Entstehung und das Klassengeflecht gezeichnet habe. Einerseits habe ich mit der Analyse der beiden Reliefs die Auswirkung dieser Klassengegensätze gezeigt. Andererseits aber fehlen dem Buch zwei lange Kapitel: das eine über die gesamthistorischen Bedingungen, das andere über die Entwicklung der Praxis. . . Ich werde klarstellen, daß für mich der klassische Mensch eine einmalige geschichtliche Erscheinung ist. Worauf es mir hauptsächlich ankam, war, das *Wesen* dieser historischen Erscheinung zu geben und auch die Entwicklung, die zu ihm ge-



führt hat. Aber leider dürfte dies nicht mehr möglich sein und ich werde dem Titel beizufügen haben: ein *Fragment*.«

»Der klassische Mensch« ist ein unförmiges »Buch« – vielleicht noch am ehesten Bachofens *Mutterrecht* vergleichbar. Raphael konnte kein Ende finden: weder in der Beschreibung (das Kouros-Kapitel endet mit einem Fragezeichen) noch in der Anordnung (vgl. Anm. 1). Trotz jahrzehntelanger Arbeit eines kleinen Kreises von Raphael-Vertrauten blieb das Projekt fragwürdig: von den frühesten Reaktionen der Freunde Joachim Schumacher (der, trotz mancher Einwände, Raphael 1952 schreibt, diese Arbeit habe »von ihrem Gegenstand eine Schönheit und Gerechtigkeit, die sich unwiderstehlich mitteilt . . . Es ist leicht zu prophezeien, daß dieses Werk die klassische Studie des klassischen Menschen für das nachbürgerliche Zeitalter sein wird«) und Claude Schaefer (der Raphael eine vierseitige detaillierte Auflistung von Verbesserungsvorschlägen, vor allem zur Ausmärzung der »metaphysischen Terminologie«, zuschickt) bis zur Übersetzung des gesamten Textes ins Englische und einer sehr weitreichenden Überprüfung nicht nur des Textes, sondern auch der im Metropolitan Museum befindlichen Materialien durch Ilse Hirschfeld und Shirley Chesney und meiner Arbeit an dem Konvolut seit einigen Jahren konnte kein eindeutiger Konsens über die Form der Publikation gefunden werden.

Das erste Kapitel des »klassischen Menschen« (»Der klassische Mensch, dargestellt am Peirithoos des Westgiebels von Olympia«, 75 S.)<sup>6</sup> stützt sich auf eine spätere Rekonstruktion des Tempelgiebels und verallgemeinert die hier dargestellte Figur des klassischen Menschen sehr weitgehend. Es bleibt offen, ob er der »klassenverbindliche Typ« (Schaefer) ist. Geprägt ist diese in ihrer Objektivität und Detailliertheit wohl einmalige Behandlung eines klassischen Bauwerks (bzw. eines Teils desselben), von einer aufs Ganze gesehen nahezu unglaublichen Sicherheit Ra-

phaels, die Idee des klassischen Menschen hier definitiv gefaßt zu haben: Der im Westgiebel dargestellte klassische Mensch ist als schöner Mensch ein Ausnahmefall in einer tragischen Welt, die durch die gesamte Handlung (deren zentrale Einzelfigur Peirithoos ist) veranschaulicht wird. Unter dem klassischen Menschen versteht Raphael einen »historischen« Typus, wie den ägyptischen, indischen, christlichen, klassizistischen oder griechisch-archaischen (aus dem heraus und im Gegensatz zu dem der klassische Mensch sich entwickelt hat). Die Einheitlichkeit dieser Figur beschreibt er als Ergebnis einer dialektischen Synthese, mit einer definitiven, vollkommenen Gestalt.

Im »konstitutiven Sehen« soll man begreifen, wie im Westgiebel von Olympia räumliche und inhaltliche Ordnung einander korrespondieren, wie der logische Zusammenhang der Form und die Einheit des Gehalts evident werden und den Charakter dieses Kunstwerks zeigen: »... die Idee als Einheit des Wirklichen und des Möglichen, die Gestaltung der Vollkommenheit als Einheit der wirklich beherrschten Welt und der unbeherrschten, die man zu beherrschen strebte.« Der Weg führt über die Bearbeitung des Steins, der Materie; nach Raphael anerkennt der griechische Künstler die Polarität von Idealität und Materialität als eine absolute Notwendigkeit. Er läßt sie gleichgewichtig, in einer Einheit, bestehen. Die Deutung dieser Einheit verfolgt Raphael im Sinne idealistischer Philosophie, materialistischer und (im Ansatz) soziologischer Analyse.<sup>7</sup>

Das zweite Kapitel des »Klassischen Menschen« (»Magische und präklassische Kunst in den Cykladen«, 37 S.) setzt zu sehr Raphaels Forschungen voraus, wie er sie in *Wiedergeburtsmagie* und *Prehistoric Pottery* entwickelt hat; außerdem sind viele Passagen zweifelhaft und mit Schwächen belastet und können so nicht veröffentlicht werden, wiewohl sie zur Entstehungsgeschichte der klassischen Kunst reichhaltiges Material ausbreiten. Andererseits wird die

hier im Mittelpunkt stehende Wiedergeburtsmagie auch in dem Peirithoos- und Kouros-Kapitel ausreichend mitbehandelt, wenn auch nicht in gleicher Konkretion.

Das dritte Kapitel (»Zwei Strömungen in der Kunst des vi. Jahrhunderts, dargestellt an der Krieger- und Jünglingsstele im Metropolitan Museum«) ist sehr speziell auf zwei Figuren konzentriert, ohne daß ihr Stellenwert und ihre allgemeine Bedeutung hinreichend begründet würden. Gleichwohl werden der Übergang von der neolithischen Gesellschaft zur frühen Handelsgesellschaft des vi. Jahrhunderts deutlich herausgearbeitet und der soziale und historische Zusammenhang der beginnenden klassischen Kunst umrissen. (Raphael selbst sah diese beiden Texte, die hier nicht veröffentlicht sind<sup>8</sup>, nur in einem Entwurf als Kapitel zwei und drei, in anderen Konzeptionen tauchen sie als selbständige Teile auf.)

Das vierte Kapitel (»Der Weg zum klassischen Menschen in der monumentalen Skulptur«<sup>9</sup>) greift die entscheidenden Resultate und Argumentationen der vorangegangenen Kapitel auf und ist sowohl methodisch als auch analytisch und stilistisch am weitesten durchgearbeitet. Raphael gedachte diesen Teil auch als Einzelpublikation zu veröffentlichen bzw. mit anderen Texten zu einem Band über Plastik zusammenzufassen. In diesem Sinne integrierte er auch teilweise die Arbeit über die ägyptische Statue »Der Schreiber«<sup>10</sup> in dieses Kapitel.

Das Kernstück des vierten Kapitels ist der Vergleich zwischen dem archaischen, dem klassischen und dem ägyptischen Körper, so wie er sich an Tempelfiguren und an einer Einzelstatue (dem »Schreiber«) zeigt: Raphael geht es in diesem Kapitel darum, die Entstehung der klassischen Skulptur zu rekonstruieren, die eine welthistorische Bedeutung habe und weit über eine lokal-griechische Angelegenheit hinausreiche, insofern sie sich als gesellschaftlich gebunden erweise.

Der *Kouros von Sounion* aus dem 6. Jahrhundert v. Chr.

ist das älteste bedeutende Denkmal archaischer Plastik. In ihr ist das klassische Ideal – daß das Ganze im Teil ausgedrückt ist – nicht erreicht.

Raphael fragt nach der Energie und der weltanschaulichen Kraft, die die klassische Konstituierung der Form ermöglichte: Es ist die sich »ihrer Grenzen bewußte Gestaltungskraft des Menschen«. Die »Selbstbestimmung« des klassischen Menschen, die »Idee des vollkommenen menschlichen Körpers« fehlt dem archaischen Körper, der »primär in Beziehung zu ihn absolut transzendierenden Mächten außer ihm« steht. Er ist »auf dem Weg zu seinem Bewußtsein, das sich aus seinem körperlichen Dasein noch nicht losringen kann«. Der Autonomie und Harmonie im Peirithoos steht die Heteronomie im Kouros entgegen.

Beide Körper differieren grundlegend von dem in der ägyptischen Kunst gestalteten Menschen, der, am Beispiel des »Schreibers«, »mehr die Gestalt einer metaphysisch-magischen und einer sozialen Funktion denn eine menschliche Entität« ist. Sein Zentrum ist die Determination durch den Tod und die Vorstellung vom Leben und Herrschen nach dem Tod. Der äußersten Ruhe des dargestellten Körpers entspricht (und widerspricht) die extreme Unruhe in seinem Leben und seiner »metaphysischen Gier nach nicht endendem Leben«. Ihm fehlt die Sinnlichkeit; Totalität kann er nicht erreichen, er geht auf im »gesammelten Willen zur Herrschaft«. Raphael rekonstruiert jede dieser Bestimmungen am Objekt, es umkreisend, betastend, ausmessend, alle Linien nachzeichnend.

Raphaels Studie *Der dorische Tempel* (1930) ist, neben dem Text »Zur Kunsttheorie des dialektischen Materialismus«, Dreh- und Angelpunkt in der von ihm so bezeichneten »zweiten Schaffenstheorie«: Der schöpferische Prozeß wird sozial und historisch begründet. Die architektonischen Formen des dorischen Tempels repräsentieren für ihn die dialektische Methode der griechischen Weltauffassung.

Was hier als »lebendige Gestalt« begriffen wird, figuriert später unter dem (für ihn zu einem zentralen Begriff werdenden) Terminus der »Werkgestalt«. Mit den an der griechischen Architektur überprüften Kriterien Harmonie und Proportion sowie einer dialektischen Gestaltung wendet sich Raphael der veränderten Bauweise im beginnenden 20. Jahrhundert zu. Der *dorische Tempel* sowie die anschließend geschriebenen architekturtheoretischen Aufsätze bilden gleichsam ein Paedagogicum dialektischer Methode und richten sich an das »revolutionäre Proletariat«, das (wie er zu dieser Zeit meint) allein eine neue Gesellschaft formen könne. Die Arbeit über Perret und die geistige Situation der jungen Architekten beschließt Raphael emphatisch: »Die jungen Künstler und Architekten (wie fast alle Intellektuellen) . . . können sich nur dann erfolgreich als Architekten verwirklichen, wenn sie zugleich politische Revolutionäre sind«.

Diese emphatische Ansprache an die Künstler und das Proletariat fehlt den späteren Analysen des klassischen Menschen. Raphael konzentriert sich auf die Position des Phänomenologen, Empirikers und Interpreten, ohne die Hoffnung, damit praktisch eingreifen zu können.

Sein Aufsatz über die Aufgabe der Bauhütten nimmt hier eine Zwischenstellung ein, versucht er doch auch – trotz seiner ausschließlich an ein intellektuelles Publikum gerichteten Deutungen – die Partei der Arbeiter zu ergreifen und in der Sache der Bauhüttenarbeiter die Sache des modernen Proletariats zur Debatte zu stellen.

In der minutiösen Rekonstruktion des Lebens und der Arbeit in den Bauhütten erschließt Raphael ein weitgehend unbekanntes Kapitel der Architekturgeschichte, zumal er es nicht bei der Benennung von zeit- und kulturgeschichtlich bedingten Fakten beläßt, sondern hinter der *Formengeschichte* die *Menschengeschichte* neu beleben will. Er zeigt den unerbittlichen Konkurrenzkampf, die Konflikte und Tragödien, die sich hinter der Vielfalt der

Stile verbergen: Der baugeschichtlichen Heterogenität entsprach die aufgebrochene Lebensgemeinschaft, die auf Berufsbeziehungen und berufliche Verkehrsformen reduzierte Gemeinschaft. Und hier geht Raphael konsequent den eingeschlagenen Weg weiter und bespricht die Lebensverhältnisse der Arbeiter, Bauleiter und Werkmeister, ihre Löhne und Lebenshaltungskosten im Gesamtzusammenhang der Bauhütten, des Klerus und der Gesellschaft allgemein. Raphael verweist darauf, daß der Arbeiter im Laufe der Zeit seine ›Persönlichkeit‹ als Handwerker verliert, während sich Bauleiter und Künstler emanzipieren können. Der einfache Arbeiter (ausgenommen der Maurer) wird in kodifizierte Verfahrensweisen eingebunden, er gerät in den Sog von Einförmigkeit und Routine; der Vorarbeiter indes gewinnt an Bedeutung.

Die Aufspaltung in Klassen geschieht auch in den Zünften selbst. Im 15. Jahrhundert – das für die Baukunst ein Zeitalter des Zerfalls darstellt – löst sich die enge Beziehung zwischen den Berufen auf. Jeder versucht seine Arbeit so schnell wie möglich, mit größtmöglichem Gewinn, zu machen. Der Kampf zwischen den Klassen verschärft sich. Raphael bespricht die Veränderungen in der Organisation der Bauhütten, in der Stellung der Baumeister und der Bauleute, im Stil ihrer Kunst, in den geometrischen und arithmetischen Berufsgeheimnissen, und er zeigt die unauflösbare Zusammengehörigkeit von Kunst und Wissenschaft im Mittelalter. Er analysiert die handwerkliche und künstlerische Arbeit am Material, bespricht die zugrundeliegenden Ideologien und kann – weitergehend als in dem Text über den Osterinselkopf – die konkreten Lebens- und Arbeitsverhältnisse erläutern. Natürlich ist ihm auch die historische Einordnung und Bewertung dieser europäischen Produktionsformen vertrauter.

In allen diesen Texten gelangt er, über sein Quellenstudium, seine Deskriptionen, Deutungen und Vergleiche, immer wieder an den Punkt, wo er – selbst aus räumlicher

Ferne zu den Objekten – zu vermessen, zu rechnen und zu tüfteln beginnt, über Jahrhunderte hinweg den Blick auf andere Kulturen lenkt, vergleicht und einzelne Bauwerke, Stile oder Personen exponiert, den einen zum Genius, den anderen zum Stümper erklärt. Wie er die Sprünge wagt, wie er die Koordinatensysteme baut und sich zu seinen Folgerungen vorarbeitet, ist unkonventionell und voller Überraschungen – manchmal erschien er mir (in dem hohen Sinn, in dem Lévi-Strauss diesen Begriff gebraucht) als *bricoleur*, als Bastler.<sup>11</sup>

Raphaels detaillierte Beschreibung eines Kopfes der Osterinsel<sup>12</sup> nimmt ein Erkenntnisinteresse wieder auf, das mit der Entdeckung der sogenannten primitiven Kunst durch Picasso und die Fauvisten um 1905-07 begann, sich bei Paul Klee, Brancusi, Max Ernst und den Expressionisten fortsetzte und zum Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts führte. Die Wissenschaft hinkte dieser Entwicklung weitgehend hinterher, weil sie sich entweder nicht für die ethnologische oder nicht für die kunstwissenschaftliche Seite der Objekte zuständig fühlte – Leiris und Carl Einstein waren die Ausnahmen. Nach Raphaels früher Vertrautheit mit dem Kubismus und vor allem mit dem Werk Georges Braques, sowie der Bedeutung außereuropäischer Kunst im Werk von Gauguin, Picasso oder Pechstein, wendet er sich am Ende seines Lebens einem Objekt zu, beschreibt es, zerlegt es, setzt es zusammen. Vergegenwärtigt man sich, daß neben diesem Interesse an primitiver Kunst eine ebenso große Begeisterung für Tempel und Kathedralen bestand, läßt sich an Picasso denken, der angesichts eines Aztekenkopfes einmal ausgerufen haben soll: »Das ist so reich wie die Fassade einer Kathedrale«.

Raphaels Erfahrung mit dem plastischen Sehen im Kubismus ermöglicht es ihm, auch die Köpfe der Osterinsel aus perspektivischen Sehgewohnheiten herauszulösen und sich auf ein neues, perspektivenreiches, simultanes Sehen

einzulassen. Seine Interpretation versucht der *Methode* nachzugehen, nach der die Formen von den Bildhauern gebildet wurden. Dabei verliert er seine Grundthese nicht aus den Augen, daß Technik und technische Zwänge nicht als letzte Erklärung genügen können.

Die Statuen sind nach Raphael als überlebensgroße Masken zu sehen: »nicht mehr Mensch und zugleich mehr als Mensch, ein Geist, ein Dämon«. Und so gleichen auch die Augen denen eines Wiedergeborenen, eines »Geistes«: »ein organloses Sehen von höherer Kraft«. In ihm drückt sich der Drang vom Nichtsein zum Dasein, vom Tod zur Wiedergeburt, und zwar in Form eines höheren Lebens, aus. Solches Streben ist kein subjektiver Akt mehr, sondern eine objektive Kraft, ein Sieg der Magie über das Einzelschicksal. (Da Raphael an dieser Stelle von der »Verkörperlichung der universellen magischen Energie« in den Statuen spricht, möchte ich auf eine Interpretation hinweisen, die glaubt, daß die Statuen allein mit »konzentrierter Energie« transportiert wurden.) Im Unterschied zur ägyptischen Plastik, die Gegenwart und unendlich ferne Zukunft aneinanderkoppelt, ist der Kopf der Osterinsel »ganz in der Gegenwärtigkeit«, was ihm seine Mächtigkeit gibt.

Das menschlich-geistige Doppelwesen der Statuen erschließt Raphael von den weltanschaulichen Grundlagen und von der Formensprache her, wobei er den Kopf einer detaillierten Analyse der Faceansicht, des Profils und der Dreiviertelsicht unterzieht. Dabei zerlegt er die Figur in Ebenen und Diagonalen, in Höhen-, Tiefen- und Breiten-dimensionen, in Rand- und Binnenform, zeigt deren Raumgestaltung und Präsenz zwischen Formlosigkeit und überbestimmter Form. Die Vorderansicht ist seiner Meinung nach in jeder Beziehung die komplexeste und die alle Formen integrierende, totalisierende Sicht, in der die übermenschliche Monumentalität besonders stark wirkt. »Diese innere Ganzheit macht den Kopf zur monumentalen Maske



eines Geistes, dessen Lebens-Energieladung größer ist als die irgendeines natürlichen oder menschlichen Wesens; zugleich aber auch zu einem Wesen, das in sich ruht, begrenzt und gefesselt. Dieser Mensch-Dämon oder Heros ragt zwar mit seinem Kopf aus der Erde heraus, aber er geht nicht über sich selbst hinaus zu einer in der Ferne liegenden Unendlichkeit, sondern er hat die Ewigkeit, die unendliche Dauer in der Zeit in sich selbst, wie er sie letzten Endes durch sich selbst hat: durch den magischen Geschlechtsakt der Wiedergeburt.«

In der Vorderansicht tritt das Eigengewicht des Kopfes besonders stark hervor; zugleich wirkt er aber auch wie frei schwebend, wie gegen das Gesetz der Schwerkraft verstoßend. In dieser Dynamik entfaltet sich das »monumental Maskenhafte« und »Dämonische«. Die Statuen selbst (mit ihrem symbolisch dargestellten Geschlechtsverkehr und in ihrer sozialen, repräsentativen Form), die zu den meisten Statuen gehörenden Grabanlagen und der Totenkult, sowie die Vogelmann-Zeremonie als symbolische Erneuerung der Natur und der Initiationsritus als entsprechende Erneuerung des Menschen sind Hinweise darauf, daß sich in diesen monumentalen Zeugnissen der Wunsch des jeweils herrschenden Stammes, sich seine Überlegenheit auch für das nächste Leben zu sichern, konzentrierte.

So liegen der Formensprache und der Technik weltanschauliche Maximen zugrunde. Die Technik ist nur »willfähiges Werkzeug der Ideologie«. »... alle monumentale Skulptur, auch die ägyptische, auch die griechische und die mittelalterliche sind entstanden unter dem Druck einer Diskrepanz zwischen den Ansprüchen der Ideologie und den Möglichkeiten der Technik...« Die gesellschaftliche Gesamtsituation ist auch geprägt von dem der Gesellschaft eigenen »Metaphysischen«. Totem und König stellvertreten das Ganze »monumental«.

## Anmerkungen

- 1 Zur Anordnung vgl. S. 13 f. dieser Einleitung; neben dieser als vorrangig anzusehenden Inhaltsübersicht liegen Pläne vor, wonach das vierte Kapitel den »Geschichtlichen Hintergrund« behandeln und das »Kouros«- mit dem »Peirithoos«-Kapitel zusammengefaßt werden sollte.

Von Raphael liegt auch eine handschriftliche Inhaltsangabe vor, die Teile des »klassischen Menschen« in Paragraphen aufteilt, die aber im Manuskript selbst nicht vorkommen.

Im folgenden sind drei Dispositionen bzw. Auflistungen (in Originalfassung) des im Nachlaß befindlichen Materials wiedergegeben.

*Abschrift. Disposition.*

27. xi. 1948

### 1. Teil

1. Cap.: Wesensanalyse und Schaffungsmethode (Der Peirithoos des Westgiebels von Olympia).
2. Cap.: Die allgemeinen historischen Grundlagen.
  - i. um 450 v. Chr.
  - ii. Die Entwicklung dieser Grundlagen.
3. Cap.: Der Klassenkampf in der bildenden Kunst (die beiden Reliefs).
4. Cap.: Die Entstehungsgeschichte des klassischen Menschen (seit dem 8. Jahrhundert) und die klassische Kunst bis zum peloponnesischen Krieg.

### 2. Teil

#### *Die Wirkungsgeschichte des klassischen Menschen.*

1. Cap.: In der Antike u. im Mittelmeergebiet (Hellenismus u. Rom) Etruskische Kunst.
  2. Cap.: In Indien und im Orient.
  3. Cap.: Im Mittelalter.
  4. Cap.: In Renaissance und Neuzeit.
- Zum Teil I Cap. 1: a) Ist das Problem der Zeit hinreichend erörtert. Insbesondere muß das Verhältnis der endlichen Zeit zur unendlichen Zeit erörtert werden.
- b) Das Verhältnis von Gott und Mensch muß näher bestimmt werden  $\alpha$ ) durch einen Vergleich zwischen Peirithoos und Zeus (im Ostgiebel),  $\beta$ ) durch einen Vergleich mit dem äg. Verhältnis (Parallelismus von Lebenden, Toten und Göttern) und dem christlichen Verhältnis (Durchdringung und Distanzierung).
- Zum Teil I Cap. 2: a) Die Darstellung des Menschen bei Homer und den Tragikern, besonders Sophokles.
- b) Das Kap. könnte beginnen mit der Feststellung, daß der klassische Mensch entsteht zwischen Herodot und Thukydides, und es könnte folgen eine Analyse der Hauptunterschiede der beiden Historiker:
- a) Herodot geht von den großen Reichen in Asien und Ägypten aus und ordnet Griechenland ein. Thukydides geht von den Griechen (Athen Sparta) aus.

- b) Welches Bild entwerfen die beiden (unterschiedlich und gemeinschaftlich) von der Mannigfaltigkeit Griechenlands (der Coordination völlig heterogener Gebilde nach Wirtschaftsweise, politischer Organisation etc.?) Und welches Bild von der geographischen Umgebung Griechenlands?
- c) Die Frage muß abgeklärt werden α) wie weit der Persische Krieg eigentlich ein Krieg zwischen Phönizien und Athen um die Seevorherrschaft war? β) Wie weit der Peloponnesische Krieg ein Krieg zwischen Athen und Corinth (nicht zwischen Athen und Sparta) war (oder das letztere nur sekundär).

In diese Mappe auf die erste Seite gelegt folgendes:

*Zum Klassischen Menschen*

Die metaphysische Bestimmung

Die sociale Bestimmung

Die individuelle Bestimmung (individuelle Idee)

Die Freiheit des Menschen

Das wechselnde Verhältnis dieser Momente zueinander

Um das specifisch-griechische Verhältnis zwischen Gott und Mensch herauszuarbeiten, muß er verglichen werden:

A. mit dem ägyptischen Parallelismus der 3 Reiche der Toten, der Lebenden und der Götter (und deren fast äußerlicher Beziehung zueinander)

B. mit der christlichen Durchdringung von Mensch und Gott (in Streben und Gnade) einerseits und Gott und Tod (Christus-Auferstehung-Gericht) andererseits.

Es ist zu beachten, daß die Griechen 2 ganz verschiedene Verhältnisse kennen:

i. das olympische

ii. das der Mysterien.

Im olympischen Verhältnis verschwinden die Toten überhaupt und Menschen und Götter bilden eine gleichsam beziehungslose Beziehung, indem

1) beide – Götter wie Menschen – in menschlicher Gestalt gedacht sind

2) beide getrennt sind durch a) Unsterblichkeit – Sterblichkeit b) Sein – Denken

3) die Götter den Menschen erscheinen können

a) als Vertreter der höheren Geisteskräfte des Menschen

b) im Sexualakt.

In beiden Fällen kommt es wohl zu einer Auseinandersetzung, aber nicht zu einer Durchdringung.

In dem Mysterienverhältnis ist der Wunsch nach Unsterblichkeit beherrschend und dieser treibt zu einer Vereinigung von Mensch und Gott.

A. Ablichtungen (des Nürnberger Archivs) aus Mappen 7 (nach dem Katalog von Frau Raphael mit Angabe der Filmrollen)

1) *Der klassische Mensch*

Inhaltsangabe

Einleitung

Kapitel 1: Peirithoos

2: Magische und präklassische Kunst in den Zykladen

3: Krieger- und Jünglingsstele

2) *Der Weg zum klassischen Menschen in der monumentalen Skulptur.*

1: Der Kouros von Sunion

2: Nikandra und Hera von Samos (des Cheramyses) und Zwischenstadien

Ablichtungen von Briefen von J. Schumacher und Cl. Schaefer zum Kl. M.

B. Ablichtungen von handschr. Material zum kl. Menschen aus Studienmappe 3 = Mappe 39 (Filmrollen 14 und 15) Kat.

E. Raphael S. 12

Die drei Kuroi (nach Abgüssen im MMNew York	S. 1- 11
Kuros von Sunion	S. 12- 42
Biton des Polymedes	S. 43- 50
Nikandra	S. 60- 67
Kore 679 Athen	S. 68- 97
Kore 680 Athen	S. 98-130
Athene vom Ägina-Giebel	S. 131-165
Der Kuros von Melos, Athen	S. 166-192
Hera von Samos (und)	S. 193-196
Apollo von Melos	S. 197-214
Sitzende Figur London, British M. – Mädchenfigur	S. 215-218
Zeus und Apollo (Olympia)	S. 219-252
Mitry aus der 5. Dynastie	S. 252-254
Vergleich des ägypt. u. griech. Menschen	S. 257-263
Bronze – Zeus, Athen, Nat. Mus.	S. 264-267
Bronzepferd	S. 268
Polyklet: Diadumenos Athlet	S. 269-275
Kriegerstele im Met. M. verglichen mit Fig. eines Jünglings	S. 276-353
Frühe Marmorstatuetten von den Zykladen	S. 354-379

- 2 *Zur Ästhetik der romanischen Kirchen*, Frankfurt/M. 1988.
- 3 Das gilt nicht für die Studie über den *dorischen Tempel*, die abgeschlossen ist. Raphael erwog verschiedentlich, sie in das Projekt des *Klassischen Menschen* aufzunehmen.
- 4 Raphael selbst spricht von Intuition, in einem Brief an Claude Schaefer 1952: »Ich stimme Ihnen bei, daß zwischen der Beschreibung (Auslegung der Formen) und der Deutung ein Sprung ist, den man nur intuitiv ausfüllen kann. Das ist natürlich eine große Gefahr, aber ich sehe nicht, wie dies anders zu machen ist, wenn man sich einmal zum Vorwurf gemacht hat, von der Kunst und nicht von irgendwelchen Nebensachen zu sprechen und die Kunst nicht bloß formalistisch aufzufassen.«
- 5 Diese Replica befindet sich in Berlin. Raphael entschied sich sofort für Treus erste Version. »Treu 1« war auch lange Zeit im »Alten Museum« in Olympia ausgestellt. Später wurde im »Neuen Museum« »Treu 2« aufgestellt. Raphael unterschlägt leider in seiner Zurückweisung von »Treu 2« archäologische und ästhetische Einsichten Treus.
- 6 Sollte auch »Zeustempel in Olympia« heißen. (Umfaßt in einer anderen Version 81 S. zuzügl. extra paginierter S.) Werden von den Raphael-Manuskripten Seitenangaben (so auch in den Fuß-

nöten des »Klassischen Menschen«) gemacht, beziehen sich diese auf die von Emma Raphael engzeilig abgetippen Fassungen der handschriftlichen Originale.

- 7 Die historischen, sozialen und religiösen Bedingungen künstlerischer Formbildung werden sicher nicht überall von Raphael ausreichend benannt und treten hinter seiner idealtypischen Betrachtung zurück. Entwürfe, Notizen und Exzerpte zeigen aber reichhaltiges noch unausgewertetes Material.
- 8 – bis auf S. 1 des Cykladen-Kapitels, die in das Vorwort des 1. Kapitels integriert wurde (S. 256f.). Das Kapitel über die Krieger- und Jünglingsstele hat andererseits wieder insofern einen besonderen Stellenwert, als es neben den »Schreiber«-Studien und der Osterinsel-Arbeit ins Zentrum seiner Geschichte der Bildhauerkunst gehört. Raphael selbst empfand Kapitel II und III auch als stilistisch überarbeitungsbedürftig.
- 9 Dieses Kapitel trägt in einer Version den Zusatz: »dargestellt am Kouros von Sounion (Athen, Nationalmuseum) und Biton [und Kleobos, wie zu ergänzen ist] (Museum in Delphi)«. Diesem Kapitel müßten in einer vollständigen Veröffentlichung »Entwürfe zu: Nikandra und Hera (von Samos, Louvre) und Zwischenstufen« folgen; ebenso ein Kapitel mit »Studien«. Zu den einzelnen Kapiteln gibt es Photos und schematische Skizzen der in New York lebenden Malerin Edith Kramer.
- 10 Der Kunst des Schreibens und ihrer Personifizierung im »Schreiber« hat Raphael mehrere Aufsätze gewidmet, die im Nachlaß in der Mappe »Schreiber« zusammengefaßt sind; sie waren als Vorstudien zu dem geplanten Band über die Geschichte der Bildhauerkunst (in dem auch der Text über den »Kopf der Osterinsel« stehen sollte) gedacht:

*Vergleich zwischen Ägyptischer, Sumerischer und Griechischer Plastik*, 11 Seiten, unabgeschlossen; wahrscheinlich 1928 begonnen und bis 1941 oder 1945 fortgeführt;

*Schreiber und Buddha von Boro Budur*, 20 Seiten, ca. 1948 in New York geschrieben.

*Der Schreiber (V. Dynastie)*, 47 Seiten, etwa um dieselbe Zeit in New York geschrieben.

Die Schreiber-Figuren hat Raphael dem Band von Hedwig Fechheimer, *Die Plastik der Ägypter*, 1923, Bd. I, Abb. 25 und 35 entnommen. Diese Schreiber stammen aus der Zeit 2700 und 2600 v. Chr. Raphael verweist auch auf die Unterschiede zu dem im Louvre ausgestellten »Schreiber«. Vgl. die folgenden Abb.

Außerdem waren für die Geschichte der Bildhauerkunst von Ra-

phael folgende kleinere bzw. weniger ausgearbeitete Studien vorgesehen:

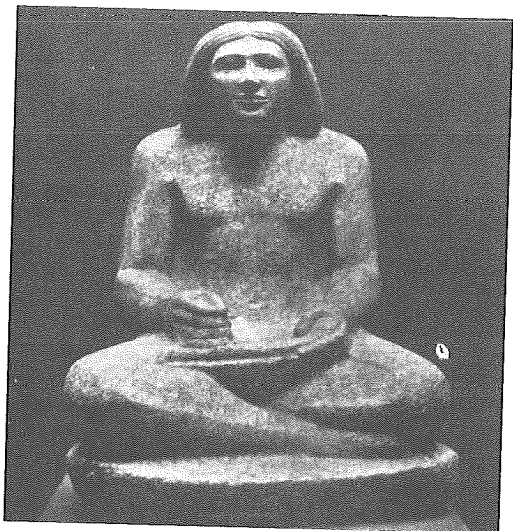
*Vergleich zwischen Ägypten (iv. Dynastie) und Sumer (um 3000)*, 8 S.; anhand von Figuren im Louvre.

*Statuen stehender Frauen (iii. Dynastie)*, 12 S.; anhand von Figuren im Louvre.

*Stèle du roi Serpent (Louvre). Kompositionsprinzipien*, 1 S.

*Sitzender in ägyptischer und sumerischer Kunst*, 15 S.

- 11 Eine detaillierte Auseinandersetzung mit Raphaels Bauhüttenvortrag müßte allerdings auch einige Punkte kritisch reflektieren, die gerade von dieser »Bastler«-Haltung herrühren: Die Behauptungen werden nicht ausreichend durch Quellen belegt; die Geldumrechnungen sind problematisch. Einige Ausführungen (wie diejenigen zum Mauerbau und zur Steinbearbeitung) wären im Zusammenhang heutiger Forschung neu zu diskutieren. Vgl. auch D. Kimpel und R. Suckale: *Die gotische Architektur in Frankreich 1130-1270*. München 1985. Für Hinweise danke ich J. K. Eberlein.
- 12 Schumachers sehr detaillierte Lektüre und Kommentierung (in einem Brief vom 11. 2. 1951) sowie verschiedene Bemerkungen (wenn er etwa davon spricht, daß er bestimmte Wörter für unglücklich gewählt und auch unübersetzbar hält) lassen darauf schließen, daß er beabsichtigte, diesen von Raphael Anfang 1951 begonnenen Text ins Englische zu übersetzen.



Granitstatue eines Schreibers, um 2700 v. Chr., Berlin



Granitstatue eines Lesenden, um 2600 v. Chr., Kairo



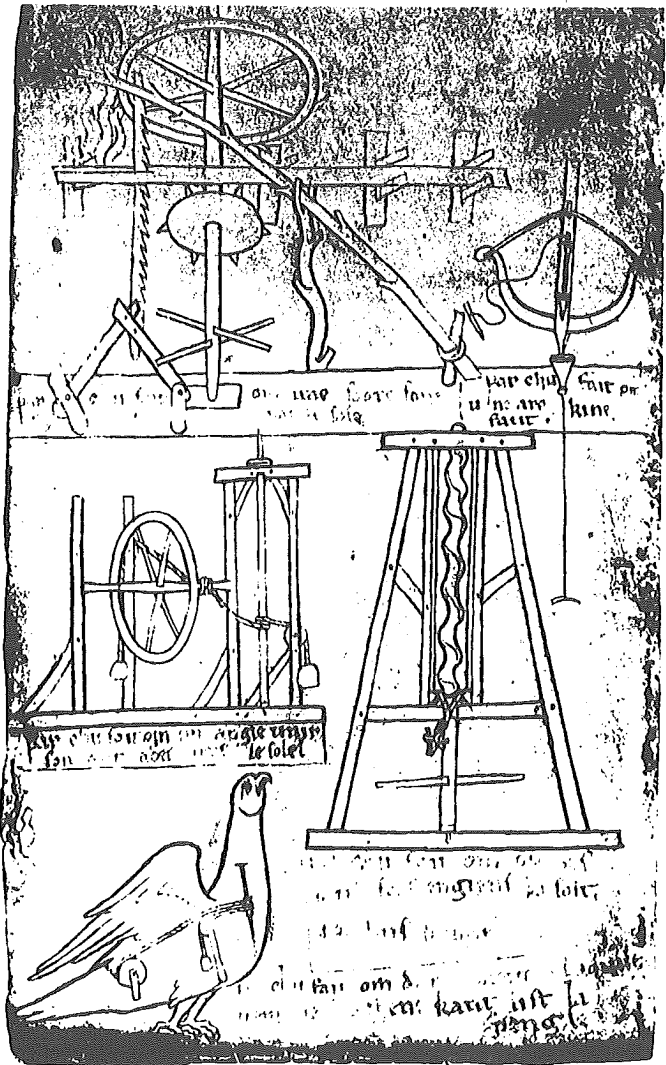
Der Schreiber, Louvre



## *Editorische Notiz*

Raphaels Arbeiten zum klassischen Menschen sowie die Studien über die Bauhütten und den Osterinselpopf waren nahezu ohne Gliederung geschrieben. Ich habe die Texte weitgehend in Kapitel mit Kapitelüberschriften eingeteilt und unterschiedliche Absätze eingeführt. Außerdem wurden überlange, immer wieder durch Semikola zusammengehaltene Sätze aufgelöst und stilistische Korrekturen vorgenommen. Dabei wurde auch eine von Raphael sehr häufig gebrauchte Wortbildung verändert: »metaphysiziert« in: metaphysisch überhöht. Tippfehler wurden stillschweigend korrigiert und uneinheitliche Schreibweisen weitgehend vereinheitlicht.

Alle Streichungen werden im Text angezeigt und die gekürzten Passagen an der entsprechenden Stelle zusammengefaßt. (Bei mehr formalen Streichungen von nur einigen Sätzen ist die Kürzung so vermerkt: [...]) Alle mit einem Sternchen versehenen Anmerkungen stammen vom Herausgeber; ebenso die Literaturangaben zu den einzelnen Kapiteln. Raphaels Manuskripte enthielten zum Teil Hinweise auf Abbildungen, die aber selbst nicht dem Text eingefügt waren. Die entsprechenden Vorlagen wurden zum Teil mit Hilfe von Ilse Hirschfeld und Shirley Chesney aufgefunden gemacht. Ich habe allerdings die Texte viel weitgehend illustriert, da die Beschreibungen unmittelbar auf Anschauungsmaterial angewiesen sind.



»Bauhüttenbuch« des Villard de Honnecourt.  
 Verschiedene Maschinen, um 1230/1235.

Arbeit und Leben  
in den Bauhütten  
*Zur Architekturgeschichte  
des Mittelalters*

Der von Raphael französisch geschriebene, unpublizierte Text  
ist im Original betitelt:  
La vie sur les chantiers du moyen âge.

Der Gegenstand meines Vortrags ist ungewöhnlich vielschichtig, handelt es sich doch um einen Einzelfall, der zugleich das ganze mittelalterliche Leben widerspiegelt: das wirtschaftliche, technische, soziale, ethische, geistige, künstlerische und religiöse Leben dieser Zeit. Diese Komplexität wird Ihnen einsichtig werden, wenn ich Ihnen eine Gesamtübersicht gebe, die allein die religiösen Gebäude umfaßt: Klöster, Kathedralen und Kirchen.

Eine Bauhütte ist für den, der den Bau in Auftrag gibt, zunächst die eingesetzte Kirchenbauleitung. Worin bestanden deren Einnahmen und wie hoch waren ihre Ausgaben? Woher beschaffte sie sich das Baumaterial und die Arbeitskräfte? Wie mußte sie die Einkünfte aufteilen?

Eine Bauhütte setzt darüberhinaus eine Teilung und Organisation der Arbeit und der Arbeiter voraus. Wie gestaltete sich die Beziehung zwischen dem Bevollmächtigten des Auftraggebers und dem ausführenden Werkmeister? Zwischen diesem Werkmeister und den Meistern der verschiedenen Zünfte, der Maurer, der Zimmerleute, der Dachdecker usw.? Welche soziale und rechtliche Beziehung bestand zwischen dem Meister und seinen Bauleuten, Gesellen und Lehrlingen? Welche Sitten und Gepflogenheiten bestimmten das Leben in diesen Bauhütten? Wie groß waren die Kenntnisse und die geistigen und handwerklichen Fähigkeiten des Werkmeisters und der Arbeiter? Was verdienten sie, oder zumindest: Wie verhielt sich der Lohn eines jeden von ihnen zu dem der anderen? Welche soziale Stellung nahmen der Werkmeister und die Bauleute in der Gesamtgesellschaft ein?

Eine Bauhütte ist schließlich und vor allen Dingen der Ausführungsort der Arbeit. Was wissen wir von der Lage und der Strukturierung dieses Arbeitsortes? Was von den Werkzeugen und sonstigen Hilfsmitteln? Den Arbeitsmethoden in den verschiedenen Zünften und insbesondere in den künstlerischen Berufen? Gab es geheime Werkverfahren? Welche Stellung nahmen der Arbeiter oder der Mei-

ster ihrer Arbeit gegenüber ein? Welche Bedeutung hatten die Steinmetzzeichen und die Signaturen?

Wie Sie sehen, übersteigt schon diese Gliederung die Grenzen eines Vortrags. Und doch habe ich nur die wichtigsten Faktoren angegeben und weder von der historischen Entwicklung, noch von den spezifischen Unterschieden in den einzelnen Ländern gesprochen. Selbst wenn wir die Zeit der Merowinger und der Karolinger außer acht lassen, wenn wir bei jener Wiedergeburt der Künste nach dem Jahr 1000 einsetzen, verändert sich die Situation der Bauhütte mehrmals von Grund auf. Ihre Gestalt vom Jahr 1000 an bis zum Jahre 1100 (oder 1150) hat nichts mit der Zeit von 1150 bis 1250 (oder 1300) gemein, und sie unterscheidet sich vollständig von der Gestalt, welche sie zu Ende des Mittelalters, im 14. und zu Beginn des 15. Jahrhunderts annimmt.

Außerdem unterscheidet sich eine französische Bauhütte von einer deutschen oder italienischen Bauhütte. So hatte z. B. eine deutsche Bauhütte einen rechtlich vollkommen autonomen Status, der allein von den Meistern und den Gesellen der verschiedenen Hütten abhing – eine autonome Gerichtsbarkeit, die in Frankreich vom Königtum vollständig unterdrückt wurde. Ein weiteres Beispiel: die Proportionierung des Mailänder Doms wurde nach deutschem Vorbild mit Hilfe von gleichseitigen Dreiecken festgesetzt. Man rief ein Kollegium von Fachleuten zusammen, und die Diskussion war stürmisch. Als die Italiener einwandten, die Wissenschaft der Geometrie sei in diesem Fall zu nichts nütze – weil nämlich die Wissenschaft eine Sache sei und die Kunst eine andere – antwortete Meister Jean Vignot, ein französischer Maurer: »Wie? Eine Kunst ohne Wissenschaft, das gibt es nicht!« Dies macht die rechtlichen und künstlerischen Unterschiede in den Bauhütten der einzelnen Länder deutlich.

Ich habe vor Ihnen eine Mannigfaltigkeit und eine Fülle von Problemen ausgebreitet, die mehrere Dutzend Ge-

lehrte in Verlegenheit stürzen könnten. Doch seien Sie unbesorgt, meine Herren. Schon allein die fehlenden Quellen, die dem Gegenstand innewohnenden Schwierigkeiten würden es mir verbieten, vor Ihnen all jene Probleme eins nach dem andern abzuhandeln, auch wenn ich die grausame Absicht hegte, dies zu tun. Ich will also nur ein paar Steine zu einem Mosaik zusammenfügen, das wahrscheinlich auf immer unvollendet bleiben wird.

Welche von diesen Steinen aber verdienen Ihre besondere Aufmerksamkeit? Ich werde zunächst die Geschichte jener Bauhütten von dem Jahre 1000 bis 1450 aufrollen, jene so ergreifende Geschichte, die uns von den glänzendsten Augenblicken in der menschlichen Entwicklung berichtet und eine so jähe Unterbrechung erfahren sollte.

In der ersten Phase werden die Bauhütten von Mönchen, Laienbrüdern und Oblaten bevölkert, welche die Klöster und Abteikirchen erbauen. In den großen Benediktinerabteien gab es Bruderschaften verschiedener Gilden. Eine jede wurde von einem Zunftmeister geleitet und alle zusammen von einem geistlichen Meister, der ein Mönch war. Die Errichtung zahlreicher Gebäude – allein der Abt Wilhelm von Hirsau baute dreiundzwanzig – schuf und vielfältigte neue soziale Schichten in den Klöstern: diejenigen der Laienbrüder und Oblaten, die den Klöstern ihre praktische Erfahrung zur Verfügung stellten. Während die Mönche ihre geistigen Übungen verrichteten, das Brevier lasen oder dem Gottesdienst beiwohnten, übernahmen die Neuangekommenen die weltlichen Angelegenheiten und sorgten somit für den Lebensunterhalt der Mönche. In Hirsau z. B. gab es neben einhundertfünfzig Mönchen sechzig Laienbrüder und fünfzig Oblaten. Diese letzteren hatten ihre eigenen Statuten, die ein Höchstmaß an Produktivität gewährleisteten. So waren sie z. B. von den nächtlichen Vigilien entbunden, und sie waren nur zum Besuch einer kurzen Frühmette verpflichtet. Nach der Mette hatte sich

ein jeder der begangenen Sünden zu bezichtigen. Sie nahmen ihre Mahlzeiten ausschließlich in einem eigenen Refektorium ein. Die Oblaten mußten ihre zivile Kleidung anbehalten. Sie aßen getrennt von den anderen, damit sie wieder an ihre Arbeit gehen konnten, ohne die Mönche zu stören.

Man beachte die hierarchische Ordnung, die zugleich religiöse, soziale und wirtschaftliche Trennung der einzelnen Schichten. Diese Struktur, die von dem freien Einverständnis eines jeden getragen wurde, obwohl sie von den äußeren Umständen und Kämpfen bestimmt war, erlaubte es den religiösen Orden, von dem Augenblick an, als die politische Sicherheit wiedergefunden war, ihre weltliche und wirtschaftliche Macht durch ihr geistiges und künstlerisches Wissen zu vergrößern. Die Mutter-Abtei gründete Tochterabteien, d. h. neue Wirtschaftszentren und Orte der moralischen und geistigen Erziehung. Sie stellte einen Teil ihrer Mitbrüder zur Bauarbeit ab. Diese bildeten einen in Kutten gekleideten und unter starker Bewaffnung reisenden Zug, der von einem Oberen und einem Werkmeister angeführt wurde. In seiner Mitte befanden sich die nach dem Laienbrauch gekleideten Oblaten, welche die Lebensmittel und Werkzeuge verwalteten. Diese »Karawane« fand Unterkunft in den Klöstern, die auf ihrer Reiseroute lagen. Zur Ehre Gottes wurde den Klosterbauern nämlich an jeder christlichen Grenze Durchgang gewährt. Es waren Künstler auf Pilgerfahrt, denn man baute zum Lob Gottes und zum Wohl der Gesamtheit, d. h. für die Entfaltung der religiösen Kultur.

Diese zivilisatorischen Karawanen trugen den Stil ihrer eigenen Provinzen sehr weit und brachten auch bisweilen aus weiter Ferne Erinnerungen an östliche, byzantinische, islamische Elemente in ihr Vaterland mit zurück und assimilierten sie. So erhielt die Kirche, deren Einfluß sich über die Länder hinaus erstreckte, den *internationalen* Charakter der Kunstformen und behinderte doch keineswegs ihre



Anpassung an die geographischen, wirtschaftlichen und sozialen Gegebenheiten der verschiedenen Feudalherrschaften.

Die Architektur stellte für jene Mönche, Laienbrüder und Oblaten keine Einnahmequelle dar. Sie arbeiteten immer umsonst, entweder für ihr eigenes Kloster oder auch für andere religiöse Gemeinschaften. Trotzdem galt es, jene Ausbeutung, welcher die Oblaten und Laienbrüder unterlagen, durch eine schimärische Ideologie und durch mystifizierende Vorspiegelungen zu umhüllen. Man begnügte sich nicht damit, ihnen – dank der Gebete der Mönche – das Seelenheil zu versprechen. Schon im 9. Jahrhundert hatte der Abt Simon von Sankt Gallen aller künstlerischen Arbeit den Charakter einer religiösen Mission verliehen. »Allein ein hohes künstlerisches Empfinden vermag die wahre Zivilisation zu erreichen. Nur so kann die träge Masse des Volkes der Vollkommenheit, dem Glauben und der Betätigung für das gemeinschaftliche Leben entgegengeführt werden. Alle edlen Fähigkeiten der Seele stammen von Gott, und wem sie von der göttlichen Gnade verliehen wurden, der soll sein Talent und seinen Genius dem Schöpfer weihen, anstatt sie zu vergeuden, indem er sich mit weltlichen Dingen beschäftigt; auch soll er die dem Heil der Seele, der Moralität und den guten Sitten so abträgliche Eitelkeit nicht ermutigen.«

Da nicht anzunehmen ist, daß diese Mahnungen an die Mönche gerichtet waren, kann man daraus schließen, daß die Zahl der mönchischen Baumeister sowie ihr Anteil an der Ausarbeitung der Pläne und der Ausführung der Arbeiten recht gering war. Dennoch wurde diese Frage sehr umstritten. Man hat Texte und Signaturen angeführt. Drei Gründe jedoch vereiteln die Lösung des Problems: in erster Linie die Existenz jener Schicht von Laienbrüdern, die weder Mönche noch Laien waren, aber von der Abtei abhingen; zweitens die sehr beschränkte Zahl von Künstlern, deren Namen uns überliefert wurden; und drittens: die

Mönche, welche die einzigen waren, die lesen konnten. Sie neigten im allgemeinen dazu, den Namen dessen, der die Pläne des Gebäudes entwarf und sie ausführte, durch den Namen desjenigen zu ersetzen, der den Auftrag gegeben hatte; denn der Bau einer Kirche war der höchste Ruhmes-titel in jenen fernen Zeiten. Benoit, der Autor eines Handbuchs der romanischen Architektur, hat eine Liste der Künstler aufgestellt. Von dem Jahr 1000 an bis 1075 findet man sieben Laiennamen unter den elf angegebenen; zwischen 1075 und 1100 fünf Laien von siebzehn; zwischen 1100 und 1175 zwölf Laien von sechzehn, was einen Durchschnitt von über fünfzig Prozent Laien darstellt. Es wäre somit ein Irrtum, im Hinblick auf die Personenzusammen-setzung von einer klerikalen Bauhütte zu sprechen. Die Anregung freilich ging ohne Zweifel von den Klöstern aus. Die Bauleute – gleich ob Künstler oder nicht – hingen in dieser ersten Phase der Bauhütten des Mittelalters geistig, moralisch und wirtschaftlich von den Klöstern ab. Andererseits beschränkten sich die Mönche nicht auf den Bau von religiösen Gebäuden. Auch der Brückenbau galt ihnen als ein frommes Werk. Im 12. Jahrhundert wurde der Orden der »Brückenväter« gegründet, deren berühmtestes Werk die Brücke von Avignon ist.

Diese Situation der Bauhütten änderte sich allmählich von Beginn des 12. Jahrhunderts an. Von 1259 bis 1281 werden noch drei zisterziensische Brüder als Baumeister der Kathedrale von Siena erwähnt. Umgekehrt wissen wir aber, daß im Jahre 1099 in Lüttich eine laizistische Zunftbrüderschaft von Maurern existierte. Die Zahl der Beruf-sarchitekten – Bürger, die meist verheiratet sind – über-wiegt schließlich bei der Leitung und Ausführung der Bau-ten immer mehr. Viollet le Duc machte einen deutlichen Unterschied zwischen der mönchischen Kunst und der neuen Laienkunst: der Gotik.

Was waren die Gründe für diese Veränderung? Die be-kanntesten Autoren geben die folgenden an:

1. Die Klosterschulen gaben dem Volk eine Erziehung, die es so prachtvoll zu nutzen wußte, daß die Mönche ihr Wissensprivileg verloren.

2. Die gotische Architektur war auf Grund ihrer Art und Weise, Gewölbe zu konstruieren, eine Wissenschaft geworden, die in allen Bereichen vorausplanende Berechnungen erforderte, so daß eine technische Ausbildung, eine Spezialisierung in den verschiedenen Abschnitten des Baus und eine langjährige Erfahrung unabdingbar wurden.

3. Die Bauleute emanzipierten sich. Sie verließen die Klöster, in denen sie bis dahin gelebt hatten und schlossen sich zu Gilden zusammen, die von jeder Obrigkeit unabhängig waren.

4. Die neuen Kirchen wurden in den ständig größer und reicher werdenden Städten gebaut. Das Gelübde des gemeinschaftlichen Lebens und weitere Regeln behinderten die Teilnahme der Mönche an den städtischen Bauten. Zudem verbot 1157 ein Domkapitel der Zisterzienser seinen Mönchen, für Laien zu arbeiten. Es war dies eine Defensivmaßnahme, die notwendig geworden war, weil die Aufträge bereits die Möglichkeit der Ausführung überstiegen. Der Bedarf schuf Laienarchitekten, und etwas später waren die Klöster ihrerseits dazu gezwungen, auf Laienarchitekten zurückzugreifen.

5. Die Organisation des klerikalen Lebens hatte sich verändert. Während die Mönche ohne Privateigentum in Gemeinschaft lebten, hatten die Domherren des Kapitels diese Gemeinschaft aufgelöst und ihre Einkünfte unter sich aufgeteilt. Jeder Domherr mußte der Kirchenbaukasse eine bestimmte Summe zukommen lassen, und das erlaubte es ihm, sein Seelenheil zu erkaufen und sich auch von jeder unmittelbaren Arbeitsverpflichtung zu befreien, was die kirchliche Produktionsfähigkeit im Vergleich zu der zunehmenden Dynamik des Bürgertums verminderte. Andererseits sonderte die vom heiligen Bernhard von Clairvaux durchgeführte Klosterreform die Mönche vom

alltäglichen Leben, von der irdischen Produktion ab und verpflichtete sie dazu, sich ganz ins Geistige zurückzuziehen. Die Herauslösung des säkularen Klerus wie auch dieses Ausweichen der Mönche ins Geistige hatten dieselben Ursachen und dieselben Auswirkungen: allein die wieder erstehenden Städte trieben eine neue Zivilisation voran.

6. Die Funktion des religiösen Baus änderte sich von Grund auf. Die Abteikirche wurde für Mönche gebaut, die einen kleinen Teil des Raums der Bevölkerung zugänglich machten. Die Kathedrale dagegen ist nicht allein ein Kultgebäude, sondern zugleich ein Ort öffentlicher Versammlungen. Andererseits neigen jene neuen Gläubigen der Städte dazu, die Erfüllung ihrer religiösen Pflichten auf den Priester abzuwälzen und zur Vergebung ihrer Sünden auf die Tugenden der Gebete des Klerus und der für sie gelese- nen Messen zu bauen (Benoit), was den Klerus letztendlich von den Gläubigen absondert. Und diese guten Bürger, diese Neureichen hatten sich so vieler Sünden zu entledi- gen – denn war nicht alles, was sie Tag für Tag und Stunde für Stunde taten, eine einzige Sünde?

Warum kam es aber zu dieser Veränderung? Welcher Natur war diese Dynamik, die sowohl das Leben der Men- schen als auch ihre Moral grundlegend veränderte? Wel- cher bis dahin unbekannte Eifer ließ die Welt sowohl den irdischen Reichtümern als auch der neuen Mystik nachstre- ben? Worin bestand jene Kraft, die selbstverständlich auch die Organisation, die Sitten und nicht zuletzt die techni- schen Arbeitsverfahren in den Bauhütten modifizierte? Er- lauben Sie mir eine Abschweifung, die Ihnen auf dem Weg über die Wirtschafts- und Sozialgeschichte verständlicher machen wird, was zu jener Zeit in den Bauhütten vor sich ging.

Die Struktur der ersten mittelalterlichen Bauhütte, die wir soeben in Augenschein genommen haben, war die not- wendige Folge der Invasion der Barbaresken, der islami-

schen Eroberungen, der sarazenischen Piraterie. Die Unsicherheit der Seefahrt in erster Linie kam einer wahrhaften Revolution gleich, denn sie bewirkte ein rein ländliches, bäuerliches Wirtschaftsleben. Die Domäne, die »Villa«, war die wirtschaftliche und soziale Grundzelle. Man produzierte alles, was für den Lebensunterhalt ihrer Insassen an Nahrungsmitteln und Gerätschaften vonnöten war: eine geschlossene Wirtschaft, die fast keinen Absatz kannte, keinen Handel, keine Einfuhr und keine Ausfuhr. Diese Arbeiter der Erde bauten eng zusammengeballte Dörfer und waren Frondiensten unterworfen, die sich manchmal über die halbe Woche erstreckten. Man produzierte, was man in den Werkstätten der Domäne brauchte und verbrauchte. Der sehr beschränkte Austausch erfolgte durch den Kolporteur, Produkt gegen Produkt, und das Geld spielte dabei fast keine Rolle.

Der Stand der Menschen wurde durch ihren Bezug zur Erde bestimmt. Diese Erde gehörte den Feudalherren, von denen die Kirche einer der mächtigsten war, der einzige zugleich, welcher die Überlieferung der Wissenschaften und Künste zu bewahren vermocht hatte. Die Unmöglichkeit, sich allein zu verteidigen, die beängstigende Aussicht, ihrer Habe und ihres Lebens beraubt zu werden, zwangen die Menschen dazu, zugleich mit einer allzu prekären Freiheit, das Grundeigentum aufzugeben und zu Pächtern oder Leibeigenen eines Herren zu werden. Dieser Leibeigenschaft, die zahlreiche Abstufungen aufwies, war das ganze Volk unterworfen. Sie beinhaltet, daß ein jeder, der auf dem Grund und Boden des Feudalherren lebt, wohl ausgebeutet, aber zugleich auch geschützt wird. Die christliche Kirche, die aus der Abschaffung der antiken Sklaverei hervorgegangen war, hätte eigentlich die Einführung der Leibeigenschaft unterbinden müssen. Und doch verzichtete sie keineswegs darauf; sie fand nur einen anderen Namen dafür. Sie paßte sich dieser Realität an und rechtfertigte sie, denn sie zog selbst den größten Nutzen daraus. Der Zweck

der Arbeit bestand nicht in der Bereicherung, sondern darin, sich in dem Stande zu erhalten, in dem man geboren war. Nach Reichtum zu streben hieß, sich der Sünde des Geizes schuldig zu machen. Die Armut sei göttlichen Ursprungs, wurde erklärt, aber es war die Aufgabe der Reichen, ihre Last durch Wohltätigkeit zu erleichtern. Der Geldverleih auf Zinsen, der Wucher, galt als Schandtat. Allerdings wurde auch der Handel im allgemeinen kaum weniger verdammt als der Handel mit Geld. Der Händler war Gott nicht wohlgefällig.

In Westeuropa gab es hiervon nur zwei Ausnahmen: Venedig und Skandinavien. Von diesen beiden äußeren Punkten aus nahm ohne Unterbrechung der Handel mit dem byzantinischen Reich und mit dem Osten seinen Fortgang. Das Wiederaufleben dieses Handels hat seit der Mitte des 11. Jahrhunderts und hauptsächlich im Laufe des 12. Jahrhunderts das Gesicht des Mittelalters verwandelt, indem es das Mobiliarvermögen zunehmend an die Stelle der Immobilien als der eigentlichen Form des Reichtums setzte. Der Handel spornte die Seefahrt und das Gewerbe an und führte zur Gründung neuer Städte, in denen sich eine tätige Bevölkerung zusammenfand, die ein Gemeinwesen bildete und Zünfte schuf. Durch den Handel erlangte auch das Geld wieder Bedeutung, genau wie der Geldverleih auf Zinsen, die Spekulation, der Kredit, die Bankhäuser. Märkte und Messen entstanden, auf denen regelmäßig die Waren des Orients und des Okzidents, die Gewürze und die Tuchwaren aufeinandertrafen. Es hatte dies eine Umwälzung im ländlichen Bereich zur Folge: eine regelrechte Auswanderung der Landbevölkerung in die entstehenden Städte und später dann die Rückkehr des Handelsvermögens, das die Domänen der verarmten Feudalherren aufkaufte. Durch Rodungen und Eindeichungen wurde die anbaubare Landfläche vermehrt, um den Lebensunterhalt der immer weiter wachsenden Stadtbevölkerung sicherzustellen. Zu dem äußeren kam ein innerer Handel hinzu.

Man baute nicht mehr alle Produkte auf demselben Land an. Man berücksichtigte die spezifische Qualität der Böden, um durch die Spezialisierung einen besseren Ertrag zu erzielen. In seinem Kampf gegen den Feudaladel wendet sich der französische König den Gemeinden zu und gesteht ihnen Privilegien zu, zumindest denjenigen, die nicht zu seinem eigenen Kronland gehören. Der Bürger kann dem Feudalherren abschwören und dem König huldigen. Es ist dies eine besonders gewagte Erfindung der Rechtsgelehrten, die dem Feudalsystem die härtesten Schläge versetzen sollte.

Handelt es sich demnach um eine Revolution von Grund auf? Ja und nein. Ja, denn man braucht sich nur vor Augen zu halten, daß der von der Kirche verbotene Geldverleih auf Zinsen von den Lombarden, den Juden und dem Templerorden betrieben wurde und daß die Zinssätze zwischen 10 und 16% lagen, ja manchmal 24% erreichten. Man braucht nur daran zu erinnern, daß Venedig – davon profitierend, daß die Kreuzfahrer die Fahrtkosten nicht zu bezahlen vermochten – statt Jerusalem Byzanz erobern ließ. Aber die Antwort ist auch zugleich Nein. Denn der soziale Aufstieg in der Folge des Aufstiegs des Bürgertums veränderte kaum die Formen der Kultur: Die Arbeitsgeräte bewahren mit einer charakteristischen Beständigkeit ihre überlieferten Formen. Tiere und Menschen leben Seite an Seite. Und wenn die Emanzipationsbewegung der Städte Erfolg hatte, so deshalb, weil sie sich gewissermaßen in die Form der feudalen Welt zu gießen wußte. Je emanzipierter die Gemeinde ist, desto feudaler wird sie. Sie ist eine bürgerliche Feudalherrschaft, d. h. eine feudale Handelsgesellschaft. Die Gemeindeidee hat aufgehört, subversiv zu sein und beschränkt sich darauf, ein weiteres Rad in dem komplizierten Mechanismus des Feudalregimes darzustellen (Calmette). Der Leibeigene von einst verteidigt seine Privilegien und bildet eine neue Schicht von Ausgebeuteten aus: das städtische Proletariat, das im 14.

und im 15. Jahrhundert seine verfrühten Revolutionen unternimmt oder zumindest zu unternehmen sucht.

Es ist demnach eine Revolution im eigenen Rahmen des Feudalsystems. Eine mit großer Energie in Angriff genommene Revolution, die sich selbst abschnürte und in den engsten und borniertesten Vorschriften einsperrte. Für einen Augenblick scheint es, als wolle man die letzten Konsequenzen der Emanzipierung ziehen. Stattdessen aber zieht man sich zurück, schließt die nötigen Kompromisse mit der Kirche und dem Feudalsystem – und aus diesem Boden des Kompromisses erwächst eine neue christliche Religiosität, eine neue Epoche der christlichen Kunst und ein neues Leben in den Bauhütten, auf das wir noch zurückkommen werden.

Bevor wir mit einer detaillierten Analyse beginnen, möchte ich Ihnen eine Gesamtübersicht vermitteln, welche der vortreffliche Archäologe Lefèvre-Pontalis auf die Dokumente über den Bau der Sankt Urban-Kirche in Troyes und zumal auf die Abrechnungen der Jahre 1264, 1265 und 1266 stützt. Ich gebe Ihnen den Bericht von Lefèvre-Pontalis so wörtlich wie möglich wieder, damit sie hinsichtlich seiner Interpretation Ihre eigenen Schlüsse ziehen können.

Der in Troyes geborene Papst Urban IV. ersuchte die Nonnen von Notre-Dame-aux-Nonnains darum, ihm das ehemalige Haus seines Vaters, sowie die umliegenden Häuser und Plätze zu überlassen, um dort, an der Stelle, an der sie heute steht, die Sankt Urban-Kirche zu erbauen. Sein Kaplan, Jean Garsie und Thibaud d'Acenay, ein Bürger aus Troyes, hatten eine förmliche Vollmacht erhalten, um dies in die Wege zu leiten und um Häuser aufzukaufen, deren Einkünfte zum Unterhalt der Domherren dienen sollten. Urban IV. stiftete für den Bau und für die Einrichtung der Pfründe 10.000 Mark in Feinsilber (3.600.000 in unserem Geld im Jahre 1904), 18 Millionen heutiger Francs, die am 12. September 1264 ordnungsgemäß einkas-



siert wurden. Dem Nachfolger des Papstes Urban iv., Klemens iv. (ab 1265) und seinem Neffen, dem aus Troyes gebürtigen Kardinal Ancher, der ein gewaltiges Vermögen besaß, war es darum zu tun, das Werk fortzusetzen. Der Kardinal Ancher ließ sich die Abrechnung der Kirchenbauleitung zuschicken, eine Abrechnung, welche die Jahre 1264, 1265 und 1266 umfaßte. Unter den Einnahmen waren aufgeführt: die Stiftung des Papstes Urban, der Kassenbestand beim Tod des ersten Kontoristen Manasées: 800 Pfund, eine Stiftung des Kardinals Ancher in der Höhe von 500 Pfund und noch ein paar sonstige Einnahmen: 575 Pfund – insgesamt 30.950 Pfund oder 3.800.000 Francs in Gold bzw. ungefähr 19 Millionen gegenwärtiger Francs. Andererseits war unter den Ausgaben für den Bau eine Summe von 2 Millionen Francs in Gold oder 10 Millionen Francs in unserem Geld verzeichnet; allerdings muß man dem die Summe von 7 Millionen hinzufügen, die dem Wert von 83 Häusern und Ländereien entspricht, welche die Einkünfte der Domherren sicherstellen sollten. Der Saldo verzeichnete somit einen Barbestand von 2.835 Pfund (1.000.000 Francs in unserem Geld), doch die Domherren hatten nach einem Brand im Jahre 1266 Kultgegenstände verkaufen und verpfänden müssen.

Ich möchte Ihnen diese neuerlichen Transaktionen ersparen, aber ich will Ihnen von diesem mysteriösen Brand berichten. Noch vor der Weihe des Chors entfalteten die Nonnen von Notre-Dame-aux-Nonnains einen bemerkenswerten Widerstand. Ein paar Tage vor der geplanten Weihe rissen in ihrem Dienst stehende Leute und eine Gruppe von Menschen, die Interesse daran hatten, die Sache der Nonnen zu vertreten, die Tore der Stiftskirche heraus, zerbrachen die Marmorplatten des Hauptaltars und entwendeten das Baumaterial, die zum Steintransport bestimmten Karren, die Seile, die Steine, die Eisenbeschläge, sowie die Werkzeuge der Arbeiter. Vor dem Kirchengericht ließen sich die Nonnen nicht einschüchtern, und sie

zettelten eine zweite Revolte an. Der Papst erließ gegen das widerspenstige Kloster eine vom 1. Oktober 1266 datierte Bulle, in der er die verabscheuungswürdige Verwegenheit der Unruhestifter brandmarkte. Doch schon vor dieser Bulle stand die Kirche erneut in Flammen, wahrscheinlich durch Brandstiftung, denn das Feuer brach an den Gerüsten aus und griff anschließend auf den Dachstuhl über. Das Gebälk des Chores brannte vollständig ab, doch hatte das Querschiff weniger gelitten.

Im Augenblick des Brandes blieben noch 1.361 Pfund in der Kasse (800.000 Francs unseres Geldes). Ein provisorischer Dachstuhl, der von dem Zimmermann Guillaume angefertigt wurde, kostete 32 Pfund (18.000 Francs) und der Abt von Montiéreny stiftete dem Kapitel 68 Pfund (41.000 Francs) zum Kauf des Kupfers für das Dach. Die Domherren nahmen 113 Pfund auf, indem sie ein Kreuz und einen goldenen Abendmahlskelch mit silbernen Becken verpfändeten. Sie verkauften ein Hostiengefäß und zwei Silbervasen, und Klemens IV. versprach den Donatoren 100 Tage Ablass.

Man beachte den Eifer der Domherren, einen Schaden zu beheben, der ohne Zweifel mittelbar durch die Nonnen verursacht worden war, welche noch nicht die vollständige Bezahlung des abgetretenen Gebäudes erhalten hatten. Indessen war der Papst – trotz seiner Bulle gegen die Nonnen von Notre-Dame-aux-Nonnains – bei weitem noch nicht mit den Domherren einverstanden. Der Kardinal Ancher stellte fest, daß die Abrechnung irreführend war, denn die für den Bau der Kirche ausgegebenen Summen waren mit dem Ankauf der Pfründe verquickt worden, und es ging im übrigen daraus hervor, daß die großzügige Stiftung von Urban IV. nicht restlos für den Bau der Kirche verwandt worden war. Doch die Domherren legten keine besondere Eile an den Tag, eine befriedigende Erklärung dafür zu liefern. Papst Klemens IV. setzte den Abt Robert von Montiéramey zum Schiedsrichter ein zwischen dem Kapitel von

Sankt Urban und Jean Langlois, einem Bürger aus Troyes, dem ehemaligen Werkmeister, der die Rechenschaft über eine Summe von 2.500 in Tours geprägte Pfund (eineinhalb Millionen Francs in unserem Geld) schuldig geblieben war, die er für den Bau der Kirche erhalten hatte. Die Domherren hatten dem Willen des Papstes entsprochen, indem sie ihren Architekten vor den Schatzmeister der Kirche Saint Jean von Laôn vorladen ließen. Doch Jean Langlois, der Architekt der Sankt Urban-Kirche, war ins Kloster gegangen, und die Domherren selbst gaben dem Papst Klemens IV. zu bedenken, daß er auf Grund eines Privilegiums nicht außerhalb seiner Heimatstadt abgeurteilt werden könne. Der Papst aber ließ drei Domherren vor zwei Schiedsrichter laden. Der Kardinal Ancher legte erneut dar, daß die Ausgaben für den Bau der Stiftskirche in einer besonderen Rechnung hätten aufgeführt werden müssen, anstatt mit dem Ankauf der Pfründe zusammengerechnet zu werden. Er forderte folglich von den Domherren Rechenschaft über den Verbleib von 500 Pfund (300.000 Francs in unserem Geld), die er für den Bau von Sankt Urban gestiftet hatte und über 2.500 Pfund (eineinhalb Millionen in unserem Geld), die den Saldo der 10.000 Silbermark (18 Millionen) aus dem päpstlichen Schatz darstellten.

Wer war der Betrüger? Lefèvre-Pontalis bezichtigt Jean Langlois. Er schreibt: Die Architekten des Mittelalters, die Werkmeister, waren nicht allein Künstler, sondern sie mußten Geschäfte abwickeln und gemeinsam mit den Kirchenbauausschüssen, denen gegenüber sie rechenschaftspflichtig waren, Zahlungen tätigen. Aber Jean Langlois sei seiner beruflichen Verpflichtung nicht nachgekommen, als er die Verwendung von 2.500 Pfund gegenüber dem Kapitel von Sankt Urban nicht gerechtfertigt hatte. Die Vermutung liegt nahe, daß er um 1266 ins Kloster gegangen war, um den Auflagen des Papstes und der Domherren zu entgehen. Das genaue Gegenteil ist jedoch nicht weniger wahrscheinlich, d. h. daß die Domherren die Bezahlung

der Nonnen von Notre-Dame-aux-Nonnains vernachlässigt hatten, um so weit wie möglich ihre Einkünfte zu erhöhen, und daß sie aus diesem Grund dem Willen des Papstes Urban IV. zuwidergehandelt hatten.

Diese hübsche Geschichte macht deutlich, daß es nicht allein die Frömmigkeit, das Lob Gottes und das Gemeinwohl waren, die bei einem Bau im 13. Jahrhundert bestimmend waren. Der Gerechtigkeit halber muß ich jedoch hinzufügen, daß die Stiftsherren von Troyes nicht die einzigen sind, die allzu schmeichelhafte Behauptungen hinsichtlich ihrer Frömmigkeit Lügen strafen.

Um Ihnen ein lebendiges Bild davon zu vermitteln, was bei einem Bau des Mittelalters vor sich ging oder vor sich gehen konnte, möchte ich Ihnen eine weitere Anekdote mitteilen, die ich in den *Mélanges d'archéologie et d'histoire* von Quicherat gefunden habe, der sie den Registern des Baus der Kathedrale von Troyes entnommen hat. Diese Geschichte ist zwar nicht mehr der zweiten, sondern der dritten Phase in der historischen Entwicklung zuzurechnen, doch vervollständigt sie unsere ziemlich beschränkten Kenntnisse.

Im Jahre 1382 schloß das Kapitel einen Vertrag mit den Maurern Michelin und Jean Thierry über den Bau eines neuen Lettners in der Kathedrale ab, der nach einer Zeichnung und einer Skizze ausgeführt werden sollte. Der Vertrag vom 6. Juni ist förmlich und bindend. Er legt den Tageslohn fest und verpflichtet die Künstler dazu, ohne Unterbrechung bis zur Vollendung des Werkes zu arbeiten, d. h. ohne eine andere Arbeit woanders aufnehmen zu dürfen. Jean Thierry und sein Geselle arbeiteten denn auch bis zum 27. Oktober 1382. Hier fand nun eine Atelierrevolution statt. Einem nach Troyes gekommenen Fremden, der sich als geschickter ausgab denn jeder andere, gelang es, sich beim Kapitel Gehör zu verschaffen. Er unterbreitete einen Plan, der – wie er behauptete – dem gerade ausge-

fürhten vorzuziehen sei. Er rief die Domherren und die Bevölkerung als Richter an und erreichte es, vor einer Versammlung von Bürgern und Handwerkern gehört zu werden, die ihm die Palme zuerkannten. Dieser glückreiche Künstler hieß Heinrich von Brüssel. Er kam von Paris, und es ging ihm ohne Zweifel ein großer Ruf voraus, denn er konnte dem Kapitel seine Bedingungen stellen und man bewilligte all seine Forderungen. Ein Maurermeister seiner Wahl wurde ihm als Mitarbeiter zugesellt, bei einem Gehalt, das zwar für beide gleich war, aber höher als das ihrer Vorgänger. Es wurde ein neuer, ebenfalls sehr minutiöser Vertrag ausgeschrieben. Der ehemaligen Künstler aber und der großen Dienste, die sie dem Kapitel erwiesen hatten, wurde keine weitere Erwähnung getan. Quicherat legt besonderes Gewicht auf den Umstand, daß die Maurer eines Landes demnach völlig ungehindert die eines anderen Landes verdrängen konnten, ohne dafür eines Zunftbeschlusses zu bedürfen. Es genügte, das Wohlwollen des Domkapitels zu erringen. Und noch erstaunlicher: Wenn dem Kapitel die Hände vertraglich gebunden waren, konnte es sich durch Rückgriff auf die Bevölkerung, und das heißt auch auf die Handwerker, seiner Verpflichtungen entledigen.

Es ließe sich vermuten, daß diese wenig kirchlichen und kaum zunftgemäßen Sitten eine Besonderheit der Stadt Troyes bzw. der Jahrmärkte der Champagne (der berühmtesten des Mittelalters) gewesen seien. Aber auch in Paris, in der Bauhütte von Notre Dame entsprach die Wirklichkeit nicht immer den festgeschriebenen Verpflichtungen. Und in diesem Fall handelt es sich nicht mehr um Domherren und um Werkmeister, sondern um einfache Arbeiter. Am Vorabend von Mariä Himmelfahrt ereignete sich in der Bauloge ein so schwerwiegender Zwischenfall, daß die Wachen des Kapitels mit Waffengewalt einschreiten mußten. Wir wissen nichts genaueres über diesen Vorfall, aber er hatte einen Rechtsstreit zwischen dem Kapitel und dem

Bischof von Paris zur Folge. Der vortreffliche Archivar Mortet, der die Spur von diesen Ereignissen in einem Statut vom 28. Februar 1283 fand, fügt hinzu: »Tagsüber wurde in dieser Loge gewiß hart gearbeitet; doch kam es bisweilen des Nachts zu den gewalttätigsten Schlägereien.«

Man würde sich täuschen, wenn man diese Vorgänge verallgemeinern wollte, doch beginge man einen nicht weniger schweren Fehler, ein Bild der Bauhütte lediglich in Übereinstimmung mit den Statuten der Zünfte entwerfen zu wollen, welche öfter die Wünsche und Vorschriften als die Realitäten zum Ausdruck bringen. Ich hoffe, daß Sie im Hinblick auf das, was ich Ihnen soeben vorgelegt habe, sowie auf die Analyse, die ich Ihnen im Laufe meines Vortrages unterbreiten werde, Ihre eigene Synthese finden werden.

Da die ehemalige Abteikirche des 10. und 11. Jahrhunderts Herr des Geländes und der Bauleute war, brauchte sie auch keine eigentliche Rechnung der Einnahmen und Ausgaben aufzustellen, denn sie produzierte alles Nötige in ihrer eigenen Domäne. Doch von dem Augenblick an, da die Naturalienwirtschaft vor dem Schub des Handels und des städtischen Gewerbes zusammenbrach, als man begann, in den Städten und mit von der Macht der Kirche unabhängigen Arbeitern zu bauen, bestimmten die Einnahmen der Kirche nicht allein die Bauzeiten, sondern auch den Lohn, den Lebensunterhalt und die ganze Lebenshaltung der Arbeiter.

Die Ausgaben waren gewaltig. Ich erinnere Sie an die zwölf Millionen, die man innerhalb von drei Jahren für den Bau des Chores und des Querschiffs von Sankt Urban in Troyes berechnet hat. Man hat kalkuliert, daß für den Bau der Kirche Saint Lazare in Autun im Jahre 1294 vierhundert Vienneser Pfund an Einnahmen zusammenkamen, während 519 Vienneser Pfund ausgegeben wurden. Dies stellt ein jährliches Budget von umgerechnet 250.000 Francs unseres Geldes dar. Für den Bau der Kirche Saint

Ouen in Rouen nahm Quicherat jährliche Einnahmen von 700 Tourneser Pfund an, d. h. von fast einer halben Million (420.000 Francs), bzw. für einundzwanzig Jahre fünf Millionen Francs in der Währung des Jahres 1852. Oder bescheidener: Für den ganzen Bau der Sankt Viktor-Kirche in Xanten (Deutschland) über mehrere Jahrhunderte hat Beissel sechs Millionen Goldmark berechnet (36 Millionen Francs in unserem Geld).

Man darf nicht vergessen, daß es neben diesen hohen Summen immer freiwillige Arbeitsleistungen gab, zu denen von den Bischöfen und Päpsten ermutigt wurde. Diese letzteren setzten die Verdienste der Gläubigen, die an einem Kirchenbau arbeiteten, mit den Verdiensten der Soldaten in eins, die sich zur Befreiung der heiligen Stätten rüsteten. Choisy bestreitet, daß die Leistung dieser freiwilligen und unentgeltlichen Arbeit besonders groß gewesen sein könne. Es habe die dazu nötige Organisation gefehlt. Doch wenn man aufmerksam die Rechnungsbücher liest und die Transportkosten überschlägt, läßt sich nicht länger daran zweifeln, daß diese kostenlose Arbeit eine umso beträchtlichere Hilfe darstellte, als die Wege in sehr schlechtem Zustand waren.

Woher aber kamen, einmal abgesehen von diesen hilfreichen Armen, die Spenden in Geld? Ich werde Ihnen eine Liste der Quellen aufstellen, und Sie werden sehen, daß die Kirchenbauleitung einer mittelalterlichen Bauhütte von überall her Geld bezog und nichts verschmähte, denn ein jeder hatte seinen Beitrag zu leisten. Von Fall zu Fall verschieden, floß das Geld aus den unterschiedlichsten Quellen.

Es kam:

1. von der Gemeinde und den Zünften;
2. von den Feudalherren. In den Gemeindekirchen war es Brauch, daß der Feudalherr das Allerheiligste zu unterhalten hatte, während die Bevölkerung für das Kirchenschiff sorgte – eine für die feudale Hierarchie charakteristi-

sche Unterscheidung, die oft zu sonderbaren architektonischen Zusammenstellungen führte: ein reiches Allerheiligstes z. B. neben einem ärmlichen Schiff. Das Geld kam weiterhin

3. von dem Erlös der Ablässe, die den Spendern gewährt wurden,

4. von der Besteuerung des Kapitels; jeder Domherr hatte einen Teil seiner Einkünfte beizusteuern,

5. von der Verwendung der Einkünfte vakanter Pfründe für die Bauarbeiten,

6. von den Gaben und Legaten in Geld oder Naturalien; diese letzteren wurden nach Instandsetzung in der Kirche ausgestellt und von dem Bevollmächtigten des Kirchenbau rates verkauft. Es ließen sich unter dieser Rubrik alle möglichen Dinge finden: ein Frauenmantel ebensogut wie das Schwert eines Kriegers. Das Geld stammte ebenso

7. von den freiwilligen Gaben, die man den Almosensammlern gab oder in den Opferstock warf,

8. von dem Entgelt für die Abhaltung von Gottesdiensten zu besonderen Zwecken, und vor allem für das Glockenläuten bei Beerdigungen,

9. vom Verkauf der Weihekerzen,

10. von der den Gläubigen erteilten Erlaubnis, die Reliquien anzubeten und zu berühren. Man trug diese über das ganze Land und bot sie der Anbetung des Volkes dar, um Almosen zu erhalten. Das Geld kam

11. von unrechtmäßigem Besitz, den man dem Eigentümer nicht zurückerstatten konnte,

12. von den Erb- und Leibrenten. Man übergab der Kirche das Geld und bezog eine Rente, die normalerweise 5%, aber oft auch 10% und 12% betrug,

13. von Geschäften in Handel und Gewerbe im Hinblick auf die Finanzierung eines bestimmten Baus. Anstatt z. B. das Geld direkt der Kirche zu übergeben, händigte es eine Frau in Ulm einem Händler aus, der Leinwand dafür erstand, sie bleichen ließ und sie dann weiterverkaufte. Mit



dem erzielten Erlös wurde der Bau in Angriff genommen. Dieses Geschäft wurde zehn oder zwölfmal wiederholt, und der Bau konnte fertiggestellt werden, ohne daß man das Kapital angerührt hatte. Das Geld kam

14. von den Zehnten, den Zinsen verschiedener Lehen, den Einkünften der Domänen usw.,

15. von den Bußgeldern der kirchlichen Rechtsprechung.

Es fällt einem bei dieser unvollständigen Aufzählung das gleichzeitige Bestehen einer überlebten ländlichen Wirtschaft und einer modernen städtischen Wirtschaft auf, das Nebeneinander von Frömmigkeit der Gläubigen und Stolz der Bürger, von freiwilligen Gaben und erzwungenen Kollekten.

Man baute nach Maßgabe der Einnahmen. Die gewöhnlichen Einnahmen reichten für den Unterhalt des Baus; die außergewöhnlichen Einnahmen ermöglichten ein stark beschleunigtes Bautempo. Doch die großen, umfangreichen Arbeiten, welche damals kostspieliger waren als heute, hatten in kürzester Zeit sowohl die Bestände des laufenden Jahres als auch das in den vorausgehenden Geschäftsjahren Aufgesparte aufgezehrt. Sehr oft mußte man nach ein paar Jahren den Bau einstellen und abwarten, bis spätere Reserven einen Neubeginn erlaubten. Man hat widersprüchliche, günstige und abfällige Urteile über diese Art und Weise der Baufinanzierung abgegeben. Ich selbst möchte lieber ihre Auswirkung auf die Konstituierung der Bauhütten hervorheben. Wenn ein Bau unterbrochen wurde, zerstreuten sich notgedrungen die meisten Bauleute in alle Richtungen. Man behielt zum Unterhalt des bereits Gebauten nur einen Meister da, der für geringen Lohn zu arbeiten bereit war, also einen Meister zweiten Ranges. Sobald die Bauarbeiten weitergingen, strömten neue Meister und Gesellen herbei, die sich das schon Vollendete zu eigen machten, oder Neues schufen. Bei allen großen Bauten ist demnach

eine gewisse Heterogenität der Stile und Werte zu verzeichnen: Beständigkeit und Dynamik in einem, ein Kampf zwischen denen, die an Ort und Stelle geblieben und in die schlimmste akademische Steifheit abgeglitten sind und den anderen, die kommen und gehen und neue Ideen mitbringen, ohne die Routine stets überwinden zu können.

Welche Tragödien, welche Kämpfe lassen sich erahnen, wenn man den Versuch unternimmt, die verschiedenen Hände zu unterscheiden, die an einem und demselben Bau mitgewirkt haben! Es herrschte beileibe kein Frieden in den Bauhütten des Mittelalters, und es ging nicht einmal um einen uneigennütigen Wettbewerb, oder um einen selbstlosen Künstlerwettstreit, vielmehr war es ein unerbittlicher Konkurrenzkampf, bei dem jeder seinen Nachbarn zu übertreffen und zu verdrängen suchte. Die Bischöfe und Domkapitel, die Äbte und weltlichen Herren mußten ihre Interessen entweder durch förmliche Verträge schützen, die jede Zerstörung des Werkes der Vorgänger durch die aufeinanderfolgenden Meister untersagten, oder dadurch, daß sie einen Maurermeister in ihrem Dienst behielten, der einen Eid ablegen mußte und der seine Verantwortung manchmal auf seinen Sohn weitervererbte. Obwohl der Bau in stilistischer und künstlerischer Hinsicht sehr verschiedenartige Teile umfaßte, versuchte man auf diese Weise, den Eindruck der Geschlossenheit des Ganzen zu wahren. Kurz: Die Unregelmäßigkeit der Einnahmen hatte beträchtliche Auswirkungen auf die Kunst.

Quicherat hat in den Rechnungsbüchern der Kathedrale von Troyes fünfzehn Einnahmeposten entdeckt, die je nach den verschiedenen, im Laufe des Jahres anfallenden Bedürfnissen in ungleiche Anteile aufgeteilt worden waren. Ich gebe Ihnen diese Ausgabenliste wieder: 1. Ausstattung (Vorräte für die tägliche Instandhaltung des Gebäudes, wie Schindeln, Doppellatten, Ziegeln, Blei, Nägel usw.), 2. Maurerarbeit (für den Bau getätigte Ausgaben, von dem Kauf des Materials und seinem Transport vom

Steinbruch zur Kirche an bis hin zum Lohn der Ornamenten- und Statuenbildhauer), 3. Zimmer- und Tischlerarbeiten, inklusive für das Chorgestühl, 4. Dachbedeckung (mit Ziegeln oder Schiefeln), 5. Schmiedearbeiten (Schlosserei und Kleinschmiedehandwerk), 6. Gewänder und Zierat (die Pflege der Gewänder des Chores, der Bahrtücher für die Toten und der Wandteppiche, die Abschrift, die Ausmalung und der Einband der Bücher für den Altar und das Leseput), 7. Glaserei, 8. laufende Ausgaben (Reinigung, Entfernung des Schnees, Expertisen, Kauf der Werkzeuge und des nötigen Zubehörs für den Bau), 9. Gehälter und Kostgelder sowohl für die Aufseher des Baus als auch für die Kanzlisten, denen sie ihre Buchhaltung überlassen. 10. Außergewöhnliche Ausgaben (Reparaturen der Orgel, Instandhaltung der Häuser, Mühlen usw., welche der Kirche zur Förderung des Baus überlassen wurden).

Aus dieser Aufzählung können wir den Schluß ziehen, daß die Kirche selbst das Material beschaffte und die Löhne auszahlte. Die Beziehung zwischen dem Werkmeister und den Gesellen, den Lehrlingen und Arbeitern waren also von keiner unmittelbaren finanziellen Abhängigkeit bestimmt; außerdem hing der Werkmeister nicht von einem Unternehmer ab. Der Oberste des Kirchenbauausschusses übergab im Auftrag des Bauherrn dem Werkmeister die von ihm errechneten Löhne, und dieser gab sie an die Gesellen weiter. Die Beziehungen waren demnach in erster Linie Berufsbeziehungen: Beziehungen zwischen den verschiedenen Innungen und zu dem, der den Bauauftrag erteilt hatte.

Die Frage der Löhne ist für uns von besonderem Interesse. Aber die Beantwortung dieser Frage stellt uns vor unüberwindliche Schwierigkeiten. Die Bedeutung des geprägten Geldes war so gering, seine Herkunft so unterschiedlich, daß Münzen verschiedenster Provenienz zur gleichen Zeit in Umlauf waren. Ihr Verhältnis zueinander änderte sich

ständig und machte den Beruf der Wechsler notwendig, und zwar um so mehr noch, als der Wert eines bestimmten Geldes sehr häufigen Fluktuationen unterworfen war. Dennoch war die Zeit, von der wir sprechen, eine der beständigsten, denn in ihr galten als Währung das in Tour geprägte Pfund und das Goldgeld von Saint Louis, der Louisdor. Andererseits müßten wir nicht nur den Nennwert der Gehälter in unserem heutigen Geld kennen, sondern auch ihren Realwert, ihre Kaufkraft, ihre Schwankungen in bezug auf den Preis der Nahrungsmittel und lebensnotwendigen Güter, d. h. die Lebenshaltung, die sich die verschiedenen Kategorien von Arbeitern mit ihrer Entlohnung erlauben konnten.

Obgleich sich aus den Verträgen, die uns erhalten geblieben sind, allgemeine Schlüsse ziehen lassen, ersticken wir fast unter der Last der Komplikationen, sobald wir die Einzelheiten genauer fassen wollen. Man weiß, daß im Winter fünf Tage pro Woche gearbeitet wurde und manchmal sechs Tage im Sommer, obwohl die Arbeit bei Sonnenaufgang begann und erst bei Sonnenuntergang beendet war. Die Entlohnung erfolgte teils in Geld, teils in Naturalien. Der Geldumlauf war stockend, und die Meister erklärten sich dazu bereit, Verpflegung, Unterkunft und die wichtigsten Gebrauchsgüter, Kleider, Kohlen usw. gestellt zu bekommen. In einem Vertrag aus dem Jahre 1261 wird ein Tageslohn mit drei Sous und die Verpflegung mit drei Denar angegeben. Die Entlohnungszeiträume sind sehr unterschiedlich. Im allgemeinen erhält der Werkmeister eine Jahresvergütung und dazu einen Lohn für jeden Arbeitstag, je nach seiner Funktion, d. h. je nach dem, ob er die Arbeiten lediglich leitet oder ob er selbst die Steine bearbeitet. Die Arbeiter wurden wöchentlich bezahlt, die Löhne waren im Sommer höher als im Winter. In den meisten Fällen wurde im Gedinge gearbeitet, wie die Steinmetzzeichen es belegen, auf die ich später noch zu sprechen kommen werde. Außer den vorgesehenen Gehältern wa-

ren zusätzliche Gratifikationen zu bestimmten Anlässen üblich, z. B. zu Beginn der Arbeitssaison oder am Tag der Fertigstellung eines Bauabschnitts. Dabei sind die Geldprämien sehr selten; man gibt Kleider, Handschuhe usw.

Die Lohnschwankungen waren sehr beträchtlich. Der Jesuitenpater Beissel, der die Rechnungsbücher der Sankt Viktor-Kirche in Xanten ausgewertet hat, schreibt, daß der erste Werkmeister, der von 1356 bis 1376 an dem Bau gearbeitet hat, im Jahre 1371 sechsmal so viel verdiente wie im Jahre 1356. Der Lohn der Gesellen war ebenfalls bedeutend gestiegen, doch die Kornpreise desgleichen, so daß es den Arbeitern wenig zugute kam. Der Lohn eines Gesellen belief sich auf die Hälfte oder zwei Drittel des Meisterlohns und der Lohn eines Lehrlings war ungefähr halb so hoch wie der eines Gesellen. Beissel schließt daraus, daß ein Arbeiter zu Beginn des 15. Jahrhunderts zweieinhalbmal so viel verdiente wie ein Arbeiter in der Mitte des 16. Jahrhunderts, und daß er das Doppelte eines Arbeiters im Jahre 1884 verdiente, d. h., daß die Lohnsummen seit Beginn des Kapitalismus stark zurückgegangen sind. Wir wissen, daß viele Werkmeister einen gewissen Reichtum erworben hatten und daß sie Hausbesitzer waren, was für jene Zeit einen ansehnlichen Wohlstand bedeutet. Kurz: Die Löhne sind relativ hoch. Doch wird quantitativ und qualitativ viel verlangt. Durch Stücklohn oder aufgabenbezogene Bezahlung wird die Leistung so weit wie möglich in die Höhe getrieben.

Trotz ihrer relativen Höhe stellten diese Löhne indessen für die Bauleitung nur einen kleinen Teil der Ausgaben dar im Vergleich zu dem Material. Der Grund dafür wären die sehr hohen Transportkosten der Steine. Falls man nicht in der Nähe eines Steinbruchs baute, machten die Kosten für den Transport zwei Drittel des Steinpreises aus, auch wenn die Beförderung auf Schiffen erfolgen konnte. Die Wege- und Brückengelder waren extrem hoch, die Mautstellen äußerst zahlreich. Um diese Kosten zu umgehen, mußte

man den Beamten Summen zahlen, die in etwa den Gebühren selbst gleichkamen. Man spendete viel für den Bau einer Kirche, aber gleichzeitig profitierte man auch davon – die Steinbruchbesitzer und die Herren des Geländes am meisten. Die feudale Sozialstruktur, welche sämtliche Zweige der Wirtschaft behinderte, verlangte der Kirche schwere Verluste ab, sobald sie einen Bau in Angriff nahm.

»Die gotische Architektur und die feudalen Hemmnisse« lautet eine Kapitelüberschrift in einem Buch von Choisy. Darin zeigt er nicht nur den negativen Aspekt auf, die Schwierigkeit der Versorgung mit Material infolge der schlechten Straßen und der durch die feudale Aufspaltung bedingten ruinösen Wegegelder, sondern er betont auch die positiven Seiten: Diese politische Zerstückelung spornte die Gemeinden dazu an, sich gegenseitig durch die Pracht ihrer Kathedrale zu übertreffen. Zugleich galt es, den Stein als einen Wertgegenstand zu behandeln und seinen Gebrauch einzuschränken. Es mußte mit einem Mindestmaß an Material gebaut werden und die bloße Zusammenballung von Masse durch das Geschick und die Kunstgriffe der Handwerker ersetzt werden. Die Architekten schufen eine Bauweise, bei der die Materie gewissermaßen in den Hintergrund tritt, wo alles Kombination ist. Sie machten nur vor dem Unmöglichen halt.

Sie werden sich denken können, daß diese Raffinesse in der Konstruktion eine gleiche Raffinesse in der handwerklichen Arbeit mit sich brachte und eine Organisation der Bauhütte erforderlich machte, bei der alles hierarchisch geordnet und kontrolliert war.

Worin aber bestand diese Organisation?

Man muß sich in erster Linie vor Augen führen, daß es bei einer Bauhütte zwei leitende Personen gab, die verschiedenen Berufskörperschaften angehörten und unterschiedliche Aufgaben zu erfüllen hatten: der Bauleiter und der Werkmeister. Der Bauleiter oder Prokurator war ein

Beauftragter entweder des Abtes oder des Kapitels (oder später der Gemeinde), der jedes Semester bzw. – wenn es für nötig befunden wurde – noch öfter Rechenschaft über den Fortgang des Baus ablegen mußte. Der Werkmeister war ein Maurer, der mit der technischen und künstlerischen Seite des Baus befaßt war. Der Gelehrte Julius von Schloßer hat nachgewiesen, daß es bereits im 9. Jahrhundert, beim Bau der Klosterkirche Remiremont, diese beiden Personen mit ihren unterschiedlichen Funktionen gab. Der Prokurator war damals ein gewisser Theoderich, der leitende Maurermeister hieß Gelmano. Diese Arbeitsteilung verschwand möglicherweise in den Fällen, in denen der Architekt ein Mönch war, doch trat sie im Laufe des 12. Jahrhunderts aufs neue hervor. Wir wollen die Ausnahmen beiseite lassen, wo der Architekt auch für die Arbeitsgestaltung, für die Materiallieferungen, und die Arbeitskräftebeschaffung die Verantwortung übernahm und wo er sich sogar um die Verwaltung des Baus kümmerte. Man trennte in den meisten Fällen die administrative und die technische Seite, obwohl es sich nicht behaupten ließe, daß diese beiden Funktionen vor dem 13. Jahrhundert schon deutlich voneinander geschieden gewesen seien.

Nicht immer war es eindeutig, wer den Auftrag zu dem Bau gegeben hatte, denn der Bischof war nicht der einzige Richter bei einer so schwerwiegenden und komplexen Frage. Anfänglich gibt bei einer gotischen Kathedrale zwar fast immer der Wille des Bischofs den Ausschlag; wenn es aber darum geht, weiterzubauen und fertigzustellen, gehen die Initiative und die Oberleitung auf das Domkapitel über. Für den Bischof, der den Bau einer Kathedrale in Angriff nahm, bedeutete dies viel Ruhm und wenig Sorgen. Für die Domherren dagegen wurden sofort zu leistende Verzichte und Opfer erst durch eine weit in der Zukunft liegende Nutznießung aufgehoben, von der erst ihre Nachfolger nach fünf oder sechs oder noch mehr Generationen profitierten. Es herrscht im übrigen in einem

Gemeinwesen ein gesetzterer, rechnenderer, weniger züversichtlicher Geist und es wehen dort Gegenwinde, welche die spontanen Aufwallungen neutralisieren. Im 12. und im 13. Jahrhundert bestand in den Domkapiteln ein Bewußtsein von ihrer zunehmenden Macht, ein instinktives Streben, die rivalisierende Macht, die der Bischöfe, nicht allzu sehr zu erhöhen. Es gab darüberhinaus sehr oft lokale Zwistigkeiten, die bis zu systematischen und hartnäckigen Oppositionen führen konnten.

Nach dem 13. Jahrhundert greift der Bischof nur noch dann und wann als Stifter und als ordnende Hand ein (A. Saint Paul). Die Bauaufsicht, sowie die Verwaltung des Personals lagen bei der Errichtung einer Kathedrale offenbar in den Händen des Kapitels und des Bauausschusses, der eine seiner wesentlichsten und wichtigsten Kollegien darstellte. Ein wenig später allerdings sind Fälle bekannt, in denen die Städte dem Bischof und dem Kapitel den Bau der Kathedrale aus den Händen rissen. Der Bau des Münsters von Ulm wurde in der stolzen Absicht begonnen, es allein mit dem Geld der Bürger dieser Stadt zu vollenden, und ich habe Ihnen bereits von einem der durchweg kapitalistischen Verfahren berichtet, bei dem man allein die Gewinne und nicht das Kapital dazu verwendete.

Gleich aber wie die inneren Konflikte gelagert sein mochten, es gab immer eine Autorität, welche die Verbindung zwischen den einzelnen Gilden herstellte und sie leitete. Bei den zivilen Bauten wurde diese Funktion von einem Statthalter oder Kassenführer, kurz einer Art Hauptverwalter übernommen, der sich um den ganzen Bau kümmerte. Handelte es sich um große Bauten, war diese Stelle beileibe kein Ruheposten. Die Bauleute anzuwerben, Werkzeuge und Geräte bereitzustellen, Materialien aller Art einzukaufen, Verträge über den Transport all dieses Materials abzuschließen und sich zugleich um die Nahrungsmittel für dieses Heer von Arbeitern zu kümmern, die



Versorgung und die Kontinuität der Lieferungen sicherzustellen, die Gelder zu verwalten und regelmäßig die Löhne der Arbeiter auszuzahlen, die Buchführung in Ordnung zu halten, das gute Einvernehmen zwischen allen Gilden aufrechtzuerhalten, die polizeiliche Oberaufsicht über die Bauhütte auszuüben, die Arbeit eines jeden zu überwachen, die genaue Einhaltung der Verträge zu kontrollieren. Dies ist nur ein kleiner Überblick über die gewaltigen Aufgaben, die dem Bevollmächtigten des Kapitels oder des Feudalherren oblagen (Minvielle).

Natürlich konnte dieser Beauftragte ohne Spezialkenntnisse einer so großen Aufgabe nicht ohne die Hilfe des Werkmeisters entsprechen, der ein Maurer, und vor allem ein Vorarbeiter war. Seine Wahl war somit von ausschlaggebender Bedeutung. Wollte man einen Bau beginnen oder weiterführen, wurde oftmals ein Kollegium von Maurermeistern zusammengerufen, die manchmal von ziemlich weit her zu der Baustelle anreisen und mit der Anfertigung eines gemeinsamen Gutachtens beauftragt waren. In den meisten Fällen wurde der Werkmeister allein auf Grund seines Renommées gewählt. Er unterbreitete einen Kostenvoranschlag und legte Zeichnungen auf Pergament vor, oder Holzmodelle, die zu Beratungen Anlaß gaben, an denen eine gewisse Anzahl Praktiker, Liebhaber und hohe Würdenträger der Kirchenbauleitung teilnahmen. Wir haben bereits gesehen, welch erbitterte Konkurrenz es dabei gab.

Den Entwurf anzufertigen, war eine der Aufgaben des Werkmeisters; die zu tätigenen Käufe anzugeben, das Material zu prüfen und zu begutachten, die Arbeiter anzuleiten, die er übrigens selbst nicht angeworben hatte, war eine andere. Die beiden Teile waren durch einen Vertrag förmlich gebunden. Im Prinzip konnte ein Arbeiter vom Kapitel entlassen werden, nachdem man ihm seinen vollen Lohn ausbezahlt hatte. Der Werkmeister dagegen verpflichtete sich, nicht ohne Erlaubnis andernorts zu arbeiten

und seine ganzen Fähigkeiten in den Dienst der Kirche zu stellen.

Doch das Maurerhandwerk war nicht der einzige Beruf, der in einer Bauhütte des Mittelalters ausgeübt wurde, und der Maurermeister hatte sich mit den anderen Zünften ins Einvernehmen zu setzen, was auf Grund der sozialen und wirtschaftlichen Situation dieser Zeit nicht immer einfach war. Eine Freiheit zu arbeiten gab es nicht. Jeder Beruf faßte diejenigen, die ihn ausübten, in Zünften mit besonderen Statuten zusammen, denen man sich unweigerlich zu unterwerfen hatte. Und eine jede Zunft war durch unüberwindliche Schranken abgeschirmt, welche von ihren Mitgliedern eifersüchtig gewahrt wurden. Beim Bau gab es nicht weniger Innungen als Berufe: Maurer, Zimmerleute, Schlosser, Maler, Glaser. Zum Glück existierten keine eigenen Architekten- oder Künstlerinnungen. Sie waren alle ausschließlich Praktiker und Handwerker, und obwohl die Architektur theoretisch nur einen Zweig der Kunst der Geometrie darstellte, war der Architekt nichts anderes als ein Maurermeister. Und als solcher arbeitete er auf gleichem Fuße mit den Meistern der anderen Zünfte des Baus zusammen. Wenn aber trotz der Autonomie der verschiedenen Zünfte die Autorität des Maurermeisters in der Regel anerkannt wurde, so verdankte sich dies einer stillschweigenden Übereinkunft zwischen den Meistern der verschiedenen Berufe: Sie waren Mitarbeiter des Werkmeisters, nicht aber seine Untergebenen.

Die französischen Gelehrten betonen diese quasi demokratische Koordinierung. Ihnen zufolge verhandelt der Prokurator zunächst mit dem Maurermeister, der die größten Arbeiten auszuführen und die wichtigste Rolle zu spielen hat. Anschließend mit dem Zimmermeister, dann mit einem Schlosser, und desgleichen mit den Meistern der anderen Innungen: Jeder von ihnen schließt einen Vertrag lediglich über den ihn betreffenden Bauteil ab. So schien sich der Architekt im 12. Jahrhundert nur um den Steinbau

zu kümmern: die anderen Berufe fielen nicht in seinen Zuständigkeitsbereich. Doch wenn die Kluft zwischen den verschiedenen Berufen wirklich so groß gewesen wäre, daß weder ein Schlossermeister noch ein Zimmermeister es je akzeptiert hätten, unter der Leitung eines Maurermeisters zu arbeiten, wäre jeder einzelne Bau eine wahrhafte Geldverschwendung gewesen, es sei denn, der Prokurator, der keinen einzigen von diesen Berufen erlernt hatte, wäre allmächtig gewesen und in der Lage, alles Einzelne zusammenzufassen. In Wahrheit hatte diese quasi demokratische Koordinierung eine ökonomische Grundlage. Da der Feudalherr oder das Kapitel zunächst den Werkmeister kommen ließen und sie erst anschließend – nachdem seine Ratschläge ihnen Klarheit verschafft hatten – die Meister der anderen Zünfte vorluden, hatte der Maurermeister oder Werkmeister indirekt seine eigenen Vertrauensleute als Mitarbeiter bezeichnet, und die Übereinstimmung war durch eine gewisse materielle Abhängigkeit bedingt.

Es läßt sich in der Tat nicht behaupten, diese Beziehung sei nicht sehr solide gewesen. Sie weicht sich dann aber von beiden Seiten her auf. Seit dem 13. Jahrhundert versuchen die Werkmeister mehr als einmal, sich ihren Verpflichtungen zu entziehen. Sie gedenken sich auf die Aufstellung des Programms, des Bauplans und des Kostenvoranschlags, auf das Einarbeiten und die Oberleitung der Bauarbeiten zu beschränken. Für die Ausführung selbst verlassen sie sich auf einen Bauleiter, einen erfahrenen Praktiker, der manchmal fast die gesamte Verantwortung übernimmt. Aus einer Predigt des Nicolas de Briard wissen wir, daß die Werkmeister bei manchen Bauten mit Lederhandschuhen versehen und mit einer Meßlatte in der Hand auf und abflanierten und den Vorarbeitern oder den Steinmetzen Anweisungen gaben, und daß sie hohe Löhne erhielten und sich wenig Mühe gaben. Man warf ihnen vor, mehr zu befehlen denn zu handeln. Es stellt sich aber die Frage, ob die mit der Ausführung der Bauarbeiten, mit dem Behauen

der Steine beschäftigten Handwerker sich der wahren Rolle des Werkmeisters bewußt werden konnten, der im Laufe des 13. Jahrhunderts ein immer größeres Fachwissen in deskriptiver Geometrie und vergleichender Architektur erworben hatte. Während der Chef und der Künstler sich emanzipten, verlor der Arbeiter seine Persönlichkeit als Handwerker, denn sein Anteil an der Gesamtverantwortung wurde von der zunehmenden körperschaftlichen Organisation der Arbeit mit aufgesaugt. Diese letztere neigt zu einer Formierung und Einbindung des Individuums, die der Entfaltung der Persönlichkeit zuwiderlaufen und zu einer Kodifizierung der Verfahrensweisen, aus der Einförmigkeit und Routine hervorgehen. Und andererseits versuchen jene Körperschaften, den emanzipten Architekten zu umgehen, indem sie direkt mit der Kundschaft verhandeln.

Diese doppelte Beeinträchtigung war erst durch die Spezialisierung der verschiedenen beruflichen Aufgaben des Maurers im Laufe des 13. Jahrhunderts möglich geworden. Der erste Werkmeister in Xanten war Maurer und Bildhauer zur gleichen Zeit, der letzte war nur noch Maurer und ließ die Bildhauer von außerhalb kommen. Die relative Bedeutung eines jeden Postens ist einer hierarchischen Klassifizierung zu entnehmen, die von den Statuten der Innung aufs genaueste spezifiziert und eifersüchtig bewahrt wird: Erst der Werkmeister, dann der leitende Vorarbeiter, danach der Steinmetz und zuletzt der Steinsetzer. Es existierte zudem bei den Maurern eine Unterscheidung zwischen dem einfachen Maurer und dem Bildner, und innerhalb der Kunst dieses Letzteren differenzierte man wieder zwischen dem Bilderhauer (oder der Skulptur) und dem Ornamentenschneider. Diese ganze Hierarchie fand ihren Niederschlag in der Abstufung der Löhne.

In der Zeit, von der wir sprechen, gewann der Vorarbeiter beträchtlich an Bedeutung, da er nun in der Lage war, von sich aus die Ausführung des Gebäudes zu bewerkstel-

ligen. Bei der gotischen Architektur mußte der Baumeister selbst auf dem Areal den Aufriß der verschiedenen Teile des zu errichtenden Baus abstecken, und er mußte sich selbst der Exaktheit dieser Grundrisse versichern. Da die Steine in der Bauhütte behauen wurden, bevor man sie setzte, mußte der Aufriß mit größter Präzision ausgeführt werden. War dieser wesentliche Arbeitsgang der deskriptiven Geometrie geleistet, d. h. wenn die senkrechten und waagerechten Projektionen, die Schnitte und Klappen der verschiedenen Gebäudeteile in Originalgröße auf dem Gelände abgesteckt waren, mußte der Vorarbeiter die einzelnen Mauerflächen unterteilen. Dann ließ er die Holzstücke zuschneiden, die eine Art Gerüst, die Gurtung darstellen, sowie die Steine, die auf verschiedene Weise behauen werden mußten, um in die geplante Verbindung zu passen.

Zweifellos unterstanden die Steinmetzen einer und derselben Bauhütte dem vorarbeitenden Polier, der praktisch ein Fachmann der Zeichenkunst und Linienführung und in allen Formen des Steinschneidens bewandert war. In vielen, alltäglichen Fällen wird sich die Person des Poliers mit dem Baumeister gedeckt haben. Doch das Ausmaß und die zunehmende Vielfältigkeit der Aufgaben des Architekten einerseits und die auf das Mauerwerk zu verwendende Sorgfalt der Ausführung verliehen dem vorarbeitenden Maurer zur Zeit der Gotik eine unbestreitbare Bedeutung als Mittelsmann zwischen dem Werkmeister und den Arbeitern (Mortet). Allein der Zimmermeister rivalisiert mit dem Maurermeister oder vorarbeitenden Meister auf Grund der Höhe und Komplexität gotischer Dachstühle und wegen der großen Anzahl von Wölbungen – was die Anfertigung einer Menge von Bögen und Rippen erforderlich machte –, deshalb auch, weil man seiner zur Anfertigung der den Rissen entsprechenden Formen bedurfte, nach deren Muster die Steinmetze die Steine bearbeiteten. Nur sehr selten jedoch war der Zimmermeister selbst zugleich der leitende Meister des ganzen Baus.

Um diesen Teil meines Referats zu vervollständigen, möchte ich Ihnen kurz von der sozialen Lage der Maurer und hauptsächlich des Maurermeisters sprechen. Man behauptet – und wahrscheinlich zu Recht –, daß die mittelalterlichen Künstler eine vergleichbare Wertschätzung genossen wie in anderen Zeiten – und es ist dabei zumal die Renaissance gemeint. Dennoch geht es hier nicht um ein »mehr oder weniger«, sondern um eine andere Einstellung. Im 12. Jahrhundert wurden Sankt Benezet und Sankt Raymond als Baumeister der Brücke von Avignon und der Kirche Saint-Sernin in Toulouse vom Volksmund heilig gesprochen. Man hielt den Laienarchitekten einer Pfründe als Domherr, eines Platzes in der Leichenhalle des Klerus und einer Grabstätte in der Kirche nicht für unwürdig. Auch in der sozialen Rangordnung nahmen die Maurermeister einen ehrenhaften Platz ein. Im 13. Jahrhundert speiste Martin von Loñay an der Tafel des Abtes. Die Künstler waren in den Kreisen des hohen Klerus und der Feudalherren eingeführt. Guillaume de Cucuron, der Architekt des Papstes Johannes xxii., zählt zusammen mit dem Maler Pierre Dupuy zu den Vertrauten des Pontifex maximus. Sie wurden wie jene beherbergt, versorgt und sogar eingekleidet, und hatten bisweilen sehr wichtige Funktionen inne. Als Zeugen standen sie auf dem gleichen Fuß wie die höchsten Würdenträger. Manche wurden als Dank für ihre Dienste in den Adelsstand erhoben. Sie kamen zudem in den Genuß einer großen Zahl von Privilegien und Gunstbeweisen. Mehrere Städte befreiten sie von den öffentlichen Abgaben und Auflagen. So war der leitende Maurermeister der Stadt Paris von der Nacht- und Torwache freigestellt. Die Baumeister besaßen darüberhinaus mehrere »Anrechte«, das Anrecht auf die alten Pflastersteine zumal, die von den Pflasterern als untauglich für den Straßenbelag ausgeschieden wurden; die Möglichkeit, das Abbruchmaterial der städtischen Gebäude zu benutzen oder zu ihren Gunsten zu verkaufen, das Recht zu

angeln oder in den Gräben der Wälle von Paris für sich angeln zu lassen; das Recht, Gemüse und Kräuter an dem Boulevard der Porte du Temple anzupflanzen oder anpflanzen zu lassen. Ihr Andenken wurde in den von ihnen erbauten Kirchen fromm bewahrt und man gravierte ihre Namen in die geometrischen Labyrinth des Fußbodens ein, oder – bei bescheideneren Kirchen – direkt auf Grabsteine.

Zwar hatte sich einiges verändert seit jener Behauptung des Abtes Salomon von Sankt Gallen. Man verlangte von den Architekten nicht mehr, daß er Gott als den Urheber seiner Talente betrachte. Man hatte die Erfahrung gemacht, daß dies nicht mehr hinreichte, um den Baumeister der Kirche zu unterwerfen; denn seit dem 13. Jahrhundert fiel die Architektur endgültig in die Kompetenz der Laien. Ganz im Gegenteil dazu faßte man jetzt die Begegnung mit einem besonders überragenden Meister als ein Zeichen göttlichen Wohlwollens auf. Da die Arbeitsangebote bei weitem die Nachfrage überstiegen, und um ihre Künstler nicht zu verlieren, liehen sich die Domkapitel ihre Baumeister für Gutachten, Beratungen oder für die Ausführung der Arbeiten gegenseitig nur aus. Man intrigierte und machte der Frau und den Töchtern des Architekten Geschenke, um seine Mitarbeit zu erwirken. Die Bischöfe und Domkapitel, die Äbte, die laizistischen Feudalherren banden gern durch Eid einen Maurermeister an sich, der bisweilen seine Aufgabe auf seinen Sohn vererbte.

Man förderte die Bildung von Architektendynastien, umso mehr als der Ruf eines Architekten sich sehr schnell und sehr weit verbreitete. Villard de Honnecourt wird aus dem Gebiet von Cambrai im 13. Jahrhundert bis nach Ungarn berufen, Etienne de Bonneuil begibt sich mit Lehrlingen, Beisitzern der Zünfte und anderen von Paris nach Schweden (Uppsala). Doch im 14. und 15. Jahrhundert findet man in allen Ländern selbsthafte Baumeister, deren Beruf erblich geworden ist. Es entspricht dies der allgemeinen

Entwicklung der Berufe, doch ist die Situation noch verblüffender bei den Maurern: Ihr einzigartiges Privileg, die außergewöhnliche Freiheit, die sie auf Grund der unaufhörlichen Veränderung der Modelle und Verfahren genossen, bestand darin, daß »Maurer werden kann, wer Maurer werden will« – was für keinen einzigen sonstigen Beruf des Mittelalters zutrifft. In den anderen Berufen nämlich befördert man die Produkte der Arbeit, hier aber müssen sich die Arbeiter selbst an den Ort begeben, wohin die Unternehmen sie rufen. Und dies hat zwei Konsequenzen: ein Reiseleben und zugleich ein internationales Leben, wie man es nur bei den Händlern findet.

Anfänglich löste das Mißverhältnis zwischen Angebot und Nachfrage den sozialen Rahmen des Feudalsystems auf, doch in dem Maße, in dem die Stadt und das Bürgertum selbst feudaler wurden, fand man Mittel und Wege, die Gilde der Maurer den anderen Gilden anzugleichen und ihre verlorene Freiheit anderweitig zu ersetzen. Die soziale Lage des Werkmeisters veränderte sich demnach allmählich durch seine größere Anpassung an die anderen Berufskörperschaften und schließlich dadurch, daß er sich zu Beginn der Renaissance eine neue Ausnahmestellung schuf – diesmal auf wirtschaftlichem und kulturellem Gebiet.

Es besteht ein beträchtlicher Unterschied zwischen Deutschland und Frankreich. In Frankreich bildeten die Maurer genau wie die anderen Gilden eine städtische Körperschaft, und der König von Frankreich widersetzte sich jeder autonomen Gerichtsbarkeit bei ihnen. Wir kennen die Statuten der Pariser Maurer unter Saint Louis: Sie waren mit den Fabrikanten von Mörtel aus Liasegestein und mit den Gipsern zusammengefaßt und besaßen weder jene machtvolle Organisation, noch die umfassenden Privilegien, die Solidarität und den Einfluß, die sie in England, in der Lombardei, in Deutschland hatten. Ihr Meister, der zugleich der Meister der königlichen Bauten war, übte die



niedere Gerichtsbarkeit über sie aus. Ich verweise Sie hierzu im übrigen auf das Zunftbuch des Pariser Präfekten Etienne de Boileau, welches Buch zur Zeit der Herrschaft von Saint Louis um 1269 geschrieben wurde. In der Präambel beklagt sich der sittenstrenge Präfekt über die unlauteren Begierden und erschreckenden Gelüste, welche die Mutter so mancher Prozesse seien usw.

Es gab in Deutschland mit Sicherheit noch frühere Zunftregeln und Statuten als dasjenige aus dem Jahre 1459, das unsere älteste Quelle darstellt und das – zum Lobe Gottes und zum Wohl der Gemeinschaft – es sich zum Ziel setzt, die alte Ordnung wieder zu errichten. In Deutschland unterscheidet sich die Zunftbrüderschaft der Maurer deutlich von den Innungen der Städte. Es ist die Versammlung all jener, die zum Bau eines bestimmten Gebäudes zusammengekommen sind. Ihre Loge besaß eine autonome Ordnung und Gerichtsbarkeit, die weder denen der städtischen und bürgerlichen, noch denen der kirchlichen Körperschaften unterstellt waren. Die Logen waren Teil eines über ganz Deutschland sich erstreckenden Netzes, und ihre Hauptzentren befanden sich in Straßburg, in Wien, in Köln und in Zürich. Diese Versammlung der Freimaurer hatte ihren Ursprung in den klösterlichen Bauhütten, und sie ging gerade zu dem Zeitpunkt in die städtischen Körperschaften über, als die Anzahl der Kirchenbauten reduziert wurde und den Lebensunterhalt der Männer nicht mehr gewährleisten konnte. Es war dies zugleich der Augenblick, da die Gilden in der Gemeindeverwaltung und Gemeinderegierung Eintritt fanden, die bis dahin dem bürgerlichen Adel vorbehalten waren. Die Werkmeister waren nun Mitglieder des Stadtrates, dem sie sich früher in ihrer Eigenschaft als Oberhäupter einer freien und vom Kaiser und vielleicht auch vom Papst mit Vorrechten ausgestatteten Brüderschaft ferngehalten hatten.

Ich möchte Ihnen jetzt nicht die Geschichte dieser Bruderschaft der Freimaurer erzählen, sondern von ihrem Leben in der Bauhütte selbst berichten.

Ihr Mittelpunkt war die Loge, eine vollständig geschlossene, rechteckige Werkstatt, die im Winter geheizt werden konnte. Meister und Arbeiter werkten dort Seite an Seite, der Meister in der Richtung nach Osten, die Gesellen an den Seiten. Man verwahrte dort die Werkzeuge. Eine einzige Tür führte ins Innere. Es war verboten, lange Messer mit in die Loge zu nehmen. Auch durfte man keine unkeuschen Frauen mit hereinbringen, und man durfte nichts entfernen, was dem Bau Schaden bringen konnte. Ein gehobeltes Brett, dem der Meister drei und der Polier zwei Schläge versetzte, diente dazu, sämtliche Mitglieder zusammenzurufen. Beginn und Ende der Arbeit wurden durch einmaliges Anschlagen des Brettes angezeigt. Wer nicht rechtzeitig zur Stelle war, hatte ein Bußgeld zu bezahlen. Für alle ordentlichen und außerordentlichen Einkünfte war eine Büchse vorhanden, deren Inhalt für die Bedürfnisse der Bruderschaft bestimmt war. Handelte es sich um eine große Bauhütte, bewahrte die Loge das »Bruderschaftsbuch« auf, das nicht kopiert werden durfte und das man einmal im Jahr, am Sankt-Johannestag vorlas. Wurde eine Loge aufgehoben, brachte man das Buch und das Geld in den nächstgelegenen Hauptort. Ein reisender Maurergeselle auf Arbeitssuche mußte mit seinem Wanderstab dreimal an die Tür klopfen, die Tür schließen und die durch drei aufeinanderfolgende Schläge angezeigte Erlaubnis zum Eintreten abwarten.

Niemand durfte einen Arbeiter von seiner Arbeit abbringen. Die Gesellen hatten kein Recht, den Meister zu kritisieren. Für jede schlecht ausgeführte Arbeit mußte Schadenersatz geleistet werden, und man mußte zusätzlich noch ein Bußgeld zahlen. Um der Gediegenheit der Arbeit willen, durfte der Meister nicht mehr als drei Lehrlinge beschäftigen. Die Lehre dauerte fünf Jahre, und gerade

dieser Punkt der Satzung, die Stellung des Lehrlings, war Anlaß zu häufigen Konflikten. Anders als bei den Zünften, verlangte man ihm kein Meisterstück ab. Es wurde durch ein Gutachten des Werkmeisters ersetzt, durch das Renommée der betreffenden Bauhütte und das Zeugnis von zwei oder vier Bürgen. Die Lehre erfolgte direkt im Rahmen einer Bauhütte und nicht in einer gelehrten Schule; wesentlicher Bestandteil war zudem das Vorrecht der Wanderschaft, welches der Maurer genoß. Dank dieses freien Verkehrs und der freien Wahl des Aufenthaltsortes kamen in den Logen Gesellen aus aller Herren Länder zusammen, was einen Dolmetscher erforderlich machte. Deshalb war es auch unmöglich, vorarbeitender Polier zu werden, ohne auf Wanderschaft gegangen zu sein. Der Polier war der Dolmetscher des Werkmeisters in Bezug auf die Sprache und auf das technische Wissen. Er leistete nur dem Werkmeister gegenüber einen Eid, allerdings in Gegenwart aller Logenbrüder. Die Gesellen hatten ihm zu gehorchen, und er seinerseits mußte alle, die Gesellen betreffenden Bestimmungen beachten. Für jeden Schaden, der durch seine Nachlässigkeit aufgetreten war, mußte er eine Buße zahlen.

Die Gesellen waren das beweglichste Element in der Struktur der Loge. Man richtete zahlreiche Schranken auf, die sie jedoch immer wieder zu überschreiten bereit waren. Ihre Sinnesart kann man sich unschwer vorstellen: christliches Empfinden und Gehorsam gegenüber den Regeln; die Sakramente ehren und unkeusche Weiber meiden. Diesen letzteren gegenüber zeigte man im übrigen wenig Nachsicht. Wir besitzen eine Urkunde, durch die ein Geselle sich verpflichtet, binnen acht Tagen die Frau wieder zu verstoßen, die er zu Lebzeiten von deren Gatten geehelicht hatte. [?] Man durfte nicht zu spät zur Arbeit kommen, und wer am Montag zur ersten Stunde nicht zur Arbeit erschienen war, mußte die gemeinsame Vesper aus seiner Tasche bezahlen. Er durfte nicht lästern und vor allem nicht über

die Arbeit seines Meisters herziehen, noch bei Meistern arbeiten, die aus der Bruderschaft der Freimaurer ausgeschlossen worden waren. Er mußte seinen Beruf bei ehrbaren Meistern erlernt haben und die Berufsgeheimnisse wahren. Dennoch kam es vor, daß Gesellen sich zusammentaten und gemeinsam in den Ausstand traten, was verboten war. Man war zum Reisen fast verpflichtet, doch durfte man die Reise nicht zum Vorwand nehmen, um in gemeinschaftlicher Aktion die Bauhütte zu verlassen.

Für die Lehrlinge gab es nicht weniger strikte Vorschriften. Man mußte fünf Jahre dienen – es sei denn, man war ein ehelicher Sohn des Meisters –, bevor man in die Bruderschaft der Freimaurer aufgenommen werden konnte. Hatte man seine Lehre nicht abgeschlossen, fand man keine Arbeit mehr. Der Fall war so schwerwiegend, daß über jede Trennung von Meister und Lehrling die ganze Loge zu Gericht saß. Gegen Ende seiner Lehrzeit wurden dem Lehrling von zwei Gesellen die Berufsgeheimnisse übermittelt, er erhielt ein Steinmetzzeichen und mußte feierlich versprechen, Geheimhaltung zu wahren, der Gerichtsbarkeit sich zu unterwerfen und Rang und Glanz des Berufs aufrechtzuerhalten. Die Lage der Lehrlinge, die bei ihrem Meister wohnten, war nicht sehr beneidenswert, zumal die Frage der fünf Jahre Lehrzeit oft die Geschlossenheit der Bruderschaft der Freimaurer erschütterte.

Welchen Wert besaß diese Ausbildung? Die Meinungen der Gelehrten gehen hier auseinander. Die einen halten sie für rein manuell und praktisch ausgerichtet, die anderen sehen sie als sehr umfassend an – beides jedoch im Hinblick auf ein Vorurteil, das bezüglich der Geometrie und ihrer Rolle beim mittelalterlichen Bauen bestand. Aber man darf sagen, daß es auch in Frankreich kaum berufliche Unwissenheit gegeben hat und daß die im Dienst des Berufes stehende Wissenschaft sehr weit vorangetrieben wurde. Wenn Jean Vignot 1410 den Italienern zur Antwort gab: »Eine Kunst ohne Wissenschaft gibt es nicht«, so brachte er

damit die durchschnittliche Ansicht aller französischen Baumeister zum Ausdruck, die nur vor dem Unmöglichen haltmachten. Natürlich beruhte diese Wissenschaft auf der Erfahrung, und die ersten Versuche waren noch wenig gelungen. Doch entwickelte man brauchbare technische Verfahren, und einigen Meistern gelangen gewagte und originale Anwendungen. Es ist allerdings auch nicht weniger natürlich, daß viele Praktiker sich mit der Reproduktion dessen begnügten, was sie gelernt hatten.

Man hielt die Religion und die Mildtätigkeit in hohen Ehren. Bis zur Reformation sahen die Statuten einen Gottesdienst vor, an dem die gesamte Brüderschaft teilzunehmen hatte und der, wie auch die Totenmessen, in Straßburg in der Liebfrauenkapelle des Münsters stattfand. Darüberhinaus wurde in all jenen Logen die Messe gelesen, in denen eine Abschrift der Statuten vorhanden war. Man hatte eigene Schutzpatrone: Diejenigen, die dazu auserkoren worden waren, hatten – der Legende von den vier Steinmetzen zufolge – den Märtyrertod erlitten, um keine Bildnisse heidnischer Götter anfertigen zu müssen. Tiefer noch als jener Glaubenseifer aber reichten die Wurzeln der Mildtätigkeit und Nächstenliebe, des gegenseitigen Beistandes, des Austausches von Gastfreundschaft, welche letztere durch die Ausübung eines fahrenden Berufs gewissermaßen unabdingbar gemacht wurde.

Doch waren Religion und Barmherzigkeit ein gemeinsamer Zug aller »Universitäten« des Mittelalters. Der spezifische Charakter der Freimaurerei aber bestand in ihrer autonomen Gerichtsbarkeit, denn sie stellte das wirksamste Mittel dar, um jedem Einspruch gegen die legalen Statute zu begegnen. Diese Gerichtsbarkeit wurde von den Mitgliedern der Gemeinschaft selbst ausgeübt, von Meistern und Gesellen in ungleichem Verhältnis. Man folgte darin dem germanischen Recht, im Gegensatz zum römischen Recht und zum Staatsrecht, das sich in Frankreich

unter den Capetingern durchgesetzt hatte, wo in Paris z. B. 104 Maurermeister, 12 Steinmetze, 5 Mörtelmacher und 36 Gipser einem einzigen, vom König ernannten Meister unterstanden.

Man unterschied drei Arten von Gerichten:

1. das örtliche Gericht: dort, wo es keine Kopie der Statuten gab.

2. das Kantonsgericht, an dem mehrere Meister Recht sprachen, welche über die Kopie der Statute verfügten.

3. das oberste Gericht der drei oder vier Hauptorte. Es war dies ein Schöffengericht, und man sah es ungern, wenn die Parteien in Berufung gingen.

Das Ortsgericht war nur für Fälle von geringer Bedeutung zuständig. Die schwereren Fälle, Aufruhr von Gesellen, Diffamierung des Meisters, Streitigkeiten mit dem Prokurator des Bauausschusses (denen man so weit wie möglich aus dem Wege ging, indem man am ersten Tag in jedem Trimester eine Überprüfung anberaumte), aber auch Ehebruch und Fernbleiben von der Messe. Das oberste Gericht urteilte in Berufungssachen, bei willkürlicher Abänderung der Statute, bei Nichtbefolgen der voraufgehenden Urteile. Es war vollkommen unmöglich, sich den Gerichten der Bruderschaft zu widersetzen, denn man schlug den Namen und das Zeichen des Betreffenden am Pranger an, was ihn mit dem Bann der Gesellschaft belegte.

Es wurden die folgenden Strafen angewandt: Ausschluß aus der Bruderschaft, Verbot, bei einem auf dem Index stehenden Meister zu arbeiten, Bußgelder. Von dem Augenblick an, als man zum römischen Recht zurückfand, verfiel die Bruderschaft der Freimaurer, denn ihr Zusammenhalt verdankte sich wesentlich dieser eigenen, autonomen Gerichtsbarkeit. Was freilich nicht bedeutet, daß das römische Recht die Ursache oder der ausschlaggebende Grund für diesen Niedergang gewesen sei.

Ich habe im Laufe dieses Vortrags zwei sehr unterschiedliche Arten von mittelalterlichen Bauhütten angesprochen, zwei Arten, von denen die eine die andere ablöste. Diese Entwicklung war bedingt, erstens durch Veränderungen des wirtschaftlichen Lebens: Landdomäne und agrarische Produktion auf der einen Seite, urbaner Handel und Gewerbe auf der anderen; Patriarchat in der Beziehung zwischen Feudalherren und Leibeigenen bzw. zwischen Mönchen und Laienbrüdern oder Oblaten einerseits, städtisches Gemeinwesen und Berufskörperschaften andererseits. Sie war weiterhin bedingt durch religiöse Modifikationen: Abteien und Kathedralen, Mönche und Domherren, und schließlich durch die Ausbildung eines neuen Baustils, der Gotik, anstelle der Romanik – kurz durch Veränderungen der ganzen Struktur der mittelalterlichen Zivilisation.

Ich habe versucht, Ihnen die Auswirkungen dieser Faktoren auf die Organisation der Bauhütte vor Augen zu führen, die in ihrer zweiten Phase ein entweder städtisches oder autonomes körperschaftliches Leben führte. Ich habe darüberhinaus versucht, Ihnen zu zeigen, daß die außergewöhnliche Situation des Werkmeisters oder der Maurergilde auf die ökonomische Lage zurückzuführen war, in der mehr Nachfrage nach handwerklicher und künstlerischer Arbeit bestand als man anbieten konnte, und daß die Zunft diesen Sachverhalt aufrechtzuerhalten suchte, der schließlich durch die allgemeine geschichtliche Entwicklung aufgehoben werden sollte: durch die Saturierung der mittelalterlichen Welt, durch Krisen und politische Unruhen, die sich daraus ergaben und die zu einem Niedergang der Architektur und der Bauhütten führten. Doch bevor wir uns dieser dritten und letzten Phase des Mittelalters zuwenden, die zur gleichen Zeit die Entstehung einer neuen Welt vorbereitete: der Renaissance, der Reformation und des Kapitalismus – zuvor muß ich Ihnen noch die Rückwirkungen der allgemeinen Geschichtsbewegung auf die manuellen

und intellektuellen Methoden und Verfahren darlegen, welche zwischen der ersten und der zweiten Phase der mittelalterlichen Bauhütten Anwendung fanden. Ich werde nur einige wenige, umfassend erörterte Fragen berühren und mich auf ein paar allgemeine Beobachtungen beschränken.

Man hat den realen Wert der Architektur des Mittelalters unterschätzt, weil man den Namen der Baumeister nicht kannte. War die mittelalterliche Kunst prinzipiell anonym? Und sollte diese Anonymität der Vollendung des künstlerischen Werks abträglich sein? Beide Fragen sind mit Nein zu beantworten.

Ich habe Ihnen bereits gesagt, daß jeder Geselle nach beendeter Lehrzeit sein Steinmetzzeichen erhielt, das auch der Loge des Hauptortes mitgeteilt wurde. Es stellte ein in den Stein gemeißeltes Urheberzeichen dar, während andere Zeichen wieder nur Anhaltspunkte für das Setzen der Steine sind, zumal im 13. Jahrhundert. Die Steinmetzzeichen waren seit dem 12. Jahrhundert in Gebrauch und hatten eine ökonomische und soziale Bedeutung. Sie bezeugten, daß der Maurer oder der Steinmetz vom Frondienst oder von der Leibeigenschaft entbunden war, und sie zeigten eine von einem erfahrenen Handwerker ausgeführte Arbeit an. Man arbeitete somit im Gedinge, um ein Höchstmaß an Leistung zu erzielen, und die Kontrolle wurde dadurch erleichtert, daß derjenige, der vergessen hatte, sein Erkennungszeichen einzugravieren, mit einer Buße belegt wurde. Später findet man Familienzeichen neben den persönlichen Zeichen. Doch darf man sich zur Datierung nicht auf diese Zeichen verlassen, denn sie wurden noch im 18. und im 19. Jahrhundert verwendet. Sie hatten kaum mystische Bedeutung.

Darüberhinaus signierte der Künstler seit dem 12. Jahrhundert auch mit seinem Namen. Man will den Stolz des neuen Laienkünstlers darin erblicken. Bisweilen legte er in der Tat Wert darauf, seinen Ruf zu betonen. So las man in



Toulouse zum Beispiel an einem Portal: »Gilabertus vir non incertus me fecit« (Gilabertus, ein wohlbekannter Mann, hat mich gemacht). Doch die Mönche waren auch nicht bescheidener. In Autun, auf dem marmornen Reliquenschrein des heiligen Lazarus, liest man: »Martinus monachus lapidum mirabili arte/ Hoc opus exsculpsit Stephano sub praesule magno«, das heißt: Dieses Werk wurde von dem Mönch Martin gehauen, einem hervorragenden Bildner, zur Zeit, als Stephan der Große Oberhaupt war.

In der Tat ist die Anzahl der überlieferten Künstlernamen begrenzt. Sicher jedoch war sie ursprünglich größer, denn auch die Namen, die man zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch lesen konnte, sind heute verschwunden. Und auf jeden Fall ist unsere Unkenntnis der Namen kein hinreichender Grund dafür, die oft sehr starke Persönlichkeit des mittelalterlichen Künstlers herabzusetzen. Wir unterliegen unbewußt den Vorurteilen unseres individualistischen Zeitalters.

Ein weiteres Problem: Gab es Geheimnisse in den Bruderschaften oder Gilden der Maurer? Ohne Zweifel. Indessen möchte ich nicht von den Bräuchen und Gepflogenheiten sprechen, die den Mitgliedern etwa dazu dienten, sich gegenseitig als Freimaurer zu erkennen, sondern nur von den Berufsgeheimnissen. Und hier muß ich als erstes eingestehen, daß alle Dokumente, über die wir verfügen, aus der Dekadenzeit der mittelalterlichen Architektur stammen, doch läßt sich annehmen, daß sie lediglich ältere Verfahren wiederholen.

Welchen Zweck hatten diese Geheimnisse? In erster Linie einen ökonomischen, nämlich den Maurern das Monopol und die damit verbundenen Privilegien zu bewahren. Zweitens einen künstlerischen Zweck: die Proportionen eines Gebäudes einheitlich zu gestalten. Die Tragweite dieses zweiten Faktors ist oft übertrieben worden, und man hat behauptet, daß die geometrischen Geheimnisse sich auf die Bauweise selbst bezogen. Das Gegenteil ist der Fall,

denn die geometrischen Figuren hängen von der Konstruktion ab. Wenn die Bauweise einmal festgesetzt war, blieb allerdings noch ein Faktor offen: die genaue Bestimmung der Proportionen im Rahmen dieser Bauweise. Es läßt sich also a priori der Schluß ziehen, daß sich die geometrischen Figuren zugleich mit den verschiedenen Konstruktionsweisen verändern mußten. Viele Erörterungen erwiesen sich als steril, weil man diese grundlegende Tatsache verkannte.

Nehmen Sie zum Beispiel die Triangulation, die Viollet-le-Duc an der Kirche Saint-Sernin in Toulouse vorgenommen hat, die um das Jahr 1100 im romanischen Stil erbaut wurde. Im ganzen Bau gibt es nur Rechtecke und Halbkreise. Die Triangulation ist eine vorgefaßte Meinung von Viollet-le-Duc, der sie an gotischen Kirchen gefunden hatte und nun auf eine romanische Kirche anwandte, wo sie keinerlei Daseinsberechtigung hat. Die Lösung des Problems ist viel einfacher: Wenn Sie die beiden Seiten eines Jochs addieren, erhalten Sie die Höhe des Schiffs ohne das Gewölbe (und ohne die Empore). Wenn Sie die Summe auf beiden Seiten des Pfeilers addieren, erhalten Sie die Gesamthöhe (ohne die Empore). Es besteht somit ein sehr einfacher Zusammenhang zwischen dem Grundriß und der Höhe des Gebäudes.

Ich behaupte nicht, alle Probleme hinsichtlich der Proportionen und der rhythmischen Gestaltung einer romanischen Kirche gelöst zu haben, ich möchte lediglich darauf hinweisen, daß das Verfahren einfacher war, als Viollet-le-Duc es sich vorgestellt hatte. Doch bei der gotischen Kathedrale tritt eine entscheidende Veränderung ein: Man sieht die Pfeiler nicht mehr parallel zu den Achsen des Gebäudes, sondern es wird alles von der Diagonale beherrscht. Der gebrochene Bogen des Fensters, das Spitzbogengewölbe, alles deutet auf das Dreieck hin. Aber auf welches Dreieck? Das gleichseitige oder das gleichschenkelige Dreieck? Auch hier, glaube ich, darf man nicht verallgemeinern. Und da man mit einer Triangulation viele ver-

schiedene Punkte berühren kann, ist es sehr schwierig, das Problem ein für alle Mal zu lösen. Es ist uns allerdings ein kleines Gedicht der Maurer überliefert, das auf versteckte Weise zum Ausdruck bringt, was man zur Zeit der Gotik wußte und was man machte. Auf Grund seiner hermetischen Form erfaßt der Nicht-Eingeweihte kein einziges der geometrischen Geheimnisse der Bruderschaft; gelingt es einem jedoch, die Verfahrensweisen auf anderem Wege aufzufinden, können jene paar Verse dazu dienen, das Wohlbegründete der Hypothese zu stützen.

Ich will Ihnen dieses kleine geometrisch-architektonische Gedicht übersetzen, und gebe Ihnen anschließend die rein geometrische Lösung. Das Gedicht lautet:

*Die Kunst des Maurers kennt weder Irrtum noch Mängel. Nimm eine waagerechte Gerade, von Kreisen durchschnitten, so findest Du die 3 im Inneren der 4, und über die 1 läuft sie zur Mitte. Aus dem Kreise heraustretend dann, die 3 auf dem Weg über die 4 steht frei in dem Kreis. Die Kunde von allen Dingen zu suchen beim Mauern, heißt weniger Mühe beim Lernen, weiß man erst die 3 und die 4 im Rahmen des Kreises zu entfalten. Ein Punkt in dem Kreis, der auch im Viereck und im Dreieck ist. . . Und findet Ihr den Punkt, so seid Ihr gerettet, ledig aller Mühe, Angst und Gefahr.*

Ihnen wird das sicher ziemlich dunkel vorkommen. Aber ein deutscher Gelehrter, Alhard von Drach, schlägt die folgende Lösung dafür vor: Es handelt sich um ein gleichschenkliges Dreieck, dessen Scheitelwinkel ein Viertel von  $\pi$  beträgt, das heißt  $45^\circ$ . In diesem Grunddreieck fällt man von jedem Endpunkt der Basis aus ein Lot auf die gegenüberliegende Seite, und man wiederholt diesen Vorgang. Die neuen Dreiecke, die nur einen Teil des ursprünglichen Dreiecks ausmachen, haben nicht dieselbe Fläche. Sie laufen schnell der Spitze zu, ihre parallelen Grundlinien verringern sich im Maße von 1 zu Quadratwurzel 2  $[\frac{1}{\sqrt{2}}]$ , was den Bezug zur Quadratur hervortreten läßt, denn die Quadratwurzel aus 2 ist die Diagonale des Vierecks.

Drach hat nachgewiesen, daß diese Form der Triangulation den Gegebenheiten des Gedichts gerecht wird, obwohl sie nicht ausdrücklich formuliert wird, denn sie stellte ja das Geheimnis dar. Er hat zudem gezeigt, daß sich diese Triangulation auch wirklich in mehreren gotischen Kirchen nachweisen läßt, die er zu diesem Zweck ausgemessen hat. Die Theorie besitzt eine große Wahrscheinlichkeit, denn schon der erste Anblick einer gotischen Kathedrale läßt an eine derartige Triangulation denken. Doch alles in allem will es mir scheinen, daß es in dem Gedicht um die Kombination eines Vierecks, eines Dreiecks und eines Kreises geht, und ich denke, daß die gotische Architektur nicht nur *eine* Kombination kannte, was umso wahrscheinlicher ist, als ich dieselbe Triangulation nach dem von Drach vorgeschlagenen Verfahren auch an der Vorderseite eines dori-schen Tempels in Akragas entdeckt habe.

Andere Wissenschaftler schlugen wieder andere Lösungen vor. Man ging davon aus, daß eine romanische Kirche vom rechten Winkel bestimmt wird und die gotische Kirche von untereinander parallelen Diagonalen und von Vierecken. Die einen glaubten, in der spezifischen Bauweise des Chors die Grundzahlen und die Maßeinheit zu entdecken, wenn der Chor zum Beispiel durch fünf Seiten eines Zehnecks abgeschlossen wurde, war die Zahl 5 die Grundzahl und die Seite des Zehnecks die Maßeinheit. Oder man fügte zwei Vierecke zusammen, das eine parallel zu den Achsen des Gebäudes, das andere diagonal dazu: Man nannte dies die Quadratur, und sie enthält wieder das Dreieck von Drach. Ich möchte die Aufzählung hier nicht weiterführen, sondern den Schluß daraus ziehen:

Wenn es in der gotischen Architektur eine Triangulation oder sonst ein geometrisches Verfahren gab (was unbestreitbar ist), eine gleichschenklige Triangulation (was wahrscheinlich ist), so ist diese Triangulation doch kaum auf romanische Kirchen anzuwenden. Oder in anderen Worten: Wenn es in den Maurergilden Berufsgeheimnisse

gab (was nicht zu bestreiten ist), wenn diese Geheimnisse arithmetrischer oder geometrischer Natur waren (was anzunehmen ist), so haben sich jene Geheimnisse doch genauso verändert wie die Organisation der Bauhütten, die Stellung der Baumeister und der Bauleute und der Stil ihrer Kunst. Für beide Phasen ist es demnach falsch zu behaupten, der Werkmeister habe seinen Bauplan nicht auf wissenschaftlich begründete Prinzipien der Mechanik und der Geometrie stützen können. Denn in diesem Fall hätten wir überhaupt keine Kirchen – wenn man irgendwelche, dem Zufall zu verdankende Ausnahmen einmal beiseite läßt. Und noch einmal: Es gab im Mittelalter keine Kunst ohne Wissenschaft, aber die Wissenschaft entwickelte sich zusammen mit der Kunst.

Ein weiterer sehr umstrittener Punkt ist die Arbeitsweise der Bildhauer. In der romanischen Stilepoche ließ der Baumeister gewöhnlich einen rechteckigen, vorstehenden Steinblock in die Wand einfügen. Der Bildhauer mußte somit auf den Gerüsten der Maurer arbeiten, und an manchen Kirchen sind noch solche großen Steine zu sehen, die unbehauen geblieben sind. Anders gesagt: Der Bildhauer arbeitete nach dem Setzen der Steine bzw. am unfertigen Baukörper. Viollet-le-Duc sieht den Beweis dafür in der Tatsache begründet, daß die Fugen quer durch die Ornamente und bisweilen quer durch die Figuren selbst verlaufen. Und wenn jeder einzelne Stein eines Deckengewölbes doch sein eigenes ornamentales Motiv trägt, heißt es weiter, so beweise dies nicht unbedingt, daß diese Steine vor dem Setzen bearbeitet wurden, denn wegen der dicken Mörtelschicht, welche die benachbarten Steine voneinander trennt, konnte der an dem schon zusammengefügt Gewölbe arbeitende Künstler kein Gesamtornament ausführen.

Dagegen besitzen wir in Chartres ein Kirchenfenster aus dem 13. Jahrhundert, das Bildhauer bei der Arbeit zeigt. Und diese Arbeitsweise unterscheidet sich genauso sehr

von den heutigen Verfahren wie von denen in der ersten Hälfte des 12. Jahrhunderts. Heute stellt man den Stein- oder Marmorblock wie einen lebendigen Menschen auf, will man eine Statue anfertigen. Damals, im 13. Jahrhundert, machte man es einfacher, und der Bildhauer legte den Block genauso hin wie die Steinmetze. Der Künstler geht nicht anders vor als der Handwerker: Gleich, ob er eine Figur oder eine Leiste herausarbeitet, ob er den Stein modelliert oder vierkantig behaut, er macht dabei keinen Unterschied; in beiden Fällen wird der Stein in waagrechter Position bearbeitet (Didron). Man hat daraus gefolgert: daß erstens die Bildhauer nichts anderes sind als die Arbeiter und die Steinmetze, und daß zweitens die an den Statuen arbeitenden Steinmetze ihre Figuren vor dem Setzen bearbeiteten, in der Werkstatt und nicht mehr auf dem Gerüst. Der von dem Kran hochgehievte behauene Block wurde von dem Maurer gesetzt, der allein sich auf dem Gerüst befand.

Viollet-le-Duc hat in dieser Veränderung der Arbeitsmethoden – wobei er für das zweite Verfahren eine deutliche Vorliebe hegt – einen Beweis für seine eigene rationalistische Theorie sehen wollen, derzufolge es zwei grundverschiedene, jäh aufeinanderfolgende Schulen gab: eine Schule der Mönche und eine Schule der Laien. Dies ist jedoch übertrieben wie die ganze Theorie von Viollet-le-Duc. Er behandelt den Bürger des beginnenden 13. Jahrhunderts wie einen Bürger des 19. Jahrhunderts und die Zunftgemeinschaft wie eine Demokratie usw., weil er den feudalen Charakter der mittelalterlichen Stadt verkennt. In der Tat hingen die unterschiedlichen Arbeitsweisen des Bildhauers von dem jeweiligen Baustil ab: Die Arbeit nach dem Setzen des Steines war an die durchgehende, nicht durchbrochene Wand, an den romanischen Stil gebunden; die Bearbeitung vor dem Setzen dagegen hängt mit dem Wechsel von Strebebogen und Fenster, von dicker Steinwand und dünner Fensterwand des gotischen Stils zusam-

men. Aber nachdem er dieses Verhältnis einmal aufgestellt hat, will Viollet-le-Duc darüberhinaus einen doppelten Fortschritt erkennen, der seiner Ansicht nach zum einen in der größeren Arbeitsteilung bestand und zum anderen in einer engeren Verbindung zwischen Architektur und Skulptur, was vor allen Dingen eine gesteigerte Vollen- dung der Skulptur nach sich zog.

Im ersten Punkt habe ich Mühe, Viollet-le-Duc restlos zu folgen, denn er gesteht dem 13. Jahrhundert alle Vor- teile der Arbeitsteilung zu, wie sie im 19. Jahrhundert be- stand, und nimmt keine Notiz von den Nachteilen, die sie ebenfalls beinhaltete.

Beim zweiten Punkt leugne ich durchaus nicht die enge Verbindung, die zwischen der Skulptur und der Architek- tur bestand. Dieser Bezug existierte allerdings nicht auf Grund der Bearbeitung vor dem Setzen, sondern trotz ih- rer, das heißt, sie verdankt sich dem Architekten, der durch die Struktur seines Werkes den Ort, die Größe, ja sogar den Stil der Skulptur bestimmte. Letztendlich besteht ein Gegensatz zwischen der Bearbeitung vor dem Setzen, die eine gewisse Autonomie der Skulptur bedingt, und der Kombination aller Effekte durch den Werkmeister vor der Errichtung des Gebäudes.

In eine solche Bauweise eingebunden und zugleich auf die Traditionen der romanischen Skulptur zurückgreifend, konnte der gotische Bildhauer alle Vorteile aus dieser Be- arbeitung vor dem Setzen ziehen. Er konnte durch die ver- schiedensten Arbeitsverfahren der Skulptur eine anzie- hende Vielgestaltigkeit verleihen. Er konnte eine größere Perfektion in der Fertigstellung erreichen, denn der Stein- block ließ sich bei dieser Arbeitsweise beliebig drehen. Er konnte allen Nachteilen einer autonomen Skulptur, wie man sie vom ausgehenden Mittelalter und von der Renais- sance kennt, aus dem Wege gehen. Jene Spannung zwi- schen Architektur und Skulptur, zwischen dem Universel- len und dem Partikularen, zeugt von einer Methode, die in

der Lage war, aus äußerst starken Gegensätzen sowohl im sozialen und wirtschaftlichen Leben als auch in den Künsten und in der Philosophie, eine Einheit zu schaffen. Darin besteht die Größe einiger Jahrzehnte des Mittelalters, und sein Gleichgewicht zwischen dem Ausdrucksbedürfnis und den Organisationskräften ließen es zum klassischen Zeitalter der westlichen Zivilisation werden – trotz der sogenannten Renaissance mit ihren Condottieri, ihren individualistischen, monomanischen oder konventionellen Künstlern.

Wir sind im 13. Jahrhundert noch weit von dieser Renaissance entfernt, obwohl der Einfluß der griechischen Antike damals weder weniger groß noch weniger tiefgehend war. Wir müßten noch von einer dritten Phase der Bauhütten sprechen, um jene zeitliche Lücke zu schließen, und vor allem müßten wir die Ursachen dieser Entwicklung angeben. Ich möchte diese in einigen wenigen Worten skizzieren: Ökonomisch gesehen ist die westliche Welt dieser Zeit saturiert, und sie neigt auf Grund dessen zu jähen Veränderungen. Der Händler, der sich von seinen abenteuernden Anfängen lossagt, versucht nun, die persönlichen und finanziellen Gefahren zu umgehen und strebt nach Aufnahme in den Adel, für dessen Aufweichung und Zerrüttung er selbst verantwortlich ist, sei es auf Grund des Ankaufs der Ländereien, sei es durch Einheirat. Auf dem sozialen Gebiet hat die westliche Welt die Sättigungsgrenze erreicht. Die Zünfte verschließen sich jedem Neuankömmling, verlangen ein kostspieliges Meisterstück, behalten ihre Privilegien ihren eigenen Familien vor. Durch eine unerhörte Ausbeutung der Lehrlinge, durch ein Gesellentum ohne Zukunft wächst die Aufspaltung. Aber es ist vor allem die Existenz einer kapitalistischen und einer proletarischen Klasse – alle beide existieren außerhalb der Zünfte – welche zu Unruhen in den Städten führt, gefolgt von Unruhen auf dem Land. Diese Unruhen gehen auf zugleich kommunistische und mystische Strebungen zurück. Selbst



im Bürgertum ist eine Kluft aufgebrochen zwischen der reichen Oligarchie und dem dritten Stand, der sich an der Gemeinderegierung beteiligen will. Dazu kommt die äußere Politik: der Hundertjährige Krieg, der nicht weniger zerstörerisch ist als die natürlichen Katastrophen wie etwa die schwarze Pest. die Zahl der kirchlichen Aufträge geht zurück. Der Glaubenseifer flaut ab. Die Kirche verliert an klösterlichem oder weltgeistlichem Prestige, eine Lockerung der Sitten des Klerus tritt ein, und seine profanen Ziele und politischen Ambitionen lenken ihn immer mehr von seiner eigentlichen Mission ab: Sein Interesse an der Schönheit des Tempels läßt nach.

Die Veränderung in den Bauhütten ist eine Folge der allgemeinen historischen Veränderung. Im 12. und 13. Jahrhundert verpflichtete die allgemein akzeptierte Bauweise den Architekten dazu, in direkten Kontakt zu den Arbeitern zu treten. Und dieser enge Bezug verleiht natürlich noch den kleinsten Einzelheiten des Bauwerks ein sehr starkes künstlerisches Gepräge. Ohne Zweifel gab es im Mittelalter nicht jene gewaltige Distanz zwischen dem Werkmeister und dem Arbeiter, die heute zwischen dem Architekten und den letzten ausführenden Kräften besteht. Zwar stand der Architekt nicht tiefer in der intellektuellen Rangordnung, aber der Arbeiter reichte zu einem höheren Rang hinauf (Viollet-le-Duc). Diese Beziehung zwischen den einzelnen Berufen verschwand im 15. Jahrhundert, das für die Baukunst ein Zeitalter des Verfalls darstellt. Die Funktion des Werkmeisters veränderte sich; er hatte nun die Arbeitskräfte und sogar das Material zu beschaffen, was es ihm ermöglichte, seine bescheidene Entlohnung durch ein paar Gewinne bei der Materiallieferung zu verbessern. Um so viel wie möglich zu sparen, entschied sich das Kapitel zudem für den Werkmeister, der den meisten Rabatt gab. Die Meister der verschiedenen Berufe kennen sich weniger gut, und die Autorität des Werkmeisters löst sich auf. Jeder versucht, seine Ar-

beit so schnell wie möglich und mit dem größtmöglichen Gewinn zu mächen, ohne sich um die anderen zu bekümmern. Der einheitliche Charakter geht verloren.

Man hat Versuche unternommen, in diese Situation heilend einzugreifen, aber ohne Erfolg, denn all diese Ansätze liefen dem allgemeinen Trend der Geschichte zuwider. Es ist eine Zeit, in der nebeneinander rückwärtsgewandte und progressive Tendenzen bestehen. Das individualistische Zeitalter der großen Künstler bahnt sich an. In Wahrheit zeugte diese Größe allerdings weder von einer größeren künstlerischen Vollendung, noch von einer stärkeren Persönlichkeit, sondern lediglich von einer weitergehenden Isolierung des Künstlers und Enge des geistigen und ethischen Grundes, von einem verschärften Kampf zwischen den verschiedenen Klassen. Der Künstler, der einst ein Arbeiter war, wird zum ausschließlichen Sprachrohr der herrschenden Klasse, und seine Größe, sein Wert bemißt sich an seiner Funktion im Klassenkampf. Der Beispiele gibt es mehr als genug. Raffael, der die Konvention der bürgerlichen Malerei geschaffen hat, überstrahlt Leonardo, jenes einzige wahre Genie des Kapitalismus, ein Genie, das dazu verdammt ist, Fragmente zu schaffen wie fast alle großen Künstler der Bourgeoisie bis auf den heutigen Tag. Doch wir halten bei dieser Zeit inne, die – ohne es zu wissen – auf Grund ihres Individualismus und ihrer ökonomischen und sozialen Struktur der Kunst feindlich gegenübersteht.

### *Literatur*

Choisy, A. (1899): Histoire de l'architecture.

Colombier, P. du (1953): Les chantiers des cathédrales.

Drach, A. von (1897): Das Hüttengeheimnis vom gerechten Steinmetzengrund.

Heideloff, C. (1844): Die Bauhütte des Mittelalters in Deutschland.

Janner, F. (1876): Die Bauhütten des deutschen Mittelalters.

Naredi-Rainer, P. v. (1984): Architektur und Harmonie.

Quicherat, J. (1886): Mélanges d'archéologie et d'histoire.

Warnke, M. (1984): Bau und Überbau.

Architekturtheoretische Anmerkungen  
zu Tempeln, Kirchen und  
anderen Bauten

## Inhaltsübersicht

Gedanken über den griechischen Tempel und die christliche Kirche . . . . .	89
Die Geometrie des Architekten . . . . .	91
Zu den Architekturtheorien von Auguste Perret, André Lurçat und Le Corbusier . . . . .	102
Abbildungen . . . . .	110
Die Aufgabe einer neuen Architektur . . . . .	112
Literaturverzeichnis . . . . .	116
Editorische Notiz . . . . .	117

*Gedanken über den griechischen Tempel  
und die christliche Kirche*

i. Die christliche Kirchenfront sagt einladend: »Kommt zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid«; die griechische Tempelfront zurückweisend: »Erkenne dich selbst.«

ii. Das Kircheninnere sagt: »sursum corda!« (Empor die Herzen!). Das Pteron entspricht dem im Schreiten meditierenden Philosophen (Peripathetiker).

iii. Der griechische Tempel ist ein endlicher konstanter geometrischer Körper, die christliche Kirche ist ein Weg ins Unendliche; daher relativiert jede Form die andere, bis der ganze Baukörper als Mittel zum Zweck aufgehoben ist, während es im griechischen Tempel nur wechselnde Beziehungen zwischen gleichbleibenden Formen gibt.

iv. Die christliche Kirche zeigt uns das Maß-Unverhältnis, das zwischen dem Menschen als bedingtem Wesen und dem Unbedingten herrscht. Der griechische Tempel zeigt uns die Kommensurabilität zwischen den Gegensätzen des Bedingten und des Absoluten, indem er die »Idee des Menschen« als die Einheit beider aufweist.

v. Der Grieche ummauert den Raum mit Körpern, er fängt ihn ein mit Formen; er will ein endliches Stück mit endlichen Teilen so abstecken, daß ein kultischer Eindruck entsteht. Der Christ will den unendlichen Raum aus seinen einwohnenden Kräften so akzentuieren, daß die Unauflösbarkeit der Aufgabe erscheint, das Unendliche im Endlichen zu fassen.

vi. Der Grieche sagt: der Körper ist das einzig mögliche Ziel aller Vergeistigung. Der Christ sagt: der Geist ist das einzig mögliche Ziel aller Körperlichkeit. Der Grieche entledigte sich des Geistes, dessen er offenbar zu viel hatte, im Körper. Der Christ des Körpers, mit dem er überlastet war, im Geiste.

vii. Dem Griechen konzentriert sich alles in der Schönheit, dem Christ im Zeichen. Daher ist die Kirche ein Resonanz-Boden für Musik, der griechische Tempel dagegen wider alle von außen hinzukommende Musik.

## *Die Geometrie des Architekten*

Der Architekt, der von einer anfänglich vagen Konzeption zu ihrer vollkommen plastischen und sinnlichen Verwirklichung fortzuschreiten hat, wie der Theoretiker, der diesen Weg vom Chaos der Bedürfnisse, Empfindungen und Vorstellungen zur systematischen Ordnung nachzeichnen will – sie beide sind vom Altertum bis zur Neuzeit immer wieder zum Hilfsmittel der Mathematik geführt, durch Geometrie und Arithmetik verführt worden. Die Musik, die Beziehung der Töne zu den Zahlen, der Zahlen zu den Tatsachen und Bewegungen des Universums (in pythagoräischer Ausdeutung) haben ihrerseits dazu gedrängt, eine analoge Gesetzmäßigkeit in der Architektur zu suchen. Aber im Gegensatz zu der klaren und einfachen Gesamtlösung der Musik haben die analogen Bestrebungen für die Architektur nur Teilerfolge erzielen können – was aber kein zureichender Grund ist, diese königliche Domäne der Kunst der reinen Irrationalität anheimfallen zu lassen. Die Ursache des Mißerfolges kann nicht in den Tatsachen, sondern nur in den ungenügenden oder falschen Gesichtspunkten der Untersuchenden liegen.

Der Letzte, der dem Sirenenproblem der Proportion nachgegangen ist, ist der Architekt Marcel Texier\* – glücklicherweise ohne die dogmatische Voreingenommenheit, daß eine einzige Figur alle Geheimnisse enthüllen müsse. Er untersucht die wesentlichsten Vorschläge der Vergangenheit (Vitruv, Alberti, u. a.) auf ihren Wert. Er hebt z. B. den eleganten Vorschlag des Amerikaners Hambidge hervor, der aus einem Quadrat über der Seite 1 mit Hilfe einer Diagonale ein Rechteck mit der Seite 2 entwickelt, aus dessen Diagonale ein Rechteck mit der Seite 3 usw.

\* M.-A. Texier: *Géométrie de l'architecte*. Paris 1934.

Dann gibt Texier eine neue Lösung des Problems. Ausgehend von der Annahme, daß der Zirkel das wesentliche Hilfsmittel des geometrisch arbeitenden Architekten ist, schlägt er vor, einen Kreis in 10, 12 oder eine andere Anzahl von Teilen zu zerlegen und das Verhältnis zwischen dem Radius des Kreises und dem eingeschriebenen Polygon (Zehneck, Zwölfeck etc.) zugrunde zu legen. Je nach der Anzahl der Teile, in die der Kreis zerlegt worden ist, nennt er das entstehende Verhältnis Radius/Polygonseite Massenverhältnis (M) 10, 12 etc. Da das Maßverhältnis Radius/Zehneckseite (M 10) dem goldenen Schnitt entspricht, ist diese wichtige Proportion aus ihrer bisherigen Isolierung befreit und in einen größeren Zusammenhang eingeordnet. Außerdem erlaubt jedes einzelne dieser Maßverhältnisse Variationen, z. B. »Normale:  $\frac{14}{25}$ , Inverse  $\frac{11}{25}$ , Différence  $\frac{3}{25}$ , et en opposition avec la somme ou majeure:  $14 + 25$ ,  $11 + 25$ ,  $3 + 25$ , puis  $14 + 25 + 11$  m etc.« (Texier 1934: 39) Man sieht, daß die von Texier vorgeschlagene Lösung kein einfaches Schema ist, sondern unendliche Möglichkeiten enthält.

Die Verwendung dieses Verfahrens knüpft Texier an zwei Grundsätze:

1. Grundriß, Querschnitt und Aufriß des untersuchten Gebäudes sind im Zusammenhang zu betrachten. Dieser wirklich architektonische Gedanke führt ihn dann zu kubischen Massen, d. h. zu solchen, die aus der Diagonale des Würfels und seiner Quadratseite gewonnen sind. Daß dabei irrationale Zahlen wie  $\sqrt{2}$   $\sqrt{3}$   $\sqrt{5}$  ins Spiel kommen, ist kein Einwand, denn diese bereiten nur vom arithmetischen Gesichtspunkt aus Schwierigkeiten, vom geometrischen dagegen sind sie sehr leicht mit wenigen Zirkelschlägen zu konstruieren. Für die Ausdrucksseite des Kunstwerkes dürften sie sogar Vorzüge haben.

2. Ein Bauwerk ist nicht durch eine einzige Proportion bestimmt, sondern durch mehrere. Denn, sagt er, »On note ainsi une recherche constante d'équilibres, d'opposi-



tions, d'alternances, d'égalités, de liaison intime entre toutes les parties, qui a donné à l'oeuvre son charme et son unité. La beauté n'est pas seulement composition et ordre, elle est variété et richesse, Ch. Garnier invoquait la Loi des Oppositions comme la Loi des Répétitions comme l'essence des créations puissantes.« (ebd.: 44)

Dieser Grundsatz ist richtig unter der Bedingung, daß die verschiedenen Maßverhältnisse untereinander zusammenhängen. Um dieser Forderung zu genügen, hat Texier M 10, 11, 12 auf gemeine Brüche zurückgeführt ( $^{13}/_{25}$ ,  $^{14}/_{27}$ ,  $^{15}/_{29}$ ) und gezeigt, daß sie dieses gemeinsam haben: daß die Zähler jedesmal um 1, die Nenner jedesmal um 2 differieren. Man kann schon bezweifeln, ob dies ein genügender Zusammenhang ist. Aber darüberhinaus sieht sich Texier durch seine gewissenhafte Analyse der Kunstwerke auch noch gezwungen, Maßverhältnisse zusammenzustellen, für die er keine Einheit angeben kann. Für die christliche Kirche ließ sich das verstehen, weil das Prinzip der Relativität des Kunstwerks gegenüber der Religion die Relativierung einander fremder Maße miteinschließen kann, wie z. B. im Barock die Relativierung einander fremder Baustoffe mit eingeschlossen hat. Für die griechische Architektur dagegen scheint mir diese Koordination zusammenhängender Maße nicht annehmbar. Doch dürfte sich vielleicht ein Weg finden lassen, der bisher unbekanntes Zusammenhänge aufdeckt, wenn man das Kreisverfahren mit dem Verfahren von Hambidge, aus dem Quadrat Recktecke zu entwickeln, auf ihre sicher vorhandene Verwandtschaft hin untersucht.

Ich kann nicht sagen, daß alle Beispiele Texiers mich überzeugt haben. Im Gegensatz zu der Weite seines theoretischen Standpunkts scheint er in der Praxis dem Schicksal des Entdeckers erlegen zu sein, der alles allein durch sein System erklären will. Aber z. T. kommt er zu verblüffend einfachen und architekturtheoretisch sehr bedeutsamen Resultaten. So zeigt er z. B., daß sich der Grundriß

des Parthenon aus der Front dadurch gewinnen läßt, daß man mit deren Breite von den Achsen der Ecksäulen aus Kreise schlägt, wozu allerdings sein eigentliches Kreisverfahren gar nicht nötig ist, da es sich nur um die Konstruktion eines gleichseitigen Dreiecks handelt. Dadurch ist endgültig die Anschauung der deutschen Archäologen widerlegt, die Ringhalle des dorischen Tempels sei ein plastischer Körper, der mit der Cella in keinem oder in einem nur sehr lockeren Zusammenhang stünde –, eine Anschauung, die ich in *Der dorische Tempel* eingehend bekämpft habe.

Zu einem nicht weniger wichtigen Ergebnis von prinzipieller Bedeutung kommt er bei der geometrischen Analyse der Kathedrale von Soissons; er zeigt, daß eine Hauptteilung nicht in die Mitte der Mauerdicke fällt, sondern in den von ihr abweichenden Plan der Glasfenster. Es geht daraus hervor, daß die Glasfenster für den gotischen Architekten den Wert einer Modellierungssachse hatten, also abschließende Bedeutung, womit sich die Auffassung, daß es sich in der Gotik um *ossature* [Gerüst] und *remplissage* [Füllung] handelt, als eine historisch unerlaubte Übertragung einer modernen, von der Eisenkonstruktion herkommenden Auffassung in die Vergangenheit enthüllt, was durch die Autorität Viollet le Duc und Choisy zwar gestützt, aber darum nicht berechtigter wird.

Wenn Texier trotz seiner vom Wesen der Architektur bedingten Konzeption nur zu einem Teilresultat gekommen ist, so liegt das m. E. daran, daß er von dem falschen Prinzip ausgeht, es gäbe abstrakte Proportionen. »Les arrangements de ces lignes, à la fois divers et semblables, comme formés de la même substance, sont indifférents aux édifices ou aux parties d'édifice auxquels ils peuvent s'appliquer: exemple, les types de relations rationnelles ou irrationnelles, le cercle divisé en 10, adapté à un détail du Parthénon, aux Propylées, et également à l'ensemble de la façade de

l'Erechtheion, ou au plan de Saint-Yved de Braine«. (ebd.: 99) Ich will auseinandersetzen, warum ich in diesem Standpunkt, welcher der Standpunkt aller bisherigen Untersuchungen über die Proportionen war, geradezu die Voraussetzung für die Unlösbarkeit der Aufgabe sehe.

Es gibt keine abstrakten Proportionen in der Kunst, weil sie immer in einer höheren Einheit stehen, die ich das »Maßfeld« nennen will. Im dorischen Tempel z. B. wird ein endliches Maß zu endlichen Maßen in Beziehung gesetzt (z. B. Säulendurchmesser zu Säulenhöhe, Säulenhöhe zu Frontbreite, Frontbreite zu Tempellänge). Und die absolute Anfangs- wie Endgröße, die in diese Proportion eintritt, steht in Beziehung zum endlichen Menschen: zu seiner Körpergröße und seiner Vernunft, die sich im endlichen Universum bewegt. In der gotischen Kathedrale dagegen wird eine endliche Größe zu einer als unendlich konzipierten Größe in Beziehung gesetzt (z. B. die Höhe einer einzelnen Steinschicht eines Pfeilers zu der Höhe der Kirche, und diese zur Tiefe der Kirche). Das absolute Anfangs- und Endmaß ist so gewählt, daß das erste wesentlich kleiner ist als der Mensch (ca.  $\frac{1}{5}$ ) und das letzte größer (ca. das 7-8fache), wodurch die Divergenz zwischen Endlichem und Unendlichem einen menschlichen Maßstab bekommt.

Eine dorische Beziehung zwischen Endlichem und Unendlichem und eine gotische Beziehung zwischen Endlichem und Unendlichem schaffen ganz verschiedene Maßfelder, und in verschiedenen Maßfeldern kann dieselbe Proportion (z. B. der goldene Schnitt) nicht dieselbe Funktion ausüben, und nicht dieselbe seelische Wirkung zur Folge haben. Es genügt also nicht festzustellen, daß eine bestimmte Proportion vorhanden ist, man muß angeben, in welchem Sinne sie gebraucht wird. Dazu aber muß man ihren komplexen Charakter genau analysieren, weil man dann erst die Verwendbarkeit für bestimmte weltanschauliche Gehalte (z. B. zum Ausdruck der katholischen Religion) genau bestimmen kann.

Die Dinge liegen hier ganz ähnlich wie bei den Farben, wo nach experimentellen Feststellungen z. B. ein bestimmtes Gelb nicht ein einziges seelisches Äquivalent zur Folge hat, sondern viele, verschiedenartige und selbst entgegengesetzte Äquivalente, und wo eine Eindeutigkeit sich nur aus der Zieltendenz des Ganzen und aus dem Zusammenhang benachbarter Farben untereinander ergibt.

Nehmen wir als Beispiel für eine solche Analyse den goldenen Schnitt. Er hat folgende Eigentümlichkeiten:

1. Er ist eine Zweiteilung, aber er teilt in ungleiche Teile. Die Beziehung geht nicht nur auf die Teile untereinander (wie bei 1:3, 1:4), sondern auch auf die der Teile zum Ganzen. Auf diese Weise wird zugleich die Einheit und die Mannigfaltigkeit betont, und die Bevorzugung des goldenen Schnitts erklärt sich daraus, daß er ein spezieller Fall des allgemeinen ästhetischen Prinzips der Mannigfaltigkeit in der Einheit ist.

2. Die Zweiteilung des goldenen Schnitts ist derart, daß die Unterschiede der Teile zwar groß genug sind, um die vollkommene Statik zu verhindern, welche die Folge der Gleichheit der Teile ist (Quadrat), aber gleichzeitig nicht so groß, daß aus der Differenz ein Bewegungszug entsteht. Ein Rechteck in den Proportionen des goldenen Schnitts ist gleich weit entfernt vom Quadrat wie von einem ausgesprochen breit und gedrückt liegenden oder auf schmaler Basis hoch stehenden Rechteck, es hat ein labiles Gleichgewicht zwischen Statik und Dynamik.

3. Der goldene Schnitt läßt sich unendlich fortsetzen und zwar in zwei Richtungen, indem die Teile unterteilt oder das Ganze um die Teile erweitert wird. Er ist ein kontinuierliches Verfahren, das aus dem Gleichgewicht ins unendlich Kleine oder ins unendlich Große sich fortsetzen läßt.

Diese drei verschiedenen Faktoren haben natürlich ganz verschiedene seelische Ausdruckswerte, und es ist der Charakter des Maßfeldes, welcher bestimmt, ob und wie sie zu gebrauchen sind. Die dorische Architektur wird das labile

Gleichgewicht zwischen Statik und Dynamik bevorzugen, und durch dieses als endgültiges, abschließendes Moment einer Spannung die Grenzen des ganzen Grundrisses bestimmen lassen. Umgekehrt kann die gotische Architektur nur den kontinuierlichen Prozeß als ein das Ganze bestimmendes Prinzip wählen, während sie die labile Stabilität nur als einen partiellen Faktor verwenden kann, etwa um der Erstreckung ins Unendliche einen angemessenen Widerstand entgegenzustellen.

Entsprechende Analysen sind für alle übrigen Proportionen und ihre Beziehung zum Maßfeld zu machen; man hat also nicht nur das System der möglichen Proportionen, sondern auch dasjenige der möglichen Maßfelder zu suchen.

Ein anderer Grund dafür, daß es keine abstrakten Proportionen geben kann, ist der, daß alle Proportionen an ein sie mitbestimmendes Konstruktionssystem geknüpft sind, d. h. an ein Material, dessen Gewicht, Widerstandskraft, natürliche Größe und seine bei historisch gegebener Technik erlaubte Spannweite. Eine tonnengewölbte Kirche der Romanik unterscheidet sich von einer mit Kreuzrippen gewölbten der Gotik – abgesehen vom Maßfeld – durch die absolute Größe der Spannweite der Wölbung. Mathematisch ist es richtig, daß eine Proportion, z. B. 2:3, dieselbe bleibt, ob die absoluten Maße 4 m und 6 m oder 24 m und 36 m sind. In der Architektur aber ändert sich der Charakter der Proportion mit den absoluten Größen. Man kann nicht sagen, daß es sich um eine schlechthin eindeutige Abhängigkeit handelt, da die absoluten Maße selbst schon durch das Maßfeld mitbedingt sind, so daß 60 m Länge in einem dorischen Tempel etwas anderes bedeuten als in einer romanischen Kirche. Aber der teilweise Einfluß der absoluten Größen auf den künstlerischen Ordnungs- und Ausdruckswert von Maßverhältnissen oder geometrischen Figuren ist nicht zu leugnen. Jede Proportion ist von dem absoluten Maßstab abhängig, den die Konstruktion diktiert, sie steht in einem Konstruktionsfeld.

Dieser Ansicht ist auch Texier. Er sagt: »Le rapport à l'unité aurait été, en son début, la forme archaïque prise par la science de la résistance des matériaux . . . Le respect de cette notion est pourtant indispensable bien qu'elle ne brille encore que d'un éclat fort modeste. Les tracés généraux n'ont pour but que de mettre en page des choses qui ont une existence en soi, qui n'ont pas seulement une valeur abstraite à relier à l'ensemble, mais qui doivent être employées suivant leurs qualités particulières . . . A aucun moment, l'automatisme n'est possible. C'est à cette condition que l'ordre pratique et l'ordre intellectuel, l'ordre des choses et celui de l'homme peuvent s'unir intimement dans l'oeuvre (ebd.: 83/84). Aber diese Anschauung wird von ihm nicht als Axiom benutzt, das ihm zur Gewinnung der Proportionen dient, sondern nur als ein regulatives Prinzip. Es handelt sich aber um ein Grundaxiom für eine Wissenschaft von den Proportionen in der Kunst.

Ein dritter Grund gegen die bloße Feststellung und abstrakte Auffassung der Proportion ist: daß diese nicht nur etwas historisch Bestimmtes, sondern in diesem Rahmen auch etwas individuell Bestimmtes ordnet: eine einmalige künstlerische Konzeption. Der Poseidontempel von Paestum sagt in der dorischen Formensprache etwas vollständig anderes als der Concordiatempel von Akragas, der eine etwas Tragisches, der andere etwas heiter Lyrisches. Ob diese ästhetischen Kategorien überhaupt dieselben Maße und Maßverhältnisse erlauben, kann mit Recht bezweifelt werden, so daß es fraglich wird, ob man allgemein und abstrakt von dorischen Proportionen oder Aufrißreglern sprechen kann. Ich glaube einwandfrei festgestellt zu haben, daß Unterschiede in den geometrischen Figuren vorhanden sind, die genau den Unterschieden der Grundkonzeption entsprechen. Wenn man darüberhinaus Gleichheiten feststellen will, so können diese nur ziemlich allgemeiner Natur sein. Hier stellt sich die fruchtbare Aufgabe, das, was das Schema der traditionellen Überlieferung war (z. B.

das Prinzip der Triangulierung, das Prinzip der Quadrierung, der Kreiseinteilung etc.), von der konkreten Anwendung zu unterscheiden, die von der individuellen Konzeption, der ästhetischen Grundkategorie abhängig ist. Dies erst wird kunsttheoretisch und kunstgeschichtlich bedeutsam. Die Proportion – geometrisch oder arithmetisch ausgedrückt – steht also in einem Konzeptionsfeld.

Ein vierter Einwand ist der, daß die abstrakte Auffassung der Proportionen allein auf dem Verstand beruht. Sie entspricht den modernen Tendenzen, die Mathematik von der Anschauung zu trennen. Es scheint mir bedenklich, eine solche Absicht für die Vergangenheit anzunehmen, oder ein solches Verfahren auf die Kunst zu übertragen, die etwas Sinnlich-Anschauliches ist. Die antiken und mittelalterlichen Architekten haben gewußt, daß das Auge die Verzerrung, die die Perspektive an den rein geometrisch hergestellten Proportionen vornimmt, nicht mechanisch ausgleicht, und haben daher optische Korrekturen an ihnen angebracht. Aber diese scheinen mir nur der letzte Schritt einer Gesamteinstellung zu sein, für die die Proportionen und Figuren von vornherein nie ein nur abstraktes, verstandesmäßiges Dasein gehabt haben, und die daher nur solche Zahl- und Gestaltbeziehungen zusammengestellt hat, die durch das menschliche Auge eine seelische Wirkung entfalten konnten. Dieser Zusammenhang mit den Sinnen war auch dann da, wenn er sich – wie z. B. in der Gotik – durch eine Unangemessenheit charakterisierte. Proportionen und Figuren, die *nur* den Intellekt befriedigen, sind erst in dem abstrakten Konzeptionsfeld möglich geworden, mit dem die bürgerliche Architektur gearbeitet hat. In allen übrigen Architekturen gibt es eine methodisch hergestellte Beziehung zwischen der sinnlichen Auffassung und dem geistigen Gehalt, zwischen den Sinnen und der Vernunft, eine Beziehung, die sich nicht von selbst machen *kann*, wie ein moderner Pseudoarchitekt gemeint hat, weil zwischen den verschiedenen Vermögen eine dialektische Spannung besteht.

Jede Proportion ist also abhängig von einem Apperzeptionsfeld, das durch ein historisch bedingtes Verhältnis der verschiedenen menschlichen Vermögen zueinander (Körper, Sinne, Verstand, Vernunft) bestimmt ist.

Zur Erklärung einer Proportion oder einer Mehrheit von Proportionen an einem Bauwerk genügt es nicht, ihr Dasein festzustellen; sie muß in ihr Maßfeld, in ihr Konstruktionsfeld, in ihr Konzeptions- und in ihr Apperzeptionsfeld gestellt werden, kurz in den gesamten Zusammenhang der Methode, in dem sich der allgemeine künstlerische Gestaltungsprozeß jeweils wegen gegebener historischer Bedingungen konkretisiert.

Aber auch für die Feststellung des Vorhandenseins von Proportionen gelten gewisse Regeln, um zwischen den vielen Beziehungen, die bei der gegebenen Fülle von Punkten immer möglich sind, eine sinnvolle Auswahl zu treffen. Von Bedeutung sind nur diejenigen Proportionen und Figuren, die *alle* für die Konstruktion und für die Raumgestaltung entscheidenden Punkte festlegen und die übrigen durch einfache Wiederholungen gewinnen lassen. Ferner diejenigen, die aus geordneten Operationen hervorgehen, z. B. vom Teil zum Ganzen oder vom Ganzen zu den Einzelheiten, wie es Chipiez verlangt hat, und wozu er folgenden sehr interessanten Kommentar gibt: »On est loin de la liste remplie de chiffres, compliquée, interminable, et ne disant rien à l'esprit, que l'on trouve dans tous les Vignole. La comparaison qu'il faut établir entre les membres d'un édifice pour créer les différentes unités de mesure qui conviennent à chacun d'eux, tout en plaçant ces unités sous la dépendance du module général, offre cet avantage de tenir toujours en éveil les facultés d'invention et d'observation.« (zitiert nach Texier, ebd.: 75)

Ferner ist die Forderung zu erfüllen, daß die Zahlen oder Figuren untereinander ein System von Proportionen bilden, die von gleicher Grundstruktur sind und sich wo-



möglich auseinander entwickeln lassen. Es wird schließlich diejenige Feststellung den Vorzug haben, die Figuren verwendet, welche durch den Architekten selbst anschaulich gemacht sind. Texier verfährt z. T. nach diesem Axiom. Hält man diese Bedingungen ein, so beschränkt sich die große Anzahl von Möglichkeiten, und man kann die Sphäre der dilettantischen Spielereien mit trace-régulateurs verlassen, um zu streng wissenschaftlichen Resultaten zu kommen. Dabei wird man allerdings immer zugeben müssen, daß wegen des inneren Zusammenhangs verschiedenartiger geometrischer Figuren eine endgültige Entscheidung über die jeweils verwandten Grundfiguren nicht möglich ist, solange uns nicht zeitgenössische Bestätigungen vorliegen. Aber das ist kein Grund, die Bedeutung der Rolle der Mathematik im Realisierungsprozeß des künstlerischen Schaffens zu leugnen oder leichtfertig zu behandeln. Künstler und Wissenschaftler haben ein gleiches Interesse an der Lösung dieses Problems.

(Ich danke Felix Philipp Ingold für die schwierige Beschaffung des Bandes von Texier. Der Hrsg.)

Zu den Architekturtheorien von Auguste Perret,  
André Lurçat und Le Corbusier

*Die Aufgabe der jungen Künstler ist, entweder Lösungen zu finden, die konstruktiv ehrlich sind und die Entwicklung einer Formensprache erlauben, oder von der Industrie ein neues Material zu fordern, das den Dualismus von Gerüst und Füllung überwindet und wieder eine totale Gestaltung möglich macht. Diese künstlerische Aufgabe ist (ebenso wie die Lösung der Wohnungsfrage) nur innerhalb einer völlig umgewandelten Gesellschaftsformation möglich. Die jungen Künstler und Architekten (wie fast alle Intellektuellen) befinden sich daher in einer ungewöhnlichen Schwierigkeit (die die Schwierigkeit jeder epochalen Krisenzeit ist): Sie können sich nur dann erfolgreich als Architekten verwirklichen, wenn sie zugleich politische Revolutionäre sind. Suchen sie durch ihre Hingabe an die proletarische revolutionäre Bewegung wenigstens die Sache der folgenden Generation zu fördern, so müssen sie – in Konflikt mit ihrer eigenen Begabung – sich selbst aufgeben und laufen außerdem Gefahr, für sich und für diejenigen, denen sie nützen wollen, alle Werte der Berufsbildung zu verlieren, so daß sie nach der Revolution ohne genügende Schulung vor großen Aufgaben stehen. So äußern sich die Widersprüche des Kapitalismus in den Reihen derer, die ihnen entgegen wollen. Es gibt aber nur eine Möglichkeit, sie zu überwinden: die proletarische Revolution.*

Auguste Perrets Anschauung, daß die Konstruktion das Mittel ist, durch das sich der Architekt – als Architekt – ausdrückt, ist einwandfrei, trotz der Behauptungen der deutschen Architekten (Semper) und Architekturhistoriker (Frankl), die in der Konstruktion nur die materialistische Seite sehen wollen, die mit der künstlerischen nichts zu tun habe. Selbstverständlich findet jede Konstruktion an einem Material statt und wird von diesem z. T. mitbedingt. Aber da man mit dem gleichen Material die so entgegengesetzten Konstruktionen des dorischen Tempels und der gotischen Kathedrale verbunden hat, ist die Abhängigkeit der Konstruktion von der Materie nicht eindeutig. Die zitierte Behauptung ist ebenso falsch wie die entgegengesetzte, daß man aus jedem beliebigen Material alles mögliche machen könne.

Das Material enthält gewisse notwendige, aber nicht die zureichenden Bedingungen für die Konstruktion. Die Spannweite zwischen diesen wird überbrückt durch die Gesamtheit aller übrigen materiellen, ökonomischen, gesellschaftlichen, weltanschaulichen Gegebenheiten der Epoche. In jeder konkreten Konstruktion kreuzen sich materielle und geistige Bedingungen. Der behauptete Dualismus existiert nicht. Selbst wenn die Konstruktion es nicht von vornherein mit handbearbeitetem und dadurch geistig durchdrungenem Material zu tun hat, ist die Konstruktion die intellektuelle Bewältigung der Materie und ihrer Eigenschaften: der Schwere, der Widerstandskraft etc., d. h. die erste unumgängliche, alles andere erst ermöglichende Stufe der geistigen Durchdringung, der künstlerischen Gestaltung, des Spieles mit dem Baustoff zu geistigen Zwecken.

Ein ideeller Gehalt, der sich nicht in einer ihm speziell adäquaten Konstruktion realisiert hat oder realisieren läßt, ist entweder überhaupt kein architektonisch gestaltbarer Stoff oder ein noch nicht gestalteter. Perret, dessen Anschauungen sich der französischen Konstruktivistenschule (Viollet-le-Duc, Choisy) einordnen, hat vollkommen recht

mit seinen apodiktischen Worten: »Wenn die Struktur nicht dazu taugt, offen zu bleiben, hat der Architekt seine Aufgabe schlecht erfüllt. Wer einen Stützbalken versteckt, einen tragenden Teil, ob im Inneren oder Äußeren, beraubt sich der nobelsten Elemente der Architektur, seines legitimsten und schönsten Ornaments.

Die Architektur ist die Kunst, alle Teile der Abstützung als belebende Elemente einzubeziehen. Wenn jemand eine Säule, einen Stützbalken, was auch immer für einen tragenden Teil, versteckt, der begeht einen Fehler, wer aber eine falsche Säule baut, begeht ein Verbrechen.« Je zentraler die Bedeutung der Konstruktion, um so dringender stellt sich die Frage: Was ist denn eine Konstruktion? [ . . . ]

Konstruktion ist also weder das Ganze noch das Erste der Architektur. Sie bedingt nicht neue Raumformen, sondern sie realisiert sie nur. In dieser Wechselwirkung zwischen Gegenstand und Mittel kann es eine historische Situation geben, wo das Mittel sich isoliert und die ihm immanente Logik in einem virtuosen Spiel entfaltet. Aber im allgemeinen formt und konkretisiert die Konstruktion Raumbedürfnisse dadurch, daß sie zugleich mit der Herstellung des Gleichgewichts der Kräfte (deren Wahl und Ordnung historisch bedingt ist),

1. Grundriß, Aufriß, Querschnitt als verschiedene Erscheinungsweisen derselben Grundkonzeption zu einer Einheit verbindet;

2. diese Raumgestaltung durch einen Baukörper begrenzt, der seinerseits zwar durch Konstruktion und Raumgestaltung bedingt ist, darüber hinaus aber einen gewissen Grad von Eigenbedeutung hat, die auf die Raumgestaltung selbst einwirkt.

Konstruieren – im traditionellen Sinne des Wortes, welcher griechische und mittelalterliche Architektur bis ca. 1350 umschließt – ist ein *methodischer*, materiell-geistiger Prozeß, der von einer Einheit, der Mauer, ausgeht, um eine höhere Einheit, den jeweiligen Baukörper, zu schaf-

fen. Diese Definition eines historischen Tatbestandes setzt sich mit dem einzigen Punkt in Widerspruch, der bei Perret überhaupt über die Konstruktion ausgesagt wird, indem sie zeigt, daß der Dualismus von ossature und remplissage nicht zum Wesen der Architektur gehört und daß weder im dorischen Tempel noch in der gotischen Kirche ein solcher Dualismus vorhanden ist. [...]

Der dorische Tempel ist kein Dualismus von Gerüst und Füllung im raumgestaltenden Sinne des Wortes, weil zwischen den Säulen eine sie alle verbindende, einheitliche Modellierungsebene durchläuft. Diese hat zwar nur eine rein ideelle Existenz, aber sie verliert den Zusammenhang mit der Mauer trotzdem nicht, weil der Umfang der Säulen – selbst über dem mittleren Durchmesser berechnet – immer größer bleibt als die Öffnung zwischen zwei Säulen und damit für das Auge die Masse größer als das Leere; ferner deswegen, weil die Säulenhalle nur ein Zwischenglied ist zwischen dem reinen Luftraum, der die äußerste Grenze des Tempels nach vorn bildet, und der von der Mauer umschlossenen Cella. Außerdem häufen sich im Gebälk die Brücken über das Leere, und der Giebel faßt das Tragende und das Entlastete so zu *einem* Baukörper zusammen, daß die Einheit stärker wird als der Gegensatz zwischen ihnen. Die Abhängigkeit der Konstruktion von der Raumgestaltung bewirkt die Relativität des Gegensatzes. [...]

Jede gute Architektur ist eine neue Gestaltung des Grundproblems des Tragens und Lastens. Ob diese Gestaltung sich an den senkrechten Druck hält (Griechen) oder die Schubkräfte betont (Gotiker) – in jedem Fall zeigt sie eine künstlerische Formung der materiellen Energien, die über das bloß Nützliche hinausgeht. Und alle anderen künstlerischen Mittel (Raumgebung, Proportionen, Verhältnis des Vollen und Leeren etc.) sind abhängig von der Lösung dieser Aufgabe, die für den künstlerisch arbeitenden Ar-

chitekten die erste, grundlegendste und wichtigste ist. Das soll in keiner Weise heißen, daß man die Lösungen irgendeiner früheren Epoche auf die Gegenwart übertragen darf. Es handelt sich vielmehr darum, daß man zuerst dieses Prinzip selbst gemäß dem neuen Material und dem sich daraus ergebenden Spiel der Kräfte künstlerisch gestalten muß; daß man die andern Hilfsmittel der Gestaltung nicht anwenden kann, solange man diese fundamentalste Aufgabe auf dem Niveau der Nützlichkeit beläßt. Sonst kehrt man die innere Ordnung der Probleme um und huldigt damit einer abstrakten Ästhetik, die bei jeder Gelegenheit bereit ist, sich von den materiellen Forderungen abzulösen, den funktionalen Zusammenhang zwischen ihnen und der Gestaltung zu zerreißen, um auf der einen Seite ein willkürliches und hypertrophes Formspiel zu geben, während man auf der andern in einem ungeformten und unbefriedigenden Materialismus steckenbleibt. Und diese Trennung ist kapitalistischer Geist in seiner reinsten Erscheinung. [ . . . ]

Jede künstlerische Gestaltung – auch diejenige, die den absoluten Geist ausdrücken will, und diejenige, die gegen die Eigengesetze der Stoffe arbeitet – hat ein Baumaterial und bestimmte Bautechniken zur Grundlage, die ihr durch den jeweiligen Stand der materiellen Produktion geliefert werden. Und selbst diesem Material steht sie nicht völlig frei gegenüber, sie kann – selbst bei der größten geistigen Anstrengung – nur diejenigen Möglichkeiten verwirklichen, welche die soziale Organisation der Produktivkräfte, die Ideologie der herrschenden Klasse, die bisherige künstlerische Tradition zu realisieren erlauben. Le Corbusier und Lurçat haben sich beide für das industrielle Material des Eisenbetons (gegen das natürliche Material des Steines) entschieden. Aber Lurçat stellt zwischen diesem konstruktiv primären Baustoff und allen übrigen eine Beziehung her, die der Le Corbusiers entgegengesetzt ist. Er verbindet ihn mit dem Kautschuk des Bodenbelages, mit

den Fayencen der Wandbekleidung, mit dem Metall der Glasrahmungen, mit den Farben des Wandbelages zu einer ruhigen und selbstverständlichen Einheit, während Le Corbusier die einzelnen Baustoffe gegeneinander abhebt. Dem vereinigenden Verfahren liegt eine erotische Sensibilität zugrunde, dem differenzierenden ein gewaltsam bewußt arbeitender Intellekt. [...]

Beide Architekten bauen also mit den materiellen Mitteln und im geistigen Rahmen des Kapitalismus – sie bauen bürgerliche Architektur. Der Unterschied liegt allein darin, ob sie im Interesse der herrschenden Klasse dieser bürgerlichen Gesellschaft bauen oder bauen wollen. Le Corbusier hat darauf mit der Formel »Bauen oder Revolution« geantwortet, Lurçat mit der anderen: »Erst Revolution, dann Bauen.« Der Unterschied ist wesentlich größer, als es im ersten Augenblick scheint. Denn die Formel Le Corbusiers besagt nur, um welchen Preis er die bürgerliche Welt vor der proletarischen Revolution glaubt retten zu können. Solche Abfindungsberechnungen sind beinahe so alt wie die soziale Bewegung überhaupt. Die soziale Enzyklika des Papstes hat sie in die Formel »Entproletarisierung des Proletariats« zusammengefaßt. Daß Le Corbusier dem Papst näher steht als dem Bolschewismus (was man irrtümlich behauptet hatte), geht aus den Konsequenzen hervor, die er aus der Tatsache gezogen hat, daß die kapitalistische Welt die Realisierung seiner Pläne behindert. Er sagte einmal öffentlich: Dann muß man den Mut zur Utopie haben, es bleibe dem Künstler immer noch die Möglichkeit, die Lebensfreude mit dem Bleistift auf dem Papier zu schaffen. Gerade um diesen Konsequenzen zu entrinnen, hat Lurçat die These zurückgewiesen. Nur die soziale und proletarische Revolution kann diejenige Bautätigkeit sichern, welche die Bedürfnisse der die Werte schaffenden Arbeiter und Bauern wirklich befriedigt. Beide Künstler sind von einem nur kunstgeschichtlichen Radikalismus ausgegangen, aber der eine nähert sich immer mehr der sozialen

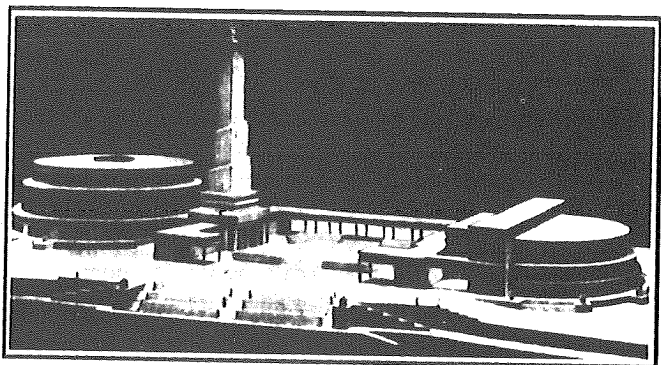
Reaktion, der andere immer mehr der sozialen Revolution.  
[...]

[...] Mag aber das Werk von Le Corbusier soziologisch gesehen ein Drama sein (vielleicht sogar eine Tragödie werden), vom Standpunkt der Kunst ist es ein Weg zu Lösungen. Hier ist ein Architekt, der in Räumen denkt und eine neue Konzeption des Raumes gibt. Hier ist ein Künstler, der das (alte griechische und christliche) Spiel von Luft und Mauer auf neue Art lebendig machen kann; hier ist ein Empfinden für Wirksamkeit und Klarheit der Proportionen. Hier ist ein Geist, der das Tohuwabohu unserer großen Städte beherrscht, die Schluchten der Straßen wegzuräumen sich getraut, Ordnung in Millionenstädte tragen kann und ein lebendiger Sinn für die moderne Technik und alles, was sie ihm zur Verwirklichung seiner Konzeption an Einfachheit, Billigkeit und Neuheit bieten kann. Ein Bewußtsein, das das Wort beherrscht, weil ihm seine Realität klar ist. »Architecture signifie pour moi agir par construction spirituelle«. »L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière«. Worte, die Bibliotheken von Ästhetikern aufwiegen, selbst wenn sie das Phänomen nicht vollständig charakterisieren sollten. Denn ob nicht das Ideal eines von den Funktionen des Grundrisses völlig unabhängigen Konstruktionssystems die tiefe Weisheit Rodins ausschaltet: »Die Harmonie des lebenden Körpers entsteht durch das Gleichgewicht bewegter Massen. Die Kathedrale ist im Ebenbild lebender Körper erbaut.«

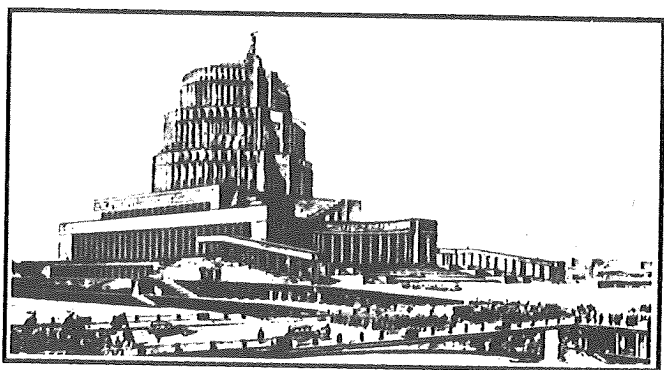
Aber lassen wir die Auseinandersetzung, beachten wir die Erfüllung des Wunsches: »Wenn doch ein geeigneter Lyriismus den rationellen Gedanken ergriffe und ihn der Architektur zum Vorteil gereichen ließe.« Die Akademie ist tot, aber nicht die Tradition, nicht die Kunst. Die heutige Menschheit könnte wieder eine Architektur haben, wenn sie sie haben will. Es gibt im Neuen Testament den



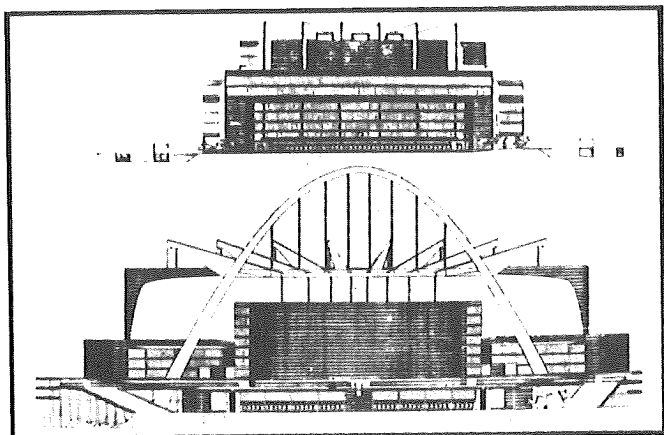
Satz von der Sünde wider den heiligen Geist, die nicht vergeben wird, obwohl die Sünde gegen Gott den Vater und Gott den Sohn vergeben wird. Mögen die Theologen den Satz auslegen, wie sie wollen; die Künstler und diejenigen, die den lebendigen schöpferischen Prozeß zu erleben vermögen, werden immer geneigt sein, unter dem heiligen Geist *den* Geist zu verstehen, der die Materie zu adeln und zu formen vermag, der mit Corbusier sagt: »Mir scheint, das Streben nach Harmonie ist die schönste menschliche Leidenschaft«. Die Sünde wider diesen Geist – so glauben wir – wird nicht vergeben.



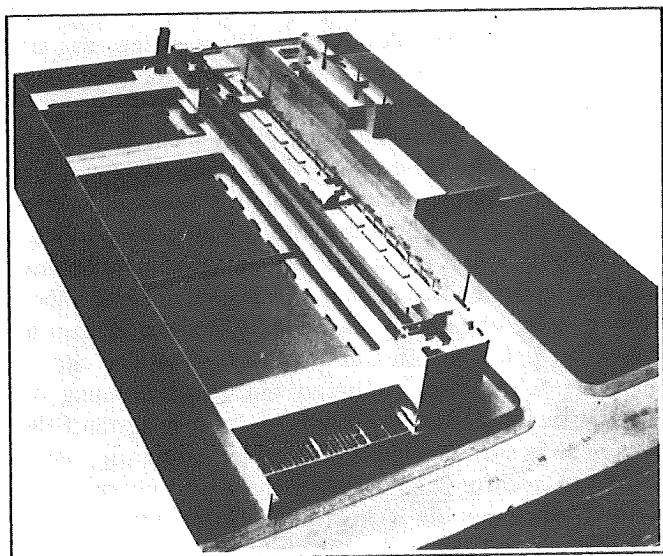
Modell des Entwurfs zum Sowjetpalais von B. Jofan (1931)



Entwurf zum Sowjetpalais von B. Jofan (1932-33)



Entwurf zum Sowjetpalais von Le Corbusier (1931)



Modell der Karl-Marx-Schule in Villejuif von A. Lurçat (1931-32)

## *Die Aufgabe einer neuen Architektur*

Antike und Moderne am Beispiel  
des Sowjetpalais

[Mit den folgenden Thesen beschließt Raphael seine »Kritischen Bemerkungen zum Sowjetpalais«, aus Anlaß eines Wettbewerbs zu den Entwürfen von Jofan.]

Die angeblich kritische Rekonstruktion der Antike beruht auf vollständig falschen Voraussetzungen, sowohl über den Marxismus wie auch über die Antike und die Rolle der sogenannten Renaissancen. Einmal besteht keine innere Verwandtschaft zwischen der antiken Stein- und der modernen Betonarchitektur; die gegenteiligen Behauptungen beruhen auf phantastischen Illusionen und der absoluten Unkenntnis der antiken Denkmäler. Ferner ist jede Renaissance eine Maske des Bürgertums gewesen, das sich keine eigene Architektur schaffen konnte, oder präziser: eine Krücke, deren man sich in kritischen Übergangssituationen bediente, wenn man sich selbst nicht ausdrücken konnte oder wollte. Mag eine proletarische Bewegung sich zur Antike prinzipiell anders verhalten können; solange man statt einzelner Formelemente (Säulen, Proportionen etc.) das Prinzip des einen Baukörpers »kritisch rekonstruieren« will, zertrennt man immer noch eine unzertrennbare Einheit, ganz abgesehen davon, daß sich das Prinzip als Prinzip in jeder Architektur findet (z. B. in der christlichen, indischen etc.), während die Verwirklichung des Prinzips durch die Griechen selbst – im günstigsten Falle, d. h. wenn es sich um eine dialektische Realisierung gehandelt hatte, nicht in eine sozialistische Kunst übernommen werden kann, weil die Dialektik idealistisch war.

Wenn ich also behaupte, daß jede Verbindung von moderner und antiker Architektur zu einem eklektischen Unsinn führen muß, weil beide Faktoren unkonkret und unge-

*nügend analysiert und begriffen worden sind*, so behaupte ich keineswegs, daß der Proletarier in der Etappe des sozialistischen Aufbaus nichts aus der Geschichte zu lernen habe. Im Gegenteil, ich will nur sagen, daß man das Richtige, und daß man es auf die richtige Weise lernen muß. Das aber ist durch die Problemstellung der Resolution schon unmöglich gemacht worden, weil diese noch bürgerlich historisch ist, indem sie ganze Nationen oder Epochen zur »kritischen Rekonstruktion« empfiehlt. In Wirklichkeit kann der Marxist nur aus der Geschichte des Materialismus und aus der Geschichte der Dialektik lernen, und er muß heute aus beiden vor allem lernen, die beiden getrennten Faktoren zur Fortentwicklung des dialektischen Materialismus zu vereinigen. Je umfassender er dabei die ganze Geschichte berücksichtigt, um so klarer werden ihm die allgemeinen Prinzipien im Gegensatz zu ihren historischen Erscheinungsformen, umso tiefer begreift er die Notwendigkeit einer neuen proletarisch sozialistischen Einheit von Prinzip und Erscheinung. Alles andere muß notwendig zur Eklektik führen und hat bei Jofan dazu geführt. Mag man die kritische Rekonstruktion ideologisch verschleiern wie man will, man verwickelt sich zwangsläufig in Widersprüche und endet notwendig bei der Eklektik, die das genaue Gegenteil der marxistischen Dialektik ist.

Ich hatte bereits am Anfang darauf hingewiesen, welche weitgehenden Konsequenzen die Feinde der Sowjetunion und des Kommunismus aus den einwandfrei reaktionären Entwürfen Jofans ziehen. Diejenigen, die daraus die Unfähigkeit des Marxismus für künstlerische Gestaltungen ableiten, befinden sich in der lächerlichen und paradoxen Situation von Menschen, die in ihrem eigenen Historismus ersticken, vom Proletariat verlangen, daß es sie in sechs Schöpfungstagen von dieser Krankheit schmerzlos heilt, damit sie – und nicht das tätige Proletariat am siebten endlich ausruhen können. Es genügt, auf den Zeitraum hinzu-

weisen, den die christlich feudale oder selbst die bürgerlich kapitalistische Kunst gebraucht hat, um sich zu entwickeln.

Gefährlicher ist die Folgerung der Trotzlisten, der Bau beweise, daß es weder einen sozialistischen Aufbau noch eine Diktatur des Proletariats gebe, sondern eine Art Staatskapitalismus des bürokratischen Systems, eine Diktatur über das Proletariat. Dieser Behauptung gegenüber ist festzustellen, aus welchen Gründen und in welchen Formen heute in der Sowjetunion eine (marxistisch durchaus mögliche) Diskrepanz zwischen ökonomisch-sozialer und ideologisch-künstlerischer Entwicklung herrscht; ferner, warum die reaktionär zaristischen Akademiker nicht auf die Grenzen beschränkt wurden, in denen sie notwendigerweise wegen ihrer Kenntnisse gebraucht werden mußten, sondern diese Grenzen aufheben, um ihre reaktionäre Vorherrschaft scheinbar unbegrenzt auszudehnen. So groß hier die Rolle der Bürokratie sein mag, so bleibt zu sagen: daß erstens andere Momente mitspielen, z. B. die Rolle des Bauerntums und die auswärtige Politik; und daß zweitens der Bau zwar für die unzureichend kontrollierte Macht einer abstrakten Bürokratie zeugt, aber nicht für die trotzkistische Konzeption der Bürokratie, weder ihrer Entstehung noch ihrem Wesen nach (Identifizierung von Zentrale und Bürokratie) noch in Bezug auf die Mittel zu ihrer Beseitigung.

Es ist zuzugeben, daß das Projekt Jofans ein warnendes Signal für die reaktionäre Macht einer besonderen Schicht ist und darum ein Politikum ersten Ranges. Solange aber noch die Möglichkeit besteht, die Ausführung dieses Projektes durch seine marxistische Kritik und eine Aktion der ganzen Partei zu verhindern, ist in diesem Einzelfall über das reale Machtverhältnis zwischen der proletarischen Partei und der Bürokratie noch nichts entschieden. Die Reaktion ist ein integrierender Bestandteil der marxistischen Geschichtstheorie. Die Diktatur des Proletariats ist ihr unterworfen, da es in ihr noch Klassenkampf gibt. Der Unter-

schied zur bürgerlichen Gesellschaft besteht darin, daß diese die Reaktion mit den Krisen *unbewußt* heraufbeschwören muß, und ihre Beseitigung mit unzureichenden und falschen Mitteln solange versucht, bis sie sich selbst auf einem ganz anderen Wege aufgehoben hat. Der Marxismus dagegen kann auf Grund seiner Theorie die Rückschläge in Rechnung stellen und bewußt die nötigen Mittel zu ihrer Beseitigung anwenden. Das ist jetzt die Aufgabe der architektonischen Front.

Was also hat zu geschehen angesichts der Tatsache, daß der repräsentative Bau der Diktatur des Proletariats und des sozialistischen Aufbaues künstlerisch einen reaktionären Ausdruck gefunden hat?

Das beste ist, auf den Bau solange ganz zu verzichten, bis sich die marxistische Ideologie und Situation soweit verfestigt hat, daß man ein proletarisches Kunstwerk, d. h. auf Grund der Methode der materialistischen Dialektik schaffen kann.

Das nächstbeste ist, den Wettbewerb noch einmal zu beginnen, oder demjenigen bürgerlichen Künstler zu übertragen, der in der Evolution der bürgerlichen Architektur am weitesten fortgeschritten ist und sich unter dem Zwang der proletarischen Aufgabe am ehesten zu einer sozialistischen Kunst durchringen kann. Hier ist vom Komitee der prinzipielle Fehler gemacht worden, daß man die Bedeutung Le Corbusiers überschätzte. Daß dieser durch und durch provinzielle und calvinistische *Schweizer* (und nicht Franzose) die Aufgabe eines Sowjetpalais bewältigen kann, ist trotz seiner Verdienste als Trommler der modernen Bewegung, als Zeichner, als Esprit, der die Möglichkeiten in die einseitigste und immer interessante Konsequenz treibt, von vornherein wenig wahrscheinlich gewesen.

In jedem Fall ist die Aufgabe als Ziel im Auge zu behalten und ihre Lösung schrittweise an kleineren Aufgaben,

z. B. an den Kulturbauten vorzubereiten. Man wird, wie aus den vorangehenden Erörterungen ohne weiteres folgt – festzustellen haben, ob man den Eisenbeton konstruktiv so entwickeln kann, daß er nicht mehr zwangsläufig in eine kapitalistisch bürgerliche Ideologie drängt, oder ob man ein neues Material suchen muß, das selbst, wenn es nicht ein natürliches, sondern ein industrielles sein sollte, dem künstlerischen Gestaltungsprozeß größere Möglichkeiten darbietet als der Eisenbeton. Ferner wird man eine materialistisch dialektische Gestaltung des Raumes und des Baukörpers aus den neuen Lebensbedürfnissen des Sowjet-Proletariats zu entwickeln haben, in dem Maße, in dem diese konkrete Bestimmtheit erlangen. Schließlich hat man die letzten Konsequenzen zu ziehen. Die Schaffung einer Formensprache und eines Einheitskunstwerkes auf Grund der Methode der materialistischen Dialektik.

Ob man diese Entwicklung über die Errichtung des Sowjetpalais durch einen bürgerlich revolutionären Architekten oder unter vorläufigem Verzicht auf den Bau durchläuft, ist von sekundärer Bedeutung. Die Hauptsache ist, daß man die Aufgabe einer sozialistischen Kunst und Architektur nicht aus dem Auge verliert, niemals einen Ersatz der Kunst, eine Vorstufe der künstlerischen Entwicklung für die Kunst selbst nimmt, sondern sich des Weges bewußt bleibt, der allein zum Ziel führen kann, und diesen Weg Schritt für Schritt an den Kulturbauten praktisch realisiert.

#### Literaturverzeichnis

- Choisy, A. (1899): *Histoire de l'architecture*. Paris 1954  
Giedion, S. (1928): *Bauen in Frankreich. Eisen, Eisenbeton*. Leipzig-Berlin  
– (1929): *Befreites Wohnen*. Zürich  
Le Corbusier (1923): *Vers une architecture*. Paris. Dtsch.: *Kommende Baukunst*. Stuttgart 1926 (darin auch der zuerst 1920-21 französisch erschienene Text »Baukunst und Revolution«)



- (1930): Gesamtwerk 1910-1929. Zürich
- Lurçat, A. (1929): *Architecture. Projets et réalisations*. Paris
- Perret, A. (1952): *Contribution à une théorie de l'architecture*. Paris
- Texier, M.-A. (1934): *Géométrie de l'architecte*. Paris
- Viollet-le-Duc, E.-E. (1854-69): *Dictionnaire raisonné de l'architecture*. Paris 1875
- Vitruvius Pollio, M. (1867): *De architectura libri X*. Leipzig. Zehner Bücher von Architektur und künstlichem Bauen. Nachdruck der Ausgabe von 1548: Hildesheim/New York 1973
- (Vgl. jetzt auch: Jean-Louis Cohen (1985): *L'architecture d'André Lurçat*. Dissertation. Paris. Vor allem Bd. II, S. 589 ff.: »Une rencontre capitale, Max Raphael«.)

### Editorische Notiz

Diesem Kapitel liegen die folgenden Texte zugrunde:

*Gedanken über den griechischen Tempel und die christliche Kirche*.

In: Davoser Revue, 4. Jahrg., Nr. 2, 15. November 1928, 39-40

*Die Geometrie des Architekten*. Unveröffentlicht. Raphael-Nachlaß, Mappe 14.2

*Zu den Architekturtheorien von Auguste Perret, André Lurçat und Le Corbusier*. Aus: *Auguste Perrets Architekturtheorie*, Manuskript Raphael 1934: 2, 4, 5 (Erstdruck in: Für eine demokratische Architektur. Kunstsoziologische Schriften. Frankfurt/M. 1976: 51 f., 34, 36, 37). Und aus: *André Lurçats Schulbau in Villejuif*, Manuskript Raphael, 1933: (in: ebd.: 24, 25). Und aus: *Ist die moderne Architektur international? Eine Anmerkung zu André Lurçats Schulgruppe in Villejuif*, Manuskript Raphael, 1933: 1, 4, 5 (in: ebd.: 27, 28, 31, 32). Und aus: *Das Werk von Le Corbusier*. Buchbesprechung von: Le Corbusier, Gesamtwerk 1910-1929. (In: Davoser Revue 5, Nr. 6, 15. März 1930: 188-190)

*Die Aufgabe einer neuen Architektur. Antike und Moderne am Beispiel des Sowjetpalais*, Auszug aus: »Kritische Bemerkungen zum Sowjetpalais«, Manuskript Raphael, S.: 9-11 (Vgl. auch: Für eine demokratische Architektur. Frankfurt/M.)



# Der dorische Tempel

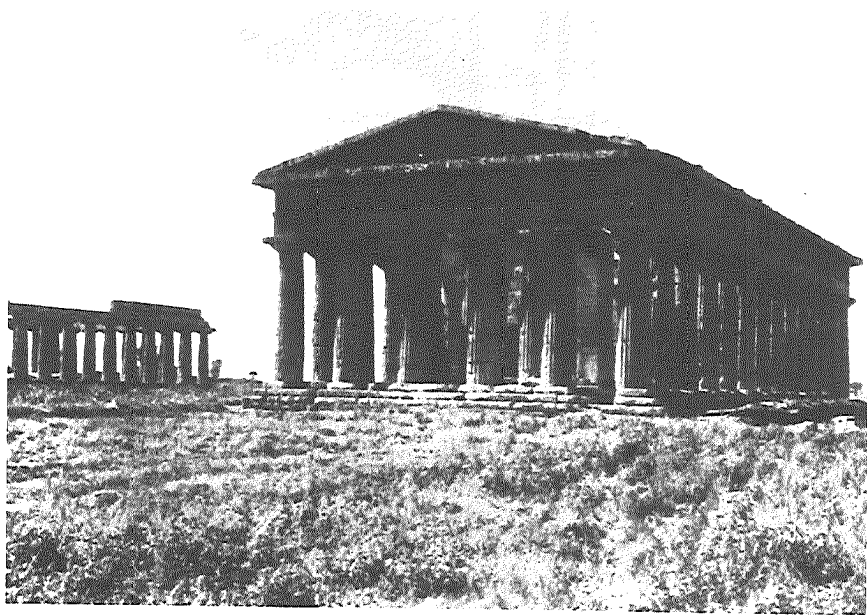
---

## Inhaltsübersicht

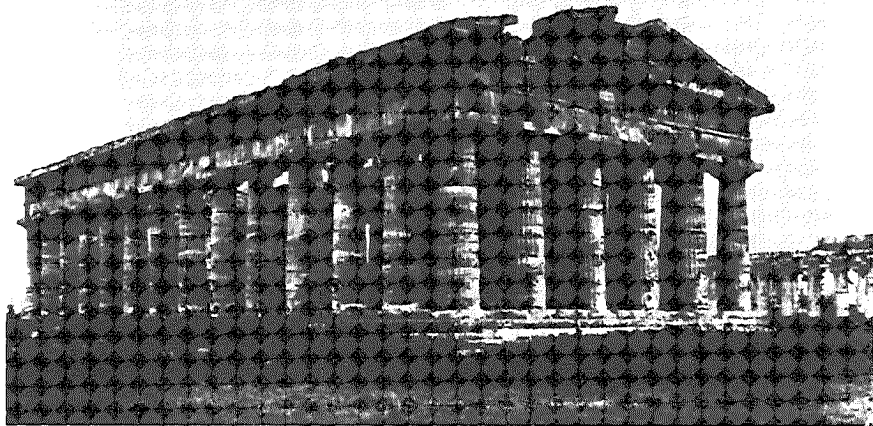
Abbildungen 1-26 . . . . .	122
Konstruktionszeichnungen, Fig. 1-10 . . . . .	147
Vorbemerkung . . . . .	157
A. Die Gestaltung	
Der Baukörper . . . . .	159
Die Raumgestaltung des dorischen Tempels . . . . .	193
B. Die Idee des dorischen Tempels . . . . .	
Anmerkungen . . . . .	210
227	
Anhang . . . . .	246
1. Die Frontkonstruktion des Tempels F und des Concordiatempels . . . . .	247
2. Die Grundrißkonstruktion des Tempels D und des Concordiatempels . . . . .	258
3. Zur Baugeschichte des Tempels C . . . . .	268
Verzeichnis der griechischen Ausdrücke . . . . .	289
Literaturverzeichnis . . . . .	290
Editorische Notiz . . . . .	291

*Meinen Hörern  
der Volkshochschule Groß-Berlin  
als Erinnerungszeichen  
gemeinsamer Arbeit gewidmet*

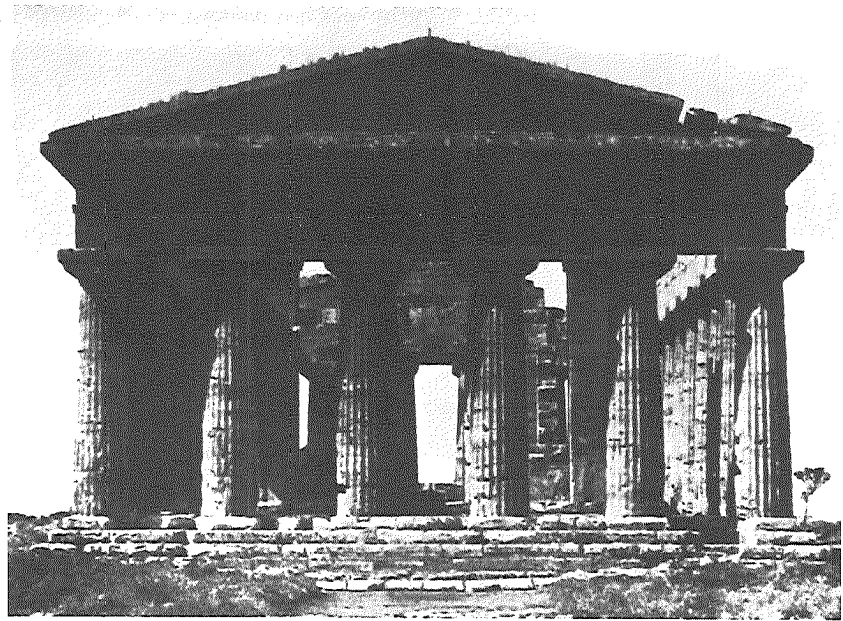
Denn welches Sterblichen Auge  
Mag des Unsterblichen Gang, der sich verhüllet, entdecken?  
(Odyssee, X 573)



1. Poseidontempel von Paestum in der Landschaft



2. Poseidontempel in Paestum von Südwesten

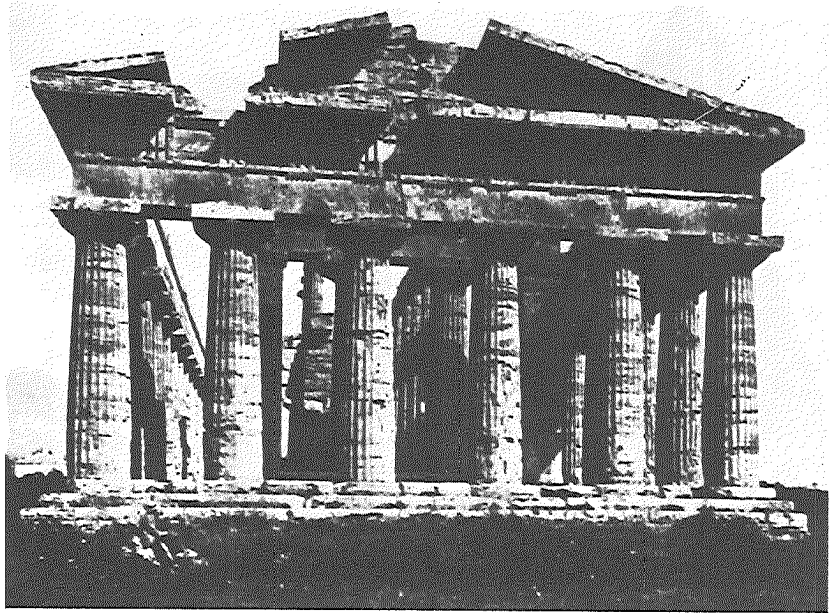


3. Poseidontempel: Ostfront





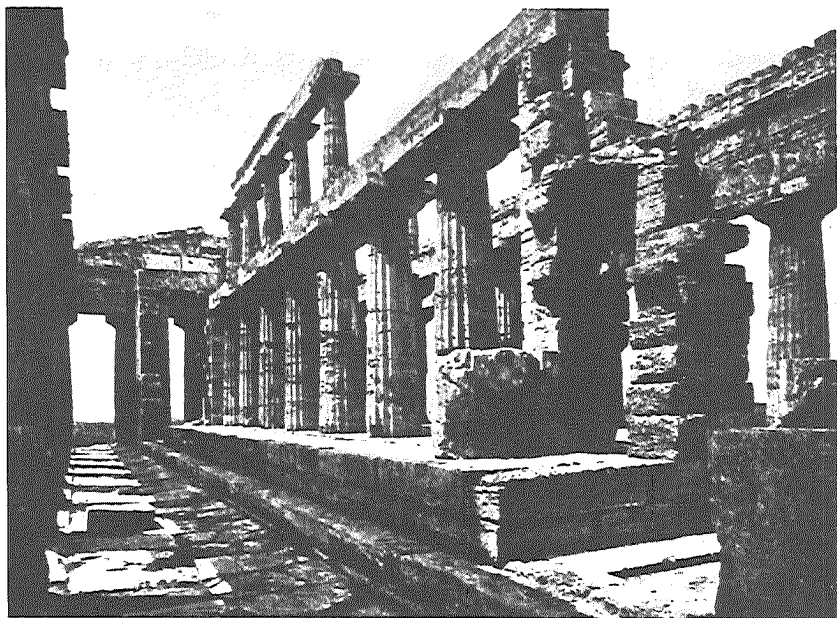
4. Detail der Frontseite des Poseidontempels



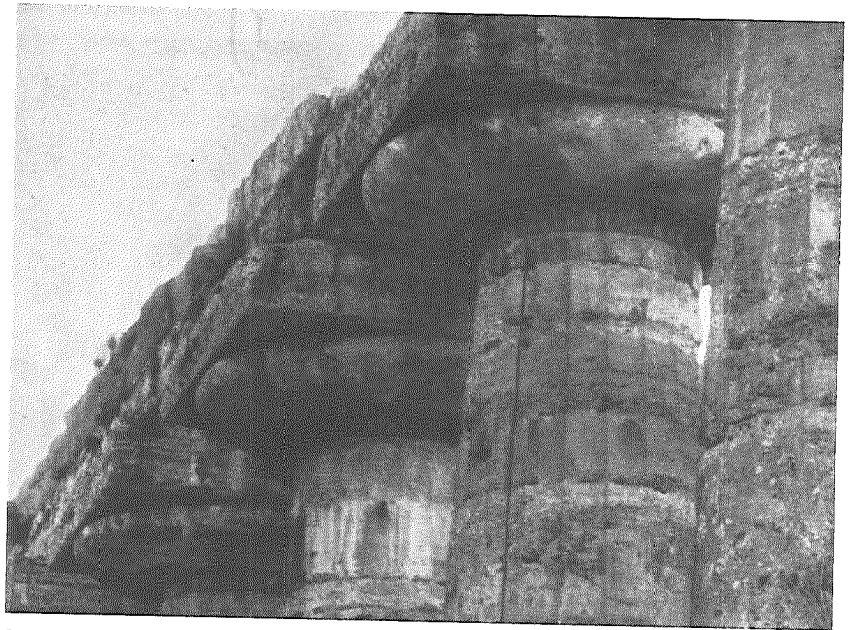
5. Poseidontempel von Paestum: Westfront



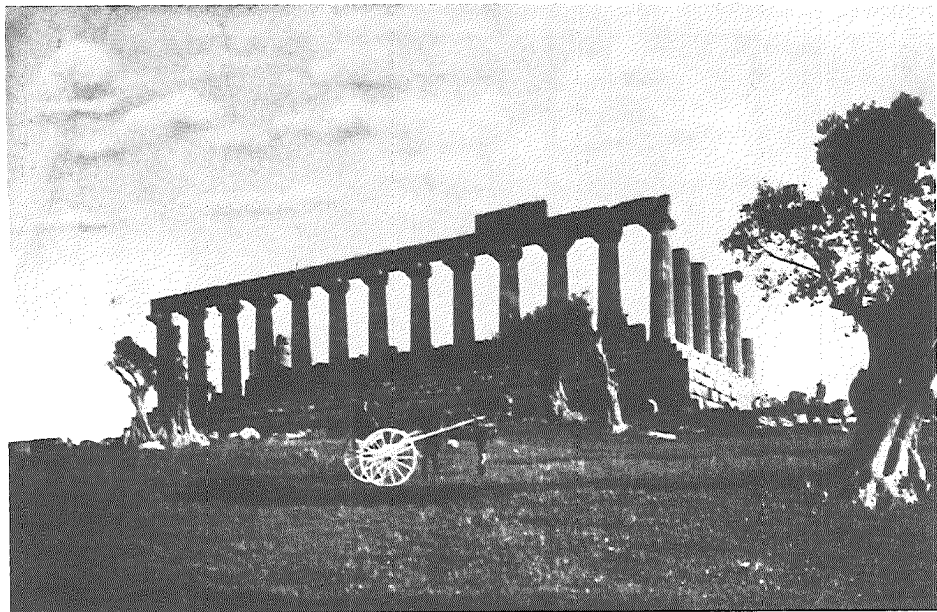
6. Basilica: Innenansicht



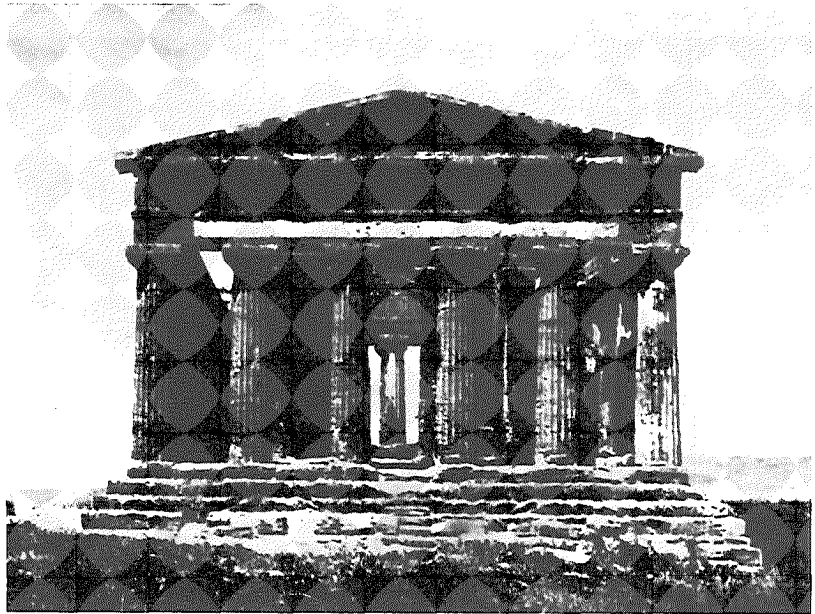
7. Poseidontempel von Paestum: Innenansicht



8. Paestum – Basilica: Gebäk



9. Junotempel in Akragas

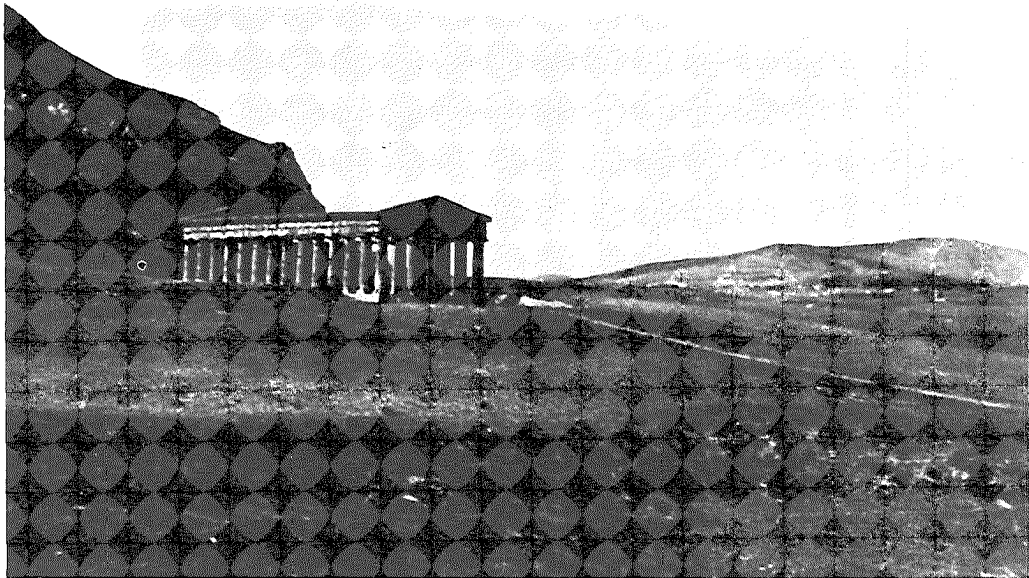


10. Concordiatempel in Akragas

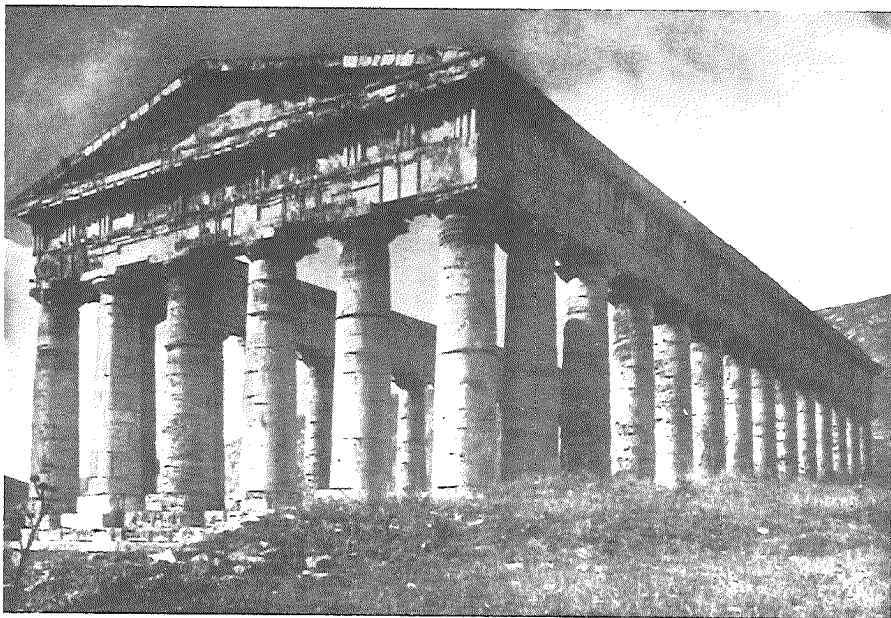


11. Concordiatempel in Akragas

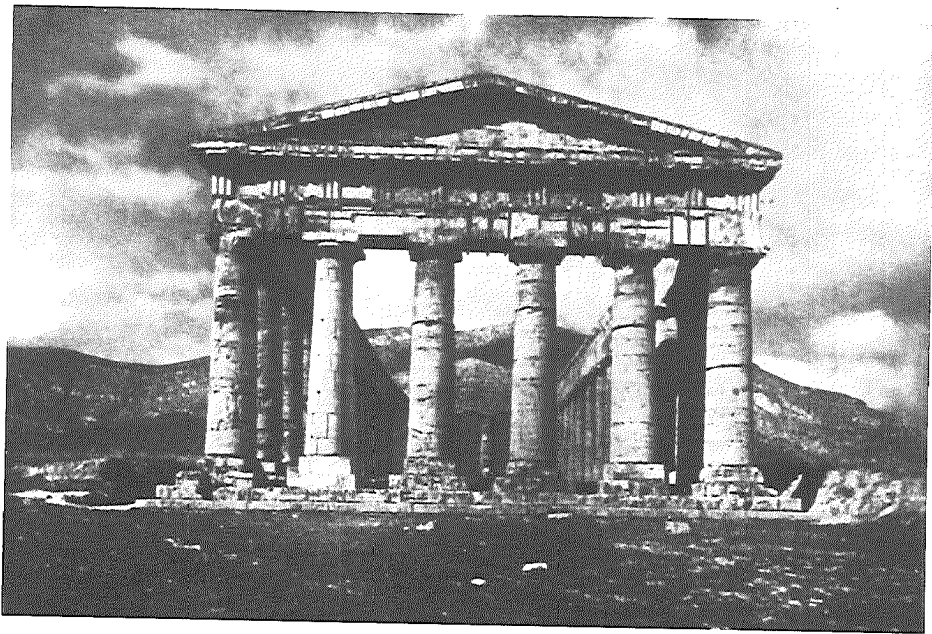




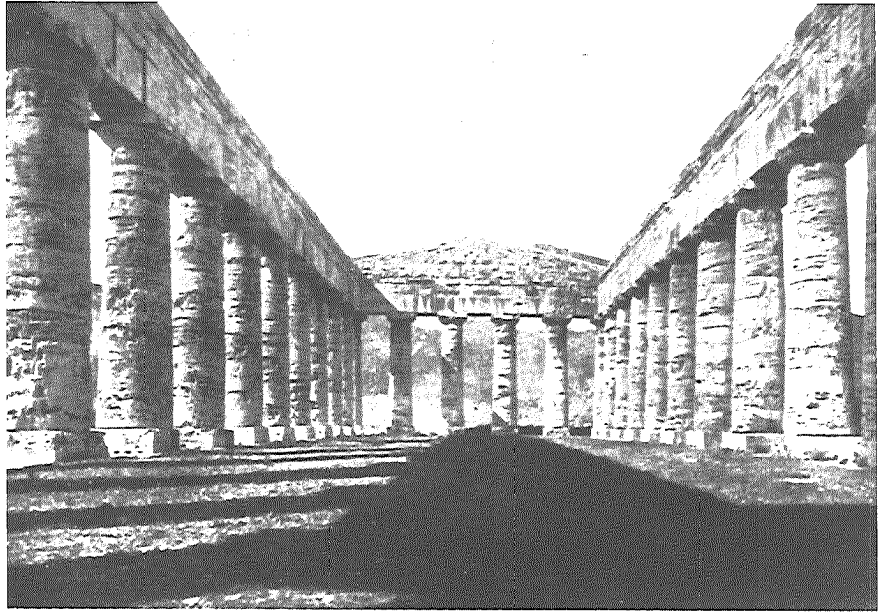
12. Segesta: Tempel von Süden



13. Segesta: Übereckansicht



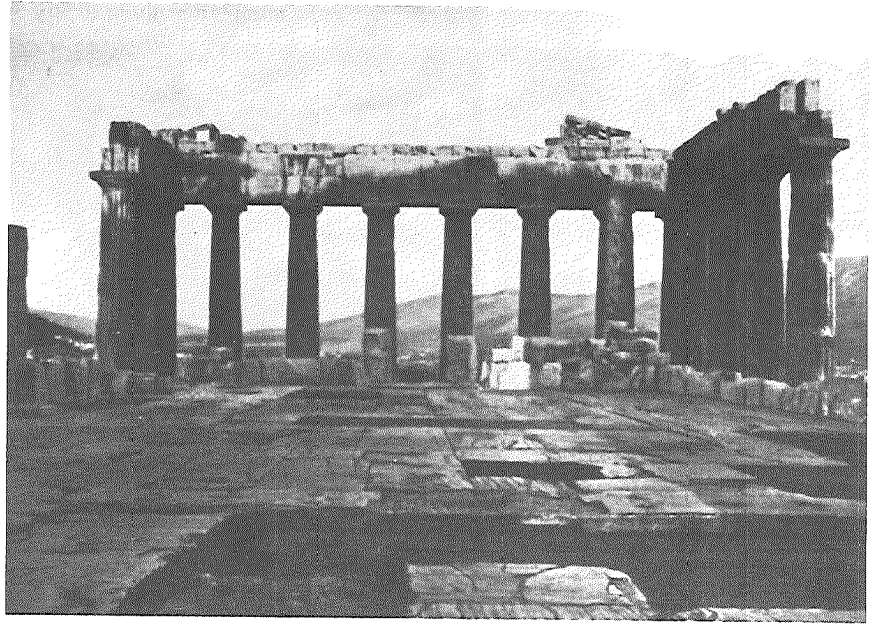
14. Segesta: Front



15. Segesta: Innenansicht



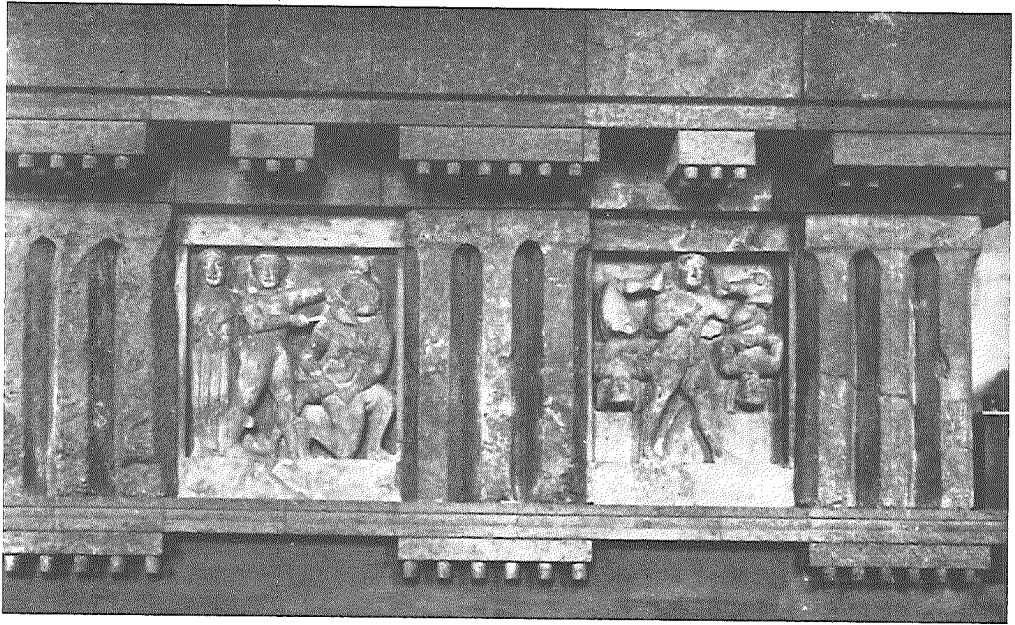
16. Athen: Parthenon – Front



17. Athen: Parthenon – Innenansicht



18. Selinunt: Metope

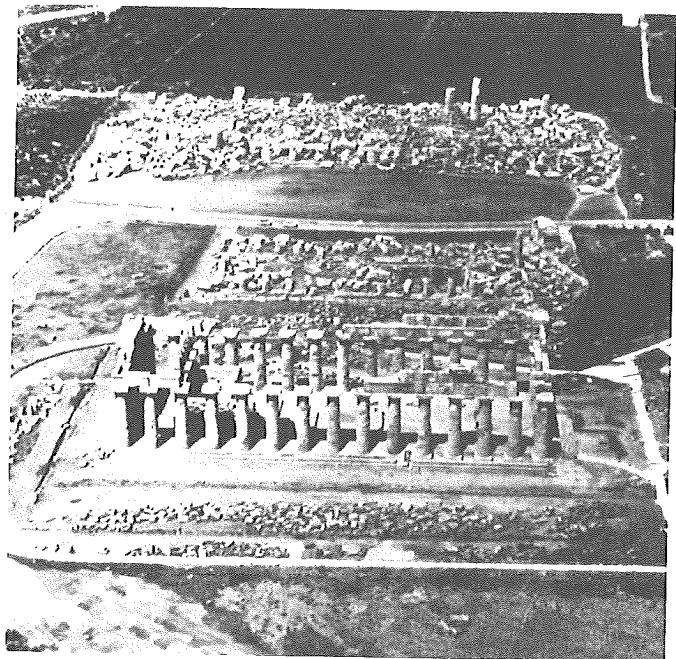


19. Selinunt: Aus dem Triglyphon des Tempels C

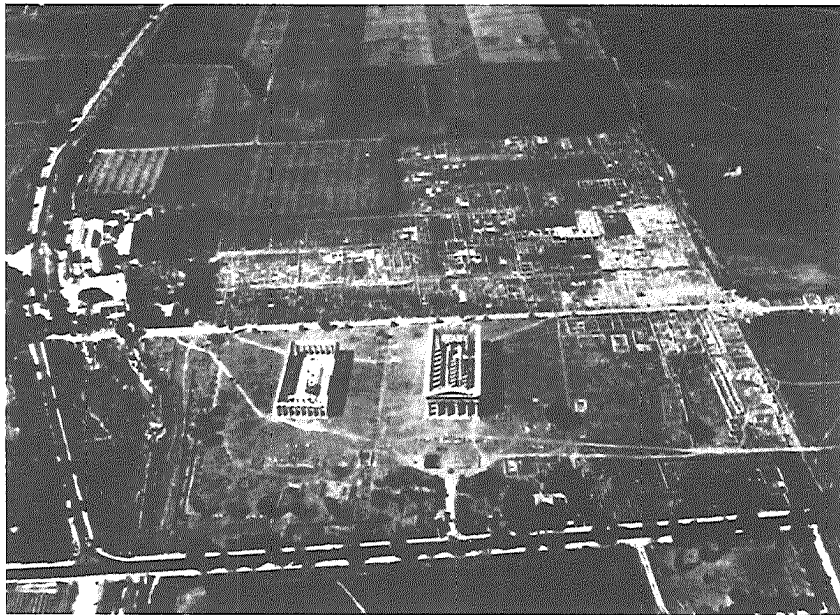




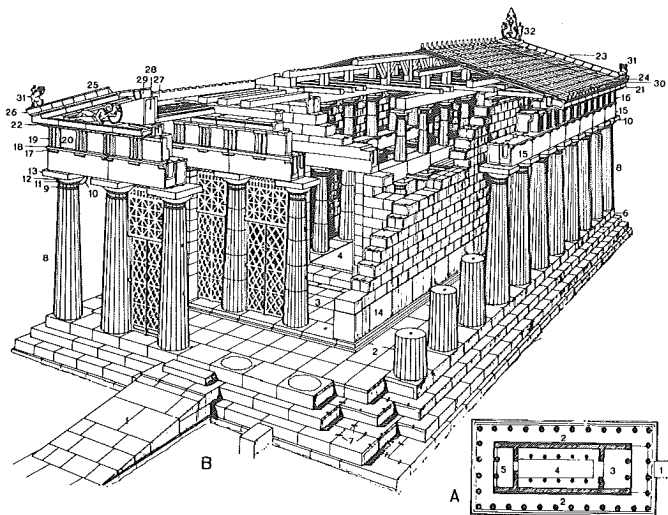
20. Hera von Samos (Louvre)



21. Tempel von Selinunt



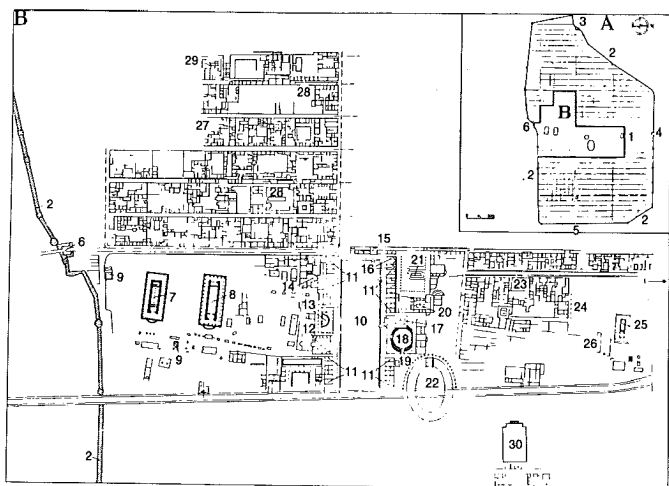
22. Plan des bisher ausgegrabenen Zentrums von Paestum



23. Die Architrav-Struktur eines dorisch-griechischen Tempels aus dem 5. Jahrhundert v. Chr.; jedes Detail, auch wenn es nur von untergeordneter Bedeutung ist, hat eine eigene Bezeichnung und folgt einer vorgegebenen Form.

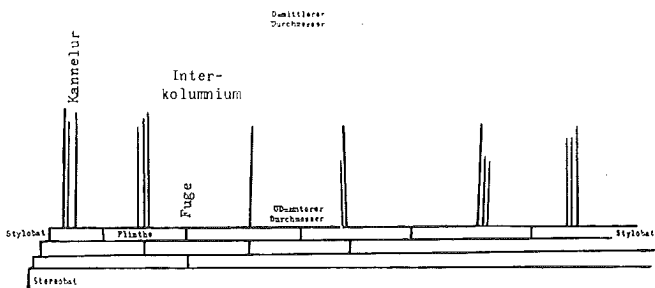
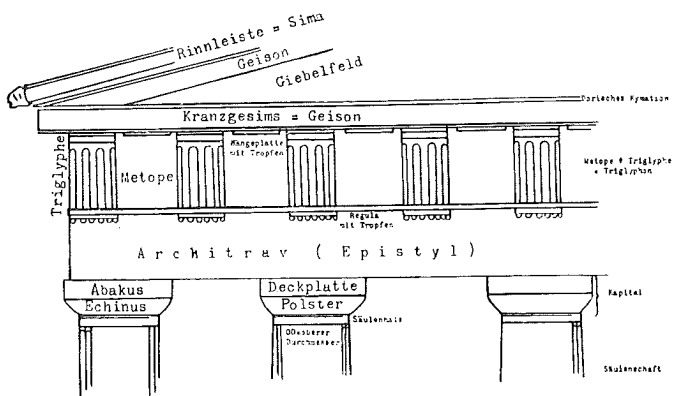
A Grundriß: 1 Rampe; 2 Peridrom; 3 Pronaos; 4 Cella; 5 Opisthodom.

B Zeichnung: 6 Stylobat; 7 Klammern; 8 Säulenschaft; 9 Säulenhals; 10 Kapitell; 11 Ringgesims; 12 Echinus (Säulenwulst); 13 Abakus; 14 Orthostat; 15 Architrav; 16 Fries; 17 Regula und Guttae; 18 Taenia; 19 Triglyphe; 20 Metope; 21 Tropfplatte; 22 Dielenkopf mit Guttae; 23 Dach; 24 Traufziegel; 25 Giebel; 26 Sima; 27 Geison; 28 Tympanon; 29 Schrägeison; 30 Antefix (Stirnziegel); 31 seitliches Akroterion; 32 abschließendes Akroterion.



24. A Übersichtsplan der antiken Stadt  
 B Plan eines Teils der Stadt mit dem griechischen Heiligtum

- |  |  |
|--|--|
| 1 Bereich der neolithischen Nekropolis                               | 16 Römisches Sacellum  |
| 2 Mauer  | 17 Italischer Tempel   |
| 3 Meerestor  | 18 Griechisches Theater  |
| 4 Goldenes Tor   | 19 <i>Aerarium</i>   |
| 5 Tor der Sirenen  | 20 Griechisches Gymnasium  |
| 6 Gerechtigkeitstor  | 21 Römische Palästra mit darunterliegendem Schwimmbad                    |
| 7 Basilika mit davorliegendem Altar                                  | 22 Amphitheater  |
| 8 Poseidontempel mit davorliegendem griechischem und römischem Altar | 23 Sacellum mit <i>temenos</i>   |
| 9 Kleiner Tempel   | 24 Römische Arkade   |
| 10 Forum   | 25 Athenaion (Tempel der Ceres) mit davorliegendem Altar und Votivsäulen |
| 11 <i>Tabernae</i>   | 26 Kleiner archaischer Tempel  |
| 12 <i>Macellum</i>   | 27 Wohnviertel   |
| 13 Exedra  | 28 Thermen   |
| 14 Thermen des Venneianus  | 29 Töpferei  |
| 15 Lararium (Heiligtum)  | 30 Heutiges Museum   |



25. Schema der dorischen Tempelfront

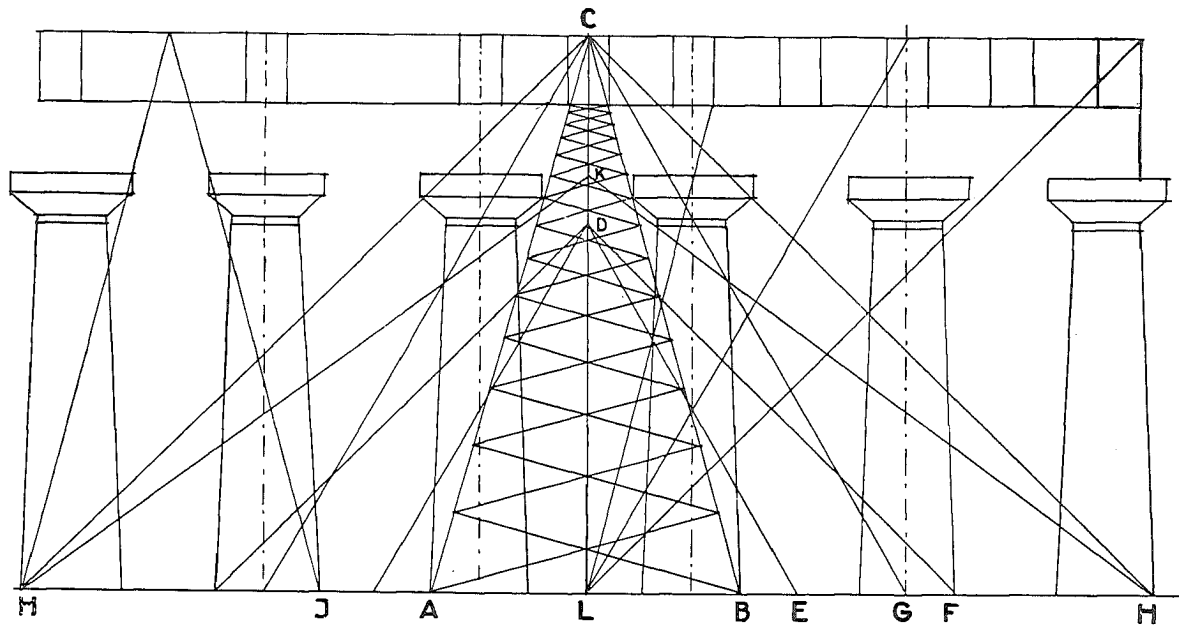


Fig. 1. Front des Poseidontempels zu Paestum

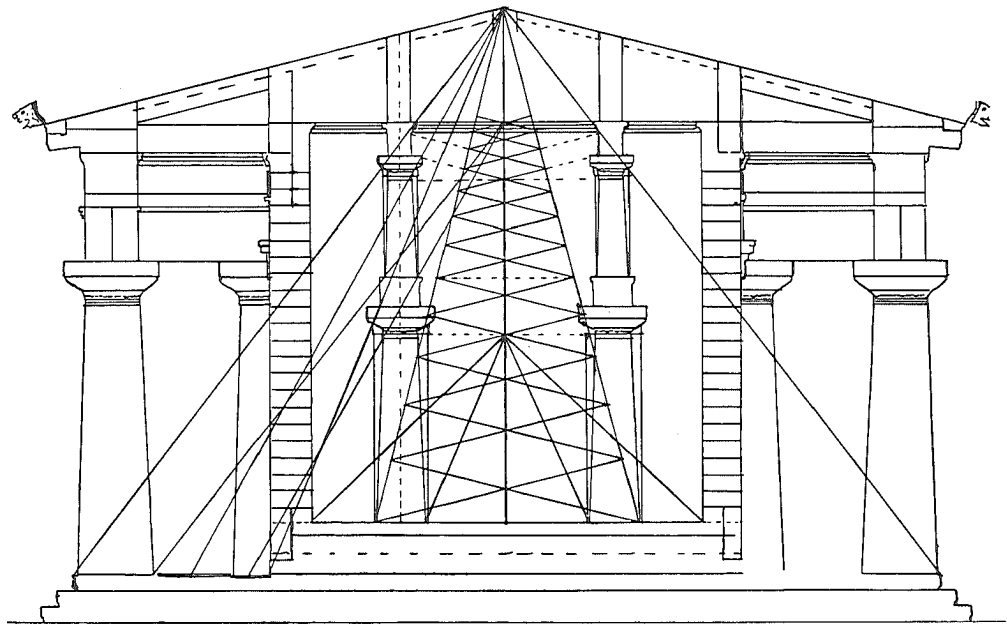


Fig. 2. Querschnitt durch den Poseidontempel zu Paestum



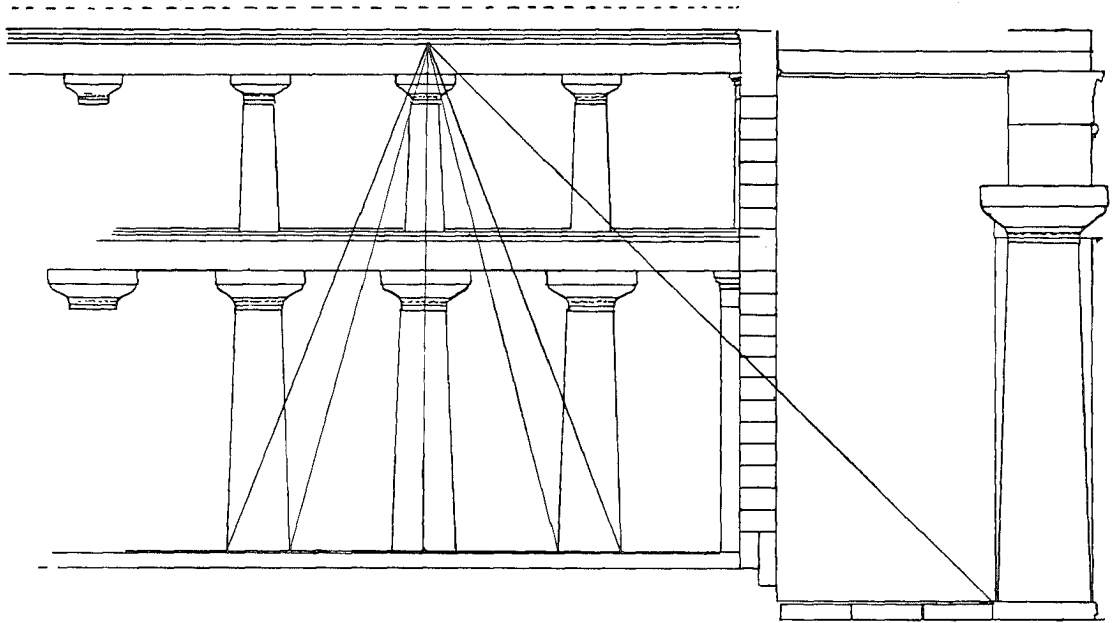


Fig. 3. Längsschnitt durch den Poseidontempel zu Paestum

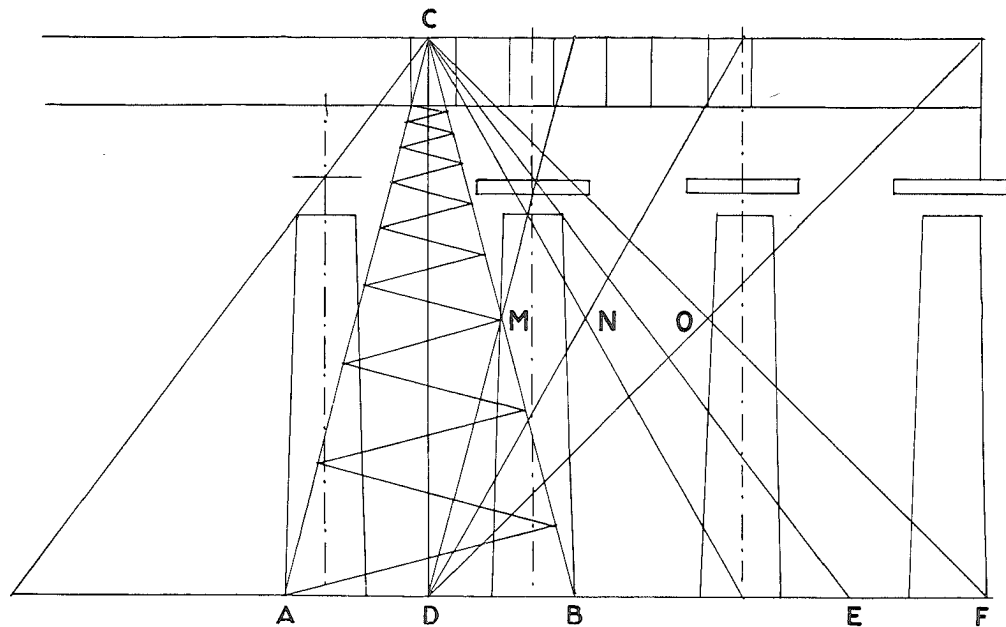


Fig. 4. Front des Tempels F

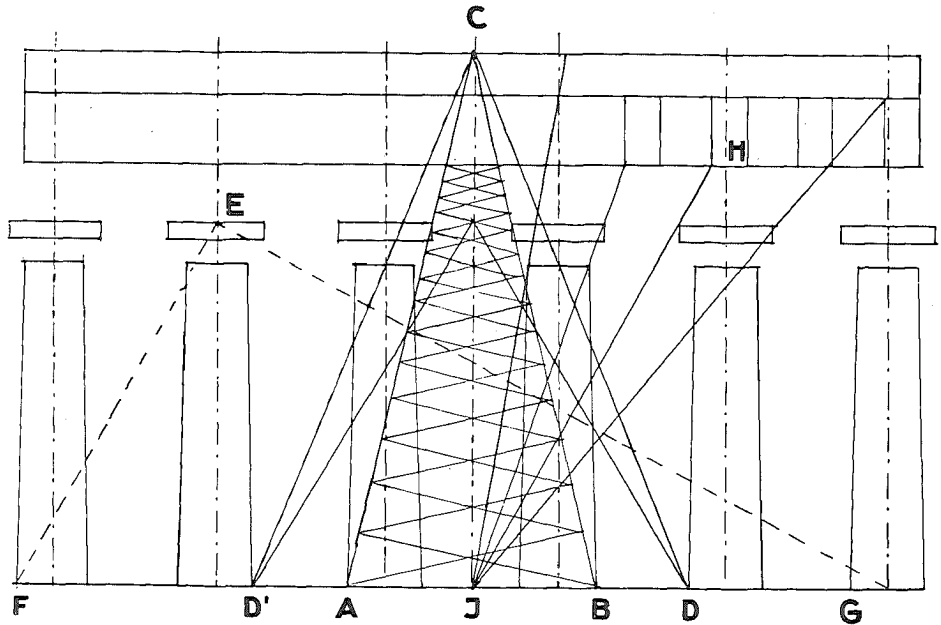


Fig. 5. Front des Concordiatempels zu Akragas

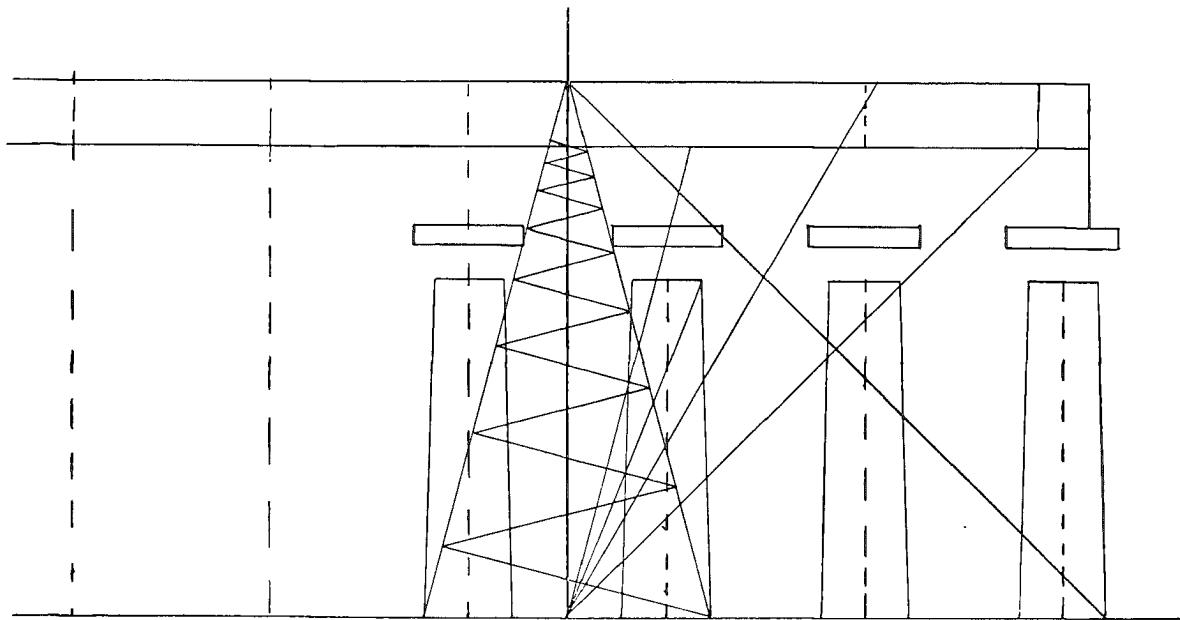


Fig. 6. Front des Tempels C

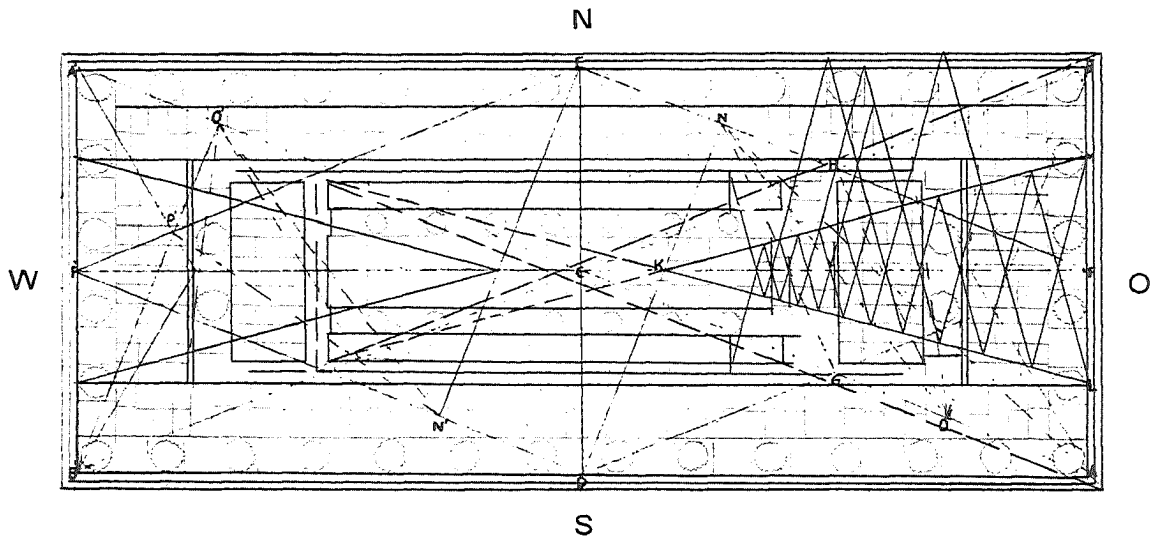


Fig. 7. Grundrißkonstruktion des Poseidontempels

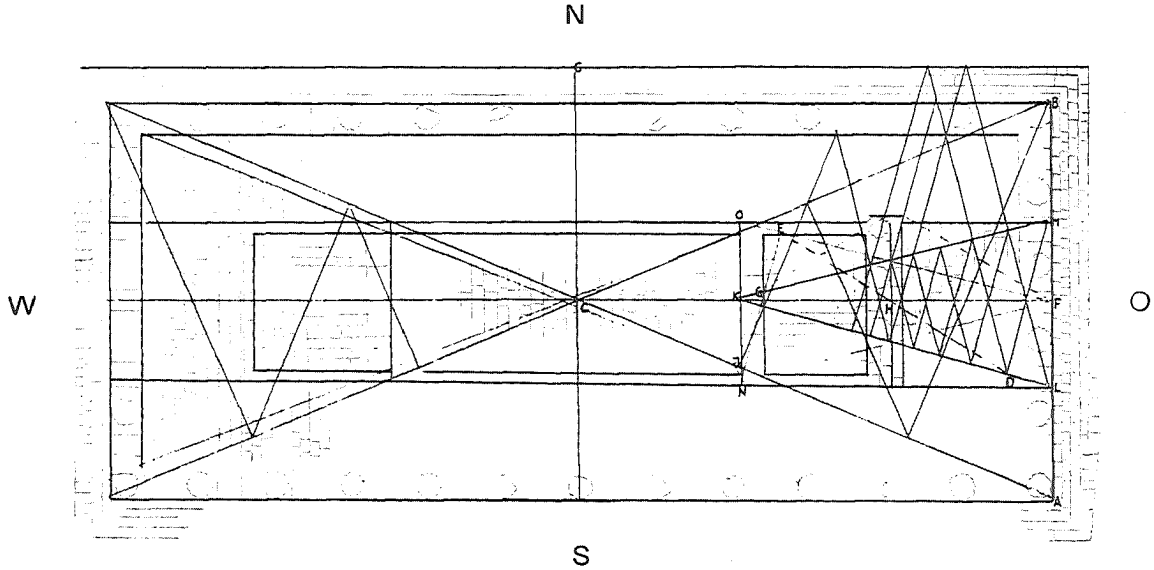


Fig. 8. Grundrißkonstruktion des Tempels D

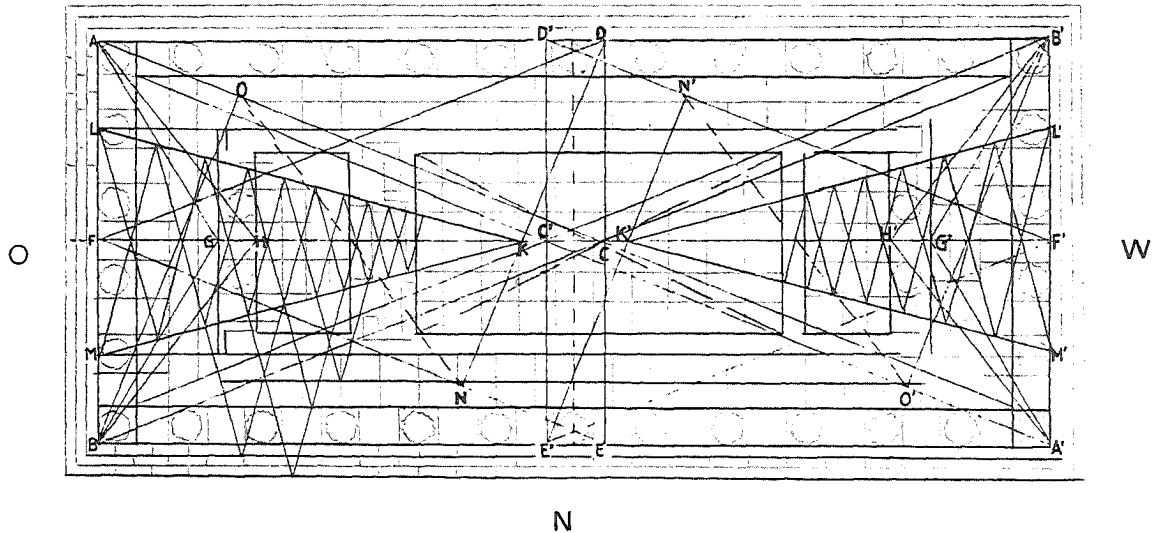


Fig. 9. Grundrißkonstruktion des Concorde Tempels

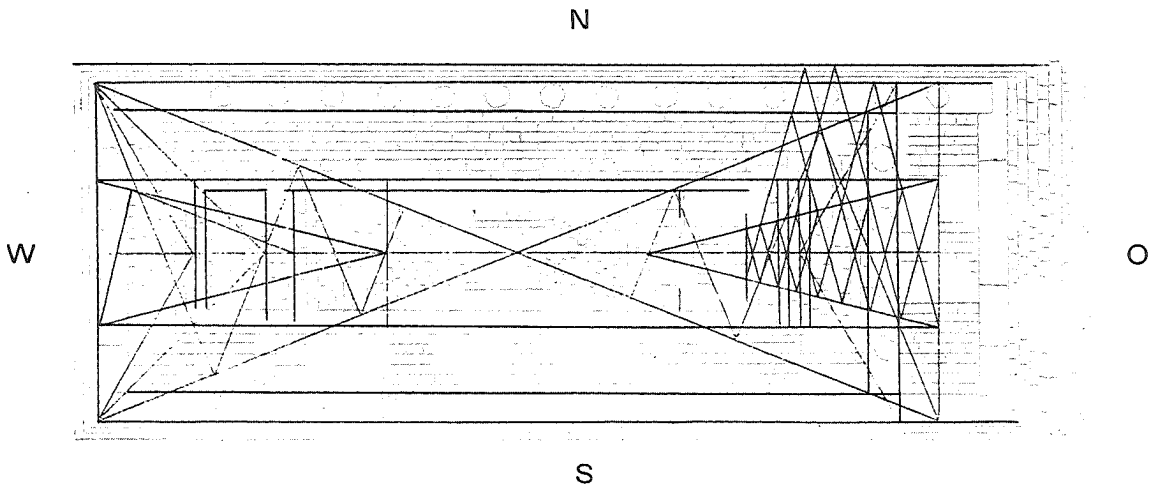


Fig. 10. Grundrißkonstruktion des Tempels C



## Vorbemerkung

Die Geistesgeschichte des christlichen Europa ist zu einem erheblichen Teil Auseinandersetzung mit der jüdisch-griechisch-römischen Antike. Überschaute man die wirkenden Vorstellungen (Mythen), die sich hierbei über »das« Wesen »des« Griechen gebildet haben, so kann man sie unterscheiden als inhaltliche oder formalistische oder methodische. Es ist offenbar, daß die letzte am schwersten erkennbar ist, weil sie am stärksten den ungriechischen Stoff mit dem griechischen Geist durchdringt, daß sie aber die höchste und wertvollste Auseinandersetzung mit der griechischen Geistigkeit darstellt. In jeder Epoche laufen die drei Arten nebeneinander her oder folgen sich in einer Reihe, deren Ordnung von vielen Faktoren abhängig ist. Von den jüngsten Mythen dürften im Bewußtsein des zeitgenössischen gebildeten Laien die beiden letzten am stärksten nachwirken: der klassizistische (Winckelmann, Lessing, Goethe) und der romantische (Burckhardt, Nietzsche, Bachofen). Der erste war vorwiegend ein formalistischer, der zweite ein inhaltlicher. Beide waren mit der bürgerlichen Gesellschaftsordnung aufs innigste verbunden; es fragt sich nur, ob sie ihre revolutionären oder reaktionären Tendenzen unterstützt haben. Wenn ich richtig sehe, bildet sich eben bei der geistigen Vorhut (Le Corbusier, Stravinsky, Picasso, Valéry) ein neuer Mythos heraus. Seine kulturhistorische Gestalt und Aufgabe kann heute noch nicht übersehen werden. Sie wird – wenn auch geschichtliche Gesetzmäßigkeiten und Bindungen nicht geleugnet werden sollen – doch nicht unwesentlich davon abhängen, welche Kräfte noch ins Spiel treten.

Diese Arbeit will bewußt ein Beitrag zur neuen Renaissance des Griechentums sein. Sie wählt sich als Gegenstand der Erörterung absichtlich den Poseidontempel von Paestum. Einmal aus Opposition, und zwar sowohl gegen den

klassizistischen Mythos, der sich nur mit Hilfe der Kunstgeschichte in der »furchtbaren Bauart« dieser völlig fremden Welt zurechtfinden konnte (Goethe: *Italienische Reise*, Neapel, den 23. März), wie gegen den romantischen, der die bildende Kunst überhaupt gegen die soziologischen und religiösen Momente vernachlässigte. Dann aber vor allem als Bekenntnis zur Architektur als der universellen Kunst und zum Realismus<sup>1\*</sup> dieses Tempels in bewußtem Gegensatz zu allen idealistischen Phasen der griechischen Geschichte und unserer eigenen Vergangenheit. Aber nicht nur der universelle und zugleich realistische Gegenstand, sondern vor allem die Methode der Erörterung will dem neuen Mythos eine Richtung geben. Sie beruht auf dem Ausschluß jeder Entwicklungsgeschichte und ist ganz gestellt auf eine schaffentheoretisch fundierte Kunstwissenschaft, deren erste Aufgabe die Festlegung des künstlerischen Tatbestandes ist, und deren zweite eine eindeutige und allseitige Zuordnung einer Weltanschauung zu den formalen Tatbeständen, besser ein Ablesen aus ihnen<sup>2</sup>. Da eine Kunstwissenschaft fehlt, müssen wir uns ihre Methode in der Auseinandersetzung mit einzelnen Kunstwerken erarbeiten.

Ich werde zunächst von der Gestaltung des Baukörpers und des Raums handeln, dann von der Idee, d. h. der Weltanschauung, die in dieser Gestaltung zum Ausdruck kommt.

\* Zu den Anmerkungen siehe S. 227 ff.

## A. Die Gestaltung

### Der Baukörper

Jeder Baukörper hat drei allgemein charakterisierende Merkmale: Ausdehnung, Materie und Energie. Das erste hat er mit allen geometrischen Körpern gemeinsam, und seine Figur ist ein bestimmter Zusammenhang von Orten, der als Grenze die Gesamtheit der Raumorte in 2 Gruppen teilt, eine eingeschlossene und damit gestaltete und eine ausgeschlossene und damit ungestaltete. Das zweite: die materielle Erfülltheit der Orte hat er mit allen physischen Körpern gemeinsam, wodurch die Grenze eine doppelte wird und Innen und Außen nicht mehr dieselbe Form zu sein brauchen. Das dritte Moment hängt mit der Materie und ihrer Verwendung aufs engste zusammen und ist das energetische, das Spiel von Kräften, tragenden und lastenden, schiebenden und widerlagernden usw. Der Baukörper ist demnach der materiell und energetisch konkretisierte Zusammenhang von Orten, der als Grenze den umschlossenen Raum gestaltet und mit dem ausgeschlossenen Raum verbindet. Die Formung der Grenze wird die Art der Verbindung oder Trennung beider Räume näher bezeichnen.

Diese Definition ist zu unbestimmt, weil Ausdehnung, Materie und Energie so allgemeine Kategorien sind, daß kein Körper, z. B. auch nicht der plastische, ihrer entraten kann. Erst die Arbeit ihrer Beziehung und ihrer Konkretisierung gibt uns die notwendigen feineren Unterschiede für das Verständnis des dorischen Baukörpers als eines architektonischen und nicht plastischen – wie ein allgemein verbreiteter Irrtum lautet. Zunächst aber kann sie uns genügen, um die Eigenart dieser drei Momente am dorischen Tempel kennen zu lernen.

## 1. Die geometrische Figur des Baukörpers

a) Der dorische Tempel ist ein einheitlicher Baukörper, d. h. die kompositionelle Durchdringung zweier verschiedener Figuren: eines Parallelepipedons (aus Ebenen und rechten Winkeln) und eines Prisma (aus Ebenen und nicht rechten Winkeln) zu einer Figur, deren Front aus 5 Seiten, deren ganzer Körper aus 7 Ebenen besteht. Die eine – quantitativ überragend – ist Fundament, die andere – geistig abschließend – Krone. Die kompositionelle Durchdringung zur figuralen Einheit wird erreicht durch die Diagonalen, die über die Stufenecken ins Pteron\* in die Tiefe hinein auf die Pfeiler der Antefront ziehen<sup>3</sup>, durch die einwärts gerichtete Höhenbewegung, die – an den Stufencken beginnend – durch Verjüngung und Schrägstellung der Säulen und des Gebälks den Giebel vorbereitet und schließlich durch den die beiden Frontgiebel verbindenden Dachgrat, der der Tiefenmittelachse parallel ist.

Der Begriff des aus zwei Gegensätzen zur Einheit zusammengewachsenen – man könnte auch sagen: aus einer Einheit sich zerlegenden – Baukörpers wird erst klar durch den Vergleich mit dem einfachen Baukörper der ägyptischen Pyramide und dem zusammengesetzten der christlichen Kirche. In der Pyramide neigen sich über einem quadratischen Grundriß vier zusammenhängende und ungliederte Ebenen solange aufeinander zu, bis sie in vier Kanten und einer Spitze sich zusammenschließen und begrenzen, so daß jede der geneigten Ebenen ein gleichschenkliges Dreieck wird. Noch größer ist die geometrische Einfachheit etwa im Colosseum, wo das Oval des Grundrisses in dem Höhenaufbau zwar gegliedert, aber nicht durch eine andere Figur ersetzt wird. Zusammengesetzt dagegen ist z. B. die romanische Kirche aus mehreren in alle drei Raumdimensionen sich erstreckenden Parallelepipedon, wobei das Prinzip der Zusammensetzung der Geometrie

\* Vgl. die Schemata auf S. 144 ff.; »Parallelepipedon« = Körperrechteck.

transzendent und aus einem rein religiösen Gesichtspunkt, d. h. nach der Figur des Kreuzes, bestimmt ist.

b) Diese gegensätzlichen Elemente, wie die aus ihrer Durchdringung als Einheit entstandene Figur, waren für den Griechen proportional gebunden. Zunächst ist zu betonen, daß z. B. 12 Tempel<sup>4</sup> Großgriechenlands unter 2 Gruppen von Schulmaßen fallen<sup>4a</sup>. Es entspricht dies der Beschränkung der Themata in der Tragödie, bzw. den wenigen Grundfragen der vorsokratischen Philosophie. Vermutungsweise möchte ich für die Gruppe der größeren Tempel 200 – 80 – 30 Fuß für Tiefe und Breite des Stylobats und Höhe der Säule annehmen; für die Gruppe der kleineren Tempel 115 – 45 – 15 für die entsprechenden Glieder. Das Fußmaß selbst scheint entweder 0·296 m (z. B. am Poseidontempel zu Paestum) oder 0·35 m (z. B. am Juno- und Concordiatempel in Akragas) betragen zu haben. Alle dann noch verbleibenden Abweichungen erklären sich aus der individuellen Eigenart der künstlerischen Konzeption, die im Bau ihre Gestalt suchte.

Die Größen der einzelnen Dimensionen ordnen sich in die Folge: Tiefe, Breite, Höhe, d. h. die irdische Dimension der Geschehnisse und ihrer Ebenbürtigkeit, aus der auch eine Drehung des Kopfes nicht herausführt, ist die Achse für den Zusammenhang der beiden anderen Dimensionen. Sehr häufig liegt das Verhältnis von Stylobatbreite und -tiefe in der Nähe des goldenen Schnittes und verhält sich wie der kleinere Teil zum Ganzen; und zuweilen scheint die Höhe der größere Teil des wieder geteilten kleineren Teiles zu sein. Der goldene Schnitt, der im dorischen Tempel sowohl für die Strecken wie für die Winkel in der Annäherung  $2:3 = 3:5$  und  $3:5 = 5:8$  eine große Rolle spielt, hat nun folgende charakteristische Eigenschaften: er enthält eine Beziehung zwischen ungleichen Teilen derart, daß ihre Beziehung zum Ganzen zugleich mit ausgedrückt ist; er umschreibt die Gleichgewichtsmöglichkeiten zwischen einer vorwiegend statischen und einer vorwiegend

dynamischen Teilung; er ist also eine immanente, allseitige und gestaltbetonende Proportion.

c) Daher ist der dorische Baukörper ein endlicher und für ein endliches Auge gedachter. Das ganze architektonische Leben ist eingeschlossen zwischen der Tiefenbewegung der Seiten und der Breitenbewegung der Fronten, zwischen der aufsteigenden Treppe und dem sich senkenden Dach. Die Bewegung schließt sich in sich selbst, nicht von außen; wird zu einem Sein. Alles, was er ist, kann gesehen werden – allerdings nicht in seinem Sein, sondern in seiner Wirkung. Die nur dem Maßstab und nicht dem Auge *unmittelbar* zugänglichen Verschiedenheiten der Interkolumnienbreiten, die Asymmetrien zwischen den beiden Fronten oder Seiten oder innerhalb jeder einzelnen Front oder Seite geben mittelbar eine Wirkung, an der die ganze künstlerische Bedeutung hängt: die Lebendigkeit in der Wiederholung des Gleichen. Der Baukörper in seiner Endlichkeit ist nicht nur rational, sondern das irrationale Moment ist seiner genesis eis ousian\* organisch eingeordnet.

d) Der dorische Tempel ist ein konstanter Baukörper. Er kann weder verlängert, noch verbreitert, noch erhöht werden, wenn nicht eine neue Eigengesetzlichkeit zwischen den Proportionen aller Dimensionen in ihrer Ganzheit geschaffen wird. Innerhalb dieser Konstanz kann man eine objektive und eine subjektive Relativität aufs engste mit ihr verbunden finden. Die erste besteht in der vermutlich immer größer werdenden Differenzierung der Front- und Seiteninterkolumnien. Man hat sie selbst dann nicht völlig aufgegeben, als man zur Kontraktion übergegangen war. Noch am Tempel von Segesta hat das mittlere Frontinterkolumnium nicht dieselbe Größe wie das Normalinterkolumnium der Seiten<sup>5</sup>. Am Poseidontempel zu Paestum unterscheiden sich die beiden Fronten voneinander, indem im

\* Vgl. das Verzeichnis der griechischen Ausdrücke, S. 289.

Osten auf große Eckkontraktionen wesentlich kleinere an den zweiten Interkolumnien folgen (0·25 – 0·04 – 0·05 – 0·19 m); im Westen dagegen sind die Kontraktionen ungefähr gleich groß (0·165 – 0·17 – 0·155 – 0·21 m). Die Absichtlichkeit erweist sich auch dadurch, daß der Unterschied an den Antenfronten wiederkehrt. Besonders übersichtlich ist der gemeinte Tatbestand beim Propylon in Gaggera. Die subjektive Relativität ergibt sich aus dem Gesichtswinkel des Betrachters und beschränkt sich auf die Zusammenziehung oder Dehnung der Sichtlichkeit der einzelnen Säulen oder Interkolumnien. Dabei sind Grenzen gezogen durch die Höhe der Blicklinie, die bei den einzelnen Tempeln nur innerhalb der Kapitellhöhe schwankt; durch die Trefflinie, die immer mit der Mittelachse der Front oder der Ecksäule zusammenfällt; durch die allgemeine Symmetrie der Fronten und durch die Konstanz der Formen bis in die Einzelheiten hinein. Wie der christliche Architekt von Säule zu Säule die Kapitelle wechselt, so relativiert er die Front durch die Übereckansicht, diese durch die völlig verschiedene Choransicht, damit durch das Fortfallen jeder Verfestigung die Relativität des Eigendaseins des Baukörpers betont, die Kirche zu einem sichtbaren Zeichen für etwas Unsichtbares gemacht wird. Das Sein des dorischen Baukörpers ist sich selbst genug und um dieser Selbstgenügsamkeit willen, die die Voraussetzung für die Möglichkeit der Schönheit ist, wird die Konstanz des Ganzen und der Einzelheiten betont. Sie verhindert aber nicht, daß der Tempel von allen vier Seiten gesehen werden soll, und je auf den korrespondierenden verschiedene Ausdrucksansichten innerhalb derselben Formensprache aufweist.

e) Der dorische Tempel ist ein gegliederter Baukörper, und zwar gliedert der Form und der Zahl nach.

f) Der Form nach unterscheiden wir 3 Hauptglieder, die sich dann wieder differenzieren: den Stylobat mit den Treppen, die Ringhalle mit dem Gebälk und den Giebel.

Der unterste Teil hat gewöhnlich eine ungerade Anzahl von Stufen, die nach Höhe, Breite und Tiefe selten ein Quadrat resp. einen Würfel bilden. Jeder der Tritte pflegt höher zu sein als ein durchschnittlicher Mannesschritt, also keineswegs auf leichtes Besteigen berechnet.

Der mittlere Teil gliedert sich zunächst in die Ringhalle und das Gebälk. Die Ringhalle selbst wieder besteht aus Vollem und Leerem, aus Körper und Luft, aus Licht und Schatten, aus Vortretendem und Zurücktretendem, aus Säule und Interkolumnium.

Die Säule als Körper – im Gegensatz zu ihrer Auffassung als ein Spiel von Kräften – ist ein materieller Steinkörper wie ein immaterieller Luftkörper. Der Steinkörper wird bestimmt:

durch das Verhältnis des Durchmessers zur Höhe, wobei die Zahl 5 konstant bleibt, aber der untere und mittlere Durchmesser wechseln;

durch das Höhen- und Breitenverhältnis von Säule und Echinus;

durch die Anzahl der Kanneluren und das Verhältnis ihrer Breite zum ganzen Säulenumfang (wobei oft die Quadratzahl zur Geltung kommt), wie zur eigenen Tiefe;

durch die Verjüngung, die zwischen  $\frac{D}{5}$  und  $\frac{D}{10}$  schwankt; (D = Durchmesser);

durch das Vorhandensein oder Nichtvorhandensein einer Entasis.

Die Doppelheit der Gliederung in Säule und Interkolumnium läßt der Grieche nicht nebeneinander stehen, Körper und Luft umschließen sich, durchdringen sich an der einzelnen Säule (wie an dem Baukörper in seiner Gesamtheit, was später darzustellen sein wird).

Dies zeigt sich an folgendem: Während die Lote, die man von den Abacusecken fällt, einen Luftpfeiler bilden, schneiden diejenigen, die man vom oberen Durchmesser aus fällt, in dem Zylinder einen Steinpfeiler aus. Dazwischen liegen die Lote vom unteren Durchmesser, die den



Steinkörper nur an einem Punkt berühren, und die vom mittleren, die halb im Steinkörper halb im Luftkörper verlaufen. Dieser Verzahnung von Stein- und Luftkörper entspricht dann die von Säule und Interkolumnium, da ja die Grenze des Luftraums der Säule ins Interkolumnium fällt, während die Grenze der Säule Grenze des Interkolumniumkörpers ist.

Den Luftkörper der Säule kann man messen durch die Höhe der Säule ohne Abacus und die Breite des oberen Echinusrandes, den Steinkörper durch die Schafthöhe und den mittleren Durchmesser. Setzt man beide in Beziehung, so ergibt sich, daß 12 Tempel in Großgriechenland nur unter 2 Proportionen fallen, 2:3 und 3:4. Bringt man beide auf denselben Nenner (8:12 und 9:12), so zeigen sie den Unterschied nur einer Zählereinheit – ein Variationsgesetz, das häufig wiederkehrt.

Das Gebälk gliedert sich wieder in zwei Teile: in den Architrav und das Triglyphon. Der erste faßt alle bisherigen Gliederungen in ein einziges wandartiges Band zusammen. Er ist selbst ungegliedert, aber das Auge weiß um Gliederung, Rhythmus, Dynamik, die in dieses Band wie in ein Schweigen hineinsinken, dessen geheimnisvolles Leben nur an den Rändern – oben durch die Tropfen, unten durch Wechsel von Licht und Schatten – angedeutet wird. Der Architrav lagert, um getragen zu werden, eine in der Luft aufgefangene Schwere die höchste Aktivität, die zur Passivität will, während die Treppen, die einen ähnlichen Wandcharakter haben, liegen, um zu tragen; höchste Passivität, die zur Aktivität will – das Prinzip der Umkehrung in der Gestaltung.

Das Triglyphon zerlegt sich wieder in zwei Teile: die glatte wandartige Metope und die dreischlitzige Triglyphe, die mit Tropfen über den Architrav hinausragt.

Das nun folgende Bauglied: das Geison mit seinen Platten und Hängetropfen gehört ebenso zum Gebälk wie zum Giebel. Hier wie am Kapitell der Säule hat ein einheitliches

Werkstück eine doppelte Funktion und die Grenze ist nur durch abgesetzte Profile gezogen.

Der Giebel besteht aus den drei ihn begrenzenden, profilierten Geisa und der zurückliegenden Wand.

Die Formenelemente des dorischen Tempels sind nicht sehr zahlreich, aber sehr differenziert; man könnte sagen: alle Formen sind Variationen eines Prinzips. Dieses ist die Teilung der Wand: ihre räumliche Verschiebung und Zusammenrollung. Dann sind die Treppen, der Architrav, die Metopen, der Abacus, das Giebelfeld, die Mauer selbst – nur örtlich nach vorn oder hinten verrückt. Die Säule dagegen zusammengerollte und nach energetischem Gesichtspunkt gegliederte Wand, die Triglyphen verkleinerte und wieder in die Wandebene zurückgerollte Säule, die Tropfen kleine Säulchen, der Echinus eine auf verkleinerter Höhe umgekehrte Säule. Der Beweis für die Richtigkeit dieser Auffassung ist der Umstand, daß der Umfang einer dorischen Säule mindestens die Breite eines Interkolumniums + Säule erreicht, meistens überschreitet<sup>6</sup>; ferner die Tatsache, daß der Abstand des Kernbaues von den Säulen der Ringhalle immer kleiner wird, bis er dem Säulenmantel gleich oder ihn unterschreitet<sup>7</sup>; und schließlich die immaterielle Modellierungsebene, die »unsichtbar-sichtbar« die ganze Front durchzieht und die Säulen aufreht.

Diese Beschränkung in der Mannigfaltigkeit der Formen ermöglicht eine Präzision in der Proportionierung und eine Beziehung der Proportionen der verschiedenen Bauglieder, die in keiner anderen Kunst einen so hohen Grad erreichen. So geht die Entwicklungstendenz dahin, immer mehr Glieder auf die Proportion 2:3 zu bringen, die ursprünglich eine Winkelproportion in der Grundrißkonstruktion war. Das Verhältnis von mittlerem Durchmesser zum Interkolumnium, von Abacus zum Architravstück zwischen zwei Abaci, von Triglyphe zu Metope, zwischen den beiden Leitlinien im Grundriß haben sich allmählich dieser Beschränkung zu fügen.

Bei der Gliederung des Baukörpers sind gewisse Zahlen bevorzugt: auf 2 Säulen und 1 Interkolumnium kommen 2 Metopen und 3 Triglyphen; jede Triglyphe hat 2 ganze + 2 halbe Einkerbungen und 3 Erhöhungen, ferner über 2 Säulen 5 Platten mit Tropfen, über 1 Interkolumnium 4 *viae*, so daß sich die Zahlen nicht nur schlechthin vergrößern, sondern einmal unter Bevorzugung der Quadratzahlen, dann unter der der Zahlen 2, 3, 5, aus denen sich leicht die Proportion  $2:3 = 3:5$  herstellen läßt, so daß also ein Zusammenhang zwischen der bevorzugten Proportion und den ganzen Zahlen der Gliederung besteht.

Zu dieser Anzahl gehört aber keineswegs das Joch, d. h. die Zerteilung zweier Säulen und die Verbindung ihrer inneren Hälften über das Interkolumnium hinweg, d. h. die unmittelbare Verbindung von Teilen unabhängig vom Ganzen. Es ist hier in ganz unhistorischer Weise von einem historischen Zeitalter ein Begriff der römischen oder christlichen Architektur auf die griechische übertragen, wo er nichts zu suchen hat<sup>7a</sup>.

Nachdem die Einheit, ihre Hauptglieder, Rhythmus und Gesetz des Zusammenhanges der Glieder angegeben sind, muß noch die Methode umrissen werden, nach der die Teile und das Ganze zusammenhängen. Im Gegensatz zur dividierenden (deduktiven) Methode, in der der Teil durch das Ganze bestimmt und von ihm abhängig ist, im Gegensatz ebenfalls zur additiven Methode, in der das Ganze sich aus Teilen zusammensetzt, besteht hier kein unmittelbarer Zusammenhang. Vielmehr, weil der Teil und das Ganze von demselben Prinzip und demselben Proportionsgesetz abhängig sind, treten sie mittelbar und darum freiwillig zu einer Konkordanz zusammen. Innerhalb dieser allgemeinen Konkordanzmethode, die später niemand so souverän verstanden und gehandhabt hat wie Leonardo da Vinci, bleibt Spielraum für graduelle Variationen, je nachdem die Teile dem Ganzen eingeordnet sind, ohne von ihm abhängig zu sein (Poseidontempel zu Paestum); die Teile mit

Betonung des Nebeneinander dem Ganzen zugeordnet sind (Concordiatempel); die Teile dem Ganzen übergeordnet sind, ohne das Ganze von sich abhängig zu machen (Parthenon). Nimmt man das, was über das Verhältnis der Teile zum Ganzen gesagt ist, zusammen mit dem, was über das Verhältnis zwischen Prinzip und Formwirklichkeit gesagt wurde und noch ergänzt werden wird, so könnte man zur Charakteristik Sätze der vorsokratischen Philosophie heranziehen, die in Abwandlungen wiederkehren: *Kai ek panton hen kai ex henos panta* (Heraklit, Diels, Vorsokratiker 12 B 10).

Der dorische Baukörper ist eine streng durchgeführte geometrische Konstruktion aus wenigen untereinander zusammenhängenden Figuren, die in verschiedener Anordnung an allen Tempeln wiederkehren<sup>8</sup>. Da die Grundrißkonstruktion zugleich die Raumgestaltung gibt, soll zunächst nur die Konstruktion der Front dargestellt werden. Ausgehend von der Voraussetzung, daß der griechische Architekt das Element der Konstruktion in einer der beiden streng geometrischen Figuren (Giebel und Abacus) angegeben hat, die sich im Unterschied zu den von der rein geometrischen Gestalt befreiten am Tempel befinden, erhält man für den Poseidontempel folgendes (Fig. 1, S. 147):

Man nimmt (auf der waagrechten Achse eines rechtwinkligen Koordinatensystems) in symmetrischer Lage die Entfernung AB zwischen den beiden äußeren Fußpunkten der mittleren Säulen als gegeben an und konstruiert über dieser Strecke als Basis das sog. »Goldene Schnitt-Dreieck« ABC, d. h. ein gleichschenkliges Dreieck, dessen Basiswinkel je  $75^\circ$ , dessen Spitzenwinkel also  $30^\circ$  und deren Verhältnis mithin 5:2 ist, d. h. annähernd im goldenen Schnitt steht. Die Spitze trifft die Mittelachse der Front in der Höhe des oberen Triglyphenrandes, die Seiten die unteren Abacusecken. Der erste Schritt der weiteren Konstruktion liefert uns drei Hauptpunkte des Aufrisses. Fällt man nämlich von den Fußpunkten des Dreiecks Lote auf

die Gegenseiten, so bezeichnet das 7. Lot die Schaft-, das 9. die Abacus- und das 14. die Architravhöhe. Die Anzahl dieser den Aufriß herstellenden Lote steht also im Verhältnis 7:2 und 2:5, welches die Grundrißverhältnisse des Kernbaues und des Stylobates sind. Da solche Beziehungen bei früheren Tempeln (z. B. D und C zu Selinunt) fehlen, bei späteren (z. B. Concordia in Akragas) vorhanden sind, haben wir einen Beweis vor uns, daß die Durchgestaltung des Baukörpers in Zusammenhang und in Abhängigkeit vom Grundriß erfolgte, d. h. daß der Baukörper der adäquate Ausdruck der Raumgestaltung war.

Damit sind die Ausgangspunkte für die Festlegung der unregelmäßigen, d. h. frei rhythmischen Grundrißgliederung gewonnen. Konstruiert man auf der Mittelachse des Baues in der Höhe des Schaft- wie des Triglyphonrandes (von D und C aus) je ein gleichseitiges und rechtwinkliges Dreieck, d. h. die regelmäßigsten Dreiecke, deren Winkel durch  $15^\circ$  teilbar sind, so bekommt man nacheinander folgende Fußpunkte auf jeder Hälfte: der Achse des zweiten Interkolumniums (E), der äußeren Ecke der zweiten Säule (F), der Achse der zweiten Säule (G) und der äußeren Ecke der Ecksäule. Unter der Voraussetzung, daß alle Säulen gleich stark sind, kann man jetzt sämtliche Fußpunkte auf dem Stylobat abtragen.

Eine Folge der Möglichkeit, die Achsen der Mittelsäulen konstruieren zu können, ist die Berechnung der Abacusbreite, während die obere Breite des Säulenschaftes noch fehlt. Verbindet man die Mittelachse des Baues aus der Höhe des Abacus (K) mit den äußeren Fußpunkten der Ecksäulen, so ergibt sich ein Dreieck, dessen Spitzenwinkel  $105^\circ$  mißt, also durch  $15^\circ$  teilbar ist und zur Summe der Basiswinkel ( $75^\circ$ ) im Verhältnis 7:5 steht, d. h. mit den Grundrißproportionen des Stereobates (3:7) und des Kernbaues (2:7) zusammenhängt. Die Seiten dieses »charakterisierenden Dreiecks« berühren die inneren Ecken

der Schafthöhe der Mittelsäulen und bestimmen damit den oberen Durchmesser bzw. die Verjüngung.

Für die Triglyphoneinteilung dürfte der rechte Winkel bei L am Schnittpunkt des Achsensystems in Winkel von  $15^\circ$  zerlegt worden sein. Der erste Teilungsstrahl ( $15^\circ$ ) trifft den äußeren Fußpunkt der zweiten Triglyphe am unteren Rand des Triglyphons, so daß mit Hilfe der Säulenachse zunächst die Triglyphe und dann indirekt die Metope zu konstruieren ist. Der zweite Teilungsstrahl trifft den Schnittpunkt der zweiten Säulenachse mit dem oberen Triglyphonrand, der dritte diesen senkrecht über der äußeren Ecke des oberen Durchmessers, d. h. die äußere Ecke der letzten Triglyphe.

Damit sind auch sämtliche Punkte des Aufrisses gefunden und die Konstruktion ist vollständig – es fehlt nur noch der Giebel. Doch läßt sich vermuten, daß dieser zu finden ist, wenn man über der gesamten Stylobatbreite ein gleichschenkliges Dreieck konstruiert, dessen Basiswinkel  $\frac{180-75^\circ}{2}$  beträgt, so daß Basis- und Spitzenwinkel sich umgekehrt wie im »charakterisierenden Dreieck« verhalten. Das Lot von dem Fußpunkt dieses »Giebeldreiecks« auf die Gegenseite trifft in die Höhe des Triglyphons, so daß jetzt durch eine Konstruktion von der Höhe der Mittelachse aus auch die als gegeben angenommene Strecke AB gefunden werden könnte.

Das Charakteristische dieser Konstruktion gegenüber den mit analogen Elementen an anderen Tempeln ausgeführten liegt einmal in der Wiederholung der parallelen Hilfskonstruktionen mit gleichseitigen und rechtwinkligen Dreiecken von zwei verschiedenen Höhen aus, wodurch die Breitenentfernungen LE und LG einerseits, F und LH andererseits zu der Höhendistanz CD in proportionale Beziehung gesetzt werden;

dann in der Tatsache, daß sich zwischen den beiden Parallelkonstruktionen aus regelmäßigen Dreiecken (gleichseitigen und rechtwinkligen) nicht in mittlerer Höhe, son-

dern ungleiche Stücke auf der Achse herausschneidend (1:3 nach der absoluten Größe, 2:5 nach der Anzahl der Lote) ein unregelmäßiges Dreieck gleichsam zur Veranschaulichung des lebendigen Kräftespiels des Baues, der Ungleichheit von tragenden und lastenden Teilen einschleibt. Dieses in seiner Form disharmonische charakterisierende Dreieck zieht alle dramatische Gegensätzlichkeit in seine Gestalt zusammen und verweist über sie hinweg auf die Lösung im Giebel;

schließlich in dem Gesamtbild der Konstruktion. Gegen die von drei verschiedenen Ansatzpunkten in der Höhe der Mittelachse ausgehenden immer weiter nach außen strebenden Seiten des Dreiecks vermag die Gegenkonstruktion vom Fußpunkte der Mittelachse nicht aufzukommen. Die nach unten gerichteten überwiegen die nach oben sich öffnenden Linien. Dies entspricht dem ernsten, schweren, tragischen Gesamtcharakter des Baues, der Einordnung der Teile ins Ganze! Die Konstruktion ist ein schematisches, aber rationalklares Abbild des optisch erlebnismäßigen Eindrucks.

Im engsten Zusammenhang mit dieser geometrischen Konstruktion steht die arithmetische Beziehung, die man immer erkennt, aber niemals befriedigend dargestellt hat. Denn es kann einer Wissenschaft niemals darauf ankommen, den Proportionszusammenhang beliebiger Einzelglieder aufzuzeigen, sondern neben der Vollständigkeit der Details muß mindestens die Beziehung der Teile zum Ganzen (und zwar dreidimensional geschrieben) und die Variabilität der Bindungen graphisch verwirklicht werden. Wie fragmentarisch das Proportionschema Koldeweys ist, will ich durch eine Vervollständigung an zwei Beispielen zu zeigen versuchen.

Der Vergleich zeigt, daß die von Puchstein behauptete Übereinstimmung einzelner Glieder untereinander sofort einen ganz anderen Sinn bekommt, wenn man sie im Zusammenhang mit dem Ganzen betrachtet. Es ergibt sich

POSEIDON-  
Tempel in  
PAESTUM

Triglyphe:Metope=2:3

Abakus:Interkol.=5:2(5:3)  
OD:OJ=1:2\*(1:2-)

Höhe:Breite=2:3  
oder 3:5?

D:J=2:3(3:5)

Tiefenkorrektur  
Breite:Tiefe  
=2:5

OD:UJ=5:6(1:1)

-D/6

+D/6

SD =  
Säulenhöhe  
+ Abakus

CONCORDIA-  
Tempel in  
AKRAGAS

Triglyphe:Metope= 2:3

Abakus:Interkol.=3:2-(6:5)  
OD:OJ=1:2\*(5:8)

Höhe:Breite = ?

D:J=2:3(2+:3-)

Tiefenkorrektur  
Breite:Tiefe  
=4:9

OD:UJ=7:9(1:1+)

-D/9.5

+D/9.5

SD =  
Säulenhöhe



nämlich, daß beim Poseidontempel die Proportion 2:3 Glied der goldenen Schnittproportion ist ( $2:3 = 3:5$ ), während beim Concordiatempel jede einzelne Zahl quadriert wurde, um von der Proportion, die die Details beherrscht, zu der den Stylobat beherrschenden zu kommen.

Ferner ersieht man, wenn auch nur indirekt, aus der ungleichen Verschiebung der Proportion zwischen kontrahiertem und unkontrahiertem »Joch«, daß die Kontraktion einem ganz anderen Prinzip folgt. Sie ist am Poseidontempel freirhythmisch, am Concordiatempel streng metrisch. Schreibt man für die Kontraktionen der Seiten des Poseidontempels die steigenden Unterschiede: —, die fallenden: ∪ und die kleinen Abweichungen (bis + 1 u. - 1): | (konstant), so bekommt man symmetrisch angeordnet:

für die Südseite	(östliche Hälfte	— — — ∪ ∪ —	(— —   ∪ ∪ —)
	(westliche Hälfte)	— — ∪ ∪ —	(— — —   ∪ —)
für die Nordseite	(östliche Hälfte)	— — — — ∪ —	(— — —   ∪ —)
	(westliche Hälfte)	— — — ∪   —	(— — — ∪   —)

Diesen Rhythmus kann man so deuten: zwischen den allmählich fallenden Zuwachsgrößen der Seite und der Zuwachsgröße der Mitte wird der Kontrast einer fallenden Größe eingeschoben, die auf verschiedene Weise durch konstante Größen vermittelt wird. Die Anzahl der konstanten Größen ist gering. (Diese Erklärung nach dem freien Rhythmus bleibt auch bestehen, wenn ich meine selbst aufgenommenen Maße zugrunde lege. Auch die Anzahl der konstanten Größen wird nicht erheblicher, sie behalten die Funktion der Vermittlung<sup>9</sup>.)

Die Elemente eines jeden geometrischen oder architektonischen Körpers sind nach seiner mathematischen Seite entweder Ebene und Grade oder Fläche und Kurve. Es ist kein Zweifel möglich, daß als Prinzip Ebene und rechte Winkel gelten, daß aber in der Erscheinung regelmäßige Flächen, vor allem Zylinder an der Säule auftreten. Dieser

betonte Unterschied zwischen Prinzip (*Anfang, arché*) und Gestalt, Erscheinung hat zwei wichtige Folgerungen. Die Interkolumnien bekommen die Tendenz, eine der Säulen entgegengesetzte Bewegung anzunehmen, d. h. die ursprüngliche Ebene – die jetzt nur noch als immaterielle Modellierungsebene die vier Seiten des Baukörpers durchzieht – zerlegt sich in die zwei Gegensätze des konkaven und Konvexen, die aber ihre Beziehung zur Einheit der Ebene nicht verlieren. Wir *sehen* hier, was Plato als das Grundproblem seiner dialektischen Methode formuliert: Wie das Eine und das Viele in einer bestimmten Anzahl von Gliedern zusammenhängt.

Die zweite Folgerung liegt darin, daß sich die (imaginären) Ebenen nur in den Achsen der Ecksäulen, d. h. *unsichtbar* im rechten Winkel und damit kantig begegnen, daß dagegen das sehende Auge eine Säule, eine Rundung wahrnimmt. Damit ist der Zusammenhang der geometrischen Elemente von dem Zwang ihrer rein geometrischen Aufeinanderfolge befreit, nach der sich die Ebenen in Geraden, die Geraden in einem Punkt begegnen, wie es an der ägyptischen Pyramide der Fall ist. An die Stelle der mathematischen Notwendigkeit einer Kante ist ein neuer zylindrischer Körper und damit der Eindruck der Freiheit getreten. Beides: Die Kluft zwischen *arché* und Gestalt und die Freiheit des Daseins hängen aufs engste zusammen und beide in ihrer Beziehung zueinander charakterisieren den dorischen Baukörper.

Die Erkenntnis, daß das Konkave und das Konvexe als Zerlegung des Prinzips der Ebene in die Wirklichkeit der Formen verstanden werden muß, wird uns auch ein anderes Merkmal des dorischen Baukörpers erklären helfen. In keiner anderen Architektur hat er eine solche Selbständigkeit *zwischen* dem Raum, der in ihm und dem, der außer ihm liegt. Denn während in den indischen Monolithentempeln der Grenzbegriff des Baukörpers bis zur Vernichtung des Innenraumes erhöht ist und der Baukörper die ganze

Architektur zu sein scheint, ist in der christlichen Kirche, zumal in der gotischen Epoche, der Grenzbegriff seiner eigenen Aufhebung angenähert, um zu zeigen, daß, wie dünn auch die Schale zwischen Außenraum und Innenraum sein mag, sie doch prinzipiell unendlich ist und zwischen zwei schlechthin wesensverschiedenen Räumen steht. Beim dorischen Tempel aber ist der Baukörper – bestehend aus den Säulenhallen – eine Art Gleichgewicht zwischen Innen- und Außenraum. Wir werden zeigen, daß die Luft in einem bestimmten Rhythmus von außen her in den Bau eindringt, ihn durchströmt; ferner umgekehrt, daß die Front konstruktiv an den Grundriß gebunden ist und die Tendenz der historischen Entwicklung dahin geht, die Konstruktionselemente des Grundrisses immer mehr auf die Front zu übertragen, um einen immer engeren Zusammenhang zu erreichen. Trotzdem ist für den optischen Eindruck die Verbindung von innen her selbst dann eine lockere, wenn die Leitlinien der Längswände in die Achsen der zweiten Säulen fallen, wie am Poseidontempel; und von außen her steht auf der Stirn des Tempels nicht das einladende Spruchband: Kommt her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid, das jedes Portal einer christlichen Kirche zieren könnte, sondern das abweisende: Erkenne Dich selbst. So entsteht eine Selbständigkeit des Säulenumganges zwischen dem gestalteten Raum innen und dem ungestalteten Raum außen. Nur wäre es prinzipiell falsch, diese relative Selbständigkeit zu verabsolutieren, indem man behauptet, es wäre den Griechen nur auf die plastische Durchbildung des Peristyls angekommen, und nur eine plastische und nicht eine räumliche und architektonische Phantasie hätte sich dabei betätigt.<sup>10</sup> So wie der platonische Eros als Dämon eine Gestaltmitte zwischen dem Sinnlich-Unendlichen und der Einheit der Idee, zwischen dem Sterblichen und Unsterblichen ist, an beiden Anteil habend und doch ein Drittes, Selbständiges, so ist auch der dorische Baukörper zuerst und vor allem die Syn-

these zwischen der ungestalteten Mannigfaltigkeit des Raumes außerhalb seiner und der geometrisch abstrakten Ebene als der ideellen Einheit und dem Prinzip aller Räumlichkeit; er ist daher gestalteter Raum und trotz seiner relativen Selbständigkeit von jedem plastischen Körper wesensverschieden.

Fassen wir das zusammen, was wir über die »Gestalt« des Baukörpers des dorischen Tempels gesagt haben, so können wir das Resultat im allgemeinen dahin formulieren, daß der Baukörper die Synthese zwischen Naturraum und geometrischer Ebene ist, d. h. seine *Endlichkeit* ist die Synthese zwischen der unendlichen Tiefenmannigfaltigkeit des Naturraumes und der Tiefendimension 0 der abstrakten Ebene;

seine *Wirklichkeit* ist die Synthese zwischen der empirischen Wirklichkeit des Naturraumes und der abstrakt-verstandesmäßigen Wirklichkeit der Ebene: die Wirklichkeit einer konkreten Idee;

seine *Ordnung* ist eine Synthese zwischen der lebendigen Zufälligkeit der Verknüpfung von Raumort mit Ding und der abstrakten Homogenität der Orte der Ebene, d. h. sie ist notwendig.

Im einzelnen zeigte sich die Einheit als Synthese von Einfachheit und Mannigfaltigkeit;

die *ousía ek genéseos* als Synthese zwischen Statik und Dynamik, das Ganze als Synthese von Ungegliedertem und Gegliedertem usw. Mit anderen Worten: Wir stellten überall fest: das Eine als Prinzip, den Dualismus oder besser Antagonismus von Verschiedenen als Methode und die Gestalt selbst als Resultat, derart, daß in ihr das eine Glied der Gegensätze als Prinzip, das andere als Wirklichkeit vorherrscht. Auf diese Weise war die Konkordanz beider (*harmonía ek diapherónton*) ein freiwilliges Zusammentreten zum labilen und gelösten Gleichgewicht der Gestalt.

## 2. Das Spiel der Kräfte im Baukörper

Die Energien, die in die Baukunst eintreten, unterscheiden sich von dem Spiel der Kräfte in den anderen bildenden Künsten. Sie haben einen primären, gleichsam verursachenden Charakter; es ist unmöglich, sie als abhängig zu denken. Dann treten sie – im Gegensatz zur Plastik, wo sie vollendet sind, wenn sie aus menschlichem Willen frei entstanden und in menschlich-sinnliche Gebärde frei konkretisiert wirken – in abstrakter und mechanischer Reinheit auf. Schließlich intendieren sie unmittelbar eine Beziehung auf die kosmischen und metaphysischen Kräfte – ohne jedes andere Ausdrucksmittel als die Mathematik und die Physik (soweit diese eine Lehre von den Kräften ist).

Für die Architektur wichtig sind sowohl die Auswahl, die Ordnung und die Akzentuierung der einzelnen Kräfte als ihre Zusammenhangsformen. Ich unterscheide zunächst (auf rein empirischer Grundlage) folgende Arten von Energien: die raumfunktionalen, die materialstatischen und die seelisch-ausdrucksmäßigen. Unter die materialstatischen fallen Drehungs-, Zentrifugal- und Zentripetal-, Normal-, Schub-, Neigungs- und Biegekräfte. Die Zusammenhänge der Energien sind im allgemein-mechanischen Sinne: Angriff, Rückwirkung (Kämpfer, Widerlager) und Gleichgewicht; im optischen Sinne: sichtbare und unsichtbare, im materiellen Sinne: Massen- oder Strahlkräfte; im ästhetischen Sinne: Berührung, Durchdringung, Lösung (freie oder gebundene), Verschleifung, Auseinandertreten.

a) Die raumfunktionalen Energien äußern sich am dorischen Baukörper in dem Verhältnis von Front und Seite, von Stufe und Giebel und in der Front selbst.

α) Der häufige Wechsel in der Anzahl von Front- und Seitensäulen würde die Wichtigkeit ihres Verhältnisses für die räumliche Gestaltung des Baukörpers auch dann offenbaren, wenn es nicht als Proportion von Breite und Tiefe im Stereobat fast regelmäßig wiederkehren würde. Die

Energien von Front und Seite ziehen sich an oder stoßen sich ab. Da mit dem Standpunkt des Betrachters dieses Verhältnis ebenso wechselt wie mit der Höhe, aus der man sieht, so ist es schwer, zu allgemeinen Feststellungen zu kommen, ohne die Mannigfaltigkeit der Erscheinung und damit ihre Lebendigkeit zu unterdrücken. Innerhalb dieser Einschränkungen lassen sich folgende Typen aufstellen:

Die Seite flieht auf die Front zu, diese von der Seite weg usw., so daß ein schlechthin zentrifugaler Typ zustandekommt, der jede Gestalthaftigkeit, aber auch jede dramatische Spannung verhindert. Ein Beispiel wäre die Basilika in Paestum.

Seite und Front fliehen aufeinander zu. Bei diesem zentripetalen Typus erhält die Ecksäule der Begegnung einen ausgezeichneten Charakter, sie wirkt wie der Abacus zwischen Säule und Gebälk. Es ist zugleich der dramatischste wie gestalthafteste Typ. Und diese Merkmale werden noch dadurch verstärkt, daß jede der Energierichtungen sekundär in sich zurückläuft, was dann bei gewissen Über-eckansichten die Hauptgeltung bekommt. Als Beispiel wäre der Poseidontempel zu nennen.

Zwischen diesen beiden extremen Typen gibt es viele Mittelstufen. So kommt z. B. am Tempel von Segesta die langgestreckte Seite in einem relativ schnelleren Tempo auf die kürzere Front zu, die sich von ihr fortbewegt. Hierbei ist nicht die Begegnungssäule, sondern die Ausgangs- und Endsäule als Körpermasse betont, so daß die Bewegung zwischen stehenden Ecken mit abnehmendem Bewegungstempo stattfindet und am Knick zu mildem Übergang verschliffen wird.

β) Für die Höhe sind die raumfunktionalen Energien in 3 Schichten klar auseinandergenommen, so daß die Modellierung bald diskontinuierlich, bald kontinuierlich erfolgt. Das erstere ist der Fall an den schichtweise zurücktretenden Stufen und dem vorspringenden waagrechten Geison, das durch seine Schrägstellung seine eigene Tropfengliede-

rung beschattet und damit die Tiefenillusion verstärkt; das letztere an der Verjüngung und Schrägstellung der Säulen, durch das Verhältnis, in dem Breite und Tiefe der Kanneluren abnehmen; oft greift beides zusammen, wie an der Kannelure, dem Triglyphon usw.

Die erste Schicht ist der gesamte Unterbau zwischen Steeobat- und Stylobatkronen. Er mauert alle folgenden Schichten des Tempels von der Erde ab, deckt alle unterirdischen Kräfte zu, schafft eine spiegelglatte Platte, die einerseits schwer aufliegt, andererseits bereit ist, Lasten auf sich zu nehmen. Das Verhältnis zwischen diesen beiden Funktionen wird durch die Gestaltung der Stufen, durch Gesamt- und Einzelverhältnis von Höhe, Breite und Tiefe ausgedrückt. Es gibt auch hier Variationen zwischen dem Überwiegen eines der Extreme, Breite oder Höhe und ihrer dramatischen Durchdringung, so daß das Aufsteigen der Säulen bereits vorbereitet ist durch die Stoßkraft, mit der die Höhendimension die waagrechte Masse des geschlossenen Steinunterbaus zu zersprengen droht. Diesem ersten Aufsteigen diametral gegenüber steht der Giebel, dessen beide Seiten sowohl als Senkung von einer Spitze zu den beiden entfernten Ecken der Front oder umgekehrt als Aufsteigen von ihnen zur gemeinsamen Spitze oder als Steigen und Senken aufgefaßt werden könnten. In jedem Falle bedeutet der Giebel den Abschluß der gesamten Raumfunktionen und zugleich die weithin sichtbare Ebene, gegen die man mit monumentaler Plastik den religiösen Sinn des griechischen Tempels verdeutlichen konnte.

Zwischen Unterbau und Giebel liegt die Ringhalle mit Säulen und Interkolumnien, deren Proportion von unten nach oben stetig wechselt. Es entsteht zwischen 2 Säulen eine in sich geschlossene Figur, die sich zunächst auf der langen Strecke des Säulenschaftes um dessen Verjüngung verbreitert, um sich dann auf einer kleinen Strecke stärker zu schließen. Nimmt man in diesem Aufbau die 4 Hauptpunkte: unteren, mittleren, oberen Durchmesser und die

Abaci mit dem Architravstück zwischen ihnen, so bildet sich allmählich das Gesetz heraus, daß das letzte Glied die umgekehrte Proportion zu einem der vorangehenden ist. Wenn auch dieses vorangehende Glied aus historischen und typologischen Gründen wechselt, ist das Prinzip der Umkehrung nicht zu verkennen. Es tritt so oft und an so verschiedenen Stellen des dorischen Tempels auf, daß man annehmen muß, daß die griechischen Künstler es als gestaltbildendes Prinzip für unentbehrlich hielten. Die erwähnte Interkolumnienfigur findet man zuweilen an spätgotischen Portalen in leicht variiertes Form.

γ) Die Breite des dorischen Tempels ist zusammengehalten durch die Einheit der Modellierungsebene, d. h. durch die zur vordersten und hintersten Schicht planparallele imaginäre Ebene, die durch die Säulenreihe hindurchgeht, kaum durch deren Mittelachse, sondern nach hinten oder vorn verschoben, je nachdem man einen vollkörperlichen (Poseidontempel zu Paestum) oder einen mehr reliefartigen Charakter (Concordiatempel zu Akragas) erreichen wollte. Die Wirkung der Modellierungsebene hängt sehr wesentlich von der Tiefe der Pteron, d. h. von der Entfernung der Antenfronten von den Tempelfronten ab, weil erst durch sie die hintere Modellierungsebene und damit der Grad an Illusion festgelegt wird. Die allmähliche Vorrückung der Antenfront dürfte hierin ihren Grund haben. Daraus folgt, daß selbst die plastische Durchbildung der Front von der Raumgestaltung bedingt ist.

Zu diesem optisch-statischen Moment der Modellierungsebene kommt nun ein dynamisches hinzu. Steht man vor der Mittelachse des Baues, so sieht man die beiden mittelsten Säulen fast frontal, die beiden zweiten mit einer leichten Drehung aus der Modellierungsebene, die beiden Ecksäulen mit einer sehr viel stärkeren. Das wird dadurch unterstützt, daß die Säulen nie genau in den Achsen ihrer Plinthen stehen; daß die fast gleich gedrehten, symmetrisch stehenden Säulen asymmetrisch belichtet sind usw. Es wird



auf diese Weise eine Fülle von Lichtstufen zwischen starkem Hell und tiefem Dunkel erreicht, welche die glänzende Definition von Le Corbusier rechtfertigt: Architektur, das seien Massen im Licht.

Die Abwicklung der Breite selbst ist von 2 verschiedenen Gesichtspunkten, ihrer Trennung oder Durchdringung anzusehen: von dem der Reihe und dem der Symmetrie. Die letztere wird von außen her durch die Giebelspitze und damit durch die senkrechte Mittelachse des Baues betont. Solange der Abstand zwischen den Säulen der Front der gleiche war, überwog die Reihentendenz mit ihrer Metrik von Säule und Interkolumnium. Als die doppelte Kontraktion an der Front völlig durchgeführt war, überwog die Symmetrie. Es war scheinbar nur eine ganz kurze Zeit zwischen der sich immer steigenden Jochdifferenzierung und der sich metrisch immer mehr verfestigenden Jochkontraktion der Interkolumnien, in der es eine wirklich lebendige, die Gegensätze im Konflikt betonende Durchdringung von Reihe und Symmetrie gab. Sie äußerte sich in einem freirhythmischen Wechsel der Interkolumniengröße, den wir für das beste Beispiel in Großgriechenland, den Poseidontempel von Paestum, besprochen haben.

Man hat die Jochkontraktion, die eine der Hauptursachen der Symmetriebildung ist, auf den rein konstruktiven Grund zurückgeführt, daß die Mittelachsen der Triglyphen in die der Säule fallen müssen, damit unschöne Triglyphen- oder Metopenverbreiterungen vermieden werden. Trotzdem haben Koldewey und Puchstein selbst zugeben müssen, daß wohl an keinem einzigen Tempel das tatsächlich ausgeführte Maß der Kontraktion dem theoretisch zu berechnenden gleich ist, sondern immer hinter ihm zurückbleibt. Leider fehlen genaue Vermessungen des Triglyphons; aber an den aufrechtstehenden Tempeln glaubt das Auge oft zu erkennen, daß die Metopen nach den Seiten zu etwas größer werden, während die Interkolumnien sich verengen. Es würde dann also eine doppelte und entgegen-

gesetze Bewegung stattfinden, wo der Idee nach die Konkordanz der Achsen von Säule und Triglyphe sicher gemeint war. Die Idee verwirklicht sich nicht nach einem akademischen Schema, sondern innerhalb gewisser, das Prinzip der Gegensätzlichkeit betonenden Freiheitsgrade, die das Geometrisch-rationale mit dem Emotional-irrationalen vermählen.

Um die Ursachen der Kontraktion auch nur annähernd vollständig anzugeben, wird man auf andere Momente achten müssen. Bleiben wir bei den rein konstruktiven, so stoßen wir auf den Tatbestand, daß die größte Giebellast der Mitte auf die schwächste, weil weiteste Säulenstellung fällt, während die geringen Giebellasten an den Seiten auf die engen und tragfähigeren Eckjoche kommen – eine Paradoxie zwischen dem tragenden und dem lastenden Teil der Normalkräfte – an der der Grieche seine Freude gehabt haben muß.

Zu den konstruktiven Gründen kommen die optischen und ästhetischen. Die ersteren sind durch den Sehwinkel bestimmt, der zur Folge hat, daß die an den Rändern liegenden Dinge undeutlicher gesehen werden. Die Kontraktion belebt die Schwächung der Ecksäulen, die in dem Maße unerträglicher würde, als die raumfunktionale Beziehung von Front und Seite sich verstärkte.

Zu den ästhetischen Gründen zähle ich alles, was die Formungsprinzipien, die man wohl an der Säule zuerst und am nachdrücklichsten – wenn auch nicht allein an ihr – erprobt hatte, auf das Ganze der Front übertrug. So ist z. B. das Kontraktionsprinzip die Analogie zur Verjüngung der Säule, zu den in ihr wirksamen Zentrifugal- und Zentripetalkräften. Sie gleicht ferner den geringeren Freiheitsgrad der inneren Säulen gegen die Luft aus oder auch umgekehrt: sie mindert den größeren Freiheitsgrad der Ecksäulen gegen die Luft etwas herab. Die Interkolumniendifferenzierung zwischen Front und Seite wird zu einer solchen innerhalb von Front und Seite und damit wird eine

engere Bezogenheit beider, eine stärkere Betonung des Baukörpers erreicht.

Die Kontraktion lag in der Konsequenz der Gestaltungsprinzipien des dorischen Tempels und mußte daher notwendig kommen. Bezeichnend ist, daß die einseitige Betonung der Konsequenz zur Auflösung des dorischen Stils führte – so sehr war er auf die *harmonía ek diapherónton* gestellt.

b) Zu den material-statischen Kräften am dorischen Tempel zähle ich die zentripetalen und zentrifugalen bei der Formung der Säule, die normalen des Tragens und Lastens zwischen Säule und Gebälk und die der Neigung und Biegung bei der Einwärtsstellung der Säulen, der Abschrägung des Abacus und der Curvatur des Stylobates.

Indem die geteilte Mauer um eine imaginäre Achse zum Zylinder gedreht wird, hat der Grieche die Zentrifugal- und Zentripetalkräfte im Querschnitt und im Aufriß tätig empfunden. Der erste Fall erklärt uns die Kanneluren: Die Mantelfläche des Zylinders wird auf relativ breiten Strecken nach innen gezogen und in schmalen Graten scharf nach außen gedrängt. Die ursprüngliche Mantelfläche des Zylinders verschwindet – sie löst sich auf in viele wirkliche Flächen von entgegengesetzter Wölbung und in eine imaginäre, die – der ursprünglichen Wölbung parallel – über den Graten läuft. Grate und Buchten ziehen in einer ungebrochenen Geraden über die ganze Säule hin. Diese Ungebrochenheit, Geradlinigkeit und geometrisch rationale Starrheit ist gleichsam die Außenseite der Aktivität mechanischer Kräfte zwischen Zentrum und Peripherie. Der zweite Fall erlaubt uns, die Säule aufzufassen als ein Sammeln von Kräften, die am Säulenhals anschaulich zusammengebunden werden, um sich dann freiwillig zu öffnen und auszugeben. Der Echinus ist auf einem kurzen Wege die Umkehrung des Säulenschaftes und die griechische Säule trägt nicht, weil sie muß, sondern weil sie will. Dieser energetische Charakter der Säule bestimmt auch ihre Höhe als Säu-

lenschaft + Echinus. Geht das Maß darunter (Säulenschaft) oder darüber (einschließlich Abacus), so kann man, wenn nicht besondere technische Momente ausschlaggebend waren, von vornherein sagen, daß entweder der energetische Charakter hinter den formalen zurücktritt oder die normalen Energien des ganzen Baukörpers die Form überwiegen, was für die Gesamtauffassung der Säule und des Tempels einen wichtigen Gesichtspunkt gibt.

Die bekannteste Form der material-statistischen Kräfte am dorischen Baukörper sind die Normalkräfte des Tragens und Lastens. Um so mehr muß es auffallen, daß ihre Variationen in bezug auf Berührung, Durchdringung und Lösung nie prinzipiell und systematisch untersucht worden sind. Es ist dies um so dringender, als der Konflikt der Normalkräfte dem in der Tragödie entspricht und meine Analysen dort sehr interessante Parallelen finden<sup>11</sup>.

Die allgemeine Charakteristik hat von 2 gegensätzlichen Merkmalen auszugehen: daß den einzelnen, senkrechten, voneinander isolierten Säulen das Gebälk als ein durchlaufender waagrechter Streifen aufliegt, so daß bei dem Fehlen jeder direkten Verbindung von Säule zu Säule die ganze Reihe der Säulen Träger ist; daß ferner die Anpassung der Gegensätze im Echinus und Abacus, obwohl der erste rund, der zweite quadratisch ist, an jeder Berührungsstelle so groß wie möglich ist – im Gegensatz zu den hohen Blöcken, die auf den ägyptischen Säulen stehen. Die Herstellung einer einheitlichen Trägerkette aus Gestalten und die Angleichung von Säule und Gebälk im Kapitell unterscheiden die Gestaltung der Normalkräfte am dorischen Tempel von der an jeder anderen Architektur. Sie lassen aber selbst an dieser Berührungsstelle eine Reihe von Variationen zu, die ich zunächst durch Beispiele belegen will:

An der Basilika von Paestum folgt auf den Säulenschaft der Säulenhals, der von einem nach außen fallenden Blattkranz gekrönt wird. Er stellt einmal das Sichöffnen der gesammelten Kräfte der Säule und dann ein Auflager

für den Echinus dar. Dieser ist so gedrückt, daß die Ringe ihn unten scheinen zusammenhalten zu müssen. Das Gebälk konzentriert sich auf den Abacus. Damit ist der Konflikt in das Kapitell hineingetragen und gleichmäßig von Säule und Gebälk isoliert. Dem entspricht, daß eine eigentliche Konfliktdurchdringung nicht stattfindet. Das Kräftepiel erschöpft sich im Kapitell.

Am Poseidontempel zu Paestum öffnen sich die im Säulenschaft gesammelten Kräfte von selbst zur Leistung und Lastbereitschaft in der Form des Echinus. Dieser ist weder von der Last gedrückt noch drückt er gegen die Last. Damit ist ein absoluter Nullpunkt, eine völlige Unentscheidbarkeit zwischen den beiden Gegensätzen des Tragens und Lastens vorbereitet, die dann im Abacus als möglichst starker und starrer Körper gestaltet wird, d. h. als ein Körper, dessen Gestalt von der Tatsache, daß er zwischen 2 Kräften liegt, in keiner Weise geformt ist. So ist ein selbständiges, isoliertes Körperglied zwischen den Gegensätzen. Die Last des Gebälks gleitet an ihm und dem Echinus entlang, um dann in der Säule zur Durchdringung und Austragung zu kommen, was in der Stärke der Entasis seinen Ausdruck findet.

Am Concordiatempel zu Akragas gehört der Echinus zur Säule (er öffnet ihre gesammelten Kräfte), der Abacus zum Gebälk (er konzentriert die Last auf einzelne Stellen). So kommt die Säule mit einer sich entfaltenden, das Gebälk mit einer konzentrierten Energie zusammen, und die Begegnungsstelle rückt in den Schattensteg zwischen Echinus und Abacus. Ein Konflikt ist auf dieser schmalen Scheidelinie nicht vorhanden, die Kontraste begegnen sich und reduzieren sich auf Null. Diese Aufhebung des Konfliktes ist vorbereitet durch die Auflösung der Last in sich selbst, da diese wegen der größeren Höhe des Triglyphons gegenüber dem Architrav mit einem niedrigeren Gliede der Säule begegnet; sie wird fortgesetzt in der geringen Entasis.

Am Tempel von Segesta bewirken die Maßverhältnisse von Echinus und Abacus zur Säulenbreite sowie die Abschrägung des Abacus, daß das ganze Kapitell in einen Schatten kommt, der Säule und Gebälk trennt. Da die Höhe der Säule in einem stärkeren Maße gewachsen ist als die des Gebälks, haben die Säulen einen Überschuß über das bloße Tragen bekommen und die Last wirkt schwebend über der Leere eines Schattens. Ein Konflikt ist nicht vorhanden.

Zusammenfassend kann man sagen: Es gibt 2 Arten der Konfliktberührung: die eine im Vollen, im Körper, in der Form und eine andere im Schatten, in der Leere -- also in Analogie zu den ursprünglichen Gegensätzen, die sich bei der Formbildung ergeben. Jede dieser Arten ist gewisser Abwandlungen fähig. Das Volle ist entweder der schon gedrückte Echinus oder der der Last nicht nachgebende, die reine Nullstelle verkörpernde Abacus. Die Leere ist entweder die schmale Scheidelinie zwischen Echinus und Abacus oder der Schatten, in dem das ganze Kapitell verschwindet. Von den Arten der Berührung ist die der Durchdringung und damit der mehr dramatische, lyrische oder epische Charakter des Tempels abhängig. Die Durchdringung ist eine doppelte: Die Last des Gebälks durchdringt die Säulen, was sich in der Stärke der Entasis äußert, und die Säule durchdringt das Gebälk, was sich in der Form der Triglyphe über dem Abacus kundgibt. Die Verschiedenheit dieser Durchdringung zeigt sich an dem stehenden oder nach unten fließenden Charakter der Triglyphe, der durch die Tropfen verstärkt wird.

Die Neigungs- und Biegungskräfte, die an den dorischen Tempeln der besten Zeit auftreten, dürfen nicht unerwähnt bleiben, da sie die Gestaltungsprinzipien vollenden. Denn die Neigung der Frontsäulen nach innen bedeutet eine Verschärfung und Übertragung eines an der Säule angewandten Prinzips auf die Gesamtheit der Säulen, womit dann ihr einheitlicher und ursprünglicher Wandcharakter wieder

durchbricht. Ähnlich ist die Curvatur des Stylobates als ein Kampf der Geraden mit der Kurve die äußerste Durchbildung des dramatischen Charakters, der den dorischen Tempel wegen seines vielfachen Dualismus überall da beherrscht, wo man ihn nicht äußerlich schematisch (wie am Concordiatempel im Akragas), sondern aus seinen *immanenten Prinzipien* verstanden hat (wie am Poseidontempel in Paestum).

Zusammenfassend kann man als bezeichnend für den dorischen Tempel ansehen, daß die Schubkräfte, welche in der gotischen Kathedrale die größte Rolle spielen, überhaupt nicht vorkommen; die Neigungs- und Biegekräfte nur sekundär in der Neigung der Säulen und der Curvatur des Stylobates, während die ersteren bei den Pyramiden, die letzteren an den Fassaden der Barockkirchen den Eindruck bestimmen. Ebenso wenig gibt es am dorischen Tempel unsichtbare Kräfte — ganz im Gegensatz zur gotischen Kathedrale, wo die Paradoxie zwischen den sichtbaren Kräften und der unsichtbaren Lösung den Menschen beunruhigen, den Bau zum Zeichen für und auf den Erlöser, für den transzendenten Gott machen soll. Sowenig der griechische Architekt seinen Bau als ein nur für die Sinne berechnetes Kunstwerk betrachtet hat, so fest war er doch überzeugt, daß zum mindesten die Wirkung alles Gedachten sinnlich erfaßbar sein müsse, oder mit anderen Worten: daß zwar nicht der sinnlich-empirische Mensch alle Bestandstücke und ihre Zusammenhänge müsse sehen, wohl aber der Mensch als Idee oder besser das *Eidos* des Menschen sie müsse vorstellen können.

Ferner sind charakteristisch die Prinzipien für das Verhältnis, in dem die Arten der Kräfte zueinander und zur Gestalt des Baukörpers stehen.

Es gibt kein Übergewicht der einen über die anderen, z. B. der raumfunktionalen über die material-statischen, wie bei der gotischen Kirche, aber auch nicht umgekehrt,

wie man es bisher für den dorischen Tempel angenommen hat, indem man die raumfunktionale Seite viel zu wenig beachtet hat.

Die Energiefunktionen sind nicht Selbstzweck, die Kräfte werden zum Körper, zur Gestalt. Diese ist dem methodischen Ideal nach der genaue Ausdruck für die Größe und die Verhältnisse dieser Kräfte. Aber wie sich die Kräfte selbst zersetzen, so wird auch die Konkordanz zwischen Energie und Körper nicht immer erreicht und nicht selten laufen beide getrennt neben- oder auseinander. Die höchste Konkordanz zwischen beiden zeigt der Poseidontempel von Paestum.

So sehr die Gegensätze dialektisch auf eine Konkordanz zustreben, so bleibt doch eine Variationsmöglichkeit in der Ordnung nach den Gesichtspunkten des Über-, Unter- und Nebeneinander – aber immer nur in den Grenzen der die Gestalt sichernden Konkordanz. So kann man die Säule weder als reine Massen- noch als Strahlungsenergie auffassen, der Zylinder ist weder von den Kanneluren, noch diese vom Zylinder bestimmt, aber es gibt doch graduelle Unterschiede für das Prinzip der Ordnung, das die Methode dialektischer Konkordanz ergänzt.

Der Körper hat eine Oberfläche, die mit den Energien aufs engste zusammenhängt, aber doch über sie hinausgeht. Erst in der Harmonie mit der Materie vollendet sich der Baukörper des dorischen Tempels, wie jedes Kunstwerk überhaupt. Nur wenn der Geist Stoff und wenn der Stoff Geist geworden ist, kann man von Kunst sprechen. In der Architektur sind von den Bedingungen, die der Stoff enthält, Konstruktion und Form mit abhängig.



### 3. Die Materie am dorischen Baukörper

Es ist selbstverständlich, daß ich hier nicht auf eine allgemeine Materialkunde eingehen kann. Nur einige Gesichtspunkte will ich im Zusammenhang anführen, zu denen dann die nachfolgenden Ausführungen Anmerkungen machen sollen. Ich unterscheide die Gegebenheit des Materials in seinem Gesamtcharakter, die technische Verwendung und Bearbeitung und schließlich die primären künstlerischen Intentionen, zu denen das Material anregt. Mag die Gegebenheit eine natürliche oder eine künstliche sein, es bleiben Unterschiede der Struktur (Lage, Maserung, Dichtigkeit, Porosität), Unterschiede der Oberflächenqualität (in der Reaktion in bezug auf Farbe, Licht, Schatten und Strukturdurchlässigkeit), der konstruktiven Leistungsfähigkeit (z. B. der Festigkeit in bezug auf Druck, Zug, Dehnung, Spaltung, Schmelzbarkeit oder auf Elastizität, innerer Lebendigkeit wie im Holz und der Dauerhaftigkeit gegen die natürlichen atmosphärischen und die künstlichen chemikalischen Einflüsse); schließlich die Gewichtsunterschiede (spezifisches, Schwer- und Massengewicht). In bezug auf die technische Verwendbarkeit hat man Konstruktions- und Ausbaumaterial zu scheiden, wobei das erstere entweder Voll- oder Bindematerial sein kann; in bezug auf die technische Bearbeitung unterscheidet man die Herrichtungstechnik (z. B. Bossieren, Schlägen, Flächen, Schleifen) und die Gestaltungstechnik. Die primären künstlerischen Intentionen zeigen sich in der Auswahl (Einheit und Vielheit usw.), in der (subjektiven oder objektiven) Stellung zum Material und in den ursprünglichsten Bearbeitungsmöglichkeiten, indem man entweder das Material an sich wirken läßt (Politur, Rustika) oder es bekleidet (Bemalung, Stuckierung, Inkrustierung, Behängung); indem man dem begrenzten Material Form gibt durch Profile, Gliederungen, Bündelungen oder indem man das Material zusammensetzt, wobei auf Lagerung (gleiche oder wechselnde wie Läufer und Binder) und Fugung (Eigenfuge

oder Fremdfuge, Fugengleichheit, -ungleichheit oder -konkordanz) zu achten ist.

a) Im Gegensatz zu den oberitalienischen und norddeutschen Backsteinbauten fällt es auf, daß die Griechen zur Konstruktion nur natürliches, nie künstliches Material verwendet haben. Bei der sehr weit ausgebildeten Technik, künstliches Material herzustellen, dürfte es fraglich sein, ob nur die leichte Beschaffbarkeit des Natursteines die ausschließliche Bevorzugung erklärt. Die künstlerische Phantasie findet am Naturstein die größere Schwierigkeit in der ersten Bearbeitung, die notwendige Rücksichtnahme auf sein Gewachsensein, die Unterwerfung unter die Tatsache eigengesetzlicher Gegebenheit; dann aber bei der weiteren Bearbeitung die Möglichkeit, ohne ein äußerlich additives oder schablonenhaftes Verfahren jede mögliche Präzision und Lebendigkeit in den primären ästhetischen Charakteren zu erreichen. Dieser Weg von der ursprünglichen Unterwerfung unter das Material bis zu seiner Besiegung, dieser leuchtende Triumph des Geistes über die Materie spricht uns auf den Trümmerfeldern aus jedem gut geflächten und gut geschliffenen Stein, aus jedem einfachen Profil an. Eine besondere Gewichtigkeit nicht nur des Steines, sondern auch des Geistes, eine Art des Beharrens beider auf jedem kleinsten Fleck wird erreicht, die dem Griechen offenbar unentbehrlich schien. Denn während mit der Kleinteiligkeit des künstlichen Steines kurzes Flackern, Wechsel von Voll- und Bindematerial, Unruhe, Spiel, Auflösung verbunden war, bevorzugte der Marmor die großen Flächen, die rechten Winkel, Ruhe, Dehnung, Konstanz. Auf diese Weise wurde der Grieche Herr über die Mannigfaltigkeit, die für ihn meistens einen metaphysisch-negativen Akzent hatte.

b) Jedes Material enthält nicht beliebig viele, aber auch nicht nur eine einzige Möglichkeit. Die Technik wählt diejenige, die bei ihrem jeweiligen Stande und der allgemeinen Kulturlage die größte Verwirklichungsnähe hat. Dabei

fällt besonders das Fehlen jeglichen Bindematerials auf, was zu einer Präzision der Fugentechnik führte, von der wir uns kaum eine zu übertriebene Vorstellung machen können. Wie aber erklärt sich der Widerwille des Griechen gegen jedes Bindematerial? Wollte er ihm nicht die Konstruktion anvertrauen, weil damit sein Bedürfnis nach Dauerhaftigkeit gefährdet schien? Oder hat er ein heimliches Ideal nach Monolithie, wie es an einigen Säulen des Tempels C sich zeigt und das er durch materiale Ausfüllung der Fugen nicht verletzen wollte? Kommt hier noch einmal das Prinzip aller Formbildung: der Gegensatz von Vollem und Leerm, von Körper und Luft zur Erscheinung? Wie sehr wir hier an einer Quelle griechischer Bauphantasie sind, beweist der Umstand, daß bei der Einführung des Bindematerials die Blüte der griechischen Baukunst vorüber war.

Über die ursprüngliche Oberflächenqualität der Steine an den Tempeln Großgriechenlands ist heute kaum mehr etwas zu sagen, nachdem die bedeckende Schicht Marmorstück fast ganz verschwunden ist. Daraus, daß sie angewandt wurde, kann man schließen, welchen Wert der Grieche auf porenlose Ebene und Glätte legte, wie wenig ihm an dem Durchscheinen der natürlichen Struktur des Steines lag. Er unterwarf sich dem Kampf zwischen Materie und Geist, aber nicht den natürlichen Erscheinungen als solchen. In seiner Schätzung dieser Oberflächenschicht ging er soweit, daß er vielleicht die ganze aus den Marmorbauten Griechenlands übernommene Fugentechnik mit ihr verdeckte. Wie sie nun auf das von außen einfallende Licht, auf die Gegensätze von Licht und Schatten, von ursprünglichem und Schlagschatten reagiert haben mag; ein-saugend, zurückstrahlend, brechend – davon kann man sich ebenso schwer eine genügende Vorstellung machen wie von der Art, wie die Farben durch ihre natürliche Raumtendenz, durch die Abschattierung in ihrer Intensität und nach Warm und Kalt die Wirkung der einzelnen For-

men und insbesondere ihre modellierende Funktion unterstützt oder gehemmt haben mögen. Wir können nur ahnen, daß sich aus dem Gegensatze sehr schmaler und breiter Formen, aus dem Gegensatze zwischen künstlerischer Symmetrie des Aufbaues und natürlicher Asymmetrie der Beleuchtung ebenso scharfe Gegensätze wie zugleich feine Übergänge ergeben haben müssen. Die Liebe zur Oberfläche wird beim Architekten wohl von anderer Art, aber nicht geringer gewesen sein als beim Bildhauer. Sie versöhnt und verbindet den Stein mit Licht und Luft, ohne ihn in sie aufgehen zu lassen oder gegen sie abzuschließen.

c) Die Stellung des Künstlers zu seinem Material war eine durchaus objektive, insofern er ihm nie Wirkungen aufzwang, die es von Natur aus nicht hergeben konnte. Trotzdem blieb dem Künstler ein sehr beachtenswerter Spielraum.

Im stärksten Gegensatze zur Barockkirche, wo die Fülle der Materialien jedes einzelne relativiert und die Leucht- und Strahlkraft, Wärme und Farbigkeit als in sich variierten Glanz übrigläßt, finden wir am griechischen Tempel Einheitlichkeit des Materials, und zwar nicht eine natürlich gegebene Blockeinheitlichkeit, sondern eine Einheitlichkeit aus Wahl und Selbstbeschränkung. Sie steht in Übereinstimmung mit der Einheitlichkeit und Übersichtlichkeit der Formsprache wie der Konstruktion.

Die konstruktive Leistungsfähigkeit hat für alle Biegungen und Neigungen die Bedeutung, die der Identitätssatz oder der Satz vom Widerspruch in der formalen Logik einnimmt<sup>12</sup>. Die Konstanz des Materials verhindert jede Verwischung der Grenzen und bildet allmählich eine Fugentechnik heraus, die sowohl durch das Proportionsgesetz wie für die Raumbildung bis ins feinste ausgenutzt wird. Dabei nähert sich die Schmalheit der wirklichen Grenzen fast der mathematischen Definition an, welche Ausdehnungslosigkeit in der zweiten und dritten Dimension verlangt. Im Mathematischen liegt ein großer Teil der Objektivität, die

der griechische Künstler gegenüber seinem Material hat. Nur weiß er die geometrische Objektivität mit dem Reiz der Oberfläche zu verbinden.

Am interessantesten ist die Stellung des Künstlers zum Materialgewicht, ob er es verstärkt oder abschwächt, seine Schwerkraft oder seinen Auftrieb betont. Denn unterstützt er diese Stellungnahme durch die Proportionen und Formensprache einerseits, durch die Lage der Modellierungsebene andererseits, so kommt er zu dem Unterschied vom Realismus und Idealismus. Es ist gewiß kein Zufall, daß der Meister des Poseidontempels ein so realistisches, ganz auf Sein gerichtetes Bauwerk errichtet hat – ein geistiger Zusammenhang mit der Schule des Parmenides, die nur wenige Wegstunden von Paestum entfernt lag, dürfte für eine noch nicht in Spezialistenkrämerei aufgegangene Zeit selbstverständlich sein. Das idealistische Gegenstück ist dann der Parthenon. Die Kirchenportale von Laon, Paris (Notre Dame) und Chartres zeigen, daß im Mittelalter dieselben Unterschiede obwaltet haben, daß es sich hier um typologische, nicht um chronologische Unterschiede handelt. Aber damit sind wir hart an der weltanschaulichen Deutung, in die wir erst eintreten können, nachdem wir die Raumgestaltung des dorischen Tempels kennengelernt haben.

### Die Raumgestaltung des dorischen Tempels<sup>13</sup>

Wir haben also gesehen: Der griechische Tempel ist ein endlicher, konstanter, geometrischer Körper im Gegensatz zur christlichen Kirche, die ein Weg ins Unendliche ist, ein Weg, auf dem jede Form die andere, jedes Material das andere, jede Ansicht die andere relativiert, bis der ganze Baukörper als Mittel zum Zweck aufgehoben ist, während es am griechischen Tempel nur wechselnde Beziehungen zwischen gleichbleibenden Formen gibt. Der Grieche um-

mauert den Raum mit Körpern, er fängt ihn ein mit Formen; er will ein endliches Stück mit endlichen Teilen so abstecken, daß ein kultischer Eindruck entsteht. Der Christ will den unendlichen Raum aus seinen einwohnenden Kräften so akzentuieren, daß die Unauflösbarkeit der Aufgabe erscheint, das Unendliche im Endlichen zu fassen. Darum zeigt uns die christliche Kirche das Maßungsverhältnis, das zwischen dem Menschen als bedingtem Wesen und dem Unbedingten herrscht, der griechische Tempel dagegen die Kommensurabilität zwischen den Gegensätzen des Bedingten und des Absoluten, indem er die »Idee des Menschen« als Einheit beider aufweist.

Diese Gegensätze muß man sich gegenwärtig halten, wenn man nicht in die Paradoxie des Historikers verfallen will, daß es nur eine Raumgestaltung gäbe: die der christlichen Kirche. Da mit der Raumgestaltung unsere tiefsten metaphysischen Urteile und Vorurteile zusammenhängen, werden wir uns der erkenntnistheoretischen Unterschiede zwischen der allgemeinen Kategorie des Raumes, den sinnlichen Raumwahrnehmungen und irgend einer aus beiden Elementen gemischten und mit vielen anderen Momenten verbundenen Raumgestaltung stets erinnern müssen. Und schließlich wird man die urgriechische Einteilung Platons aus dem Gastmahl gelten lassen, daß man zwischen dem sinnlichen und dem denkenden Menschen und in diesem wieder zwischen dem verstandesmäßigen und vernunftmäßigen Denken zu unterscheiden habe, wobei nicht vergessen werden soll, daß im körperlichen Eros der Weg zum Dialektiker beginnt. Die Werke eines Volkes, welchem Dialektiker, Philosoph und Staatsmann identische Begriffe sein konnten, kann man allerdings nur mit und für vernunftgemäßes Denken interpretieren.

Ich werde zunächst diejenigen Momente aufzählen, die für eine Raumgestaltung des dorischen Tempels sprechen. Und dann die geometrische Konstruktion einer solchen Raumordnung zeigen.

## 1. Die Momente der dorischen Raumgestaltung

a) Jede Architektur geht von einem Raumkörper aus. Aber während ihn die christliche Zeit nur als ideelles Prinzip gelten läßt, indem sie durch Abtrennungen und Hinzufügungen, durch Gliederung und qualitative Behandlung der Grenzen aus ihm die Wirklichkeit einer unterbrochenen Raumbahn schafft und Raumelemente, die durch das geistige Prinzip des Kreuzes zusammengehalten werden, bleibt für den Griechen der Raumkörper selbst Wirklichkeit. Alle Räume liegen unter demselben Dach, derselben Decke; sie unterscheiden sich nur in der Fußbodenhöhe voneinander. Die Dimension der Höhe – die der absoluten Größe nach an letzter Stelle steht – wird dem, der den Tempel betritt, am ehesten und in der häufigsten Variation erschlossen. Das bedeutet nicht nur, daß die Ringhalle in die Höhe des menschlichen Auges gerückt wird, sondern das Körpergefühl, daß jeder, der den Tempel betritt, in bestimmten Grenzen emporgehoben und damit von der Schwere befreit wird, während er – hinabsteigend – in demselben ungewohnten Schritt der Erdschwere wieder zugeführt wird. Oder mit anderen Worten: nicht nur der Tempel wird zum Betrachter in eine bildhafte Distanz gestellt, sondern dem Betrachter wird auch die Umwelt körperlich und seelisch entrückt. Die Erschließung der Höhendimensionen ist zugleich die Erschließung der nichträumlichen Bewußtseinsdimension im Bereich der Vorstellung, der Anschauung. Dadurch bekommt das Verhältnis von Höhe, Breite und Tiefe der Stufen – ihre Gleichheit oder Ungleichheit, ihre kämpfende Durchdringung oder ihr lockeres Nebeneinander – einen räumlichen Wert von nicht zu unterschätzender Bedeutung.

b) Der griechische Architekt schält vom Baukörper einige planparallele Ebenen ab, die in verschiedener Tiefe liegen und öffnet dann die Mauer, so daß Luft in ihn hineingelassen wird. Die Kommunikation zwischen Stein und Luft, ihr Durchströmen durch den Bau hat einen bestimm-

ten Rhythmus, indem sie ihn außen umsteht und sein innerster Kern ist. Über dem Stereobat, zwischen den Stufen und dem Geison, hebt der Luftraum an, eine erste durch den Gesamtcharakter des Bauwerkes von der Atmosphäre der Umgebung differenzierte Schicht der künstlerischen Gestaltung. Es folgt auf den Stylobatplinthen ein Nebeneinander von Körper und Luft, das durch die Unterschiede von Licht und Schatten, Warm und Kalt starke Raumfunktionen nach vorn und hinten hat; es wird begrenzt außen durch die freie Luftschicht, innen durch die von Decke und Mauer eingefangene Pteronluft, beschattete, nach hinten sich immer mehr abschattende. Dann folgt – wenn wir der Einfachheit halber die Seiten nehmen – Mauer, nur Mauer, Körper zwischen zwei untereinander verschiedenen Luftschichten. Denn die Luft in der Cella hat keine freie Ventilation nach außen, ist gänzlich eingefangen und bekommt durch die Mauern, deren Fugung, Oberflächenbehandlung und Entfernung einen eigenen Charakter. Dieser Rhythmus wird komplizierter an den Fronten und bei einer eventuellen Gliederung des Naos. Wieviel spezifisch griechische Raumgestaltung in ihm zum Ausdruck kommt, zeigt ein Blick auf einen rings ummauerten ägyptischen Tempel oder auf eine christliche Kirche, die Innen- und Außenwelt durch oft paradox dünne Wände trennt.

c) Ein anderes Moment der Raumgestaltung ist hiermit bereits angedeutet: es ist der fast konzentrische Parallelismus zweier Raumkörper, von denen der zweite (Kernbau) im ersten (Ringhalle) liegt. Es werden dadurch im ersten vordere, hintere und seitliche Räume abgetrennt – die sog. Pteron – während im zweiten meistens nur vordere und hintere Räume (Pronaos, Opisthodom und Adyton) eingegliedert sind. Das Charakteristische aber ist, daß diese sekundär entstandenen Räume einen solchen Grad von Abgeschlossenheit und Selbständigkeit gewinnen, daß die ursprüngliche Einheit des gesamten Raumes für das Auge unsichtbar wird – im Gegensatz zur christlichen Kirche, wo



die Abtrennung niemals diesen Grad von Eigensein erreicht.

d) Man streitet sich darüber, ob die ältesten Bauten so konzipiert wurden, wie Vitruv es beschreibt, daß man von der Gesamtbreite aus das Pteron und vom Pteron aus die Cella bestimmte oder umgekehrt so, daß die Cella zugrundegelegt und das Pteron davon abhängig gemacht wurde. Gegen die letzte Ansicht Puchsteins spricht die große Konstanz der Maße der Stylobatbreite. Beiden Deutungen gemeinsam ist, daß Raum um (oder in) Raum gelegt, Raum zu Raum ohne innere konstruktive Bindung addiert wurde – eine völlig ungriechische und eine ganze Reihe von Tatsachen nicht beachtende oder von jeder einheitlichen Erklärung ausschließende Voraussetzung. Der wirkliche Ausgangspunkt der Konzeption scheint mir die Idee einer Spannungsbeziehung zwischen Ringhalle und Cella gewesen zu sein. Verwirklicht wurde diese Spannungsbeziehung auf folgende Weise:

Die Mittelachse, die quer durch den Naos (durch den Schnittpunkt ihrer Diagonalen) gelegt werden kann, fällt niemals mit der Mittelachse zusammen, die man durch die Ringhalle legt. In den meisten Fällen ist die erstere gegen die letztere um einen verhältnismäßig kleinen Betrag nach Westen verschoben, falls nicht doppelte Pteren im Osten oder doppelte Räume im Westen Anomalien schufen. Das spricht dafür, daß zwischen den beiden Räumen des Naos und der Ringhalle eine Spannung wirksam gedacht wurde, ein Grundrißkonflikt baukünstlerische Absicht war. Heute, wo die Mauern des Kernbaues niedergefallen sind, werden sie sinnlich wahrnehmbar.

Die westlichen Räume (Opisthodom und Pteron oder einer von beiden) haben in vielen Fällen eine geringere Tiefe als die entsprechenden östlichen. Dadurch wird der in die Tiefe gezogene Schritt<sup>14</sup> – und zwar um so mehr in die Tiefe gezogen, als die Naosmittelachse über die des Peristyls nach Westen genommen ist – aufgehoben, in sich

zurückgeleitet. Er erfährt, daß aus dem Bewegungszug Dasein wird – eine räumliche Analogie zur Verjüngung an der Säule.

Die Seitenpteren drücken eine beabsichtigte: trennende, verbindende oder das Gleichgewicht haltende Beziehung zwischen der Tiefe des Seitenjoches und der halben Cellabreite aus. Am Poseidontempel ist diese Beziehung  $2 + : 3 - : 5$ , d. h. sie fällt in die den ganzen Bau beherrschende Goldene-Schnitt-Proportion  $2 : 3 = 3 : 5$ .

Hält man diese drei Punkte, von denen jeder eine Spannungsbeziehung zwischen Ringhalle und Naos beweist, mit denen zusammen, die die Einheit betonen, so bekommt das lebendige Spiel antagonistischer Kräfte für die Raumgestaltung erst volles Gewicht. Ferner ergeben sich vollkommene Analogien zur Verjüngung der Säule, zur Kontraktion und zum Gleichgewichtskonflikt der Front. Es sind dieselben Prinzipien, die Säule, Front und Grundriß beherrschen.

e) Die Haupträume, die unter demselben Dach liegen, stehen in einem proportionalen Zusammenhang, der in mehr oder weniger enger Beziehung zum Aufriß steht. Für den Poseidontempel, der  $6 : 14$  Säulen hat, ergibt sich

Stereobatbreite : Tiefe =  $3 : 7$  ( $15 : 35$ )

Stylobatbreite : Tiefe =  $2 : 5$  ( $14 : 35$ )

Pteron (Ost) =  $2 : 3$

Pteron (West) =  $3 : 4$

Kernbaubreite : Tiefe =  $2 : 7$  ( $10 : 35$ )

Naosbreite : Tiefe =  $2 : 5$  ( $14 : 35$ ).

Das ist zwischen den vier Haupträumen eine rhythmische Folge a–b–a (variiert) b. Hierbei ist das erste Glied von der Anzahl der Säulen abhängig. Neben der Gleichheit des zweiten und vierten Gliedes fällt einerseits der enge Zusammenhang des ersten und zweiten Gliedes auf – der Unterschied beträgt wieder *eine* Einheit des gemeinsamen Nenners – und andererseits im Gegensatz dazu die starke

Abweichung des dritten Gliedes von allen anderen – ein Zeichen für die Disharmonie der Dramatik an dieser Stelle des Grundrisses. In anderen Tempeln herrscht eine andere rhythmische Folge in der Verbindung, und es wird eine andere Erklärung nahegelegt, z. B. am Junotempel in Akragas (6 : 13 Säulen)

Stereobatbreite : Tiefe = 6 : 13

Stylobatbreite : Tiefe = 4 : 9

Kernbaubreite : Tiefe = 3 : 9

Naosbreite : Tiefe = 1 : 2.

Das ist a–b–b (variiert) c, wobei c und a so verstanden werden können, als ob die Stereobatproportion eine Lockerung der Naosproportion ist, während b und b (v) unabhängig davon sich einander nähern.

Aus den Pteronproportionen des Tempels zu Paestum geht hervor, daß die östliche mit dem Verhältnis D : I des unkontrahierten, die westliche mit dem des kontrahierten Joches zusammenfällt, also eine Hauptgliederung des Grundrisses mit einer solchen des Aufrisses.

f) Der Hauptraum des Grundrisses vom religiösen Standpunkt aus ist auch der Hauptraum vom ästhetischen Standpunkt aus. Was diese Heraushebung und Betonung bedeutet, sagt ein Blick auf den Grundriß eines ägyptischen Tempels, wo der bedeutungsvollste Kultraum optisch kaum zu finden ist. Für den Griechen deckt sich die offensichtliche und die geheimnisvolle Bedeutung. Darum ist auch der Naos der einzige der Einzelräume, der eine besondere Durchbildung erfährt, zunächst durch Säulenreihen, die ihn der Länge nach durchziehen derart, daß jede Säulenreihe selbst zweistöckig ist (Paestum), dann dadurch, daß sich die beiden Längsreihen durch eine Querreihe hinter dem Götterbild schließen (Parthenon) – wohl die erste Andeutung des christlichen Chors in der antiken Baukunst.

g) Sobald diese räumliche Ausbildung des Naos einsetzt,

entsteht die Aufgabe, die gliedernden Teile selbst in Proportion zu setzen. Es geschieht dies sowohl für die Breite wie für die Tiefe in Übereinstimmung mit den Proportionen der Ringhalle. Für den Poseidontempel in Paestum läßt sich im einzelnen feststellen: die Breitengliederung ist so, daß das Mittelschiff dem Normaljoch der Front ziemlich nahekommt, die Seitenschiffe und die Plinthen, auf denen die Säulen stehen, messen den kleineren Teil des goldenen Schnitts vom Mitteljoch, und die Mauerdicke den kleinen Teil des goldenen Schnitts vom Seitenschiff. Hier wie an der Säulenhalle haben wir eine fortlaufende Reihe von »Goldenen-Schnitt-Teilungen« unter Ausfall des größeren Teiles derart, daß die Gesamtbreite sich in beiden Fällen aus der Gesamtlänge ergibt. Auch die Längsgliederung des Naos fügt sich in die beherrschende Grundproportion  $2:3 = 3:5$ . Denn das »Joch« ist mit ziemlicher Annäherung der kleine Teil des goldenen Schnittes der Höhe der Frontsäule. Es besteht aus einem Interkolumnium, das unten gleich dem unteren Durchmesser der Frontsäule ist, und aus einer Säule, deren unterer Durchmesser gleich dem oberen der Frontsäule ist. Interkolumnium und Säule des Naos verhalten sich wie  $3:2$ , d. h. wie Metope zu Triglyphe, mittleres Interkolumnium zur mittleren Säule an der Front usw.

Es wäre durchaus falsch, diese Übereinstimmung der Proportionen dahin zu interpretieren, daß sie von der Front auf den Naos übertragen wurde. Sondern die Proportion ist die Idee, die konkretisiert wird, und diese Verwirklichung vollzieht sich gleichzeitig und zusammenhängend in der Raumgestaltung sowohl des Baukörpers wie des Grundrisses.

*h)* Völlig übereinstimmend mit dem Umstand, daß die proportionale Gliederung des »Innenbaues« der des »Außenbaues« entspricht, ist die geometrische Konstruktion.

Für den Längsschnitt ergibt sich, daß ein  $\pi/4$ -Dreieck – also das ursprüngliche des Grundrisses – im Abstand von

drei Säulen über den äußeren Fußpunkten konstruiert, seine Spitze in der Achse der mittleren Säule findet, und zwar am unteren Rand des oberen Gesimses. Ein Goldenes Schnitt-Dreieck, über dem Abstand der inneren Fußpunkte dreier Säulen konstruiert, trifft denselben Höhepunkt, so daß die Breite der Säulen durch einen Winkel von  $7\frac{1}{2}^\circ$  bestimmt ist. Damit sind alle einzelnen Säulen und Interkolumnien in der Längsachse konstruierbar. Aber auch nach außen hin ergibt sich ein Zusammenhang. Konstruiert man auf der gemeinsamen Höhe beider Dreiecke in dem Punkte, in dem sie sich treffen, ein neues, dessen Spitzenwinkel  $45^\circ$  ist, so trifft die Seite die Ecke der Plinthe der Antenfrontsäule (Fig. 3).

Im Querschnitt stellt sich die Konstruktion so dar: errichtet man im Fußpunkt der Säulen der Ringhalle über der ganzen Strecke des Stylobates ein gleichschenkliges Dreieck, dessen Basiswinkel  $52\frac{1}{2}^\circ$  betragen, so fällt der Spitzenwinkel ( $75^\circ$ ) in die Spitze des Schrägeisons. Konstruiert man in ihr ein Goldenes-Schnitt-Dreieck, so treffen die Seiten in die äußeren Fußpunkte der den Naos gliedernden Säulen. Von den Loten, die man in diesem Dreieck auf die Gegenseiten fällt, ergibt der vierte Schnittpunkt die Schafthöhe der unteren Säule, der neunte die der oberen Säule, der zwölfte den oberen Gesimsrand, der fünfte Fußpunkt den oberen Rand des zur unteren Säule gehörigen Achitravs (Fig. 2).

Die übrigen für die Breitenteilung wichtigen Punkte werden durch Dreieckskonstruktionen von verschiedenen Ansatzpunkten aus gewonnen. So ist die untere Breite der äußeren Säule festgelegt durch Winkel von  $75^\circ$ , die einmal von der Spitze des Schrägeisons, das andere Mal vom zwölften Schnittpunkt der Lote im Goldenen-Schnitt-Dreieck, d. h. von der oberen Gesimshöhe aus konstruiert werden. Zwei gleichseitige Dreiecke, von denselben Höhepunkten aus konstruiert, ergeben die Mitte des Interkolumniums und die Mitte der halben Säule, die über den

Pfeiler der Antenfront herausragt. Ein  $\pi/4$ -Dreieck von der Spitze des Schräggeisons ergibt den äußeren Rand des Antempfeilers, den inneren findet man durch ein gleichschenkliges und rechtwinkliges Dreieck, das man am Schnittpunkt des vierten Lotes konstruiert, während ein  $\pi/4$ -Dreieck von demselben Punkt aus die inneren Fußpunkte der Säulen des Naos festlegt.

Durch dieselben Linien sind auch im Aufriß des Querschnittes die meisten (freilich nicht alle), entscheidenden Punkte festgelegt: Die Verjüngung beider Säulenschäfte, der Ansatz des unteren Architravs und der oberen Säulen, sowie der untere Profilirand des oberen Architravs.

Man ersieht hieraus deutlich, wie sowohl im Längsschnitt, aber ganz besonders im Querschnitt der ganze Raum als eine Einheit behandelt und nach denselben Prinzipien konstruiert wurde, wobei im Querschnitt das Goldene-Schnitt-Dreieck und die mit ihm zusammenhängenden Figuren genau wie an der Front von verschiedenen Ansatzpunkten her bevorzugt sind, im Längsschnitt dagegen dieselbe Kombination des  $\pi/4$ - mit dem Goldenen-Schnitt-Dreieck, die im Grundriß auftritt.

i) Die Räume, die den Kernbau ausmachen, haben eine proportionale Beziehung zueinander, die zeigt, daß ihre Rauminhalte als in Zusammenhang miteinander empfunden und gestaltet wurden. An den Tempeln, wo der Naos die Proportion 1 : 2 hat, ist die Tiefe des Pronaos + Opisthodom annähernd gleich der Cellabreite, d. h. der Hälfte der Cellatiefe (z. B. Tempel E, Juno, Concordia); an den Tempeln, wo die Cella die Proportion 2 : 5 hat, ist die Tiefe des Pronaos + Opisthodom annähernd  $\frac{2}{5}$  der Cellatiefe (z. B. Herkules und Poseidon). Aber nicht nur untereinander hängen die Räume zusammen, sondern oft mit der Säulenhöhe und dem Stylobat, d. h. mit dem Aufriß und Grundriß des Baukörpers.

k) Ich hatte unter g) festgestellt, daß die Längsmauern des Kernbaues in Paestum in die Proportionsrechnung mit

einbezogen sind. Andere Zusammenhänge sind für unsere Zwecke bedeutsamer. Es läßt sich zahlenmäßig nachweisen, daß die größte Pterentiefe an den meisten Tempeln hinter dem mittleren oder unteren Säulenumfang zurückbleibt<sup>6 und 7</sup> – eine Analogie zu der Tatsache, daß am Baukörper die Interkolumnien niemals größer sind als der mittlere Säulenumfang. Die griechischen Architekten waren im Laufe der Entwicklung immer mehr bestrebt, die verbindende Bedeutung des Pterons zwischen Ringhalle und Kernbau zu betonen, indem sie die Größe der Zwischenräume dem Säulenumfang unterordneten, der die Mauer repräsentierte, welche ursprünglich das Gemeinsame war, aus der die beiden Gegensätze des Vollen und Leeren und damit natürlich auch die »plastische« Form der Säule gewonnen wurde.

Formal wurden die Mauern nach denselben Prinzipien behandelt wie die Säule; sie standen nicht unmittelbar auf dem Pflaster des Pterons, sondern bekamen einen Sockel, der sie isolierte; sie wurden verjüngt; sie erhielten profilierte Abschlüsse. Und der Pfeiler der Antenfront bedeutete den Versuch, einen Übergang zwischen dem materiellen Kontinuum der raumumfassenden Mauer und dem »plastischen« Säulenkörper, zwischen Prinzip und Wirklichkeit zu schaffen.

1) Eine wesentliche Bedeutung für die Raumgestaltung dürfte die Fußbodengliederung gehabt haben<sup>14</sup>, da die kontinuierliche oder abgebrochene Folge der Fugen im Zusammenhang mit Form und Lage der Steinplatten einen Bewegungszug ergibt, der einerseits parallel oder quer zur Hauptrichtung des betreffenden Raumes verlaufen, andererseits sich auf den Einzelraum beschränken oder über verschiedene Räume durchgreifen kann, wobei die in Fugenzusammenhang stehenden Räume unmittelbar aufeinander folgen, oder über eine Trennung hinweg durch die Fugenflucht aufeinander bezogen sein können. Es werden so Richtungsspannen innerhalb des einzelnen Raumes, Iso-

lierungen oder Verbindungen von Räumen, Unterstützungen oder Hemmungen des Bewegungszuges geschaffen, die sowohl für den einzelnen Raum wie für das Verhältnis des Teiles zum Ganzen sehr charakteristisch sind. Im allgemeinen scheinen folgende Regeln zu gelten:

α) Je stärker die Fugen raumverbindend durchgreifen, um so mehr unterstützt die Form der Steine die Raumrichtung; je weniger sie durchgreifen, um so mehr sind sie ihr entgegengesetzt.

β) Die Fußbodengliederung hängt mit dem Grundrißkonflikt zusammen. Zielt dieser auf Trennung und Gegenüberstellung der Glieder ab, so greifen die Fugen nicht durch, und es gibt keine Fugenkonkordanz zwischen einzelnen (benachbarten oder getrennten) Räumen. Geht die Lösung des Konfliktes auf Annäherung oder Verschmelzung der Kontraste, so greifen die Fugen durch.

Zusammenfassend könnte man sagen: wir haben innerhalb der Einheit des Raumes (*a-c*) einen Grundrißkonflikt (*d*) gefunden, der eine gewisse Analogie zum Schwerekonflikt besitzt; eine proportionale Bindung der Haupt- wie der Einzelräume (*e-i*), die zum Baukörper, seinen absoluten Größen wie der ihn beherrschenden Proportion in Beziehung steht; dann eine Bedeutung der Mauer (*k*), die mit der für die Front übereinstimmt; und schließlich eine Unterstützung der Raumgestaltung durch die Pflasterung (*l*), die man vielleicht mit der Rolle der Kanneluren vergleichen darf. Dabei heben sich immer schärfer zwei allgemeine Grundsätze ab, oder vielleicht ein Grundsatz und eine spezielle Anwendung: daß man zwischen Prinzip und Wirklichkeit scharf unterscheiden muß, und daß dementsprechend die am griechischen Tempel auftretenden Zahlen und Proportionen nur dann richtig verstanden werden, wenn man den durch diese Kluft bedingten Freiheitsgrad mit in Rechnung stellt, der durch die individuelle Eigenart der Konzeption und durch die Ortsfunktion der einzelnen Bauteile näher bestimmt ist. Und auch dies dürfte klar ge-



worden sein: die vielseitigen Analogien zwischen räumlicher Gestaltung des Baukörpers und des Grundrisses sind nicht die Folge einer sekundären Übertragung von dem einen auf den andern; sondern beide wurden im Verlaufe der Geschichte als eine immer engere Einheit empfunden und gestaltet, und zwar als eine räumliche und nicht als eine plastische Einheit. *Es gibt prinzipiell keinen Dualismus zwischen Innenbau und Außenbau*, nur eine gewisse Differenzierung von Querrichtung und Längsrichtung, die ja auch an der Ringhalle selbst auftritt, wobei die Querrichtung mit der Höhenrichtung enger zusammenhängt als mit der Längsrichtung, das Goldene Schnitt-Dreieck aber das alle Dimensionen verbindende Konstruktionselement ist.

Ich werde meine bisherigen Behauptungen weiter beweisen, indem ich die geometrische Konstruktion des Grundrisses für den Poseidontempel in Paestum gebe.

## 2. Die geometrische Konstruktion der Raumgestaltung (Fig. 7)

a) *Die Konstruktion* im Osten. Man konstruiert über der als gegeben angenommenen Stylobatstrecke ein  $\pi/4$ -Dreieck ABC und durch die Spitze C, die in den Schnittpunkt der Mittelachsen der Ringhalle fällt, dessen Umkehrung DEF. Die Schnittpunkte G und H der beiden Dreiecke geben die Fuge der zweischichtigen Mauer des Kernbaues.

Fällt man in jedem dieser beiden Dreiecke von den entgegengesetzten Fußpunkten D und B je ein Lot auf die Gegenseiten und verbindet die Endpunkte N und O, so erhält man

im Schnittpunkt des Lotes DM mit der Längsmittelachse der Ringhalle die Spitze des Goldenen-Schnitt-Dreiecks, dessen Fußpunkte L und M die Breite des Kernbaues im Toichobat angeben;

durch das Lot BO annähernd die äußere Pfeilerkante der Antenfront;

durch die Verbindungslinie NO im Schnittpunkt mit der Längsmittelachse FF' den hinteren Rand der Pronaoswand.

Es sind jetzt drei Zusatzkonstruktionen zu machen:

1. von den Stylobatecken A und B konstruiert man ein gleichschenkliges Dreieck mit dem Basiswinkel von  $30^\circ$  (d. h. gleich dem Spitzenwinkel des Goldenen-Schnitt-Dreiecks). Die Spitze trifft den Rand der Stufe vor der Antenfront und gliedert das Pteron ab. Wir wollen es daher das Pteron-Dreieck nennen.

2. die beiden rechten Winkel, die sich an den gegenüberliegenden Punkten O und N aus den Loten der beiden  $\pi/4$ -Dreiecke gebildet haben, werden im Winkel von  $15$  und  $15\frac{1}{2}^\circ$  geteilt. Im einzelnen: vom Punkt N auf dem Schenkel NF ausgehend, trifft

der *erste* Strahl ( $22\frac{1}{2}^\circ$ ) die Naosecke, annähernd die innere Pfeilerecke der Antenfront, die Pteron-, Stylobat- und Stereobatecke und den westlichen Rand des Pronaos (als Schnittpunkt mit einem der Lote des Goldenen-Schnitt-Dreiecks).

der *zweite* Strahl ( $45^\circ$ ) den hinteren und den vorderen Rand der Bordschwelle zum Eingang in den Naos.

Vom Punkt O auf dem Schenkel OB ausgehend, trifft der *erste* Strahl ( $15^\circ$ ) den vorderen Rand der Antenfront, der *zweite* Strahl ( $30^\circ$ ) den hinteren Rand der Plinthen der Antenfrontsäulen,

der *dritte* Strahl ( $45^\circ$ ) die hintere Ecke des Pronaos.

3. Im Goldenen-Schnitt-Dreieck werden von den Fußpunkten L und M Lote auf die Gegenseiten gefällt und verlängert. Man erhält dann die Ränder der Treppenstufen, der Stylobatplinthen, der inneren Mauergrenze und der äußeren Fugen der Plinthen der den Naos teilenden Säulenreihe.

Die Konstruktion im Westen. Aus der Konstruktion im Osten hat sich durch Verlängerung auf dem Stylobat das  $\pi/4$ -Dreieck A'B'C ergeben, über dessen Spitze C man als

Umkehrung DEF' konstruiert. In beiden fällt man von den entgegengesetzten Ecken B' und E je ein Lot auf die Gegenseiten und verbindet die beiden Fußpunkte N' und O'. Diese Verbindungslinie kreuzt in der Mittelachse der Ringhalle die westliche Grenze des Naos.

Teilt man den rechten Winkel bei O in  $15^\circ$  und  $52\frac{1}{2}^\circ$  (2 : 7 in Zusammenhang mit der Kernbauproportion), so legt

der *erste* Strahl am Schnittpunkt mit dem Goldenen-Schnitt-Dreieck die Stufe vor der Antenfront fest,

der *zweite* Strahl im Schnittpunkt mit der Längsmittelachse die hintere Opisthodomwand und die innere Längsfuge der Säulenreihe im Naos.

Verbindet man ferner den Scheitel des rechten Winkels bei N' mit dem Punkt P, in dem sich das umgekehrte  $\pi/4$ -Dreieck (DEF') mit dem ersten Lot B' O' im aufrechten schneidet (was einer Teilung in  $15^\circ$  fast gleichkommt bzw. einer Halbierung des durch die Verbindungslinie N' O' entstandenen Winkels), so schneidet diese Gerade die Längsmittelachse am hinteren Rand der Antenfront.

Der vordere ergibt sich durch das Pteron-Dreieck.

b) *Die Erörterung des Konstruktionsbildes.* Während die beiden  $\pi/4$ -Dreiecke über dem östlichen und westlichen Stylobat den ganzen Grundriß in zwei Teile teilen, bilden die Seiten der beiden umgekehrten  $\pi/4$ -Dreiecke einen Rhombus, dessen Ecken in die Enden der Mittelachsen fallen; er faßt den ganzen Raum zusammen und ordnet sich die Teile ein, indem in jeder Hälfte des Ganzen die Tiefenbewegung nach dem Zentrum der Figur zu gerichtet und so aus dem Weg der Längsmittelachse Statik geschaffen wird.

Innerhalb dieses Rhombus wird durch die ersten Lote der umgekehrten  $\pi/4$ -Dreiecke ein Konflikt der Raumböden geschaffen<sup>15</sup>, der vom Bewegungszug der Längsmittelachsen völlig unabhängig gemacht und an die beiden schräg im Grundriß liegenden Dreiecke DNF und EN'F' geknüpft ist. Zwischen beiden liegt das Rechteck DN'EN, dessen Diagonale DE die Quermittelachse der Ringhalle

und damit die Scheidelinie der Raumhälften ist. Dieses Rechteck hat nicht nur die Form, sondern auch die Funktion des Abacus: die beiden zueinanderstrebenden Gegensätze voneinander zu trennen und aufeinander zu beziehen. Es hat hier ganz die Kraft des Abacus der Frontsäulen.

Jede Raumhälfte hat in sich wieder ihre dramatischen Spannungen, durch die der durchgehende Bewegungszug aufgehalten und die Statik vergrößert wird. Sie knüpfen an die Teilungen der rechten Winkel an den gegenüberliegenden Punkten N und O der ersten Lote des aufrechten und des umgekehrten  $\pi/4$ -Dreiecks an.

Neben diesen Momenten, die aus Dynamik mit Hilfe dramatischer Gegensätze Raumstatik schaffen, gibt es einmal solche, die den durchlaufenden Bewegungszug unterstützen, so z. B., daß die Verlängerung des östlichen Goldenen-Schnitt-Dreiecks im Westen die Naosecken trifft, während umgekehrt die Verlängerung der Naosdiagonalen im Osten die Stereobatecken festlegt; dann solche rein symmetrischer Natur, wie die Pteron- und Goldenen-Schnitt-Dreiecke. Doch geht die Symmetrie nicht so weit, den Unterschied zu verwischen, daß die Raumdramatik im Westen wesentlich geringer ist als die im Osten. Es findet eine Art von Abklingen und Lösung statt.

Das Raumbild charakterisiert sich durch die Art, wie die Tiefenbewegung zum Dasein wird, durch die Betonung des Ganzen ohne Unterdrückung der Teile, durch klare Gliederung bei starker Beziehung des Gegliederten, durch intensiv-dramatische Spannung und deren Abklingen.

c) Der Vergleich der Grundrißkonstruktion des Raumes mit der Aufrißkonstruktion der Front kann sich auf die Elemente der Konstruktion wie auf das ganze Raumbild beziehen.

In beiden Fällen kommt das Goldene-Schnitt-Dreieck mit seinen Loten vor. Daß die Fußpunkte hier in die Achsen der zweiten Säule fallen, ist das Ergebnis einer langen historischen Entwicklung, die aus 2 Faktoren gleichzeitig

besteht: der Verbreiterung des Naos und dem Heranziehen der Antenfront an die Ringhalle.

Das  $\pi/4$ -Dreieck, das für die Grundrißkonstruktion eine so große Rolle spielt, und zwar scheinbar vom Beginn der Entwicklung an, kommt im Frontaufriß am Poseidontempel noch nicht vor, sondern erst an dem noch jüngeren Concordiatempel von Akragas. Man könnte daraus schließen, daß die Durchgestaltung der Front von der Annäherung an die Grundrißkonstruktion abhängig war. In jedem Fall ist damit die Behauptung widerlegt, es sei den Griechen nur auf die plastische Durchgestaltung der Front angekommen.

Die Teilung rechter Winkel kommt an der Front wie im Grundriß vor.

Das Gesamtbild der beiden Konstruktionen zeigt eine sehr weitgehende Analogie: die adäquate Entstehung des Seins aus dem Werden, die Betonung des Ganzen und die Einordnung der Teile, den dramatischen Charakter, der seine Auflösung findet, den starken Abacus, – alles dies stimmt vollkommen überein. Die Konstruktion hat in beiden Fällen nur das bloßgelegt, was in den Formen und Räumen untheoretischer, versteckter, weniger anatomisch und gerüthhaft vorhanden war. Und zwar im Aufriß wie im Grundriß zugleich. Man wird unwillkürlich an den Vers Goethes erinnert:

»Nichts ist innen / Nichts ist außen / Was nicht drinnen / Ist nicht draußen/«\*, der den Tatbestand völlig kongruent ausdrückt.

\* Raphaels Deutung entspricht nicht unbedingt dem, was Goethe damit meinte.

## B. Die Idee des dorischen Tempels

Der Versuch, die optisch festgestellten Tatsachen ins Allgemeinweltanschauliche zu deuten – ohne von literarischen Denkmälern auszugehen – begegnet beim dorischen Tempel einigen prinzipiellen Schwierigkeiten. Im Gegensatz sowohl zum ägyptischen Tempel wie zur christlichen Kirche, die die eine Seite der Gegensätze, aus denen jedes Weltbild bestehen muß, besonders betonen oder verabsolutieren, hat der Grieche zu jedem Grund seinen Gegengrund. So hat man immer zwei gegensätzliche Behauptungen, die sich zwar nicht annullieren, über die man aber trotzdem nichts Befriedigendes mitteilen kann. Denn der griechische Künstler sagte: der Körper ist das einzig mögliche Ziel aller Vergeistigung – im Gegensatz zum Christen, für den der Geist das einzig mögliche Ziel aller Körperlichkeit ist. Der Christ entledigte sich des Körpers, mit dem er überlastet war, im Geiste, der Grieche dagegen des Geistes, dessen er offenbar zuviel hatte, im Körper. Und nun soll man den Körper, der die Synthese aller geistigen Gegensätze ist, wieder in Geist auflösen! Selbstverständlich kann eine solche paradoxe Aufgabe nur versuchsweise und fragmentarisch gelöst werden. Über allem, was wir sagen werden, ist darum dieses als Motto festzuhalten: der dorische Raumkörper ist eine verwirklichte Idee, als solche die letzte Einheit aller nur erdenklichen Gegensätze und weil *letzte* Einheit – selbst genugsam als Raumkörper und Musik in sich selbst (nicht bloß Resonanzboden für Musik) und darum Schönheit und nicht Zeichen.

Wir werden zuerst (i) nach den religiösen (1), sozialen (2) und individuellen (3) Grundlagen fragen, soweit sie in der Architektur selbst zur Erscheinung kommen, und dann (ii) nach den einzelnen Momenten der Methode, die das künstlerische Schaffen charakterisieren.

I. 1. Der dorische Tempel nahm ein Götterbild auf, das in die Tiefe des Naos – also nach Westen – gerückt war und wurde mit einem Altar verbunden, der nicht unbeträchtlich vor der Ostfront lag. Was bedeutete diese räumliche Trennung von Götterbild und Altar? Nicht der Gott wohnte im Tempel, der Tempel war nicht das Haus des Gottes, sondern nur der räumliche Schutz für sein Bild. Dieses war Menschenwerk, d. h. weder von dem Gott anbefohlen und von besonderer metaphysischer oder magischer Wirkung, sondern von Menschen nach dem Bilde des Menschen geschaffen. Es repräsentierte den Gott, der damit zugleich nah und fern war, niemals greifbar aber auch niemals unerreichbar oder was für das dialektische Denken des Griechen dasselbe besagte: stets greifbar und doch stets unerreichbar. Die Würde dieses Bildes bestand darin, daß es endlich war und doch keine einzige Eigenschaft des Endlichen für den frommen Menschen annehmen konnte, ebensowenig wie eine unendliche. Trotz aller Fähigkeiten und Vermögen, die die griechischen Götter haben, sind sie in tieferem Sinn eigenschaftslos. Ihr Sein ist soviel wichtiger als ihr Tun, daß dieses nur dazu dient, ihre Seinswürde zu mehren. Aus aller Theorie und Praxis, Wahrheit und Moral herausgenommen, empfand sie der Grieche, indem er der Aufforderung des Gottes: »Erkenne Dich selbst« antwortete: »Du bist«. Diese Kluft weist den Gläubigen von dem Bild seines Gottes, bindet ihn an den entfernten Altar. An diesem vollzieht sich, was dem Menschen an Weg zum Gotte möglich ist: eine bescheidene Anzahl von Handlungen, die die Distanz zum Gott nicht aufzuheben vermögen. Es ist bezeichnend, daß es selbst bei Plato keine unio mystica gibt. Denn es gibt auch keinen Weg des Gottes zum Menschen, es gibt keine Gnade. Überall, wo sich die Götter dem Menschen nähern und das scheint immer in nichtkultischen Momenten zu sein, haben die Menschen dafür zu büßen. Die Aristokratie des griechischen Geistes kannte weder eine Knechtung durch einen Gott noch eine

Vereinigung mit ihm. Zwischen beiden lag die menschliche Freiheit.

Aus diesem Zwischen erwuchs der Tempel. Der Unterbau zwischen Stereobat und Stylobat hatte die Aufgabe, die Kräfte der Erde zuzumauern und damit einzubauen, fernzuhalten. Wie ein Joch auf dem Nacken des Besiegten liegt dieser Teil der Architektur auf der Erde, auf den chthonischen Gottheiten. Die Säulen wachsen auf diesem sichernden Fundament empor, aber nur um Lasten aufzunehmen, die an den ursprünglichen Ort wollen. Der Kampf zwischen beiden findet seinen Ausklang im Giebel, der mit den Flügeln des Zeusadlers verglichen wird. Die Plastik in den Metopen und im Giebel deutet uns diesen Kampf. So zeigen die Metopen aus Selinunt, daß entweder ein Heros oder Athena, die mutterlos aus dem Haupte des Vaters entsprungene, gegen Giganten auftreten oder das männliche gegen das weibliche Prinzip oder die Besiegung von Naturgottheiten. Die Giebel am Zeustempel von Olympia zeigen wieder dieselben Gegensätze: die den olympischen Göttern feindlichen Kentauren gegen die Lapithen. Die richtend-herrschende Gebärde Apollos macht deutlich, daß dieser *agon* (Wettkampf) nicht ein beliebiger war, sondern ein solcher, bei dem eine rechtlich-politisch-religiöse Kulturschicht von einer neuen, entgegengesetzten abgelöst wurde, so wie es uns Bachofen in seiner Einleitung zum *Mutterrecht* geschildert hat.

Wie groß die Spannung zwischen Sein und Werden, Gestalt und Entwicklung der Kräfte des dorischen Tempels gewesen sein mag, kann man daraus erschließen, daß ihre Auflösung einen neuen, den orphisch-dionysischen Kult zur Folge hatte. So mächtig dieser gewesen ist, er war nicht imstande, die Formensprache der Tempelarchitektur unmittelbar zu beeinflussen. Nur sekundäre Merkmale zeugen davon, daß einzelne Tempel ihm gedient haben.

Die Diskussionen über die moderne Kunst haben ergeben, daß der religiöse Sinn eines Kunstwerkes sich nicht



darin erschöpft, daß es einen religiösen Gegenstand hat oder einem religiösen Zweck dient. »Ein Stilleben kann frömmere, heiligere sein als eine Madonna.« Ein solcher nur scheinbar paradoxer Satz findet seine Begründung darin, daß das Absolute, Platons Idee des Guten, oder des Meister Eckehards Gottheit im Gegensatz zum dreieinigen Gott sich nicht nur auf dem religiösen Gebiete verwirklicht und von dort mit sachlichen Inhalten in jedes andere übernommen werden muß, sondern daß jedes Kulturgebiet eine selbständige Realisierungsmöglichkeit darstellt und darum mit ihrer Erfüllung von jedem religiösen Inhalt oder Zweck unabhängig ist. Obwohl uns heute noch eine Philosophie und Metaphysik fehlen, die diese Erfüllung in ihren Merkmalen sicherstellen, möchte ich doch unter dem Vorbehalt späterer Begründung die Behauptung wagen, daß das Absolute im Kunstwerk erscheint

*einmal* als Symbol, das bei dem räumlichen Charakter der Baukunst nur ein räumliches, d. h. der Schnittpunkt des Koordinatensystems der Mittelachsen sein kann,

*dann* als endliche Unendlichkeit, als platonische *metexis* des Sterblichen am Unsterblichen, des Vielen an der Idee des Einen, als thomistisches Prinzip der analogia entis, das im Ursachbegriff verwurzelt ist und

*schließlich* als System. Es erklären sich dann auch manche historischen Tatsachen des dorischen Tempelbaues.

Die ganz frühen Tempel rechnen mit dem unteren Säulendurchmesser als Modul. Da nun die Blicklinie in die Höhe des Kapitells bzw. des Abacus gerückt ist, wäre eine große Entfernung von der Mitte nach beiden entgegengesetzten Richtungen der Höhe erreicht, die durch nichts ausgefüllt wäre, wenn sich nicht die Konstruktionslinien, die von der Höhe des Triglyphs und von dem rechten Winkel am Stylobat ausgehen, in der Mitte trafen. Diese Begegnung ist aber nur eine imaginäre. Soll sie real wirksam sein, so muß die Mitte betont werden; das erreichte der Grieche, indem er den mittleren Durchmesser zum Modul

der Proportion machte. Das scheint mir der metaphysische Sinn einer historischen Wandlung, die dadurch den Nachdruck bekommt, den sie verdient, und den doktrinär einseitigen Behauptungen entrückt wird, die sich z. B. bei Babin und Puchstein finden.

Die senkrechte Mittelachse des Baukörpers ist mit der Materie nur an der Giebelspitze des Tempels verhaftet und läuft in der Hauptsache durch die Mitte des innersten Interkolumniums, ist also eine ganz imaginäre Linie. Dem Schnittpunkt beider Achsen ist damit der letzte Rest unmittelbarer Wirksamkeit und Materialität genommen. Eben dies aber rückt ihn in eine Distanz zu der gesamten aufgebauten *Wirklichkeit* der Architektur, die dem griechischen Polytheismus seinen faszinierenden und unerschöpflichen Untergrund gibt, seine Geistigkeit, die ihn über manchen Monotheismus erhaben sein läßt. Der »unbekannte Gott« ist der Mittelpunkt aller Götter Griechenlands.

Die Gestalthaftigkeit des dorischen Tempels scheint unmittelbar dafür zu sprechen, daß die spezifisch ästhetische Verwirklichung des Absoluten die religiös dogmatische überwiegt. Aber nicht jede Gestalt ist ein System. Ein solches liegt nur dann vor, wenn alle dynamischen Kräfte aus sich selbst heraus eine völlig adäquate, ja kongruente Gestalt entwickelt haben. Dies scheint mir von allen aufrechtstehenden Tempeln Groß-Griechenlands nur am Poseidontempel zu Paestum der Fall zu sein. Der Dualismus, der in vielen Fällen ein oft gigantisches Ringen um die Verwirklichung ist, ist aber nicht die Wirklichkeit selbst, schon weil er die psychische Seite der Dynamik nicht in eine autonomontische verwandeln kann. Innerhalb dieser Grenzen, die das System vom Schema und von der Konstruktion trennt, ist ein anderer allgemeiner Gesichtspunkt: die Mannigfaltigkeit der Formen und die Art ihrer Einheit zu beachten. Die geringe Anzahl von Formen am griechischen Tempel steht in Einklang mit der Gleichheit derer, die dieselben Funktionen zu erfüllen haben, z. B. der Kapitelle – sehr im

Gegensatz zu dem Prinzip der Individualisierung und möglichst häufigen Variationen von Form, Material, Raumgestalt der christlichen Kirchen. Je größer die Mannigfaltigkeit und in ihr die Gegensätzlichkeit, desto größer ist das Verlangen nach Einheit. Je weniger diese formal, d. h. ästhetisch immanent sichtbar ist, desto mehr wird sie im Transzendenten gesucht. So erklärt es sich vielleicht, daß eine polytheistische Religion stärker auf die Einheit der Formensprache dringen muß als eine monotheistische, für die die ästhetische Mannigfaltigkeit ein Mittel ist, die religiöse Einheit zu fordern und sie im Unsichtbaren gegenwärtig zu machen. Beide Gestalten, so verschieden sie unter sich sein mögen, heben sich einheitlich ab gegen eine Zeit, die den Begriff des »Tempels« als den zentralen seiner religiösen Kulte nicht kannte. Wie der polytheistische Grieche »die« Götter, so fand der monotheistische Jude »den« Gott überall, und es bezeichnet eine seelische Umwandlung und Erschütterung, von der wir uns kaum einen Begriff machen können, daß überhaupt die Vorstellung eines Gotteshauses auftauchte<sup>16</sup>. Daraus ersehen wir, daß die Kunst, die Architektur selbst schon eine Form der *methexis* des Bedingten am Unbedingten ist, die ihren ästhetischen Ausdruck an der Oberfläche des Kunstwerkes findet. Sie kann nicht beurteilt werden, weil die ursprüngliche Epidermis an allen Tempeln Groß-Griechenlands fehlt. Erstaunlich bleibt, daß der Poseidon-Tempel trotzdem keinen Zweifel übrig läßt, daß die unendliche Endlichkeit eines jeden Formstückes an ihm vorhanden ist.

2. Der Bau eines Tempels hat zur Voraussetzung die Seßhaftigkeit der Bevölkerung und damit eine bestimmte Art der Produktion der Lebensmittel. Wenn ich aber hier den Versuch mache, von der Soziologie des dorischen Tempels zu sprechen, so meine ich weniger die Sklavenwirtschaft, die Vorherrschaft des Handels, kurz das, was Marx die Art der Produktion oder Reproduktion der Lebensmittel genannt hat, und den sich daraus ergebenden rechtlich-politischen Oberbau (Demokratie, Diktatur), ob-

wohl sich gerade darüber einige Nachrichten z. B. aus Athen und Akragas erhalten haben, wie ja überhaupt die Verbindung von Tempel und Schatzhaus für eine materialistische Geschichtsauffassung ein sehr interessantes Phänomen ist; sondern ich meine die Formen der Vergesellschaftung im Sinne der Simmelschen Soziologie, wobei ich allerdings sowohl das Sein, das in die soziologische Relation eintritt, wie das Sein, in dem die soziologische Relation endet, mit in die Betrachtung einbeziehe<sup>17</sup>.

a) Das Sein, das in die Relation eintritt, charakterisiert sich zunächst durch den hohen Grad der Durchgeformtheit, durch einen umfassenden Eigenwert, wie er darin zur Erscheinung kommt, daß die Säule als Form einen Überschuß über ihre Funktion wie über bloße Ausdrucksbedürfnisse hat; dann in der Selbständigkeit, Unabhängigkeit, Selbstsicherheit, der auch ein platzverstellendes Gedränge zu ängstlich und vulgär ist; durch eine Aristokratie, die alles in sich selbst findet und die Zahl der Gleichen übersichtlich begrenzt; durch die innere Freiheit, mit der dieses selbstsichere und weder herrschsüchtige noch geduckte Einzelsein sich selbst aufgibt, ohne jedes Ressentiment aus natürlichem Trieb in das Gegenteil umschlägt, ohne sich zu verlieren. Soviel persönliches Sein – soviel soziale Relation, das ist zugleich Gesetz und Freiheit.

b) Es ist gleichzeitig der Gegensatz in seiner ganzen Schärfe, wie die subtilste Annäherung, die die einzelnen Dinge untereinander verbindet. Ob wir den Gegensatz von Kraft und Last oder von Vollem und Leeren oder den von Konkavem und Konvexem annehmen, immer müssen wir die wirkliche Polarität und die wirkliche Verzahnung feststellen, wie das imaginäre Prinzip, aus dem die Gegensätze stammen. Dagegen kennt der Grieche nicht den unmittelbaren Übergang von gleichartigem Ding zu gleichartigem Ding über einen Gegensatz hinweg, dessen Form der Bogen ist, er kennt nur den Kampf von Gegensätzen, die aus ursprünglicher Gemeinsamkeit geworden sind und zu endgültiger Ge-

meinsamkeit hinstreben. Der Kampf, der zugleich Liebe und Haß ist, ist der Vater aller Dinge – wie vorsokratische Philosophie sich ausdrückte. Dieser Kampf ist die Form der Vergesellschaftung der Einzeldinge untereinander.

c) Das Verhältnis der Teile zum Ganzen ist nicht das einer direkten Abhängigkeit in dem Sinne, als ob unmittelbar die Teile das Ganze oder das Ganze die Teile bedingen. Dieser Mangel sowohl an Abhängigkeit wie an Unmittelbarkeit beruht nicht auf der Notwendigkeit einer Hierarchie von Mittlern, sondern auf dem Vorhandensein eines Prinzips formal-mathematischer Art – mögen wir es geometrisch oder arithmetrisch ausdrücken – das sowohl die Teile wie gleichzeitig das Ganze formt, so daß sie mittelbar und dadurch mit dem Schein der Freiheit zusammenstimmen müssen. Nur dürfen wir uns dieses Prinzip nicht als eine transzendente Macht vorstellen, es war als mathematisches die Mitte zwischen Idee und Erscheinung, hatte an den Figuren Anteil und am Denken, und konnte, obwohl nur etwas Verstandesmäßiges, mit rein vernünftig dialektischen Mitteln erreicht werden. Es war eine Seinsordnung, der die Kräfte zustrebten. Daraus erklärt sich dann wohl in der besten Zeit die Bevorzugung des goldenen Schnittes, weil er die gestaltgebende Proportion ist. Das Ganze war immer ein gegliedertes Ganzes, das den Selbständigkeits- und Freiheitscharakter der Glieder ebensowenig antasten durfte, wie die Glieder das Ganze sprengen durften. Die Proportionen, die die Teile beherrschten, fügten sich in die Proportion, die das Ganze beherrschte, als Glieder. Die absoluten Zahlen der Glieder und die Proportionen gingen zusammen. Das Ganze führte zu einer Maßeinheit und diese durch dieselben, nur entgegengesetzt gerichteten Operationen zum Ganzen. Diese Maßeinheit lag gewöhnlich in der Nähe oder fiel zusammen mit einem Einheitsmaß, das festgesetzt und konventionell war wie unser Meter, aber in den verschiedenen Landschaften und Schulen differierte.

d) Das Ganze erschöpft sich nicht in seiner soziologischen Funktion, es ist als soziologisches Sein religiös ausgezeichnet. Die christliche Kirche ist einmal ein symbolisches Zeichen für den Erlöser, da das Kreuz das Prinzip der Zusammensetzung der Räume ist, und andererseits eine Versammlungsstätte der Gläubigen, die zu einem Gott beten, den man nur im Geist anbeten kann, also gleichsam eine symbolische. Der dorische Tempel ist überhaupt kein Versammlungsort der Gläubigen, die ihn – von orphischen Kulte abgesehen, – niemals betreten durften, und der Tempel ist nicht das Haus des Gottes, nicht einmal ein Zeichen dafür, sondern der Schutz seines Bildes. Wenn bei Homer Odysseus die staatliche Ordnung wiederherstellt, wenn bei Aischylos die Tragödie des Atridengeschlechtes sich in die Einsetzung des Areopags auflöst, wenn Plato für den Staat die Kluft zwischen Erscheinung und Idee als prinzipiell zu beseitigend ansieht, so ist hiermit für das soziologische Ganze dasselbe ausgesagt, was ich für den Tempel meine: er hat eine religiöse Weihe – nicht weil er dem Glauben dient, sondern weil er ein soziologisches Ganzes ist. Und diese religiöse Weihe beruht nicht wie im Mittelalter auf dem Primat der Kirche und der Religion, sondern gerade umgekehrt auf dem Primat des *Zoon politikon*.

e) Dagegen ist die soziologische Weihe des dorischen Tempels als eines soziologischen Ganzen begrenzt. Daß er in keiner seiner drei Dimensionen erweitert werden kann, ohne daß der ganze Organismus zusammenbricht, ist ein äußeres Zeichen für eine innere Grenze. Niemandem kann das Wort »Alle«, der Begriff »Menschheit« vor einem dorischen Tempel in den Sinn kommen. Er ist ein griechisches Gewächs und er repräsentiert die Polis. Wie sich die Polis ihrem Begriff nach jeder Erweiterung auf Grund eines ökonomischen Ehrgeizes widersetzt und jedes Bündnis einen Todeskeim in sich trug, so endet die Kette der Sozialbeziehungen beim dorischen Tempel bei diesem bestimmten Ganzen, das sich nicht fortsetzen läßt. Es ist ein endliches

Ganzes, das keiner metaphysischen Annäherung an das Unendliche fähig ist.

3. Von allen Architekten, die in Groß-Griechenland dorische Tempel gebaut haben, steht nur einer als scharf gekennzeichnete, alle Zeiten und Räume überdauernde, den höchsten Genien des menschlichen Geschlechtes zuzuzählende Persönlichkeit vor uns: der Erbauer des Poseidontempels in Paestum. Wer sich je mit der Psychologie des Künstlers beschäftigt hat, wird beim ersten Anblick dieses Tempels wissen, daß hier ein Greis mit der Lebenserfahrung und der Weisheit eines biblischen Alters gebaut hat. Die Maße bestätigen dies. Wir haben einen Menschen vor uns, der die ganze Vergangenheit als Traditionsgut mitgebracht hat, dem die neuen Errungenschaften bekannt sind, der das Alte und das Neue organisch miteinander hat verwachsen lassen: einen Menschen in und über der Wende zweier Zeitalter. Das gibt ihm ein historisch-soziologisches Relief, das kein griechischer Baukünstler vor oder nach ihm gehabt hat. Er hat nur einen, der ihm ebenbürtig und nur einen, der ihm gleichartig ist: Aischylos, dessen Orestie sofort vor dem geistigen Auge ersteht, wenn man den Tempelplatz betritt.

Mit Aischylos teilt er das Bekenntnis zum (erkenntnistheoretischen) Realismus. Die berstende Körperlichkeit der Dinge, die unerschütterliche Gewißheit einer von unserem Bewußtsein unabhängigen Welt, die Völligkeit, die von keiner Abstraktion angekränkelt und von keiner Bewußtseinsspiegelung angeblaßt ist, die natürliche Würde des Parmenideischen Seins, an die auch der kühnste Flug unserer Gedanken nicht heranreicht – das alles scheidet ihn von der glanzvollen Einseitigkeit unserer Vorstellungen und Ideen, von der narzißtischen Selbstverliebtheit unserer kleinen Erfindungen, von dem Rausch über die analytische Willkür unseres Bewußtseins.

Mit Aischylos teilt er die von jedem Einzelfall unabhängige Schwermut und Klage über das Sosein der Welt, das

tragische Gefühl, das den Einzelnen in das Ganze hineinzieht, ohne daß für ihn die Rechnung zwischen Ursache und Wirkung, zwischen persönlichem Anteil und allgemeiner Verkettung jemals aufgehen kann. Wie das Geison weit vorragend alle Senkrechten unter seine Waagrechte einspannt; wie die Säulen – trotz der starken Entasis – kraft der starken Verjüngung durch das Gebälk durchdrücken; wie in der Konstruktion der Front das charakterisierende Dreieck lösungsheischend zwischen den beiden Parallelkonstruktionen steht – dafür gibt es nur eine Analogie: αἶλινον αἶλινον εἶπέ, τὸ δ' εὔ νιχάτω. (Hebe den klagenden Ruf, doch siegreich walte das Gute!)

Mit Aischylos teilt er die Bewußtseinslage, die Distanz zu Welt und Werk: klar und voller Dunkelheiten, scharf umrissen und unendlich strömend, einfach und erschöpfend, bewegt an der Oberfläche und unheimlich still in der Tiefe, dionysisch und apollinisch zugleich, von jenem Gewicht, das Aristophanes so unübertrefflich beschreibt: »... Urwaldworte mit den Wurzeln ausgerissen und geschleudert ...« Sie ist eine andere im Unterbau, gegen dessen Unbewußtheit unsichtbare Senkrechte ans Licht drängen, während Diagonale über die erleidende Waagerechte in die Tiefe und Höhe führen – eine Exposition, allein zu vergleichen mit der (von Goethe so vergeblich nachgeahmten) Wächterszene des Agamemnon: alles enthaltend und doch nichts verkündend; sie ist eine andere in der Ringhalle, wo der Kampf zwischen tragenden und lastenden Kräften tobt und im unberührten Abacus einen körperhaften Ausdruck findet; sie ist eine andere im Giebel, der die Lösung bringt und zugleich eine Schwere hat, als tobten alle Urgewalten der Unterwelt noch einmal wie am Schluß der Orestie, ehe die Erinnyen zu Eumeniden werden.

Mit Aischylos teilt er schließlich die unpersönliche Spontaneität der Formen. Eine Säule steht nicht fertig vor uns, nicht der menschlich begrenzte Wille eines Künstlers oder die unendliche Kraft eines Gottes formt sie vor unseren



Augen und hält sie in Abhängigkeit von sich, sondern aus sich selbst heraus durch eine immanente Energie rollt sie um ihre Achse sich zusammen, sammelt sie Kräfte und öffnet sich, indem sie sich entlädt der Last und wiederholt aus sich – unabhängig von jedem Schöpfer und Betrachter – diesen Prozeß, der zugleich ein Sein ist. *Genitus non factus*, diese Worte der Messe geben den einen Teil dessen, was ich meine – *ens genitum*, wäre hinzuzufügen.

Und doch ist der Weg dieses größten Architekten Griechenlands, ja vielleicht Europas dunkel! Denn was hilft die Vermutung, daß der Herculestempel in Akragas und der Tempel von Segesta einen Schulzusammenhang mit ihm haben. Wie für den Griechen die Individualität in unserem modernen Sinne metaphysisch einen negativen Akzent hatte, so besteht die Persönlichkeit dieses Künstlers gerade darin, daß sein Wesen zu den letzten künstlerischen Werten geworden ist, die uns erreichbar sind.

II. Was uns ein Künstler sagt, kann immer eine Maske sein; wie er es sagt, würde uns stets sein wahres Gesicht zeigen, wenn wir es zu lesen verstünden. Natürlich tapfen wir hier in allen wesentlichen Fragen der Kunst völlig im Dunkel herum. Trotzdem wäre es eine unzulässige schaf-fenstheoretische Naivität, von »der« Methode des dorischen Tempelbaues zu sprechen. Da wir uns aber bewußt jeder historischen Darstellung enthalten und für die meisten Tempel keine Rekonstruktion der Trümmer Antwort auf die zu stellenden Fragen gäbe, soll der Versuch um seiner prinzipiellen Bedeutung willen gewagt sein.

1. Das erste Merkmal dieser dorischen Methode ist die *harmonía ex diapherónton*. Sie begegnete uns bei der allgemeinen Charakteristik der Raumgestaltung überhaupt, die aufzufassen ist als Synthese zwischen der metaphysisch negativ bewerteten Unendlichkeit der sinnlichen Wahrnehmungen und der Abstraktion der geometrischen Ebene; bei der Durchdringung zweier gegensätzlicher Figuren zur Einheitlichkeit der geometrischen Gestalt des Baukörpers;

bei dem Zusammenhang von Werden und Sein, Dynamik und Statik in der Gestaltung des Grundrisses; bei dem Verhältnis der Teile zum Ganzen. Wir haben hier die dialektische Methode vor uns, aber nicht im Hegelschen, sondern im Platonischen Sinn, in dem die »Aufhebung« nicht das funktionale Glied einer fortlaufenden Kette ist, sondern die feste Gestalt in der Mitte.

2. Der Anfang dieser Methode ist die Einheit eines Prinzips, der Endpunkt die »lebendige Gestalt«, der Weg zwischen beiden das dramatische Oszillieren, das labile Gleichgewicht zweier Gegensätze in dem weiteren Sinne des »Verschiedenen« (bei Plato), der »Streitenden« (bei Sextus Empiricus).

a) Die Einheit dieses Prinzips tritt nicht rein und nicht unmittelbar auf, aber sie bleibt dem Betrachter immer spürbar – vornehmlich als immaterielle Einheit. Ich erinnere an die Mauer, die das Prinzip der Säule ist, und hauptsächlich als imaginäre Modellierungsebene zwischen ihnen steht, dann aber auch als Architrav oder als Wand des Kernbaues in bearbeiteten Abwandlungen erscheint.

b) Zwischen Anfang und Ende liegt immer ein endlicher Weg, bei dem es darauf ankommt, daß man die Anzahl der eine geschlossene Kette bildenden Schritte angeben kann; m. a. W., daß man sich in einem geschlossenen System von Formen befindet, dessen Zusammenhänge nach außen – mögen sie naturalistischer oder metaphysischer Art sein – bedeutungslos geworden sind, weil sie sich in der Mathematik als in ihrer Mitte verselbständigt haben. Die Mathematik ist sozusagen die konkrete Seinsebene oder die feste Achse der Methode und aller in ihr enthaltenen Bewegung. Von ihr aus bestimmt sich die Reichweite wie der Grad des Zusammenhanges der Polarität.

Diese methodisch-konstitutive Rolle der Mathematik wird greifbar in der großen Bedeutung der Gesetzmäßigkeit, die ihrerseits – als künstlerische – Einheit des Rationalen und Irrationalen ist. Man hat bisher diese Gesetzmä-

Bigkeiten arithmetisch ausgedrückt, ich ziehe ihre geometrische Darstellung vor. Der Grund ist ein rein empirischer; die auffallende Beobachtung, daß Höhe und Breite des Abacus – dieses für den Schwergewichtskonflikt des dorischen Tempels ganz besonders wichtigen Baugliedes – keine rationale und einfache Maßbeziehung zu den übrigen Gliedern und Formen des dorischen Tempels haben<sup>18</sup>. Der Übergang als solcher sollte keinerlei Bedenken erwecken, weil jede zahlenmäßige Gesetzmäßigkeit auch eine geometrische sein muß; weil es nahe liegt, daß der Architekt auf dem Reißbrett gezeichnet und nicht mit Zahlen kalkuliert hat, wofür Beweise von Conrad Roritzer über Semper, Thiersch, Viollet-le-Duc bis zu Le Corbusier uns in theoretischen Äußerungen vorliegen; und weil in der griechischen Philosophie die geometrischen Figuren ebenso wie die Zahlen ihre Bedeutung für den Bau der Welt hatten. Für die spezifische Form der Lösung habe ich folgende Bedingungen gestellt:

die geometrische Konstruktion muß mit Hilfe einer der Figuren erfolgen, die am dorischen Tempel selbst auftreten;

sie muß vollständig sein, d. h. alle wichtigen Punkte des Grund- und Aufrisses festlegen, also nicht bloß in fragmentarischer Weise – wie bisher die Aufrißregler – einiges andeuten, anderes beiseite lassen;

sie muß in sich einheitlich sein;

sie muß den Traditionszusammenhang wahren, d. h. dieselben Konstruktionselemente müssen bei verschiedener Ordnung für alle dorischen Tempel verwendbar sein;

sie muß den sinnlichen Eindruck und den geistigen Gesamtcharakter des Baues klar und deutlich, und zwar in Übereinstimmung zwischen Grundriß und Front wiedergeben. Diese Bedingungen dürften hinreichen, um jede zweite Lösung unwahrscheinlich zu machen.

c) Der Weg selbst ist charakterisiert durch seine Dramatik, durch die Spannung zwischen den in ihm enthaltenen

Gegensätzen. Der Grad dieser Spannung kann ein ganz verschiedener sein – er kann bis an die Grenze des Schönen gehen, das die kampflöse Einheit aller Gegensätze – aber nicht vor, sondern nach dem Kampf ist. Ebenso verschieden kann auch die Art der Begegnung der Gegensätze sein: eine lyrische oder epische ist ebenso möglich wie eine dramatische. Hier liegen die Möglichkeiten zu allen feineren Differenzierungen der Methode.

d) Der Endpunkt ist nicht darum eine »lebendige Gestalt«, weil er eine unmittelbare Analogie zu irgend einem biologischen Wesen hat, sondern weil seine Abwandlungen aus der mathematischen Norm – sei es aus der geometrischen Gestalt oder der arithmetischen Proportion – den Eindruck einer nicht natürlichen, sondern spezifisch künstlerischen Lebendigkeit der Form hervorrufen, die man allerdings nicht als Ungenauigkeiten wegdeuten darf. Als »lebendige Gestalt« ist er nicht nur die Synthese aller Gegensätze, sondern letzter selbstgenugsamer Zweck, dem jede Transzendenz fernliegt.

3. Diese Methode wendet sich an den Menschen, wie sie den Menschen in sich einbezogen hat. Aber der Mensch, an den sie sich wendet, ist nicht der empirische Mensch, wenn man darunter den sensualistischen versteht. Schon der durchschnittliche Schritt des »normalen« Menschen reicht nicht zu, um den Tempel zu betreten. Der Grundrißkonflikt ist weder sichtbar noch abschreitbar. Trotzdem hat der Grieche nicht für einen überirdischen Gott, sondern für einen irdischen aber vernünftigen Menschen geschaffen. Doch ist auch dies schon zuviel gesagt: er hat auf den sinnlichen nicht verzichtet. Wie die platonische Dialektik beim körperlichen Eros anhebt und bei der Idee des Guten endet, ohne jemals Welt und Wirklichkeit zu verlassen, so meint auch der griechische Architekt als Betrachter den ganzen Menschen, aber vornehmlich den dialektischen.

Und dieser dialektische Mensch – in Zusammenhang mit dem ganzen Menschen – ist es auch, den er selbst in seine

Gestaltung mit einbezogen hat. Es wäre eine völlige Verkennung des griechischen Baukünstlers, wollte man die Bedeutung des menschlichen Körpers leugnen, die Poussin in seinen Briefen und neuerdings Valéry im Eupalinos so stark hervorgehoben haben. Ich kann aus eigener Anschauung bestätigen, daß es in Agropoli einen Frauentypus gibt, der die Proportionen der Säulen des Poseidontempels hat, und den der Künstler ebenso zärtlich geliebt haben muß wie die Landschaft, in die er den Tempel hineinbaute. Aber es handelt sich dabei weder um eine naturalistische Nachahmung im Sinne des 19. Jahrhunderts, noch um eine Orientierung an der menschlichen Gestalt im Sinne des Plastikers. Erst als die architektonischen Momente der Gestaltung, d. h. die besondere Art des Spieles der mechanischen Kräfte und ihre geometrische Ordnung festgestellt waren, trat die menschliche Gestalt in ihren bestimmten Proportionen mit ein, verwirklichend, was sie angeregt hatte: ein System in sich abgeschlossener Kräfte.

Der griechische Architekt dachte weder an den sinnlichen Menschen noch an die Menschheit, sondern – ganz im Banne einer nationalen Tradition – an die »Idee« des Menschen. Dieses *eidos* des Menschen war die Synthese des Bedingten und Absoluten – angefangen bei Homer, dessen Odysseus es gleichermaßen bei der Kalypso verschmährt, ein Gott zu werden, wie er sich bei der Circe wehrt, sich in ein Schwein verwandeln zu lassen; über Aischylos, in dessen Orestie die tragische Handlung immer dann zustandekommt, wenn die überpersönlichen Motive aus der Reihe des Geschlechterfluches, der bis auf einen Konflikt zwischen den Göttern und Menschen zurückgeführt werden kann, mit den persönlich-egoistischen zusammentreffen; bis zu Platon, der den Philosophen als den Dämon mitten zwischen dem Unsterblichen und Sterblichen definiert. Diesen Menschen: den Dialektiker und Dämon, dessen Gott Eros war, hatte auch der griechische Architekt in seine Gestaltung einbezogen als das Maß aller Dinge.

Jetzt wird sich von selbst abzeichnen, was den jüngsten, eben erst entstehenden Mythos vom Griechentum von den vorhergehenden unterscheidet. Er zielt nicht auf etwas Festes ab, sei es die ideale Endgestalt, sei es das fundamentale Prinzip, sondern er ist ein Weg, der erstens die ganze Spanne zwischen Prinzip und Norm umfaßt, zweitens die Totalität und die Universalität der Inhalte, die auf diesem Wege gestaltet werden können. Er ist methodischer und speziell dialektischer Natur. Nicht als ob das Prinzip und die Norm von der Methode losgetrennt werden sollen, aber die schöpferische Aktivität, die auf dem Wege vom Prinzip zur Norm die Weltmaterie formt, hat den Akzent. Und insofern ist dieser neue Mythos vom Griechentum nicht nur eine systematische Einheit aller Kulturgebiete von der Wirtschaft bis zur Religion, sondern er hat auch einen organischen Zusammenhang mit den Kulturen aller Zeiten und Völker. Er verliert so zwar seinen ausschließlichen Charakter, seine Einseitigkeit, aber nicht seinen bevorzugten Wertakzent. Dieser gründet auf der Totalität der Inhalte, auf der Art und Weise, wie der schöpferische Trieb in die Materie selbst hineingelegt ist. Nicht die Steigerung einer Einseitigkeit, das bewußte Deformieren, sondern die Gleichzeitigkeit und Gleichgewichtigkeit der Gegensätze in jedem Ding und Geschehen wie in jedem Gedanken und Rede heben die Äußerungen griechischen Wesens aus denen der anderen Völker heraus. Ob nach dem Bericht des Homer in des Zeus Hand die Schalen im Gleichgewicht stehen, als der Kampf zwischen Griechen und Trojanern entschieden werden soll; ob in der Orestie des Aischylos die Lose des Areopags für und wider den Muttermord, d. h. die Blutrache, gleich sind; oder ob die Pyrrhoneische Skepsis im Prinzip der Isostenie die Gleichgewichtigkeit entgegengesetzter Gründe ausspricht, – es ist immer dieselbe kontrastsehende, dialektische Haltung. Sie beherrscht z. B. den Gerechtigkeitsbegriff von Homer über Solon, Aischylos bis Plato. Mit der dialektischen Methode

umfaßt der Grieche alle kulturellen Inhalte in einer systematischen Ordnung, die jedem Inhalt ihren Eigenwert läßt; vor allem aber den Menschen als Träger dieser Methode und ihrer Inhalte. Sie gibt einem jeden ein bestimmtes Maß und einen bestimmten Ort im Ganzen.

Nach dieser Charakteristik können wir die geschichtsphilosophische Frage aufwerfen: wird diese neue Auseinandersetzung von langer Dauer sein? Wird sie helfen, das Chaos unserer Zeit zur Gestalt zu formen? Es scheint kaum zu leugnen, daß auch sie ihren Ursprung noch in der bürgerlichen Gesellschaft hat, die mit der Herausbildung des Humanitätsbegriffes die Ketten der Auseinandersetzungen mit der griechischen Antike von der feudalen Gesellschaft ablöste. Aber einer der bewußtesten Vertreter dieser jüngsten Renaissance der Antike, Le Corbusier, prägte bereits die Formel<sup>19</sup>: Bauen oder Revolution!\* In dem Maße, in dem sich der methodisch dialektische Charakter des sich neu bildenden Mythos klarer herausarbeiten wird, wird auch das revolutionäre Proletariat sein Träger werden. In dem Maße, in dem dieser Charakter zurückgedrängt werden sollte – sei es in Frankreich auf ästhetisches, sei es in Deutschland auf ethisches Gebiet –, wird er noch einmal mit dem Bürgertum verhaftet bleiben. In diesem Sinne ist die Auseinandersetzung mit dem Griechentum ein Politikum von größter Bedeutung.

#### Anmerkungen

- 1 Ich nehme die Worte Realismus und Idealismus im erkenntnistheoretischen Sinn.
- 2 Eine solche Kunstwissenschaft ist insofern empirisch, als sie von der unmittelbaren Auseinandersetzung mit den Kunstwerken ausgeht, insofern logisch als sie eine Theorie des künstlerischen

\* Vgl. *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?*, Kap. 6; *Demokratische Architektur*, S. 23 (98) und im vorliegenden Band, S. 107.

Schaffens voraussetzt, die von Ort und Zeit der Entstehung der Kunstwerke abhängig ist.

- 3 Diese kompositionelle Vorbereitung des Giebels ist am Poseidontempel deutlich sichtbar, während sie an anderen Tempeln fehlt.
- 4 Diese 12 Tempel habe ich selbst gesehen und ausgemessen, soweit die Formen am Boden lagen; alle übrigen Tempel, namentlich die griechischen, kenne ich nur aus Photographien, Aufnahmen, Rekonstruktionen usw. Meine Messungen waren mir *nur ein* Hilfsmittel zum Verständnis der Kunstwerke, nicht Selbstzweck. Ich gebe daher ohne weiteres zu, daß exaktere Messungen möglich sind. Da sie aber bei dem jetzigen sehr korrumpierten Zustand der Denkmäler auf Konjekturen angewiesen sind, wird eine schlechthin exakte Wiederherstellung der ursprünglichen Maße kaum möglich sein. Selbstverständlich habe ich meine Maße mit allen sonst vorhandenen nachträglich verglichen. Ich bin dabei zu dem Resultat gekommen, daß die summarische Art, in der Koldewey und Puchstein vorgegangen sind, durchaus nicht zu dem dogmatischen Schlummer berechtigt, in den die nachfolgende Archäologengeneration verfallen ist. Ich werde für meine Behauptung einzelne Beispiele anführen, die sich aber um ein Vielfaches vermehren ließen.

4a Es ergibt sich folgende Übersichtstabelle: (Maße im griech. Fußmaß)

<i>Gruppe I:</i>	<i>Tiefe des Stylobats:</i>	<i>Breite des Stylobats:</i>	<i>Höhe der Säule</i>
Basilica . . . . .	54·28 (54·35)	24·52 (24·44)	6·48
Poseidon . . . . .	59·88 (60)	24·14 (24·25)	8·89
C . . . . .	63·76 (63·63)	23·93 (24)	8·76 (?)
D . . . . .	55·96 (55·50)	23·63 (23·59)	8·35 (?)
F . . . . .	61·75	24·45	9·11
E . . . . .	67·82 (67·73)	25·32 (25·25)	10·11 (?)
Hercules . . . . .	67·01	25·34	10·01
Segesta . . . . .	58·07 (58·02)	23·18	9·36

*Gruppe II:*

Ceres . . . . .	32·90	14·50	6·01 (5·89 K u. P)
A . . . . .	40·37 (40·59)	16·23 (16·35)	6·23? (6·60?)
Juno . . . . .	38·15	16·89	6·44
Concordia . . . . .	39·44	16·92	6·74

- 5 Diese Behauptung und die nächstfolgende stehen in Gegensatz zu den Messungen Koldeweys. Für Segesta beträgt die Differenz mehrere Zentimeter. Am Poseidontempel gehen K u. P von me-



thodisch unhaltbaren Voraussetzungen aus, überdies liegen an den Fronten wie an den Seiten Rechenfehler für die »Joch«maße vor, so daß man zu einer völligen Verkenning des Tatbestandes kam. Es ist – wie die weitere Entwicklung ergibt – eine freirhythmische Kontraktion vorhanden, im Gegensatz sowohl zu der bloß einfachen wie zu der doppelten, aber metrischen Kontraktion, also ein Typus der Ringhallengliederung, der bisher übersehen worden ist.

Puchsteins Begründung für seine Annahme, daß an der Front eine einfache Kontraktion vorliege, bezieht sich zunächst auf die Gleichheit der Stylobatplinthen an der Front. Er schreibt (S. 25, linke Spalte): »An den Fronten messen die Plinthen gleichmäßig 2·23, wenn auch nicht völlig ohne Ungenauigkeiten, die im Osten geringer als im Westen auftreten; ausgenommen von der Regel sind jedoch die Plinthen in den Eckinterkolumnien, die die beträchtlich geringere Ausdehnung von 2·09 haben. Etwas größer als an den Fronten sind die 22 mittleren Plinthen der Längsseiten, mit ähnlichen Ungenauigkeiten 2·25 m lang; hier haben nicht nur die Eckinterkolumnien, sondern auch je die zweiten Säulen kleinere Plinthen von 1·95–2·09 m. Diese verschiedenen Plinthengrößen sind direkt von den verschiedenen Achsweiten diktiert, die, wenn man von den Ungenauigkeiten im Versetzen absieht, an den Fronten für die mittleren Joche durchschnittlich 4·475, an den Ecken 4·28 m, an den Langseiten jedoch für die Normaljoche 4·50, in den Eckjochen 4·25 und in den darauffolgenden ca. 4·33 m betragen. Es sind also Normaljoche je an den Fronten und an den Langseiten unter sich gleich, die der Langseiten aber etwas größer als die der Fronten (4·475 : 4·50), ferner sind die Eckjoche sämtlich kleiner (4·26) als die normalen, und endlich halten sich die zweiten Joche der Langseiten mit ca. 4·33 zwischen dem Normal- und dem Eckjoch. Zur Ermittlung des Normaljoches an den Fronten und an den Langseiten bietet die größere Anzahl, aus der man das arithmetische Mittel nehmen kann, den nötigen Anhalt. Der fehlt bei den Eckjochen; da aber die der Nordwestecke nur um 1 cm differieren, so muß man sie doch wohl als unter sich gleich groß betrachten, wenn auch die Südwestjoche um 4, die der Ostfront um 5 cm voneinander abweichen . . .«

Diese Stelle zeigt deutlich, wie künstlich das gleich große Maß der Frontplinthen (2·23 m) erzwungen wurde: was sich nicht fügt, ist zunächst ungenau; dann wird das arithmetische Mittel genommen, mit dem man natürlich alle Unterschiede einebnen kann. Es wird zugestanden, daß der Anhalt zur Ermittlung eines gleichen Eckjoches fehlt, aber man zieht trotzdem das Eckjoch einer kon-

trahierten Front dazu heran, obwohl man zugeben muß, daß nur noch eine von den 7 übrigen Ecken mit dieser bis auf 1 cm zusammenstimmt. Soviel Behauptungen – soviel Einschränkungen, soviel Argumente – soviel Willkürlichkeiten.

Aber damit nicht genug. Auf Tafel iv verzeichnet Koldewey folgende Einzelmaße für die Plinthen:

Ostfront von Süden nach Norden (S = Säule; I = Interkolumnium.)

S	I	S	I	S	I	S	I	S	I	S
2·15	2·08	2·21	2·26	2·27	2·26	2·29	2·23	2·23	2·08	2·21

Westfront von Süden nach Norden.

S	I	S	I	S	I	S	I	S	I	S
2·18(?)	2·09	2·19	2·21	2·27	2·23	2·29	2·22(?)	2·18	2·08/09(?)	2·15.

Daraus ergibt sich, daß an der Ostfront das »gleichmäßige« Maß von 2·23 nur zweimal vorkommt, an der Westfront überhaupt nicht; daß die Ungenauigkeiten im Osten zwischen –8 und +6 schwanken, im Westen zwischen –8 und +10 cm.

Der Zwang dieses falschen Normbegriffes war so groß, daß er zu unbewußten Rechenfehlern bei der Feststellung der »Joch«maße führte; denn die auf Tafel iv angegebenen »Joch«maße stimmen nicht mit denen überein, die man aus den dort angegebenen Plinthenmaßen errechnen kann.

Ostfront von Süden nach Norden:

Die angegebenen Jochmaße: 4·30, 4·47, 4·48, 4·48, 4·303

Die errechneten Jochmaße: 4·26, 4·50, 4·54, 4·49, 4·30.

Westfront von Süden nach Norden:

Die angegebenen Jochmaße: 4·29 (?) (25) 4·45 4·48 4·48 4·26

Die errechneten Jochmaße: 4·275 4·44 4·61 4·455 4·245 (?).

Mit anderen Worten: Das angebliche Normalmaß, das fünfmal vorhanden sein soll, kommt nicht ein einziges Mal vor. Die angebliche Gleichheit der drei mittleren Joche und die einfache Kontraktion wandeln sich in eine Aufgipfelung der Maße nach der Mitte zu und in eine doppelte, aber ungleichmäßige, d. h. frei-rhythmische Kontraktion an der Ost- wie an der Westfront.

b) Nicht nur innerhalb jeder einzelnen Front, sondern auch im Vergleich beider spricht Puchstein von »Ungenauigkeiten«, die im Westen größer sein sollen als im Osten. Man kann feststellen, daß die absoluten Größen der »Joche« im Osten und Westen nicht ein einziges Mal übereinstimmen, sobald man die unbewußten Rechenfehler beseitigt hat; ferner daß die Kontraktionsmaße an beiden Fronten differieren, denn sie betragen:

an der Ostfront: 0·25            0·04            0·05            0·19 m,

an der Westfront: 0·165        0·17            0·155        0·21 m.

c) Für die Seiten behauptet Puchstein in bezug auf die Plinthen, daß diese – mit den vier Ausnahmen der Ecken und der zweiten Joche – gleichmäßig 2·25 m messen mit ähnlichen »Ungenauigkeiten« wie an der Front; in bezug auf die Joche schreibt er (S. 29, rechte Spalte): »An den Langseiten ergab eine ähnliche Berechnung (die halbe Differenz der Triglyphen- und Epistylbreite) aus dem Normaljoch zunächst dasselbe Eckjoch. Außerdem hat aber hier der Architekt danach gestrebt, den plötzlichen Übergang von den Normaljochen zu den kleineren an der Ecke abzuschwächen, die Differenz zwischen ihnen weniger fühlbar zu machen und deshalb auch die zweiten Joche etwas verengert. Es ist dies eine zweijochige Kontraktion, wie wir sie weiter ausgebildet an dem sog. Concordiatempel in Akragas, an dem Tempel von Segesta u. a. kennen lernen werden, aber sie ist hier mit anderen Mitteln ausgeführt als an den sizilischen Beispielen. Denn während dort die postulierte Kontraktion auf die beiden Eckjoch durch Verschiebung der zweiten Säule verteilt worden ist, ist hier die ganze Kontraktion nur durch das Eckjoch bewirkt, und die Verengung der zweiten Joche durch Auseinanderdehnen und Vergrößern der zwischen den dritten Säulen liegenden Joche herbeigeführt worden. Es ist klar, daß darin eine Unvollkommenheit, eine unfreiwillig hervorgebrachte Jochdifferenzierung liegt, die man in den vollkommeneren Plänen in den oben genannten Tempeln vermieden hat.«

Zur Widerlegung dieser Anschauung gebe ich die Maße Koldeveys von Tafel IV sowohl für die Plinthen wie für die Joche, dann die nach Koldeweys Plinthenmaßen ohne »unbewußte Rechenfehler« sich ergebenden Jochmaße. In Klammern füge ich die von mir aufgenommenen Maße bei. Ich beginne mit der Südfront und schreibe von Ost nach West:

Plinthen- maß	<i>Südfront</i>		Plinthen- maß	<i>Nordfront</i>	
	Jochmaß bei K. u. P.	Korrigierte Jochmaße		Jochmaß bei K. u. P.	Korrigierte Jochmaße
S 2·28			2·31		
I 2·01	4·26	4·17 (4·14½)	1·97	4·25	4·20½ (4·23)
S 2·04			2·16 (?)		
I 2·30	4·34	4·42 (4·41½)	2·23	4·33	4·41½ (4·41)
S 2·20			2·21		
I 2·24	4·50	4·47 (4·49½)	2·20 (?)	4·50	4·43½? (4·43½)
S 2·26 (?)			2·26		
I 2·26 (?)	4·51	4·52 (4·50½)	2·25	4·50	4·50 (4·50¼)
S 2·26			2·24		
I 2·25	4·51	4·50 (4·49½)	2·27	4·50	4·515 (4·50¼)
S 2·24			2·25		

I 2:24	4.49	4.48½ (4.48½)	2.23	4.504	4.505 (4.49)
S 2:25			2.30		
I 2:30	4.50	4.53 (4.53¾)	2.25	4.50	4.525 (4.52)
S 2:21			2.253		
I 2:25	4.50	4.47½ (4.47¼)	2.247	4.505	4.50 (4.50)
S 2:24			2.25		
I 2:29	4.50	4.51 (4.51½)	2.235	4.50	4.51 (4.50½)
S 2:20			2.30		
I 2:30	4.495	4.50 (4.52½)	2.28	4.505	4.55 (4.54½)
S 2:20			2.249		
I 2:26	4.495	4.49 (4.46¾)	2.26	4.497	4.50 (4.49½)
S 2:26			2.23		
I 2:27	4.33	4.44½ (4.45¾)	2.19	4.34	4.365 (4.37½)
S 2:09			2.12		
I 1:95	4.25	4.16 (4.17¼)	2.00	4.25	4.195 (4.17½)
S 2:33			2.27		

Aus dieser Tabelle kann man folgendes entnehmen:

1. Von den 27 – 4 Plinthen zeigen auf der Südfront 3 das »gleichmäßige Maß« 2.25 cm, 8 weitere Abweichungen von + 1 und – 1 cm, mehr als die Hälfte stärkere Abweichungen, die zwischen + 5 und – 5 cm liegen; auf der Nordfront haben 7 das geforderte Maß, 2 zeigen die geringen Abweichungen von + 1 und – 1 cm, mehr als die Hälfte stärkere zwischen – 6 und + 6 cm.
2. Der Versuch, die Kontraktion der zweiten Zahl als nur scheinbar und durch Erweiterung der dritten entstanden hinzustellen, läßt sich nicht halten, weil von den 4 dritten Jochen nur eines eine merkliche Erweiterung auf 2½ cm über das Normaljoch aufweist, während an dieser Stelle 13½ cm auszugleichen gewesen wären; weil die Joche jenseits des dritten noch breitere Maße zeigen und eine Aufgipfelung der Maße nach der Mitte hin stattfindet; weil – falls die Koldeweyschen Jochmaße gelten würden, – an der Südfront die Kontraktion der zweiten Joche doppelt so groß sein würde wie die der Eckjoche, was mit einer indirekten Entstehung der ersten und der alleinigen Funktion der letzten schlecht zusammenstimmen würde.
3. Es herrscht keine völlige Symmetrie der Maße weder zwischen Nord- und Südseite, noch innerhalb jeder einzelnen Seite zwischen der Ost- und Westhälfte. Der wesentliche Unterschied zwischen Süd- und Nordseite kann dahin formuliert werden, daß in dieser die Kontraktionsmaße sich verkleinern, wodurch die Symmetrie zurücktritt und die Reihentendenz stärker betont wird, während auf der Südseite beide Elemente gleichmäßig zur Geltung kommen – ein Unterschied, der dem zwischen West- und Ostfront analog ist.

Alle aufgezählten Argumente beweisen, daß es methodisch unmöglich ist, von »gleichmäßigen Maßen« und »Ungenauigkeiten« zu sprechen, wenn man sich den Einblick in die Tatsachen nicht unmöglich machen will. Trotzdem kann man den »Durchschnitt«, die »Norm« nicht ausschalten. Aber sie sind nicht konkrete Größen, sondern das zugrundeliegende Prinzip für die Bildung der Größen, ihr Halt und ihr Rückgrat, nicht ihre Wirklichkeit. Und ihre Verwirklichung beruht nicht auf technischer »Ungenauigkeit«, sondern auf dem Prinzip des freien Rhythmus, dessen bestimmtes Grundgesetz an jeder Stelle variiert wird zu dem Zweck, eine vielfache Lösung ein und derselben Aufgabe zu schaffen: Reihe und Symmetrie in Beziehung zu setzen und sich durchdringen zu lassen.

6 Es ergibt sich folgende Tabelle:

	<i>Mittlerer Säulen- umfang</i>	<i>Inter- kolumnium</i>	<i>Joch</i>
Tempel C Front	5·56	2·64	4·41
Seite	5·089	2·25	3·87
Tempel D	4·4611	3·08 (2·94)	4·49 (4·38½)
Tempel F	4·80	3·08 (2·945)	4·61 (4·475)
Basilika	3·801	1·66 (1·88)	2·87 (3·09)
Ceres	3·267	1·595	2·635
Hercules	5·50	2·86 (2·75)	4·61 (4·50)
Tempel A	3·75	1·785	2·98
Tempel E	6·377	2·69 (2·39)	4·72 (4·42)
Juno	3·895	1·83	3·07
Poseidon	5·56	2·73 (2·40)	4·50 (4·17)
Segesta	5·529	2·60 (2·36)	4·36 (4·12)
Concordia	4·005	1·925 (1·725)	3·20 (3·00)

Man sieht, daß nicht nur kein Interkolumnium, sondern auch kein »Joch« den mittleren Säulenumfang überschreitet.

7 Es ergibt sich folgende Tabelle:

	<i>Östliches Pteron.</i>	<i>Umfang in D.</i>	<i>Umfang in U. D.</i>
Tempel C	4·18	5·56	5·6862
(K u. P.)		4·42	(schmäler
Vorpteron	5·58	(schmäler	Säulentyp)
		Säulentyp)	
Tempel D	6·80	4·461	5·3507
Tempel F	7·25	4·80	5·7177

Basilica	4·46	3·801	4·58
Ceres	3·85	3·267	3·927
Hercules	7·30	5·50	6·2382
Tempel A	4·25	3·75	4·178
Tempel E	6·89	6·377	7·0686
Juno	3·37	3·895	
Poseidon	4·85	5·56	
Concordia	3·37	4·005	

Die späteren Tempel: Juno, Poseidon, Concordia zeigen, daß das östliche, d. h. größte Pteron hinter dem mittleren Säulenumfang zurückbleibt. Der Tempel C, der aus sehr vielen Gründen später datiert werden muß, als es Koldewey und Puchstein getan haben, reiht sich sogar mit seinem größeren Vorpteron ebenfalls hier ein. In der zweiten Gruppe ist das Pteron ungefähr gleich dem Säulenumfang am U. D. (Basilica, Ceres A und E). Nur die frühen Tempel D und F und der Herculestempel haben ein Pteron, das größer ist als der Säulenumfang.

7a »Joch« und Säule + Interkolumnium haben denselben Ursprung: die Mauer, aber sie sind auf ganz verschiedene Weise aus ihr entstanden, haben ein ganz anderes Verhältnis zu ihr. In der christlichen Kirche entsteht die Leere als Durchbrechung der im übrigen erhaltenen Mauer, bleibt ihr untergeordnet als ein fühlbares Nichtsein; der Pfeiler dagegen ist ein Vorsatzstück vor die Mauer und ihr übergeordnet. Am dorischen Tempel entsteht die Leere aus der Teilung und Drehung der Wand; in dem Maße, in dem Säule und Interkolumnium wirklich werden – die Leere ist das Dasein des Nichtseienden –, werden sie selbständig und die ursprüngliche Mauer verschwindet bis auf eine imaginäre Modellierungsebene. Das (christliche) Joch entsteht durch ein transzendentes Prinzip und die Dreieinigkeit von Mauer, Pfeiler und Leere ergibt die aufgemauerte Architektur.

Das Joch kennt in der aufgemauerten Architektur einen Gegensatz von entlasteten und belasteten Teilen, von Mauer und Pfeiler – ein dem dorischen Tempel völlig fremder Dualismus. Die tragenden wie die lastenden Kräfte sind prinzipiell zerlegbar. Daher ist einerseits der Pfeiler nur ein Bündel von Kraftstrahlen, deren formaler Zusammenhang nur äußerlich ist, während andererseits die Zerlegung der Gesamtkraft in Teilkräfte das Joch bedingt. Die Zerteilung der Säule ist wider den griechischen Geist, weil ihre Körpergestalt die Synthesis von Gegensätzen ist. Der Architekt des dorischen Tempels kennt zwar mehrere Träger, aber die Last ist eine und faßt daher die einzelnen Träger in eine Träger-

kette zusammen. Der Grieche hat eine Einheit von Kraft und Form, der Christ einen Dualismus.

Im Joch der christlichen Kirche besteht ein ganz anderes Verhältnis der Dimensionen und eine ganz andere Einordnung in den Gesamtraum als beim dorischen Tempel. Hier überwiegt die Breite, dort die Tiefe. Das einzelne Joch ist der gesamten Tiefenbewegung des Raumes untergeordnet, obwohl es in sich selbst eine sehr ausgebildete und mannigfaltige Formensprache hat. Säule und Interkolumnium sind der Gesamtbreite der Front nicht untergeordnet; ihre Raumfunktion ist nie größer als ihr formales Sein – im Gegensatz zur Diskrepanz der christlichen Kirche. In ihr ist die Arkadenstütze primär einsam als Individualität; ihre Folge – durch eine transzendente Kraft zusammengeführt – ist eine gerichtete Reihe, in der das dynamische Prinzip der Verbindung von einer Stütze zur anderen unendlich ist; die antike Säulenreihe, innerhalb der jedes Glied trotz seiner Personenhaftigkeit sozial ist, ist das Nebeneinander von Einheiten im primär begrenzten, endlichen Kubus.

Irgend einen wesenhaften Zusammenhang zwischen Joch und Interkolumnium + Säulen gibt es nicht. Das bestätigt die später zu erörternde Frontkonstruktion, die mit der Entfernung zwischen den äußeren Säulenfußpunkten, nicht mit der zwischen den Achsen rechnet.

- 8 Über die Ursachen, die mich zu dieser Konstruktion geführt haben, über die einschränkenden Bedingungen, unter denen sie erfolgt ist, und über ihre prinzipielle Berechtigung werde ich später alle notwendigen Angaben machen. Der Versuch, die geschichtliche Entwicklung dieser Konstruktion zu geben, folgt im Anhang.
- 9 Die nähere Begründung gibt Anmerkung 5. Indem Koldewey diesen Tatbestand übersah, verfehlte er nicht nur die Proportionserklärung des Poseidontempels, sondern er kam zu dem völlig schiefen Werturteil, daß der reichlich akademische Concordia-tempel die »Krone des Dorismus« in Großgriechenland sei.
- 10 Zum Unterschied zwischen einem plastischen und einem architektonischen Körper möchte ich zusammenhängend folgendes bemerken, wobei man einige Wiederholungen zu dem im Text Gesagten entschuldigen möge: Isoliert man aus dem Baukörper des dorischen Tempels sein hervorragendstes Glied: die Säule und vergleicht sie mit einer ebenfalls über dem Zylinder gearbeiteten Plastik wie die Hera von Samos (Louvre), so fällt zuerst der Unterschied in den Abweichungen von der reinen geometrischen Grundform auf. Der Bildhauer läßt ein kleines Stück des Zylins-

ders als Sockel stehen, geht auf einem geringen Höhenstück (ca. ein Zwölftel der jetzigen Figurenhöhe) nach innen und baut dann in immer weiter ausladenden, am Arm und an den Schultern selbst den Sockel überragenden Linien die Figur auf, so daß sie wie ein unten spitzer Keil auf ihrem Postament steht. Diese Führung der Linien geschieht in Übereinstimmung mit dem nach oben breiter werdenden menschlichen Körper. Der Architekt dagegen gibt unten die größte, oben die geringste Breite des Säulendurchmessers, und diese einmalige und kontinuierliche Verjüngung stammt aus der Funktion der Säule, eine Last tragen zu müssen. Sie bedeutet, daß die Säule nach oben hin ihre Kräfte sammelt, um sie dann auf der kurzen Strecke des Echinus auszuladen und so aus sich selbst die Bereitschaft zum Tragen einer Last darzustellen, die ihr dann im Abacus von der Last her angepaßt wird. Selbst die Entasis ist nur zu verstehen als der Ausdruck für das Durchdringen der Last durch den Säulenkörper. Die Gestalt der Säule erklärt sich aus einem Spiel zentrifugaler und zentripetaler Kräfte, das in engster Abhängigkeit vom statischen Konflikt des Tragens und Lastens steht. Die Gestalt der Plastik bzw. ihre umgekehrte Abweichung von der Cylinderform erklärt sich aus dem Bau des menschlichen Körpers.

Eine Bestätigung und Ergänzung liegt in folgendem: die linke Hälfte des unteren Teiles der Hera von Samos zeigt feine Riefelungen, die man – da die Stege tief und die Buchtungen hoch liegen – umgekehrte Kanneluren nennen könnte. Sie folgen den Modulierungen der Zylinderfläche nach innen und nach außen, sie folgen der Wölbung der Tiefe links zu der Höhe in der Mitte, sie haben eine klare Raumfunktion, die aber wesentlich anders ist als die der Kanneluren. Diese wirken als die Folge von Kräften: zentripetaler, die die Mantelflächen des Zylinders auf relativ breiten Strecken nach innen ziehen, und zentrifugaler, die sie in schmalen Graten scharf nach außen drängen. Die eigentliche ursprüngliche Mantelfläche des Zylinders verschwindet; sie löst sich auf in wirkliche Flächen von entgegengesetzter Wölbung und imaginäre, die – der ursprünglichen Wölbung parallel – über den Graten laufen. Grate und Buchten ziehen sich in einer ungebrochenen Geraden – nur in der kontinuierlichen Neigung, die durch die Verjüngung, d. h. wieder durch ein Spiel von Kräften, bewirkt wird – über die ganze Säule hin. Die Ungebrochenheit, Geradlinigkeit und geometrisch-rationale Starrheit fehlt den Riefelungen am Gewand der Hera – sie setzen sich aus lauter kleinen Kurven mit bald konkaver, bald konvexer Wölbung zusammen, die eine Fülle von Lebendigkeit, von Atem, von Wärme erzeu-



gen, die durch den Menschen als körperlich-seelisches Wesen – im Gegensatz zu allen mechanischen Kräften – bedingt sind. Die räumlichen Funktionen des Bildhauerwerkes sind Oberflächenspannungen, deren Konkretisierungsziel der Mensch ist, die des architektonischen Werkes sind Spannungen zwischen Zentrum und Peripherie, deren Konkretisierungsziel die Aktivität mechanischer Kräfte ist.

Die Verschiedenheit in den Ursachen und Resultaten für die Abwandlung aus der geometrischen Zylinderform läßt diese Gemeinsamkeit bestehen, daß uns in beiden Fällen eine beruhigte Ansicht dargeboten wird. Die Modellierungsebene, die das Kreisen des Betrachters um die Rundung des Zylinders verhindert, findet in der Plastik ihr Ende in den Konturen der Figur, die in voller Übereinstimmung mit der Durchbildung der Zylinderoberfläche durch die anatomische Grundstruktur, die Blutwärme, den Reiz und die seelisch-geistige Eigenart eines menschlichen, eines weiblichen Geschöpfes bedingt sind. Diese Begrenzung schafft einen in sich abgeschlossenen, in seiner Einzelheit existierenden Körper, mag sein Bedeutungsgehalt auch noch so weit über alle Vereinzelung hinausweisen. Die Begrenzung der Säule dagegen ist prinzipiell von sekundärer Bedeutung; die Modellierungsebene reicht über die Säule, über das Interkolumnium hinaus zur nächsten Säule, und über diese hinaus verbindet sie die ganze Front. Sie ist die einheitliche, imaginäre, ruhende Ebene, von der sich die räumlichen Bewegungen innerhalb der Front differenzieren. Sie sind doppelter Art. Zuerst: Steht der Betrachter vor der Achse des Baues, so sieht er die beiden innersten Säulen frontal, die beiden zweiten in einer leichten, die beiden Ecksäulen in einer stärkeren Drehung. Die Dynamik, deren Wirkung zu einem erheblichen Teil von der durchlaufenden und ruhenden, die ganze Front einheitlich beherrschenden Modellierungsebene abhängig ist, dehnt das Kräftespiel innerhalb der Säule und zwischen Säule und Gebälk auf die Beziehung der Säulen zur Front, auf die Beziehung der Säulen zueinander aus. Denn es kommt nun mit der Kontraktion das andere Moment hinzu, daß die Säulen nicht nur eine Drehbewegung um die Modellierungsebene als Achse haben, sondern auch ihr Verhältnis des Vollen und Leeren, des Körpers und der Luft, des Vordrängenden und Zurückfliehenden, des Hellen und Dunklen wechselt. Dieses doppelte Kräftespiel in der Breite der Front entspricht dem in der Höhe. Der Architekt des dorischen Tempels legt die Blicklinie des Betrachters in die Höhe des Kapitells, beim Poseidontempel in die Höhe des Abacus. Die genaue Bestimmung hängt in jedem ein-

zelen Fall von der Lösung ab, die dem Konflikt der tragenden und lastenden Kräfte gegeben wird. Von der Höhe des Abacus (oder des Echinus) lassen sich Lote fällen, die außerhalb der Fußpunkte des unteren Säulendurchmessers auf die Stylobatplinthen fallen. Diese Lote schaffen um den Säulenkörper die äußersten Grenzen eines Luftraumes in der Form eines Luftpfeilers, dessen Breite durch den Abacus, dessen Höhe durch die Säule selbst bestimmt ist. Alles, was von diesem Luftraum zwischen den von den Abacusecken gefällt und den auf den Fußpunkten des unteren Durchmessers errichteten Loten liegt, gehört zum Interkolumnium und bewirkt eine Verzahnung zwischen Säule und Zwischenraum, zwischen dem vordrängenden Körper und der zurückgleitenden Luft. – Dieselben Lote haben zur Folge, daß aus dem durch die Säulenränder begrenzten Interkolumniumkörper, der eine eigentümliche, nach oben sich zuerst verbreiternde und dann verengende, durch das Epistyl zwischen Abaci nach Breite und Tiefe abgeschlossene Gestalt hat, ein Interkolumniumraum herausgeschnitten wird, der die Gestalt eines Pfeilers hat. Es kommt ferner hinzu, daß man innerhalb des Luftraumes der Säule an den Eckpunkten des unteren, mittleren und oberen Durchmessers Lote errichten bzw. fällen kann. Dann berühren die ersten den Säulenkörper nur an einem Punkte, die zweiten durchschneiden ihn und laufen zur Hälfte im Stein, zur Hälfte in der Luft, während die dritten ganz im Stein laufen und in der zylindrischen Säule einen imaginären Steinpfeiler abgrenzen. Dies alles zeigt nun zweierlei: In dem Auftreten der verschiedenen imaginären Pfeiler die Mauer als den prinzipiellen Ausgangspunkt und in der durchgehenden doppelten Verzahnung von Säule und Interkolumnium die Abhängigkeit des architektonischen Körpers von bestimmten Raumabsichten. Auch der plastische Körper der Hera von Samos hat einen Luftraum. Aber der prinzipielle Unterschied liegt darin, daß er bestimmt ist von dem ursprünglichen Umfang des Zylinders einerseits und von der seelisch-geistigen Strahlweite des dargestellten Menschen andererseits. Die Figur hält ihren Luftraum an sich, er ist eine Funktion des Steines, die der dargestellte Raum durch ein Strahlen nach außen und ein Zurücknehmen in sich selbst zu einer künstlerisch-lebendigen Wirklichkeit macht, während das Bauglied gerade umgekehrt seinen Luftraum einerseits in Zusammenhang mit einem benachbarten Bauteil, andererseits in Abhängigkeit von dem ganzen Baukörper bekommt. Denn dieser selbst hat seinen Luftraum, der bestimmt ist durch die Stufen und die Giebelecken außen und durch die Gebälkkanten innen; er hängt in

der Abacusecke mit dem Luftraum der Ecksäule zusammen, so daß ein wechselndes Spiel zwischen beiden stattfindet, je nachdem man das Ganze in Verbindung mit den Säulen kontrahierter oder unkontrahierter Joche ansieht.

Man könnte einwenden, daß gerade die zylindrische Geschlossenheit der Hera von Samos, die die äußere Analogie zur Säule auf die Spitze treibt, verhindert, die innere Analogie zu finden; denn die griechische Plastik zeigt in ihrer Differenzierung von Stand- und Spielbein, in ihrer »harmonikaartigen« Anordnung des Oberkörpers ein Spiel von Massen und damit von Kräften. Es gibt überhaupt keine Kunst, die nicht ein Spiel von Energien ist, weil die Energie neben (raumzeitlicher) Ausdehnung und Materie eine Grundkategorie ist. Aber man kann einen architektonischen Körper nicht so öffnen und differenzieren wie einen plastischen. Und selbst wenn man die beiden Beine und die Luft zwischen ihnen mit zwei Säulen und ihrem Interkolumnium vergleichen wollte, bleibt der wesentliche Unterschied, daß an der Plastik das Leere vom Vollen abhängig ist und nur in dieser Abhängigkeit, d. h. dank der individuellen Grenzen, Sinn und Bedeutung hat. Daß hingegen in der Architektur das Volle und Leere koordiniert, gemeinsam einem Dritten untergeordnet sind: der Wand; ferner der Unterschied, daß in der Plastik sowohl die tragenden wie die lastenden Glieder aufgesogen sind in diese mannigfaltige Aktivierung der einzelnen Dimensionen: des Oben und Unten, des Vorn und Hinten, des Links und Rechts, oder mit anderen Worten des Neigens, Drehens und Beugens, während im architektonischen Körper diese Mannigfaltigkeit zurücktritt gegen den klaren Dualismus des Tragens und Lastens, des Schubes usw. Denn auch die geneigte dorische Säule ist nur als ganze geneigt. Dieser andere Verwirklichungsgrad ist nicht zufällig, sondern wächst notwendig aus dem Wesen der beiden Künste und vollendet sich daher in völlig entgegengesetzten Erscheinungsformen. In der Plastik ist das Spiel der Kräfte künstlerisch vollendet, wenn sie als aus menschlichem Willen frei entstanden und in menschlich sinnliche Gebärde frei konkretisiert wirken; in der Architektur dagegen hat sich das Spiel der Kräfte in seiner abstrakten und mechanischen Reinheit, d. h. in seiner allgemeinen Notwendigkeit zu verwirklichen und intendiert unmittelbar eine Beziehung auf die kosmischen und metaphysischen Kräfte – ohne jedes andere Ausdrucksmittel als die Mathematik und die Physik (soweit diese eine Lehre von den Kräften ist). Der prinzipiell mikrokosmischen Körperwelt der Plastik steht die Architektur als prinzipiell makrokosmische Raumgestalt gegenüber.

Es dürfte nun klar sein, daß die Isolierung der Säule aus der Front, aus dem Baukörper eine unerlaubte Künstlichkeit ist, während der plastische Körper seinem Wesen nach ein einzelner ist; daß alle Raumfunktionen der Bauglieder Kräftespannungen, die der plastischen Glieder Dimensionsspannungen sind, wie es am deutlichsten wird, wenn man Front und Seite eines dorischen Tempels in dem Zusammenhang ihrer zentripetalen und zentrifugalen Kräfte bei der Übereckstellung mit der Face- und Profilan- sicht einer Plastik und ihrem Zusammenklang in der Dreiviertel- ansicht vergleicht; daß die Gestalt und Oberfläche des architekto- nischen Körpers restlos bedingt ist durch die Funktion, die sein eigenes mechanisches Kräftespiel im Spiel der mechanischen Kräfte des ganzen Baukörpers zu erfüllen hat, und von der dazu- gehörigen Geometrie, während die Gestalt und die Oberfläche des plastischen Körpers abhängt von dem menschlichen bzw. tieri- schen Körper, seiner Anatomie, seinem biologischen Wesen, sei- ner seelisch-geistigen Welt und ihrer Lebendigkeit. Der plastische Körper und der architektonische Körper sind wesensverschieden. Das Primäre eines architektonischen Körpers kann niemals durch eine plastische Phantasie geschaffen sein oder umgekehrt. Denn ebenso wie eine Säule an eine Plastik erinnert, erinnert eine gute griechische Plastik an eine Architektur. Aber wie man bei dem Bildhauerwerk nur sekundär und indirekt von einer Architektur reden kann, weil es einen Punkt gibt, in dem alle bildenden Künste zusammenlaufen, so ist mit dem plastischen Charakter des griechi- schen Baukörpers nichts Wesentliches über diesen selbst ausge- sagt. Zudem ist es ein Vorurteil, daß sich die Phantasie des griechi- schen Architekten mit der Schaffung des Baukörpers erschöpft ha- ben soll. Seine Aufmerksamkeit und Liebe haben in dem gleichen Maße der Raumgestaltung selbst gegolten.

- 11 Siehe Paul Friedländer: »Die griechische Tragödie und das Tragi- sche.« Die Antike 1925 u. 26 Bd. I u. II.
- 12 Es ist bezeichnend, daß der Grieche selbst in der dialektischen Methode den Satz des Widerspruches respektierte, indem er die Gegensätze nur als Verschiedenheit auffaßte (Plato) und dort, wo er die Gleichwertigkeit der Verschiedenheiten behauptete (Pyrr- honeische Skepsis), die Urteilsenthaltung forderte. Der Christ war von Meister Eckehard bis Hegel bereit, den Satz des Wider- spruches fallen zu lassen.
- 13 Die im folgenden entwickelte Anschauung steht in einem so strik- ten Gegensatz zur bisherigen, daß es nötig sein dürfte, die letz- tere durch einige Zitate vorzuführen und die gegnerische Mei- nung an ihren falschen Voraussetzungen zu widerlegen.

Es scheint die übereinstimmende Meinung der Architekten, Archäologen und Ästhetiker zu sein, daß der dorische Tempel nur eine Gestaltung des Baukörpers, nicht eine solche des Raumes kennt. Koldewey und Puchstein haben sich hierüber meines Wissens nicht direkt ausgesprochen, aber eine Stelle über den Poseidontempel in Paestum (Die griechischen Tempel Unteritaliens und Siziliens, S. 60) und die zusammenfassenden Erörterungen über die »Beziehungen zwischen Cella und Peristase« lassen deutlich erkennen, daß nach ihrer Meinung das ursprüngliche freie Herumschwimmen der Cella im Pteron nur allmählich aufgehoben wird, zuerst durch die Projizierung der Längswände der Cella in die Achsen der zweiten Frontsäulen, dann durch die der Schmalwände auf Stylobatfugen oder Interkolumniumachsen. Diese bloß äußere Bindung der Leitlinien könnte kaum als Raumgestaltung angesprochen werden. – Sehr ausdrücklich und apodiktisch dagegen sagt Theuer (Der griechisch-dorische Peripteraltempel, S. 66): »Auch die Raumvorstellung der Griechen ist an die Rationalität des Raumkörpers gebunden, der vollständig von den Baugliedern selbst, die wieder untereinander in leicht faßlicher Beziehung stehen müssen, abhängig ist . . . Damit (mit dem Fehlen der Wölbung und der Vorstellung des Übersinnlichen) ist aber eine künstlerische Wirkung des Raumes, den wir als ästhetisches Objekt nur dann auffassen können, wenn er uns Träger einer inneren Spannung, belebt durch die Wechselwirkung von Tätigkeit und Gegentätigkeit erscheint, nahezu abgeschlossen. Nur in der Säule und ihrem Widerspiel zum Gebälke, also in der Säulenordnung, liegt die ästhetische Bedeutung des Peripteraltempels . . . Es ist, als ob die raumbildenden Energien der griechischen Baukunst zugunsten der formbildenden fast ganz in den Hintergrund getreten wären oder vielmehr, als ob auch sie sich in der Herausarbeitung der Säule und des Gebälkes zu einem an sich plastischen Raumgebilde erschöpft hätten.« – Vorsichtiger, aber in der Sache übereinstimmend, urteilt Krischen (Entwicklungsgesetze der Bildhauerkunst, angewendet auf die Baugeschichte, Wasmuths Monatshefte für Baukunst, XII, 3): »Fast ihre ganze Schöpferkraft hat diese Kunst auf die Gestaltung der plastischen Form gerichtet – wobei es nicht einmal so sehr auf die Erfindung neuer Formen abgesehen ist . . . Hinter der Gestaltung des Systems tritt das Raumproblem ganz entschieden zurück. Es ist bezeichnend, daß die Erweiterung des alten, einfachen Tempelhauses nicht Raumerweiterung bringt, sondern plastische Bereicherung, einfache und doppelte Ringhallen, die nicht vom Raumbedürfnis diktiert werden, sondern von der Phantasie des

Bildhauers . . . Es dürfte genügen, wenn wir mit unseren Ausführungen die Wandelbarkeit des Begriffes Baukunst verdeutlicht und gezeigt hätten, daß Raumkunst *nicht* das Kernproblem *jeder* Baukunst ist.«

Die Phalanx der Architekten wird verstärkt durch die der Wissenschaftler. Ich zitiere nur zwei nicht weit zurückliegende Äußerungen. Sehr schroff stellt H. Bulle (Die Antike III, 3, S. 274) fest: »So ist auch der antike Tempel (wie der ägyptische) niemals Innenbau, Versammlungshaus, sondern bleibt Schrein und Gehäus der Gottheit . . . Nicht das Innen also, sondern der äußere kubische Körper der Bauten ist das konstruktive Element für diejenigen Raumschöpfungen, die das religiöse, festliche, staatliche Leben der Griechen in sich fassen: Der Bezirk um den Tempel, die Akropolis, die Marktplätze, Theater und Gymnasien.« Vorsichtiger und umfassender urteilt Panofsky (Die Perspektive als symbolische Form. Bibliothek Warburg 1924/25, S. 268 ff.): »Die klassisch-antike Kunst war reine Körperkunst gewesen . . ., die stofflich dreidimensionale, funktional und proportionsmäßig fest bestimmte und dadurch stets irgendwie anthropomorphisierte Einzelemente nicht malerisch zur Raumeinheit verband, sondern tektonisch oder plastisch zum Gruppengefüge zusammensetzte; und auch als der Hellenismus . . . neben den festen Körpern die sie umgebende und verbindende Räumlichkeit als darstellungswürdig zu empfinden beginnt, heftet sich die künstlerische Vorstellung immer noch soweit an die Einzeldinge, daß der Raum nicht als etwas empfunden wird, was den Gegensatz zwischen Körper und Nichtkörper übergreifen würde, sondern gewissermaßen nur als das, was zwischen den Körpern übrigbleibt . . . So bleibt auch da, wo mit dem Begriff der Perspektive als »Durchsehung« dermaßen ernst gemacht wird, daß wir durch die Interkolumnien einer Pfeilerstellung in eine durchlaufende Landschaftsszenerie hinauszublicken glauben sollen, der dargestellte Raum ein *Aggregatraum* – nicht wird er zu dem, was die Moderne verlangt und verwirklicht: zum *Systemraum* . . . So ist also die antike Perspektive der Ausdruck einer bestimmten, von dem der Moderne grundsätzlich abweichenden Raumanschauung (die freilich im Gegensatz zu der z. B. von Spengler vertretenen Auffassung nichts destoweniger durchaus als Raumanschauung bezeichnet werden muß).«

Der Irrtum beruht zunächst auf der erkenntnistheoretisch völlig naiven Verwechslung von Raumempfinden und Raumgestaltung. Nur wenn man sich nicht klar darüber ist, daß die allgemeine Form »Raum« erst zu einem konkreten Raum gebildet werden

muß, und daß diese Verwirklichung sich der sinnlichen Raumempfindungen bedient, nachdem sie im engsten Zusammenhang mit allen weltanschaulichen Momenten dieser bestimmten Zeit umgeformt sind, ist es möglich, daß Historiker zu einer so ganz ungeschichtlichen Meinung kommen können, als ob eine bestimmte Raumgestaltung *der* Raum schlechthin sei. Ganz deutlich ist diese Verwechslung bei Krischen, der von vornherein von dem Urteil ausgeht, in der Hagia Sophia und in Barockkirchen sei der Raum vorhanden und ebenso bei Bulle, der ihn in gotischen Kathedralen und in Moscheen sieht. Die letzte Ursache steckt in bestimmten metaphysischen Anschauungen, wie Theuer unumwunden zugibt – aber mit derselben geschichtlichen und erkenntnistheoretischen Naivität, die nur *eine* Metaphysik für möglich hält: die christliche oder allgemeiner, die mit einem transzendenten Gott, mit einem bestimmten Unendlichkeitsbegriff operierende. Diese Befangenheit muß zunächst einmal gründlich zerstört werden, wenn man die Raumgestaltung des dorischen Peripteraltempels überhaupt verstehen will. Und dazu gäbe die frühe griechische Philosophie eine gute Hilfe. Denn sie zeigt, daß der Begriff der Unendlichkeit durchaus nicht einen positiven, sondern sehr oft einen negativen metaphysischen Wertakzent hat, indem das Unendliche das unübersehbar Mannigfaltige des Sinnlichen, das Viele im Reich des Werdens ist, das eliminiert werden muß, um zum Einigen, zum Sein, zu kommen. Das ist auch eine Metaphysik, allerdings eine andere als die uns gewohnte. Dann aber zeigt sich sofort das Grundübel der gegnerischen Auffassung: Man geht von einer Raumgestaltung aus, die das Raumkontinuum einseitig bevorzugt und nur Grenzen, und zwar letzten Endes mehr oder minder sich selbst aufhebende Scheingrenzen dieses Kontinuums kennt; Krischen sagt das (a.a.O., S. 121) mit aller nur wünschenswerten Deutlichkeit: »Je reiner eine Baukunst ist, desto mehr verlangt sie nach flächenhafter Begrenzung. Diese vollkommen flächenhafte Begrenzung – die bunte Schale einer wundervollen Raumform – hat man in der Sophienkirche Justinians des Großen in der Mitte des 6. Jahrhunderts erreicht . . .« In der Konsequenz dieser Anschauung betrachtet man den Baukörper des dorischen Peripteraltempels so, als ob er etwas völlig Isoliertes wäre – was ganz unmöglich ist, wie ich bereits gezeigt habe.

Ein weiteres Vorurteil der gegnerischen Auffassung besteht in der Annahme, daß nur das Überwiegen einer oder zweier Dimensionen über die dritte und damit die einseitige, prinzipiell unendlich zu verlängernde, motorisch-dynamische Tendenz den Raum

charakterisieren kann. In Wirklichkeit darf man aber nur voraussetzen, daß überhaupt Spannungen vorhanden sind, nicht die Art ihrer Aufhebung, ihres künstlerischen Ausgleiches. Daß das erstere der Fall ist, werde ich im einzelnen zeigen. Die Aufhebung ist allerdings eine völlig eigenartige, aber allen übrigen Äußerungen des griechischen Geistes und allen Momenten, die am Baukörper selbst auftreten, völlig entsprechende.

Drittens ist es eine falsche Voraussetzung, wenn Panofsky behauptet, die griechischen Architekten hätten nichts gekannt, was das Volle und das Leere, den Körper und die Luft übergreift, weil sie nicht das Kontinuum im modernen Sinne gekannt haben. Das Übergreifende war für die Griechen die Mauer, – wie ich aus den beiden Tabellen in Anmerkung 6 und 7 bewiesen habe.

- 14 Eine nähere Begründung kann ich hier nicht geben, weil sie mindestens auf eine Abhandlung über die dialektische Methode bei Plato hinauslaufen würde. Doch muß der Leser immer gegenwärtig haben, daß der griechische Künstler an das eidos des Menschen dachte, wenn er den Betrachter seines Werkes sich vorstellte. Sonst werden alle Argumente sinnlos und jedes Verständnis unmöglich.
- 15 Der sprachliche Ausdruck versucht die konstitutive Rolle der Mathematik auszudrücken, worüber ich am Schluß noch einiges sagen werde.
- 16 Eine Ahnung gibt uns 2 Samuelis 7, 5–7. Als nämlich David »Gott ein Haus« bauen will, da läßt ihm Jehova durch den Propheten Nathan bestellen: »Du also willst mir ein Haus zu meinem Wohnsitz bauen? Ich habe allerdings niemals in einem »Haus« gewohnt, seitdem ich die Kinder Israels aus Ägypten heraufgeführt habe, bis zum heutigen Tage und bin immer umhergezogen in Ohel und Mischkan (d. h. in einem zusammenlegbaren Zelt). Wo auch immer ich bisher mit allen Kindern Israels mitgezogen bin, habe ich niemals zu einem der führenden Männer Israels gesagt: warum baut ihr mir nicht ein Haus aus Zedern? (Vgl. Oscar Goldberg: Die Wirklichkeit der Hebräer, S. 199 ff.).
- 17 Die einzelnen Formen eines Kunstwerkes als Glieder einer Gemeinschaft zu betrachten, wird bei den Soziologen auf große Bedenken stoßen. Für eine allgemeine Kunstwissenschaft muß dieser Versuch gewagt werden, weil er den einzigen Weg darstellt, aus der Formenwelt selbst zu einer eindeutigen Zuordnung einer Weltanschauung zu kommen. Jede transzendente Beziehung entbehrt von vornherein des Charakters der Notwendigkeit. Wie weit eine allgemeine Kunstwissenschaft gleichsam nur Gerüstlinien angeben kann, wie weit sie zur Ergänzung auf Dokumente



außerhalb des Kunstwerkes angewiesen bleiben wird, ist eine methodisch offene Frage.

- 18 Dort, wo Puchstein versucht, eine solche herzustellen – am Poseidontempel zu Paestum – kommt er zu der Behauptung, daß der Abacus des Peristyls nicht nach der »Generalidee des Planes« berechnet worden sei, sondern »beim Kapitell knüpfen die Verhältnisse am oberen Durchmesser an, eine Abacusbreite beträgt  $\frac{1}{3}$  davon.«

Es ist von vornherein unwahrscheinlich, daß an einem Tempel von so großer Gesetzmäßigkeit ein Hauptglied ohne Beziehung zur Generalidee sein soll. Der obere Durchmesser ist nach Koldey und Puchstein 1.47 m, demnach wäre der Abacus  $\frac{1.47 \cdot 7}{5} = 2.06$ . Das ist gegen den Augenschein, der deutlich zeigt, daß der Abacus breiter ist als die Plinthe; gegen die Zeichnung Koldey's, die ungefähr 2.50 m angibt und gegen das Maß von Labrouste (2.60). Dieses letztere ergibt sich annähernd, wenn wir die mittlere Säulendicke (1.77 m) in das nach K. und P. für das Joch und Triglyphon herrschende Verhältnis 2 : 3 setzen. Wir erhalten dann 2.655 (das Doppelte der Metope). Das Verhältnis zwischen der Breite des Abacus und der des Architravstückes, das zwischen 2 Abaci stehen bleibt, wird annähernd 3 : 2, also die Umkehrung der die Generalidee beherrschenden Proportion 2 : 3.

Ebenso lassen sich die übrigen Teile des Kapitells direkt aus dem mittleren Durchmesser berechnen. Denn es ist  $\frac{1.77}{4} = 0.4425$  für die Höhe von Echinus und Abacus und  $\frac{1.77}{8} = 0.221$  für das Hypotrachelium. Es wird demnach die Kapitellhöhe =  $\frac{5}{8}$  D statt  $\frac{3}{4}$  OD. Damit ist für diesen Fall die Einheit der Grundidee gewahrt. Trotzdem scheint es mir sehr fraglich, ob auf diese Weise Abacusbreite und -höhe bestimmt, ob sie im allgemeinen überhaupt berechnet und nicht vielmehr geometrisch konstruiert wurden. Für den Poseidontempel und einige andere läßt sich eine einfache Konstruktion angeben. Man zeichnet ein stehendes Rechteck, dessen Basis die Entfernung zwischen Säulen- und Interkolumnienachse mißt, dessen Höhe die Entfernung vom Stylobat bis zum oberen Triglyphonrand. Dann verlängert man die Basis um  $\frac{1}{2}$  UD und verbindet diesen Punkt mit der gegenüberliegenden Rechtecksecke. Diese Linie, gezogen vom äußeren Fußpunkt der Säule zur Mitte der über dem Interkolumnium sitzenden Triglyphe berührt die untere Ecke des Abacus und damit ist seine Breite von der Achse aus gewonnen. Aber selbst wenn diese Konstruktion für alle Tempel genügen würde, ließe sich die Frage nicht abweisen, wie sie mit der ganzen Front zusammenhängt.

- 19 Le Corbusier: Die kommende Baukunst.

Um neben der kunstwissenschaftlichen Bedeutung die geschichtliche Entwicklung der Front- und Grundrißkonstruktion zu zeigen, habe ich sie für zwei weitere Tempel durchgeführt. Der eine ist älter als der Poseidontempel und zugleich ein Beispiel für eine Front mit gleichen Abständen zwischen allen Säulen; der andere ist jünger als der Poseidontempel und ein Beispiel für die streng metrische, doppeljochige Konstruktion. Bei der zeitlichen Verschiedenheit der drei Bauwerke wird auf diese Weise hervortreten, wie das Konstruktionsprinzip sich herausgebildet hat, welches seine konstanten, welches seine variablen Momente sind.

Ich erinnere, daß ich diesem Bemühen die zweckmäßige Hypothese zugrunde gelegt habe, daß der griechische Künstler im Abacus und im Giebel – als in den 2 rein geometrischen Figuren zwischen Formen, die aus ihrer geometrischen Urgestalt durch den Konflikt der Kräfte abgewandelt sind – die Gestalten bloßgelegt hat, nach denen Grundriß und Aufriß der Front konstruiert wurden. Es kommt allein das Dreieck in Betracht. Wir werden also zunächst dasjenige Dreieck aufzuzeigen haben, das der Konstruktion zugrunde liegt und dann diejenigen Hilfs- und Zusatzkonstruktionen, die uns sämtliche Fußpunkte der Säulen und sämtliche Höhengliederungen der Front liefern. Wir setzen dem Versuch 2 Grenzen: eine äußere, indem wir den Giebel wegen der Ungenauigkeit der Maße ausschließen und eine innere, indem wir sozusagen das *Konstruktionsschema* geben, den abstrakten Idealfall, nicht die in der Wirklichkeit vorhandenen kleinen Abweichungen. Wie man es zum Prinzip des Messens machen muß, bis auf den Millimeter exakt zu sein, zum Prinzip der Erklärung der Maße: alle Abweichungen von einer Norm aus der

individuellen Eigenart gerade dieser Konstruktion verständlich zu machen (anstatt sie als Ungenauigkeiten der Ausführung oder mit Hilfe erzwungener Durchschnittsrechnungen über schwankenden Fußmaßen aus der Welt zu schaffen), so muß man auch bei der geometrischen Konstruktion die exakten Maße zugrunde legen und ihre Differenz vom Konstruktionsprinzip auffassen als einheitlich bedingt durch den Hauptgedanken, der architektonisch zur Anschauung werden soll.

Es war nicht möglich, für die frühe Zeit denselben Tempel für beide Konstruktionen zu wählen. Der Tempel C scheidet wegen der Ungewißheit seiner Baugeschichte aus. Beim Tempel F ist der Grundriß zu korrumpiert, beim Tempel D dagegen schwanken die Aussagen der Archäologen über die Säulenhöhe. Hittdorff gibt 7·51 m an, Koldey 8·35 m. Dieser nicht unbeträchtliche Unterschied von 84 cm läßt sich dahin aufklären, daß Koldewey nicht gemessen, sondern die Säulenhöhe = 5 UD vermutet hat. Das stimmt mit den am Boden liegenden Säulentrommeln nicht überein. Ich habe 7·55 m gemessen und konnte keine Stelle erkennen, an der eine Trommel von 84 cm hätte fehlen können.

### *1. Die Frontkonstruktion des Tempels F und des Concordiatempels*

#### 1. Die Konstruktion

a) *Der Tempel F in Selinunt:* Auf einem rechtwinkligen Koordinatensystem nimmt man die Strecke AB (d. i. die Entfernung zwischen den äußeren Fußpunkten der beiden mittleren Säulen) in symmetrischer Lage zum Koordinatenschnittpunkt als gegeben an. Dann konstruiert man auf ihr als Basis ein gleichschenkliges Dreieck, dessen Basiswinkel je  $75^\circ$  sind, so daß der Winkel an der Spitze  $30^\circ$  wird. Die Winkel stehen also im Verhältnis 2 : 5, d. h. der

Winkel an der Spitze ist der kleinere Teil des goldenen Schnittes eines jeden Basiswinkels. Dieses »Goldene-Schnitt«-Verhältnis beherrscht annähernd die Grundrißproportion des Stylobates. Die Spitze C des so konstruierten »Goldenen-Schnitt-Dreiecks« ABC trifft auf der senkrechten Achse die Höhe des oberen Triglyphenrandes.

Auf dem Achsensystem konstruiert man – über der Höhe des »Goldenen-Schnitt-Dreiecks« als der größeren Kathete – ein sog. ägyptisches Dreieck CDE, dessen Seiten im Verhältnis 3 : 4 : 5 stehen. Die zweite Kathete endet dann im Fußpunkt der Mittelachse des Eckinterkolumniums. Die Differenz zwischen dieser Kathete und der Basis des »Goldenen-Schnitt-Dreiecks« (DE–AB) beträgt die Breite eines Interkolumniums. Legt man diese Strecke symmetrisch zur Mittelachse, so bekommt man die beiden inneren Fußpunkte der mittleren Säulen. Da die Abstände zwischen allen Säulen gleich sind, lassen sich sämtliche Fußpunkte auf dem Stylobat abtragen.

Vom Aufriß ist bisher die gesamte Säulenhöhe festgelegt, weil die Hypotenuse des ägyptischen Dreiecks die Achse der mittleren Säule am oberen Rand des Abacus schneidet. Ferner berührt diese Hypotenuse die äußere Ecke des Säulenschaftes. Der übrige Aufriß wird auf folgende Weise gewonnen:

Fällt man von den Fußpunkten des »Goldenen-Schnitt-Dreiecks« Lote auf die Gegenseiten, so ergibt das 15. die Höhe des Architravs.

Konstruiert man an der Spitze des »Goldenen-Schnitt-Dreiecks« ein gleichseitiges und rechtwinkliges Dreieck – d. h. die beiden regelmäßigsten Dreiecke, die Winkel von  $15^\circ$  enthalten – derart, daß die Mittelachse des Baues die Winkel an der Spitze halbiert, so geht die Seite des gleichseitigen Dreiecks *annähernd* durch die Achse der Säule in Schafthöhe, so daß diese und die Verjüngung der Säule festgelegt ist. Die Seite des rechtwinkligen Dreiecks dage-

gen trifft die untere Ecke des Abacus, dessen Breite und Höhe erst im Zusammenhang mit der Konstruktion des Triglyphons endgültig festgelegt werden kann. Es muß erwähnt werden, daß die erste Dreiecksseite den Fußpunkt der 2. Säulenachse, die zweite Dreiecksseite den äußeren Fußpunkt der Ecksäule trifft, wodurch der Zusammenhang zwischen Grundriß und Aufriß der Fassade einsichtig wird.

Die Konstruktion des Triglyphons geht von dem rechtwinklig-gleichschenkligen Dreieck CDF aus. Der rechte Winkel wird in Winkel von  $15^\circ$  zerlegt. Der erste Teilungsstrahl trifft die Achse der mittleren Säule zunächst in der Höhe des unteren Abacusrandes, wodurch nun Höhe und Breite des Abacus festgelegt ist. Ferner schneidet er die Architravhöhe an der äußeren Ecke des zweiten Triglyphons, wodurch mit Hilfe der Säulenachse die Triglyphe und indirekt die Breite der Metope gewonnen wird. Der zweite Teilungsstrahl schneidet die Achse der zweiten Säule in der Höhe des Triglyphons, der dritte die Höhe des Triglyphons annähernd senkrecht über dem äußeren Rand des oberen Durchmessers, so daß damit die Ecke des Triglyphons bezeichnet sein dürfte. Diese Konstruktion hat zur Voraussetzung, daß die Metopen etwas breiter sind als Koldewey angibt und nach den Ecken zu breiter werden als sie in der Mitte sind. Ohne diese Annahmen würde sich aber das Triglyphon überhaupt nicht sinnvoll einteilen lassen, wie die Zeichnung ergibt. Damit sind auch alle Glieder des Aufrisses konstruktiv gewonnen.

b) *Der Concordiatempel zu Akragas*: Man konstruiert über der Strecke AB, d. h. der gegebenen Entfernung zwischen den äußeren Fußpunkten der Mittelsäulen als Basis ein Goldenes-Schnitt-Dreieck; die Spitze trifft die Achse der Front in Geisonhöhe C.

Die ersten Hauptpunkte des Aufrisses gewinnt man wieder dadurch, daß man von den Fußpunkten dieses Dreiecks Lote auf die Gegenseiten fällt. Es ergibt der 9. Schnitt-

punkt der Lote die Schafthöhe, der 11. den oberen Abacusrand, der 15. die Architravhöhe. Die Anzahl der Schnittpunkte steht in Zusammenhang mit den übrigen Proportionen des Tempels. Denn es ist –

9 : 2 verwandt mit

der Grundrißproportion des Stylobates (9 : 4)

2 : 4 übereinstimmend

mit der Grundrißproportion der Cella (1 : 2)

9 : 6 übereinstimmend

mit dem Verhältnis Interkolumnium : Säule, Metope : Triglyphe. Man erkennt als Grundproportion 1 : 2 : 3.

Sämtliche Gliederungen auf dem Stylobat erhält man auf folgende Weise:

Man konstruiert am Schnittpunkt des oberen Abacusrandes mit der Mittelachse ein gleichseitiges Dreieck. Die Seiten treffen den Stylobat in den inneren Fußpunkten der zweiten Säulen (D und D').

Man zieht die Verbindungslinien zwischen diesen und der Spitze des »Goldenen-Schnitt-Dreiecks«. Es entsteht ein Dreieck, dessen Spitzenwinkel  $45^\circ$  (also durch  $15^\circ$  teilbar) ist, d. h. zur Summe der Basiswinkel im Verhältnis 1 : 3 steht. Die Seiten dieses Dreiecks schneiden die Schafthöhe in der Achse, so daß man durch Fällung von Loten den unteren Durchmesser und damit die Gliederung zwischen den beiden zweiten Säulen gewinnt.

Man konstruiert im Schnittpunkt der Achse der zweiten Säule mit dem oberen Abacusrand ein rechtwinkliges Dreieck, dessen rechter Winkel durch die Achse im Verhältnis 1 : 2 geteilt wird, so daß die Winkel des ganzen Dreiecks (EFG) im Verhältnis 1 : 2 : 3 stehen müssen. Dann trifft die kleinere Kathete den äußeren Fußpunkt der Ecksäule auf der einen Seite der Fassade, die größere auf der anderen die Achse der Ecksäule. Die noch fehlenden Aufrißgliederungen ergeben sich im Zusammenhang mit der Konstruktion des Triglyphons. Es wird der rechte Winkel zwischen Tempelachse und Stylobat in Winkel von  $10^\circ$  zerlegt.

Es geht der erste Teilungsstrahl durch die innere bzw. äußere Ecke der Schafthöhe, womit der obere Durchmesser und die Verjüngung festgelegt ist; der dritte und vierte durch die innere bzw. äußere Ecke des oberen Abacusrandes, wodurch dessen Breite bestimmt ist. – Für das Triglyphon bedeuten diese Teilungsstrahlen: der erste trifft die Achse der Mittelsäule am oberen Rand des Triglyphons, trennt diesen vom Geison; der zweite den äußeren Fußpunkt der folgenden Metope, so daß zwischen ihm und der Achse eine halbe Triglyphe und eine Metope liegen. Der dritte Teilungsstrahl schneidet den unteren Triglyphonrand am äußeren Fußpunkt der dritten Metope, so daß zwischen dem zweiten und dritten Teilungsstrahl eine Triglyphe + eine Metope liegen. Der vierte Teilungsstrahl trifft die innere Ecke der letzten Triglyphe am oberen Triglyphonrand und legt somit deren Verschiebung gegen die Achse fest.

Die allein noch fehlende Höhe des Abacus ist anscheinend dadurch bestimmt worden, daß man den Schnittpunkt der zweiten Säulenachse mit dem unteren Triglyphonrand (H) mit dem Scheitel des rechten Winkels verbunden hat, von dem die Konstruktion ausgeht. Denn diese Linie schneidet die untere und innere Ecke des zwischen dem dritten und vierten Teilungsstrahl liegenden Abacus.

## 2. Vergleich und Erörterung der Konstruktionen

Überblickt man die 2 Konstruktionen, so fällt einerseits an den Konstruktionselementen die Fülle der Übereinstimmungen gegenüber der geringen Zahl von Abweichungen auf, andererseits an ihrer Verwendung, d. h. ihrer Kombination untereinander und Verbindung mit dem Ganzen die Fülle der Verschiedenheiten gegenüber der kleinen Anzahl des Gemeinsamen.

a) *die Konstruktionselemente*: Das Grundelement ist das sog. »Goldene-Schnitt-Dreieck«. Diese Proportion auf die

Winkel eines Dreiecks anzuwenden, verliert alles Paradoxe, sobald man weiß, daß die Griechen eine Winkelperspektive hatten. Nachdem Panofsky diesen Punkt in seinem Aufsatz »Die Perspektive als symbolische Form« (Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25, S. 258 ff.) aufgeklärt hat, brauche ich nicht mehr darauf einzugehen.

Das Fällen des Lotes von den Fußpunkten eines Dreiecks auf die Gegenseiten ist uns aus der mittelalterlichen Architektur bekannt. So sagt J. Haase in seinem Aufsatz »Der Dom zu Köln« (Zeitschr. für Geschichte der Architektur VII, 1919): »Fällt man von den Fußpunkten, d. h. Endpunkten der Basis Lote auf die gleichen Seiten des  $\pi/4$ -Dreiecks (von dem nachher zu reden sein wird), von den Fußpunkten dieser Lote von neuem Lote auf die gegenüberliegende Seite, setzt dieses Verfahren fort, zieht durch die Fußpunkte und Schnittpunkte analoger Lote Parallele zur Basis, so erreicht man das Ziel der ganzen Konstruktion, nämlich gegen die Dreieckspitze abnehmende, im geometrischen Verhältnis zueinander stehende Teile der Dreieckshöhe. Diese Teile wurden nun neben der Gesamthöhe des  $\pi/4$ -Dreiecks und gleichseitigen Dreiecks in den mittelalterlichen Bauten zur Bestimmung der verschiedenen Abmessungen benutzt, indem man als Ausgangsbasis dieser beiden Dreiecke eine ganz bestimmte, aus anderen Erwägungen und Beziehungen festgelegte Länge wählte, deren Abmessung in runden Zahlen desjenigen Grundmaßes erfolgte, das bei dem Bau benutzt wurde.« Der Traditionszusammenhang des mittelalterlichen Architekten mit dem griechischen dürfte nicht mehr zu leugnen sein, nachdem ich gezeigt habe, daß die Hauptpunkte der Fassadenkonstruktion durch diese Methode des Lotefällens gewonnen wurden. Angesichts der Entwicklung, die zwischen dem Tempel F und dem Poseidontempel liegt, könnte man vermuten, daß die Griechen die Urheber dieses Verfahrens sind.



Das dritte gemeinsame Grundelement ist die Verwendung von rechtwinkligen und gleichseitigen Dreiecken zur Ergänzung der Konstruktion und der Winkel von  $15^\circ$  auch über diese Dreiecke hinaus.

Die Verschiedenheit der Konstruktionselemente beschränkt sich auf ein einziges Dreieck, das die individuelle Eigenart eines jeden Tempels besonders deutlich charakterisiert und daher das »charakteristische Dreieck« heißen soll.

Im Tempel F von Selinunt ist es das ägyptische Dreieck. Nach dem Verhältnis seiner Seiten (3 : 4 : 5) bestimmt, ist es in der nach Winkeln orientierten Konstruktion ein Fremdkörper. Während die drei Dreieckseiten am Stylobat Winkel von  $75^\circ$ ,  $60^\circ$  und  $45^\circ$  bilden, ist sein Basiswinkel weder durch 15 noch durch  $15/2$  teilbar.

Der Poseidontempel in Paestum zeigt ein gleichschenkliges Dreieck mit einem Spitzenwinkel von  $105^\circ$ . Es liegt zwischen den beiden Parallelkonstruktionen aus rechtwinkligen ( $6 \cdot 15^\circ$  und  $3 \cdot 15^\circ$ ) und gleichseitigen ( $4 \cdot 15^\circ$ ) Dreiecken, übertrifft aber beide Winkelgrößen mit  $7 \cdot 15^\circ$ , wodurch es fast gewaltsam die äußeren Fußpunkte der Ecksäulen erreicht.

Der Concordiatempel von Akragas zeigt ein gleichschenkliges Dreieck, dessen Spitzenwinkel  $45^\circ$  ist, also das von Drach (Das Geheimnis vom gerechten Steinmetzengrund) sog.  $\pi/4$ -Dreieck, das in der christlichen Baukunst eine so große Rolle spielt. Es steht auch hier – wie bei den mittelalterlichen Architekten über einem gleichseitigen Dreieck, mit dem es die Basis gemeinsam hat. Ob es aus diesem nach der von Drach angegebenen Art konstruiert worden ist, kann zweifelhaft erscheinen, da ja der Endpunkt der Konstruktion schon gegeben ist.

So weisen die Verschiedenheiten des einzigen variablen Konstruktionselementes von den Einflüssen, die die Griechen von den Ägyptern empfangen haben, zu den Einflüssen, die die Griechen auf die Folgezeit ausübten. Selbstver-

ständig ist damit nicht ein Handwerkszusammenhang gemeint.

b) *Die Verwendung der Konstruktionselemente:* Das Gemeinsame in der Verwendung der Konstruktionselemente kann man in der ganz oder teilweise symmetrischen Anlage der Konstruktion sehen, und zwar einerseits in der Symmetrie zwischen rechts und links, andererseits in der zwischen oben und unten. Die erste zeigt eines der Grundprobleme der dorischen Fassade: die Gestaltung des Verhältnisses von Symmetrie und Reihe und damit der Zentripetal- und Zentrifugalkräfte. Die zweite kommt darin zum Ausdruck, daß die ganze Konstruktion sich darstellt als eine Teilung der am Fußpunkt und Spitze der Mittelachse gegenüberliegenden rechten Winkel. Dabei fällt ein Unterschied als sehr beträchtlich auf. Während alle Teilungen von der Spitze her am Stylobat enden, reichen die Teilungen vom Fußpunkt her bald bis an den unteren, bald bis an den oberen Triglyphonrand. Schließlich wechselt auch der Teilungsmodul. Daraus mag sich die Überlieferung erklären, daß man in späteren Jahrhunderten wegen der Schwierigkeit der Triglyphoneinteilung keine dorischen Tempel mehr bauen wollte.

In jedem Fall ist die Symmetrie nicht ein passives Spiegelbild, sondern der Ausdruck dramatischer Gegensätze von Last und Kraft. Es ändert sich daher das Maß von Symmetrie und Asymmetrie mit der Auffassung dieses Kräftespiels.

Die *Verschiedenheiten* in der Verwendung der Konstruktionselemente kann man nach 3 Gesichtspunkten betrachten: in bezug auf die Lage der Konstruktionselemente zueinander, in bezug auf ihre die Bauglieder bestimmende Funktion und in bezug auf ihren sinnlich-anschaulichen Ausdruckswert für die Konzeption eines jeden Tempels. Da dieses dritte Moment an den beiden ersten zum Ausdruck kommt, soll es jeweils zugleich mit ihnen behandelt werden.

*Die Lage der Konstruktionselemente zueinander:* Im Tempel F zu Selinunt gehen sämtliche Konstruktionslinien von den 2 entgegengesetzten Punkten der Achse aus: sämtliche Dreiecke hängen in ihrer Spitze C, sämtliche Winkelteilungsstrahlen an ihrem Fußpunkt G zusammen. Sie bilden mit dem oberen Rand des Triglyphons ebenfalls Dreiecke und diese haben dieselben Winkel wie die von der Spitze konstruierten Dreiecke, wenn man von dem ägyptischen absieht. Daraus folgt erstens,

daß die Winkel in den Schnittpunkten M, N und O in einer Größe von  $150^\circ$ ,  $120^\circ$  und  $80^\circ$ , d. h. im Verhältnis 5:4:3, d. h. nach dem Verhältnis der Seiten des ägyptischen Dreiecks aufeinander folgen; zweitens,

daß die drei Schnittpunkte M, N und O auf derselben Höhe, d. h. auf der waagrechten Mittelachse des Baues liegen, die am Punkte O die halbe senkrechte Achsenlänge hat. Dadurch bekommt die untere und die obere Hälfte des Baues eine von der Berührungsstelle des Massenkonfliktes unabhängige Gleichgewichtigkeit. Das für die Konstruktion unentbehrliche ägyptische Dreieck durchschneidet zwar diese Harmonie, aber ohne jede Beziehung zum Kräftespiel des Tragens und Lastens.

Im *Poseidontempel* zu Paestum mußte die Ergänzungskonstruktion mit dem gleichseitigen und rechtwinkligen Dreieck zweimal auf der Achse vorgenommen werden, wodurch die Symmetrie zwischen oben und unten wesentlich beschränkt war. In dem gleichen Sinne verstärkend wirkt die Lage des »charakterisierenden Dreiecks« (mit dem Spitzenwinkel von  $105^\circ$ ), das zwischen den beiden Parallelkonstruktionen auf der Achse ungleiche Stücke herauschneidet (1:3 nach der absoluten Größe, 2:5 nach der Anzahl der Lote). Es veranschaulicht das lebendige Kräftespiel des Baues, die Ungleichheit von tragenden und lastenden Teilen. Mit seiner disharmonischen Form verweist es auf die Lösung im Giebel. So zieht es alle dramatische Gegensätzlichkeit in seine Gestalt zusammen; diese ist eine

bestimmte Synthese der entgegengesetzt gerichteten Kräfte. Die Bestimmtheit liegt darin, daß gegen die Dreieckigkeit der Ansatzpunkte und gegen die von ihnen weit nach außen strebenden Seiten der Dreiecke die Gegenkonstruktion vom Fußpunkt des Lotes nicht aufzukommen vermag; es überwiegen die nach unten gerichteten Linien. Dies entspricht dem ernsten, schweren, tragischen Gesamtcharakter des Baues.

Der *Concordiatempel* zu Akragas durchbricht die Symmetrie zwischen oben und unten noch gründlicher und in einem ganz anderen Sinne, indem er das rechtwinklige und gleichseitige Dreieck von der Spitze der Achse ablöst, und den Zusammenhang beider Dreiecke in *einer* Spitze auf *derselben* Achse aufhebt. Damit wird der obere Teil gegen den unteren verselbständigt, die Verbindung von außen durch das sog.  $\pi/4$ -Dreieck bewerkstelligt, aus der das rechtwinklige Dreieck asymmetrisch herausfällt. Gleichzeitig wird bei der Winkelteilung das Einheitsmaß von  $15^\circ$  durch  $10^\circ$  ersetzt, so daß nun jede symmetrische Beziehung zwischen den von C sich senkenden und den von J aufstrebenden Linien von vornherein unmöglich ist. Der Gegensatz hat in einem ganz anderen Sinne als beim Tempel F jede Dramatik verloren. Dies entspricht vielen anderen Eigentümlichkeiten des Baues und seinem Gesamteindruck. Die Tatsache, daß der Architrav niedriger ist als das Triglyphon, nimmt dem Gebälk das eigentümliche Lasten, zerstört die Schwere in ihm selbst, gibt ihm etwas in der Luft Schwebendes. Die eigentümliche Begegnung von Säule und Gebälk liegt in der schmalen Schattenlinie zwischen Echinus und Abacus in einer hauchdünnen Leere. Der Bau hat mehr einen lyrischen als einen dramatischen Charakter.

*Die Funktion der Konstruktionselemente in bezug auf den Baukörper:* Besonders deutlich ist die Veränderung, die das »Goldenen-Schnitt-Dreieck« durchmacht. Beim Tempel F in Selinunt hat es nur die eine Funktion, die Höhe des

Baues zu bestimmen, und die Lote nur den einen Zweck, das Triglyphon vom Gebälk abzutrennen. Beim *Poseidontempel* berührt es den unteren Abacusrand und die Lote liefern 3 Punkte des Aufrisses, und zwar – und dies scheint mir eine besonders eigentümliche Tatsache, die der Konstruktion jede wünschenswerte Sicherheit gibt – bildet die Anzahl der Lote die Proportionen des Grundrisses des ganzen Tempels. Der *Concordiatempel* gibt diese Zusammenhänge nicht auf, variiert sie aber, indem die oberen statt der unteren Abacusecken berührt werden, nicht die Fußpunkte, sondern die Schnittpunkte bestimmend wirken, und die zwischen ihren Anzahlen hergestellte Proportion sich auf andere Glieder des Gesamtbaues bezieht. Wichtig ist einerseits die Lockerung gegenüber der Stylobatproportion (also dem Ganzen) und die Bindung an Fassadenelemente, also Teile.

In demselben Maße, in dem die Funktion des »Goldenen-Schnitt-Dreiecks« für den Aufriß durchgebildet wird, differenzieren sich die Aufgaben der einzelnen Dreiecke untereinander und von den Teilungslinien der Winkel. Beim *Tempel F* in Selinunt haben sämtliche Dreiecke Aufgaben für den Grundriß und für den Aufriß zu erfüllen und einer der Teilungsstrahlen dient zur Bestimmung der Abacushöhe. Beim *Poseidontempel* dienen die gleichseitigen und rechtwinkligen Dreiecke nur dem Grundriß, das »Goldene-Schnitt-Dreieck« und das »charakterisierende Dreieck« (mit dem Spitzenwinkel von  $105^\circ$ ) nur dem Aufriß, die Winkelteilung nur dem Triglyphon. Beim *Concordiatempel* sind nur die beiden ersten Differenzierungen beibehalten, dagegen die Teilungsstrahlen enger als je mit dem Aufriß verknüpft. Diese konstruktive Verbindung ist um so auffälliger, als ihr eine Rolle im Kräftespiel nicht entspricht.

Im einzelnen läßt sich das Verhältnis von Tradition und Neuerung besonders gut an der Funktion des »charakteristischen Dreiecks« darstellen. Sie ist in allen 3 Fällen die

gleiche: den oberen Durchmesser und damit die Verjüngung zu bestimmen. Beim *Tempel F* geht die Hypotenuse des ägyptischen Dreiecks durch die äußere Ecke des mittleren Säulenschaftes, es ist eine weitere Konstruktion nötig, um zu einer eindeutigen Feststellung zu kommen. Sie wird dadurch geliefert, daß die Seite des gleichseitigen Dreiecks die Säulenachse (annähernd) in der Schafthöhe schneidet. Beim *Poseidontempel* berührt die Seite des »charakterisierenden Dreiecks« (mit dem Spitzenwinkel von  $105^\circ$ ) die innere Ecke der Schafthöhe und die Hilfskonstruktion ist durch das 7. Lot des »Goldenen-Schnitt-Dreiecks« gegeben. Beim *Concordiatempel* trifft die Seite des  $\pi/4$ -Dreiecks die Schafthöhe in der Achse. Die zur Bestimmung der Ecke nötige Hilfskonstruktion wird durch den ersten Teilungsstrahl des Winkels geliefert. So greift das Konstante und das Variable, die Überlieferung und die eigene Erfindung ineinander und sichert gegen jede schematische Verwendung des Lehrgutes.

## 2. Die Grundrißkonstruktion des Tempels *D* und des *Concordiatempels*

### 1. Die Konstruktion

Fig. 8 a) *Tempel D in Selinunt: Osten*: Ich nehme als gegeben die ganze Breite des Stylobates *AB* und konstruiere an den Ecken ein gleichschenkliges Dreieck mit den Basiswinkeln  $\frac{180-45}{2} = 67\frac{1}{2}^\circ$ , d. h. das sogenannte  $\pi/4$ -Dreieck.

Die Spitze *C* trifft den Schnittpunkt der beiden Mittelachsen der Ringhalle, so daß die Verlängerung der Dreieckseiten die Stylobatecken im Westen trifft, d. h. die verdoppelten Dreieckseiten sind die Diagonalen in dem Rechteck des Stylobates.

In diesem  $\pi/4$ -Dreieck fällt man von dem einen Fußpunkt der Basis dreimal ein Lot auf die Gegenseite. Durch den Punkt *J*, in dem das dritte Lot die Dreieckseite *AC*

schneidet, legt man eine Parallele zur Stylobatkante. Diese zieht den hinteren Rand der Mauer, die Pronaos und Naos trennt.

Im Schnittpunkt dieser Parallelen mit der Tiefenmittelachse K konstruiert man ein gleichschenkliges Dreieck mit einem spitzen Winkel von  $30^\circ$ , d. h. ein sog. »Goldene-Schnitt-Dreieck«. Die Seiten treffen die Stylobatkante in den Punkten L und M, d. h. in der Verlängerung des Randes der Außenmauer des Kernbaues, dessen Breite damit festgelegt ist.

Es fehlen jetzt noch alle kleineren Teilungen der Breite und der Tiefe; sie werden durch folgende 2 Hilfskonstruktionen gefunden; erstens:

Man kehrt das aufrechte »Goldene-Schnitt-Dreieck« LKM um, indem man die Punkte N und O mit F verbindet. Dann fällt man in jedem der beiden Dreiecke von entgegengesetzten Ecken je ein Lot auf die Gegenseiten und verbindet die Endpunkte D und E. Dann legt das erste Lot im umgekehrten »Goldenen-Schnitt-Dreieck« den östlichen Rand der Mauer fest (bei G), die Pronaos und Naos trennt; ferner den inneren Rand der Längsmauer des Kernbaues (bei E); die Verbindungslinie dagegen im Schnittpunkt der Mittelachse (H) die Vorderkante der Antefront. Zweitens:

Man fällt im aufrechten »Goldenen-Schnitt-Dreieck« LMK von beiden Fußpunkten sechsmal Lote auf die Gegenseiten und erhält durch Verlängerung des 1. vom Fußpunkt L und des 5. und 6. vom Fußpunkt M aus für die Breite die innere Stylobat- und die Stereobatkante; für die Tiefe die hintere Kante der Antefront. Eine ganze Reihe von Schnittpunkten geben Fugen der Pflasterung. Von den noch fehlenden Gliedern läßt sich die Breite der Antefront konstruieren, indem man vom Punkt K als Spitze einen Winkel von  $60^\circ$  abträgt, d. h. ein gleichseitiges Dreieck über der Antefront als Basis konstruiert. Errichtet man auf dem Schnittpunkt des Schenkels mit der Basis ein

Lot und konstruiert dasselbe Dreieck von F aus, so erhält man auch die Stufe.

*Westen:* Es fehlen nur noch die Tiefengliederungen. Man findet sie dadurch, daß man in dem  $\pi/4$ -Dreieck über der Stylobatkante, das sich aus der Ostkonstruktion bereits ergeben hat, von einem Fußpunkt dreimal Lote auf die Gegenseite fällt. Dann liegt das erste in der Höhe des inneren Randes der westlichen Adytonwand, während der äußere wohl durch die Breite der Mauerdicke mit bestimmt ist. Dort, wo das dritte Lot die Mittelachse schneidet, liegt der westliche Rand der Quermauer des Naos. Die Grenze der Quermauer des Adyton läßt sich nicht bestimmen.

Zieht man die Diagonalen im Naos, so ist ihr Schnittpunkt gegenüber dem der Mittelachsen nach Westen verschoben und die Verlängerung trifft die westlichen Pteronecken. Nicht konstruiert sind die Stufen im Osten und Westen und der größte Teil der Pflasterung.

*b) Der Concordiatempel in Akragas: Osten:* Über der als Fig. 9 gegeben angenommenen Stylobatstrecke AB konstruiert man das  $\pi/4$ -Dreieck ABC, dessen Spitze C nicht mehr im Schnittpunkt der Mittelachsen, sondern westlich im Schnittpunkt der Naosdiagonalen liegt. In diesem  $\pi/4$ -Dreieck und seiner Umkehrung, dem Dreieck DEF fällt man von den beiden entgegengesetzten Ecken B und D je ein Lot auf die Gegenseite und verbindet die Fußpunkte N und O, wobei NO die Naosecke berührt. Jetzt macht man folgende Zusatzkonstruktionen:

vom Schnittpunkt K des Lotes DN mit der Mittelachse konstruiert man ein »Goldene-Schnitt-Dreieck«. Die Fußpunkte L und M auf dem Stylobat fallen in die Verlängerung der äußeren Mauergrenzen des Kernbaues, so daß dessen Breite und damit die der Seitenpteren bestimmt sind.

In diesem »Goldenen-Schnitt-Dreieck« fällt man von



beiden Fußpunkten der Basis Lote auf die Gegenseiten. Diese bestimmen von der Breite die Stufen, die Stylobatplinthen, die Längsfugen des Pteronpflasters, von der Tiefe die hintere Pronaosecke.

Von den Stylobatecken A und B konstruiert man ein gleichschenkliges Dreieck mit Basiswinkeln von  $30^\circ$ , das sog. Pterondreieck. Die Spitze grenzt das Pteron gegen die Antenfront ab. Ferner ein Dreieck mit je  $37\frac{1}{2}^\circ$  als Basiswinkel, dessen Spitze ( $105^\circ$ ) den hinteren Rand der Antenfront trifft.

*Westen:* Da durch die Verlängerung der Seiten des  $\pi/4$ -Dreiecks die Ecken des Pteron festgelegt sind, kann man wegen der Gleichheit des Pteron sämtliche Konstruktionen wiederholen. Neu ist dann, daß das 6. bzw. 7. Lot im »Goldenen-Schnitt-Dreieck« die Dicke der Mauer zwischen Naos und Opisthodom festlegt.

Nicht konstruiert sind die Stufen im Osten und Westen, die Pfeilerstärke und die Türöffnung.

## 2. Die Erörterung der Konstruktionen

Ein unbefangener Blick auf die vorgelegten Konstruktionen wird den auffallenden Gegensatz feststellen müssen zwischen wenigen immer wiederkehrenden Konstruktionselementen und der Mannigfaltigkeit ihrer Verwendung bzw. der Verschiedenheit ihrer Funktion bei Aufbau und Gliederung des Raumes. Schon das allein beweist, daß wir es mit schulmäßigem Traditionsgut zu tun haben und läßt uns einen tiefen Einblick in die Raumgestaltung des griechischen Architekten tun, der sich nur innerhalb dieser Grenzen in der Art der Verwendung des Schulgutes frei bewegen konnte.

a) *Die Konstruktionselemente:* Die Hauptkonstruktionselemente sind: das  $\pi/4$ -Dreieck und das »Goldene-Schnitt«- und »Pteron«-Dreieck, Lotfällen, Winkelteilung, die ja auch eine Dreieckskonstruktion ist, und die Umkehrung.

Das  $\pi/4$ -Dreieck ist dadurch charakterisiert, daß der Winkel an der Spitze ( $45^\circ$ ) sich zu jedem der Basiswinkel ( $67\frac{1}{2}^\circ$ ) verhält wie 2 : 3. Diese Proportion, die an den früheren Tempeln an entscheidenden Stellen der Front, Metope : Triglyphe, Säule : Interkolumnium nicht vorkommt, die späteren dagegen beherrscht, stammt also aus dem Grundriß, wo sie ursprünglich an Winkel geknüpft war und ist von hier auf Strecken der Front übertragen worden. Damit stimmt überein, daß bei der Konstruktion der Front das  $\pi/4$ -Dreieck erst am Ende der uns zugänglichen Entwicklung, am Concordiatempel in Akragas, auftaucht, und zwar als charakterisierendes Dreieck. In diesen Momenten sehe ich einen starken Beweis für die Tatsache, daß die Grundriß- und damit die Raumgestaltung für den dori-schen Architekten der Ausgangspunkt war, und daß sein Bestreben dahin ging, Grundriß und Aufriß in immer stärkeren Zusammenhang zu bringen dadurch, daß er die Konstruktionselemente des ersteren immer mehr auf den letzteren übertrug.

Zur Charakterisierung des »Goldenen-Schnitt-Dreiecks« verweise ich auf die Konstruktion der Front, wo es eine ebenso wichtige Rolle spielt, wie im Grundriß. Aufmerksam zu machen ist auf den Konstruktionszusammenhang, der zwischen dem  $\pi/4$ - und dem »Goldenen-Schnitt-Dreieck« besteht, und der sich erst allmählich herausgebildet hat. Denn während beim Poseidon- und Concordiatempel die Spitze des letzteren aus der Umkehrung des ersteren gewonnen wird und auf dem Schnittpunkt des ersten Lotes mit der Mittelachse liegt, wird sie beim Tempel D mit Hilfe des dritten Lotes des aufrechten  $\pi/4$ -Dreiecks gebildet.

Zu beachten ist, daß das Verfahren, die Fußpunkte je eines Lotes zu verbinden, sich zuerst (beim Tempel D) im »Goldenen-Schnitt-Dreieck« findet und dann auf das  $\pi/4$ -Dreieck übertragen wird. Wann und wo sich diese Wandlung vollzogen hat, wird nur bei einer Durcharbeitung aller Denkmäler aufzuklären sein.

Das Pterondreieck, das im Tempel D noch nicht vorhanden ist, zeigt in seinem Basiswinkel ( $30^\circ$ ) einfache Beziehungen zu den Spitzenwinkeln der beiden anderen Dreiecke ( $30^\circ$  und  $45^\circ$ ). Doch genügt dies nicht, um sein Auftreten zu erklären. Man müßte einen geometrischen Konstruktions- und Entstehungszusammenhang zwischen ihm und dem  $\pi/4$ -Dreieck feststellen können; doch ist mir dies nicht gelungen. An der Westfront des Tempels C fällt seine Spitze mit dem dritten Lot des »Goldenen-Schnitt-Dreiecks« zusammen.

Die Umkehrung in der Konstruktion der Dreiecke läßt Sechsecke mit eingezogenen Ecken entstehen. Diese Figur zeigt, wieviel an der Vermutung von Wolff (Tempelmaße: Wien 1912) richtig ist, daß die dorischen Tempel über dem Hexagramm konstruiert seien. Im allgemeinen tritt das Prinzip der Umkehrung auch an der Front auf.

Da alle Dreieckswinkel sowie die *Teilungen* der rechten Winkel, die uns ebenfalls an der Front begegnen, 15 oder  $15/2$  als Modul enthalten, findet eine weitgehende Übereinstimmung zwischen den Konstruktionselementen der Front und des Grundrisses statt.

#### b) Die Funktion der Konstruktionselemente:

*Im einzelnen:* Nehmen wir zunächst die aus zwei (zueinander spiegelbildlich symmetrischen)  $\pi/4$ -Dreiecken bestehende Figur, so bleibt im Laufe der Entwicklung weder die Funktion für die Tiefen- noch für die Breitengliederung konstant. Denn während ihre Höhe beim Tempel D und beim Poseidontempel in die Mittelachse fällt und die Tiefe in zwei gleiche Teile gliedert und ihre Gesamtheit aus der Breite ableitet, indem die Verlängerung der Seiten AC und BC Stylobatdiagonalen werden, fällt beim Concordia-tempel die Höhe westlich jenseits der Mittelachse in den Schnittpunkt der Diagonalen des Naos, so daß die Verlängerungen der Seiten die westlichen Pteronecken trifft. Diese Tiefenverschiebung des  $\pi/4$ -Dreiecks im Grundriß

stellt eine Analogie dar zu der Tatsache, daß an der Front das »Goldene-Schnitt-Dreieck« über die Triglyphenhöhe verschoben ist. Es scheint mir unmöglich, diesen Zusammenhang so zu deuten, daß die eine Verschiebung in Abhängigkeit von der anderen entstanden ist, am unmöglichsten, der Frontverschiebung die Priorität zuzuschreiben, sondern ein und dasselbe Grundgefühl – das ein räumliches ist – schafft sich gleichzeitig einen analogen Ausdruck in der Höhe wie in der Tiefe. Ob diese Verschiebung entwicklungsgeschichtlich zu erklären ist oder typologisch – denn der Concordiatempel gehört einem anderen Schulmaßtypus an –, bedarf einer weiteren Untersuchung.

Auch für die Breitengliederung ändert sich die Funktion insofern, als die eingezogenen Ecken beim Tempel D in die Seitenpteren fallen, beim Poseidontempel in die Fuge der zwei Schichten der Mauer des Kernbaues, beim Concordiatempel in die einschichtige Mauer. Eine wirksame Bedeutung für den Aufbau des Raumes liegt also nur in dem Fall des Poseidontempels vor.

Fast durchgehend identisch erweist sich die Funktion des »Goldenen-Schnitt-Dreiecks«, indem es in allen Fällen die Breite des Kernbaues auf dem Stylobat festlegt mit dem einzigen Unterschiede, daß im Tempel von Paestum nicht die äußere Mauer, sondern der Toichobat als Leitlinie genommen wurde. Diese Konstanz der Konstruktion ist um so bedeutsamer, als für die äußere Erscheinung gerade hier so große Veränderungen vorliegen, daß man sie sowohl zu Zwecken der Datierung wie der Deutung benutzt hat. Denn während im frühen Tempel D die Leitlinien unregelmäßig in ein Interkolumnium fallen, laufen sie an den beiden späteren Tempeln mit den Achsen der zweiten Säulen zusammen. Man sieht nun aber, daß dies nicht das Ergebnis einer äußeren Orientierung war, sondern das einer Umbildung der Zusammenhänge aller Raumdimensionen im Ganzen des Stylobates auf Grund derselben Konstruktionselemente. Dasselbe Raumgefühl, das die Längsleitli-

nien weiter an die Seiten und in die Säulenachsen verlegte, rückte die Querleitlinien im Osten und Westen weiter nach vorn bzw. hinten bis zur Spitze des Pterondreiecks. Und hiermit ist der exakte Beweis gegen die Behauptung Puchsteins erbracht, als ob nur die Seiten- und nicht die Frontpteren konstruktiv notwendig diese Form hätten.

Beim Tempel D in Selinunt erfüllen die Lote in den zwei Dreieckgruppen gemeinsam alle übrigen Aufgaben der Breiten- wie der Tiefengliederung. Beim Poseidontempel haben die Lote des »Goldenen-Schnitt-Dreiecks« fast ausschließlich Funktionen für die Gliederung der Breite, während die der Tiefe dem neuen, beim Tempel D nicht vorhandenen Moment der Winkelteilung zufallen. Beim Concordiatempel tritt diese wieder zurück, und zwar gegen eine Vermehrung voneinander unabhängiger, über dem Stylobat errichteter Dreiecke.

Es muß angemerkt werden, daß die Schnittpunkte der Lote, die für die Raumgestaltung bedeutsam werden, nicht durch leicht übersichtlich oder besonders ausgezeichnete Proportionen zusammenhängen wie an der Front, so daß das Prinzip der Auswahl undurchsichtig bleibt.

*Das Gesamtbild:* Die Grundrißkonstruktion des Tempels D zeigt, daß der Gesamtraum sich stark in zwei Hälften auseinanderlegt, die nur im Schnittpunkte der  $\pi/4$ -Dreiecke auf der Mittelachse zusammenhängen. In keiner der beiden Hälften ist eine Umkehrung des  $\pi/4$ -Dreiecks nötig, so daß die räumliche Statik der einzelnen Teile sehr weit zurücktritt hinter die das Ganze durchlaufende Bewegung. Erst in dem sehr viel schmaleren und nur auf die äußeren Räume bezogenen »Goldenen-Schnitt-Dreieck« gibt es mit der Umkehrung dieses Dreiecks an der Ostfront eine Relation der beiden Richtungen der Tiefendimension aufeinander. Im Westen ist auch sie überflüssig, was noch einmal den durchlaufenden Bewegungszug gegenüber der statischen Geschlossenheit betont, zumal auch die Diagonalen nur in ihrer Verlängerung nach Westen konstruktive Be-

deutung haben. Zu diesem charakteristischen Merkmal, daß Raumstatik und Raumdynamik nicht auseinander erwachsen, nicht miteinander zur Deckung kommen, tritt dann das zweite, daß die symmetrisch zueinander liegenden Hälften von der Mittelachse soweit entfernt liegen, daß eine lebendige Beziehung der Teile aufeinander nicht stattfinden kann. Es ist keine Raumdramatik vorhanden. Eine analoge Gleichheit der Hälften zeigt die Front des (gleichzeitigen) Tempels F.

Eine ganz andere Raumgestalt zeigt der *Poseidontempel*, wie im Text gezeigt ist. Und wieder eine ganz andere der *Concordiatempel*. Dies wird schon deutlich, wenn man das erwähnte Rechteck  $DNE N'$  des Poseidontempels mit dem analogen, d. h. ebenfalls aus den Loten des  $\pi/4$ -Dreiecks gebildeten  $NPN'Q$  am Concordiatempel vergleicht. Es zeigen sich folgende vier Unterschiede:

Die Seiten stehen im Verhältnis  $1:4$ , statt  $2:5$  am Poseidontempel, d. h. das Rechteck ist gedrückter, niedriger, es hat an Eigenbedeutung verloren. Es entspricht dies dem Zurücktreten des Abacus an der Front.

Die beiden Hälften der Raumkonstruktion begegnen sich nicht mehr in einem einzigen Punkt innerhalb dieses Rechtecks, denn einerseits durchdringen sie sich konfliktlos, andererseits hat die östliche Hälfte ein nach Westen verschobenes Übergewicht, so daß eine Asymmetrie innerhalb des Rechtecks zustande kommt. Es entspricht dies der größeren Eigenbedeutung der Säulen gegenüber dem Gebälk an der Front.

Das Rechteck ist an allen 4 Ecken von den Achsen losgelöst, es hat keinen Zusammenhang mit dem Rückgrat der Konstruktion. Es entspricht dies der Aufhebung des Schwerekonfliktes an der Front.

Das schräg im Raum liegende Rechteck wird von einem anderen, waagrecht liegenden, noch niedrigeren ( $1:7$ )  $DEA'B'$  durchzogen, wodurch ein gewisser Dualismus von Statik und Dynamik entsteht in dem Sinne, daß sich

die erstere nicht aus den immanenten Konflikten der letzteren notwendig von selbst bildet. Auch dazu gibt es eine Analogie an der Ringhalle, wenn man das Verhältnis von Front und Seiten zueinander betrachtet.

Das Gesamtbild bestätigt und ergänzt diese Merkmale. Es ist charakterisiert durch folgende Momente:

Die beiden Hälften greifen einerseits ineinander über, indem die Spitze C des östlichen  $\pi/4$ -Dreiecks innerhalb des westlichen und C' – die Spitze des westlichen  $\pi/4$ -Dreiecks – innerhalb des östlichen liegt; andererseits aber sondern sich die beiden Hälften durch die völlig symmetrische, aber zueinander beziehungslose Gliederung der Hälften. Konfliktlosigkeit und Verschmelzung vermindern die Dramatik der Spannungen. Die durch diese Überschneidung gesicherte Statik des Ganzen wird unterstützt durch die Cella, die in 2 Quadrate sich zerlegt und so zwei ruhende Formen schafft. Aber gleichzeitig löst sich diese Statik von den dynamischen Elementen, indem die Erstreckung des Kernbaues einen Kontrast bildet gegen die Ruhform des Naos; die Verlängerung des östlichen über dem Stylobat konstruierten  $\pi/4$ -Dreiecks im Westen die Pteronecken trifft und umgekehrt. Raumstatik und -dynamik stehen wieder in einem gewissen Dualismus.

Die vollständig gewordene Symmetrie der beiden Raumhälften verhindert jenes Abschwellen und jene Lösung der Raumbewegung, die beim Poseidontempel das Ganze durchzieht und der Gesamtbewegung einen Sieg über die Bezogenheit auf das Zentrum sichert. Beim Concordiatempel geht von beiden Seiten die konstruktive Bewegung auf die Mittelachse zu, es ist ein zentrierter Raum – trotz der Konfliktlosigkeit der gegensätzlichen Kräfte.

Zusammenfassend darf man wohl behaupten: soviel verschiedene Raumkonstruktionen, soviel verschiedene Raumgestaltungen – und jedesmal in Zusammenhang, aber nicht

in Abhängigkeit von der Front. Allerdings sind alle diese Verschiedenheiten nur Variationen ein und desselben Raumgestaltungsprinzips.

### 3. Zur Baugeschichte des Tempels C

Können die Konstruktionen dazu dienen, die historischen Fragen der Archäologie zu klären? Der Tempel C stellt ein Problem. Da ich mich aber in einem Zirkel bewegen würde, wenn ich eine zweifelhafte Baugeschichte allein mit einem bezweifelbaren Konstruktionschema aufhellen wollte, werde ich auch eine ganze Reihe anderer Gründe anführen.

Ich schicke einige Daten voran, die den Stand des Problems geben.

»Das durch architektonische Untersuchung gewonnene Resultat über das verschiedene Alter der Tempel von Selinunt (C als der älteste) wird durch die Skulpturen bestätigt.« So behauptete Otto Benndorf (Die Metopen von Selinunt) im Jahre 1875 und 1920 erwiderte Ernst Langlotz (Zur Zeitbestimmung der strengfigurigen Vasenmalereien und der gleichzeitigen Plastik), daß ein Gewandzipfel an der Athena der Perseusmetope, also ein Stückchen einer Plastik, die frühe Datierung (Benndorf: 628 v. Chr., Koldevey und Puchstein ca. 580 v. Chr.) verbiete. Die ganze ältere Literatur zeigte eine gewisse Unsicherheit: Cavallari und Hittdorf nahmen Restaurationen bzw. Umbauten an, Semper behauptete, daß Tempel D älter sei als C. Anders Puchstein: Der Bau ist trotz aller Bedenken einheitlich, ersetzt aber schon einen älteren Bau, wie aus den Fundamenten hervorgeht; es haben später Restaurationen stattgefunden; er ist der älteste in Selinunt. Langlotz hat diese Behauptung mit seiner Beobachtung über den Gewandzipfel der Athena\* beiseite geschoben, ohne daß in diesen 9

\* Auf die These vom Provinzialismus der sizilischen Bauten gehe ich hier nicht ein. Das Buch von Weikert, der meinen Standpunkt



Jahren etwas geschehen ist. Wir fragen also: Welches ist – mit rein aus der Architektur genommenen Gründen – das Alter des Tempels C im Verhältnis zu D und F und eventuell zu den übrigen Tempeln Siziliens? Ist der Bau einheitlich?

Wir werden versuchen, die Fragen zu beantworten, indem wir zunächst die Säule und alles, was mit ihr zusammenhängt, untersuchen, dann die Konstruktion der Front und schließlich die Raumgestaltung.

1. Der ursprüngliche Ausgangspunkt aller Bedenken war wohl die große Verschiedenheit in den Säulendurchmessern, die K. und P. nach den Kanneluren als zwischen 1.72 m und 2.02 m bzw. 1.767 und 1.97 m, d. h. um 30–20 cm schwankend berechnet haben. Sie erschließen hieraus einen »Durchschnitt« von 1.81 m für die Seiten und 1.89 m für die Fronten, während Benndorf – wohl auf Grund der alten Messungen – einen Unterschied von 0.17 m annimmt. Es zeigt sich, daß K. und P. die Säulen der inneren Reihe im Osten nicht mitgerechnet haben. Nach meinen eigenen Messungen beträgt ihr Durchmesser 1.98 m. Da die Ostfront völlig zerstört ist, läßt sich der Säulendurchmesser nicht feststellen, man wird aber die Achsengemeinschaft der Pteron- und der Stylobatsäulen vermuten dürfen. Im Westen habe ich 1.92 m für den unteren Durchmesser gefunden, im Norden einen Durchschnitt von 1.81 m, den im Süden konnte ich nicht hinreichend feststellen. Man möchte glauben, daß diese starke Verschiedenheit der Maße, die ich allen weiteren Berechnungen zugrunde lege, für eine nicht einheitliche Baugestaltung oder für eine Restauration spricht, die stärker ist, als K. und P. vermuten.

2. Ein weiteres Bedenken kommt aus der verschiedenen Anzahl der Kanneluren. Nach Puchstein haben 5 Säulen (3 im Osten, 2 im Westen) 20 Kanneluren, alle übrigen 16.

nicht teilt, ist erst nach Fertigstellung meines Manuskriptes erschienen.

Benndorf nimmt nun an, daß es die älteren Tempel sind, die 16 Kanneluren haben und Theuer (Der griechisch-dorische Peripteraltempel. Berlin) weist darauf hin, daß hierbei die Bedeutung der Quadratzahlen mitgesprochen haben könnte. In der Tat läßt sich nachweisen, daß an einer ganzen Reihe von Tempeln die Breite der Kannelure und die Anzahl der Kanneluren annähernd gleich ist und das Quadrat dieser Zahl den Säulenumfang ergibt. Es läßt sich folgende Tabelle aufstellen (wobei die Maße für den Apollotempel auf Ortygia K. und P. entnommen sind):

Tempel	Umfang UD	D	OD	Kannelurenbreite	Anzahl der Kanneluren
Apollo		5-403 24 6-246 : 24	4-288 : 20	0-225 (0-215) 0-26	16
C (Ostfront)-Seite	5-696 : 24	5-56 : 24	4-9008 : 16 (20) 4-492 : 16 (20)	0-232; 0-306 (0-245) 0-237; 0-28 (0-225)	(16) 20 16
D		4-461 : 20	3-722 : 20	0-223; 0-186	20 (16)
F			3-8956 : 20	0-195	20 (16)
Basilica		3-801 : 20		0-19	20
Ceres	3-8956 : 20			0-195	20
Hercules		5-4978 : 24	4-712 : 20	0-229; 0-235	20
A	4-1783 : 20			0-209	20
E			5-686 : 20 (24)	0-284 (0-237)	20
Poseidon		5-56 : 24		0-232	24
Concordia		4-005 : 20		0-20	20

In 7 Fällen ist die Kannelurenbreite annähernd gleich der Zahl der Stege, so daß der Umfang eine Quadratzahl ist – mit dem Unterschied, daß in 4 von 7 Fällen der mittlere Umfang (Basilica, Juno, Poseidon, Concordia) in 2 Fällen der untere (Ceres und A), in einem Fall (F) der obere genommen ist. Beim Apollotempel auf Ortygia und dem Tempel D hat eine solche Berechnung überhaupt nicht stattgefunden. Für die übrigen 3 Tempel (Hercules, E und C) scheint die Zahl 20 und 16 für die Kanneluren ein Schema gewesen zu sein. Denn bei 24 Kanneluren ergibt sich für den Herculestempel im mittleren, für den Tempel E im oberen, für die Front von C im mittleren, für die Seite im unteren Umfang eine Breite, die dem Gesetz entsprä-

che. Die 16 Kanneluren haben also beim Tempel C eine ganz andere Bedeutung als beim Apollotempel oder beim Tempel D, weil nur der erstere bereits im Umfang das Quadrat für 24 Kanneluren aufweist. Es scheint gegen diese Zahl eine besondere Antipathie bestanden zu haben, da weder der Herculestempel noch der Tempel E sie anwenden, sondern nur der Poseidontempel.

3. Die halbe Verjüngung der Säule beträgt  
an dem Fronttypus  $D/8 \cdot 5$ ,  
an dem Seitentypus  $D/9$ .

(K. und P. haben gleichmäßig  $D/10$ .)

Zum Vergleich: Tempel D =  $D/6$ ; Basilica  $D/5$ ; Tempel A  $D/9$ ;  
Tempel F =  $D/5$ ; Ceres  $D/5$ ; Tempel E  $D/8$ .

Man sieht also, daß Tempel C nicht der früheren Gruppe D und F, sondern der späteren A und E nahesteht. Die hohen Brüche treten außerhalb Selinunts erst wesentlich später auf, denn:

Herculestempel in Akragas  $D/6$ ;

Poseidontempel in Paestum  $D/6$ ;

dagegen:

Junotempel in Akragas  $D/8$ ;

Concordiatempel in Akragas  $D/9 \cdot 8$

Segesta  $D/9$ .

4. Eine ähnliche Trennung des Tempels C von D und F einerseits und eine Zusammenstellung mit E andererseits gibt der Vergleich des Durchmesser mit der Säulenhöhe. Es ist für die Front des

Tempels C  $5 D = \text{Säulenhöhe} + \text{Abacus}$ ;

dagegen

Tempel D  $5 D = \text{Säulenhöhe} + \text{Abacus}$

falls das Maß von Koldewey gegen das von Hittdorf richtig ist; stimmt dies letztere – wie meine Messungen bestätigen –, dann ist:

$5 D = \text{Säulenhöhe ohne Abacus}$ ;

Tempel F  $5 UD = \text{Säulenhöhe} + \text{Abacus}$ ;

Herculestempel  $5 UD = \text{Säulenhöhe} + \text{Abacus}$ ;  $5 D = \text{Schafthöhe}$ .

Aber:

Tempel C (Front)  $5 D = \text{Säulenhöhe} + \text{Abacus}$ ;

Tempel E  $5 D = \text{Säulenhöhe} + \text{Abacus}$ ;

Poseidontempel  $5 D = \text{Säulenhöhe} + \text{Abacus}$ .

5. Die Säulen des Tempels C stehen auf einem monolithen Stylobat. Das hat er gemeinsam mit dem Apollontempel auf Ortygia, dem Olympieion in Syrakus und dem Ceres-tempel; D und F sind polyolith, ebenso wie die Basilica in Paestum und Tempel G in Selinunt. Da die Monolithie eine höhere Ordnung darstellt als die Polythilie, sollte man annehmen, daß die letztere das frühere Stadium bezeichnet, wie ja auch der Cerestempel für später gilt als die Basilica. Da die Schichten unter dem Stylobat polyolith sind, könnte das monolythe Stylobat beim Umbau hergestellt sein.

6. Ich habe in einem anderen Zusammenhang dargestellt, daß man zwischen Säulenraum und Säulenkörper zu unterscheiden hat. Mißt man den ersteren durch die Höhe der Säule ohne Abacus und die Breite des oberen Echinusrandes, den letzteren durch die Schafthöhe und den mittleren Durchmesser und setzt diese beiden Größen in Beziehung, so ergibt sich, daß Säulenraum : Säulenkörper an den 12 von mir selbst gemessenen Tempeln nur 2 Verhältnisse aufzeigt, und zwar entweder  $2 : 3$  oder  $3 : 4$ . Es ist

Tempel C	Front	$3 : 4$	
	Seite	$3 : 4$ ,	dagegen
Tempel D		$2 : 3$	
Tempel F		$2 : 3$	
Basilica		$2 : 3$	
Ceres		$2 : 3$	
Hercules		$2 : 3$ ,	aber
Tempel A		$3 : 4^-$	
Tempel E		$3 : 4^+$	$(2 : 3^-)$
Juno		$3 : 4$	
Poseidon		$3 : 4$	
Segesta		$3 : 4^-$	
Concordia		$3 : 4^-$ .	

Der Tempel C gehört also nicht zur Gruppe, die alle frühen Tempel einschließlich den des Hercules in Akragas umfaßt, sondern an Front und Seiten zu der späten. Auffällig ist, daß der Tempel E fast gleich gut durch beide Proportionen erklärt werden kann.

7. In ähnlicher Weise sind Interkolumniumraum und -körper zu unterscheiden. Mißt man den ersten durch die ganze Säulenhöhe + Abacus und durch die Breite des Architravstückes zwischen den Abaci, den letzten durch die Säule bis zum oberen Echinusrand und die Breite des mittleren Interkolumniums und setzt beide Größen in Beziehung, so erhält man – mit den beiden Ausnahmen der Basilica und des Cerestempels – wiederum nur 2 Proportionen, und zwar 4 : 3 und 3 : 2. Der Tempel C gehört mit der Front zum ersten, mit der Seite zum zweiten Typus. Im übrigen ist:

Tempel D	$3^- : 2$	
Tempel F	$3^- : 2$	
Hercules	$3^+ : 2^-$	
Poseidon	$3^+ : 2$	
Selinunt E	$3 : 2$	
Juno	$3 : 2$ ,	dagegen
Selinunt A	$4^+ : 3$	
Segesta	$4 : 3$	
Concordia	$4^+ : 3$ .	

Man sieht, daß die letzte Proportion nur an verhältnismäßig späten Tempeln auftritt, in Selinunt bei A, dessen Entstehungszeit im Verhältnis zu E einer genauen Prüfung bedarf.

8. Die Bindung, die zwischen Säule und Interkolumnium besteht, kann man messen, indem man entweder das Architravstück zwischen den Abaci auf UD oder die Abacusbreite auf UI bezieht. Im letzteren Fall ist die Differenz beim Tempel C an der Front + 2 (3) cm, an der Seite + 28 cm. Für die übrigen Tempel ergibt sich folgende Tabelle, wenn man Front und Seite bzw. unkontrahiertes und kontrahiertes Joch berücksichtigt.

Tempel D	-56	(-42½) cm
Tempel F	-38	(-24) cm
Basilica	+36·45	(+61) cm
Ceres	+36·5	cm
Hercules	+ 7	(+19) cm
Selinunt A	- 2	(+ 3) cm
Selinunt E	+29	(+62) cm
Juno	+ 9	(+16) cm
Poseidon	+ 8	(+42) cm
Segesta	- 8	(+17) cm
Concordia	- 5	(+15) cm.

Man sieht, daß sich 3 Gruppen bilden:

in der ersten befinden sich 2 negative Größen (D und F),  
in der zweiten 2 positive (Basilica, Ceres, Hercules, E,  
Juno, Poseidon),

in der dritten 1 negative und 1 positive Größe (A, Segesta,  
Concordia).

Der Tempel C gehört zur zweiten Gruppe, getrennt von  
D und F, zusammen mit E, der seinerseits wieder von A  
getrennt ist.

9. Die Jochdifferenzen zwischen Front und Seite betra-  
gen am

Apollotempel auf Ortygia	45 cm
Olympieion in Syracus	33 cm
Tempel C	53 cm
Tempel D	14 (11) cm
Tempel F	13 (14) cm
Basilica	25 cm.

Die Interpretation dieser Zahlen ist in doppelter Weise  
möglich. Da der Cerestempel in Paestum zeigt, daß zwi-  
schen den Jochdifferenzierungen zwischen Front und Seite  
und den Jochkontraktionen innerhalb der Front oder Seite  
ein Bau mit völlig gleichen Jochen liegt, könnte man mei-  
nen, daß eine anfänglich sehr starke Jochdifferenzierung  
sich allmählich ausgeglichen hat. Dann bekäme man eine  
von der Puchsteinschen abweichende chronologische  
Reihe:

C, Apollo, Olympieion, Basilica, D, F.

Oder aber man kann (im Sinne einer dialektischen Geschichtsauffassung) vermuten, daß gerade die übersteigerte Jochdifferenzierung dazu geführt hat, in ihr Gegenteil umzuschlagen. Dann bekäme man die – wiederum von Puchstein abweichende – Reihe: D, F, Basilica, Olympieion, Apollotempel und C. Rein abstrakt sind beide Theorien gleich gut denkbar. Im Zusammenhang mit allen früheren Argumenten gewinnt die letztere die größere Wahrscheinlichkeit. Diese steigert sich noch, wenn es zutrifft – wie die früheren Messungen annahmen und die meinen gegen Koldewey bestätigen –, daß die Fronten kontrahierte Eckjoche haben. Ob dann das Zusammentreffen von Jochkontraktion an der Front mit Jochdifferenzierung zwischen Front und Seite einheitliche Bauabsicht war oder aus der Divergenz zweier Bauperioden zu erklären ist, bedarf einer Aufhellung.

10. Ich habe an anderer Stelle auseinandergesetzt, daß die ganze Formensprache des dorischen Tempels zu verstehen ist als entstanden durch Aufrollung einer Wand. Dieses Verhältnis der gestalteten Formen zum ursprünglichen Prinzip der Mauer kann man messen, wenn man die entstandenen Glieder »Joch«, mittleres Interkolumnium, O D als Repräsentant des in der Säule steckenden Pfeilers bzw. Mauerkernes und Abacusbreite – auf den mittleren Säulenumfang bezieht. Es ist:

	<i>Umfang Joch</i>		<i>Mittl. Interk.</i>	<i>O D</i>	<i>Abacus</i>
C (Front)	5.56	4.40	2.63	1.56	2.45
(Seite)	5.089	3.87	2.25	1.43	2.34
D	4.55	4.49 (4.38½)	3.08 (2.94)	1.18	2.26
F	4.816	4.61 (4.475)	3.08 (2.945)	1.24	2.42
Basilica	3.801	3.095 (2.87)	1.88 (1.66)	0.96	2.00
Ceres	3.267	2.625	1.595	0.84	1.76
Hercules	5.50	4.61 (4.50)	2.86 (2.75)	1.50	2.70
A	3.75	2.98 (2.90)	1.785	1.06	1.635
E	6.377	4.72 (4.42)	2.69 (2.39)	1.01	2.76
Juno	3.895	3.07	1.83	1.08	1.75

Poseidon	5.56	4.59 (4.23)	2.82 (2.46)	1.47	2.60
Segesta	5.529	4.36 (4.12)	2.60 (2.36)	1.56	2.314
Concordia	4.005	3.20 (3.00)	1.925 (1.725)	1.14	1.73.

Aus dieser Tabelle folgt:

- a) der halbe Umfang ist größer als das mittlere Interkolumnium, ausgenommen die Tempel D, F und Hercules;
- b) der halbe Umfang ist entweder größer oder kleiner als die Abacusbreite. Zum letzten Typus gehört D (1.7 cm), F (1.2 cm), Basilica (10 cm), Ceres (13 cm), zum zweiten alle übrigen Tempel, und zwar: Hercules mit 5 cm, Poseidon mit 18, Juno mit 19.7, C (Seitenfront) 20, A mit 24, Concordia mit 25, C (Front) mit 33, E mit 43 und Segesta mit 45 cm.
- c) Die Beziehung des OD zum Abacus zeigt 3 Proportionstypen (mit nicht unerheblichen Abweichungen):
  - $\alpha$ ) 1 : 2 (D, F, Basilica, Ceres),
  - $\beta$ ) 3 : 5 (Hercules, Poseidon, C),
  - $\gamma$ ) 2 : 3 (A, E, Juno, Segesta, Concordia).

Beachtenswert ist der Fall *b*), daß die negativen Maße zuerst größer werden, ehe sie in positive umschlagen – eine Bestätigung für die dialektische Geschichtsauffassung unter 9.

Diese 10 aus der Säule und den mit ihr zusammenhängenden Momenten entnommenen Gründe dürften hinreichend zeigen, daß das historische Problem mit einem typologischen verknüpft ist und daher nur auf statistische Weise lösbar ist. Zunächst fragen wir uns: wie oft ist Tempel C von der frühen Gruppe  $\alpha$ ) mit D und F,  $\beta$ ) mit Basilica, Ceres,  $\gamma$ ) mit den beiden Tempeln in Syracus verknüpft, wie oft mit E und einer mittleren Gruppe, wie oft mit sicher späten Tempeln wie Segesta und Concordia? Es ergeben sich:

für die frühe Gruppe	$\alpha$ ) – $\beta$ ) 2- und $\gamma$ ) 2- oder 3mal,
für die mittlere Gruppe	7mal,
für die späte Gruppe	3mal.



Von den Tempeln der mittleren Gruppe hängt der Tempel C zusammen:

mit Hercules	2mal sicher,	2mal vage,
mit E	5mal sicher,	1mal vage,
mit Juno	6mal sicher,	
mit Poseidon	6mal sicher,	1mal vage.

Man kann daraus zweifellos schließen, daß der *Aufbau* des Tempels C mit der mittleren Gruppe zusammenhängt, und zwar mit den von Koldewey als später angesetzten mehr als mit dem früheren Herculestempel. Für die zweite Hauptfrage, ob der Aufbau gleichzeitig oder zu verschiedenen Epochen erfolgt ist, ergibt sich, daß Front und Seiten getrennt sind: 4mal

zusammenhängen: 6mal sicher, 1mal vage.

Die Frage ist damit nicht klar entschieden.

II. 1. K. und P. behaupten, daß die Joche der Front unter sich einen gleichen Abstand haben. Konstruiert man unter dieser Voraussetzung die Front bis zur Triglyphenhöhe einschließlich mit den Mitteln, die ich an anderer Stelle angegeben habe, so zeigen sich gegenüber der Frontkonstruktion des Tempels F folgende sehr wesentliche Unterschiede: Fig. 9

- a) Das ägyptische Dreieck mit der Seitenproportion 3 : 4 : 5 fällt fort. Es ist unmöglich sowohl zur Bestimmung des Grundrisses wie des Aufrisses der Front. Das sog. »Goldene Schnitt-Dreieck« und ein rechtwinkliges Dreieck genügen für den Grundriß, während die Aufrißfunktion von den Teilungsstrahlen des rechten Winkels am Fußpunkt der Mittelachse auf dem Stylobat übernommen wird. Diese Beseitigung einer Seitenproportion zwischen Winkelproportionen muß als Befreiung von fremden Einflüssen sehr hoch gewertet werden.
- b) Das »Goldene-Schnitt-Dreieck« und seine Lote stehen zur Gliederung des Aufrisses in engerer Beziehung als beim Tempel F. Besonders bemerkenswert ist, daß – wie beim Tempel E – die Seiten des Dreiecks die untere

Abacusseite berühren. Die Lote geben nicht nur die Architravhöhe (das 15. Lot), sondern auch die Schafthöhe (das 7. Lot). Zu beachten ist, daß im ersten Fall der *Schnittpunkt* der Lote mit der Mittelachse, im letzten der *Fußpunkt* des Lotes auf der Seite zählt. Diese doppelte Art spielt in der weiteren Entwicklung eine Rolle, insofern beim Poseidontempel nach den Fußpunkten, beim Concordiatempel nach den Schnittpunkten gezählt wird. Aber nicht nur diese Unentschiedenheit zeigt, wie weit der Tempel C von den klassischen Beispielen noch entfernt ist, es fehlt auch noch jene überraschende Beziehung zwischen der Anzahl der Lote und den Grundrißproportionen.

- c) Da nach Ausschaltung des ägyptischen (und des gleichseitigen) Dreiecks die Anzahl der Winkelteilungsstrahlen vom Stylobat her die Dreieckskonstruktion von der Triglyphenhöhe her überwiegen, liegen nur 2 Schnittpunkte auf gleicher Höhe, d. h. in der Mitte des Baues: der erste und letzte. Damit ist die Gleichgewichtsrechnung des Tempels F aufgehoben, die nach oben gehenden Tendenzen sind stärker als die nach unten gehenden – im Gegensatz zum Poseidontempel. Der Übergang vom absolut statischen zum labilen Gleichgewicht ist aber ein großer Fortschritt, weil dadurch der Giebel als notwendige Lösung eines sonst ungelösten Konfliktes vorbereitet wird.

Zusammenfassend zeigt der Vergleich der Frontkonstruktionen der Tempel C und F, daß C wesentlich jünger sein muß. Zu einer genaueren Bestimmung müßten die Fronten des Tempels G und E in Selinunt, des Hercules- und Junotempels in Akragas konstruiert werden.

2. Fraglich bleibt allerdings, ob die von Koldewey behauptete Gleichheit der Joche an der Ostfront vorhanden ist. Nach meinen Messungen an der inneren Pteronreihe ist eine einjochige Kontraktion vorhanden. Allerdings stimmen meine Maße auch mit denen Hittdorfs nicht überein,

die durch ihre Regelmäßigkeit verdächtig sind. Hittdorf mißt eine doppelte Kontraktion von 29 cm, ich nur eine einfache von ca. 17 cm ohne Symmetrie zwischen Nord- und Südhälfte.

Auf der Westfront habe ich die wohl einzigartige Feststellung gemacht, daß die Eckjoche größer sind als die Mitteljoche, ähnlich an der Nordseite. Bei der Schwierigkeit, überhaupt zu Feststellungen zu kommen, die durch die wissenschaftlich unmögliche Wiederaufrichtung der Nordseite eher noch erschwert sind, gebe ich dies alles nur mit größter Vorsicht. Es scheint mir aber beachtenswert für die Frage sowohl der Datierung wie der einheitlichen Entstehung und Durchführung des Baues. Denn entweder nimmt man die Einheitlichkeit des Baues an und muß dann wegen der Gleichzeitigkeit von Jochdifferenzierung und Jochkontraktion zu einer verhältnismäßig späten Datierung kommen, oder man vermutet, daß der zweite Baumeister, der mit dem des Tempels E in Zusammenhang zu stehen scheint, mit der Kontraktion oder Erweiterung der Eckjoche nur die Absicht hatte, die allzu große Jochdifferenzierung an den Begegnungsstellen abzuschwächen.

3. Ich hatte oben (II, 1 b) erwähnt, daß die Seiten des »Goldenen-Schnitt-Dreiecks« die untere Abacusecke berühren, während diese bei den Tempeln D und F außerhalb fällt. Die Basilica zeigt nun aber noch ein anderes Mittel, die Abacusecke durch geometrische Konstruktion zu gewinnen, indem man nicht den äußeren Fußpunkt der Säule, sondern den Achsenfußpunkt mit der Mitte der Triglyphe verbindet. Dann berührt diese Linie an der Front die untere Ecke des Abacus, während diese an der Seite zwischen die Achsenlinie und die Seite des »Goldenen-Schnitt-Dreiecks« fällt. Dieser letzte Fall, der sich auch beim Cerestempel findet, liegt auch an der Seite des Tempels C vor. Obwohl noch der Herculestempel wie der Tempel A die Konstruktion von D und F zeigen, darf man wohl annehmen, daß die Front von C später ist als die Basilica und der Ce-

restempel, während die Seiten noch mit ihnen zusammenhängen. Am Tempel E berührt die Seite des »Goldenen-Schnitt-Dreiecks« beim kontrahierten Joch die obere Abacusecke, beim unkontrahierten fast die untere, ebenso beim Poseidontempel. Beim Junotempel wird die untere Abacusecke berührt. All dies spricht für die Annahme, daß die Front von C später als die Seiten entstanden sein könnte.

III. 1. Zur Scheidung der älteren Tempel (F, D und C) von den jüngeren (G, E, A) stellt Benndorf 2 Merkmale der Raumgestaltung auf. »Die älteren Tempel haben eine weit schmalere Cella, F 1:5·71, D 1:4·55, C 1:4·46« (S. 22). Wenn das Gesetz, das die Gruppen scheidet, in der älteren Gruppe selbst gilt, müßte folgen, daß Tempel C der jüngste wäre; Benndorf hält ihn aber für den ältesten. Im übrigen sind die Zahlen nicht aufrechtzuerhalten. Bei F kann man vermutungsweise von 1:4½ sprechen, D und C haben beide das Verhältnis 1:4, E 1:3½, A 1:3. D und C gehören also aufs engste zusammen, und es bleibt die Frage, ob der Baumeister im Grundriß mehr gebunden war als an der Front, oder ob es Bauabsicht war?

2. »In den älteren Tempeln fehlt eine organische Verbindung der Cella mit dem Pteroma. Die Lage der langen wie der schmalen Wände entspricht den Säulenstellungen nicht. Regulär ist im Grundriß der älteren Tempel nur die Front des Pronaos von C, welche in der Achse der von Osten gerechneten 5. Säule liegt.« Ich habe an anderer Stelle gezeigt, wie falsch es ist, das Fallen der Leitlinien in die Achsen eine »organische Verbindung« zu nennen. Wenn aber an einem Tempel eine solche auftritt, so muß man schließen, daß es ein späterer ist. Die Frage ist nur, ob dies ursprüngliche Bauabsicht oder Folge eines Umbaues war. Da sonst die Leitlinien der langen Wände früher als die der schmalen in Achsen fallen, so wird man annehmen müssen, daß entweder der Pronaos bei einem späteren Umbau so nach vorn gezogen und verkürzt wurde, daß

diese »organische Verbindung« eintrat, oder daß die Säulen der Ringhalle so gestellt wurden.

3. Zwischen der Grundrißgestaltung des Pterons und dem Aufriß zeigen sich Beziehungen, die ich an anderer Stelle dargestellt habe. Ich resümiere:

a) Die größte Tiefe des Pterons ist größer als der Säulenumfang an den Tempeln D, F und Hercules; ungefähr gleich bei der Basilica, Ceres, A, G, E (Umfang im UD gerechnet), kleiner bei C, Juno, Poseidon, Concordia. Ich werde nachher wahrscheinlich zu machen suchen, daß dies für den Tempel C die Folge eines Umbaues ist.

b) Die Proportion der beiden Leitlinien hat keinen Proportionszusammenhang mit Baugliedern des Aufrisses bei D, F, Basilica, Hercules, Juno; hat dagegen einen Zusammenhang bei C, A, E, Ceres und Concordia.

Beide Merkmale sprechen dafür, daß C nach D und F entstanden ist.

4. Am Tempel C bildet die Höhe der Säule einen Maßzusammenhang zwischen Aufriß und Grundriß, der bei den Tempeln D und F noch nicht vorhanden ist; sie ist in der Breite des Naos, Pronaos und der Adyton 1 mal, in der Naostiefe und Stereobatbreite annähernd 8 mal, in der Stereobattiefe 8 mal enthalten. Pronaos- + Adyontiefe ist fast 1 Säulenhöhe, d. h. ein Drittel der Naostiefe, so daß die Säulenhöhe auch den Zusammenhang der Einzelräume beherrscht. Am Tempel F spielt die Säulenhöhe insofern eine Rolle, als sie gleich ist dem Front- + Seitenjoch. Am Tempel C ist Ost- und Westjoch soweit differenziert von der halben Säulenhöhe, daß beide zusammen die ganze ergeben.

5. Ich habe an anderer Stelle gezeigt, daß die 4 Hauptrechtecke des Grundrisses (Stereobat, Stylobat, Kernbau und Naos) eine rhythmische Bindung zeigen. Beim Tempel C haben wir die Folge:

Stereobatbreite	: -tiefe = (3 : 8) 6 : 17
Stylobatbreite	: -tiefe = 3 : 8
Kernbaubreite	: -tiefe = 2 : 8
Naosbreite	: -tiefe = 1 : 3, also a-b-b <sub>v</sub> -c.

Das Charakteristische ist, daß das dritte Glied (Kernbau) eine Variation der zweiten (Stylobat) ist, ähnlich wie an der Basilica und dem Cerestempel, dem Juno- und Concordia-tempel. Der Tempel D zeigt eine Gemeinsamkeit des zweiten und vierten Gliedes. Über Tempel F lassen sich keine gewissen Aussagen machen. Ein rein rhythmischer Zusammenhang besteht weder mit Tempel A, der mit D zusammenhängt, noch mit E. Die typologischen Zusammenhänge verdecken die geschichtlichen Unterschiede vollkommen.

6. Tiefer in das Raumproblem führt uns erst die geometrische Konstruktion des Grundrisses mit denjenigen Mitteln, die ich an anderer Stelle dargelegt habe. Konstruiert man im Westen über dem Stylobat das  $\pi/4$ -Dreieck – ein gleichschenkliges Dreieck mit  $45^\circ$  an der Spitze –, so trifft die Spitze dieses Dreiecks nicht die jetzige Quermittelachse des Baues, sondern fällt westlich von ihr. Verlängert man die Dreieckseiten, so berühren sie zunächst die jetzigen Pteronecken, dann die äußeren Kanten der Seitenstylobate in einem Punkte, der Länge und Breite des Stylobates genau in das Goldene-Schnitt-Verhältnis 2:5 setzt, mit der Mittelachse der zweiten Säule von Osten zusammenfällt und daher von der äußeren Stylobatkante des Vorptérons und der inneren Stylobatkante des Pterons gleich weit entfernt ist.

Das legt die Vermutung sehr nahe, daß der ursprüngliche Grundriß nur bis an diese Stelle gereicht hat, und daß man beim Umbau, als man 2 Pteren plante, die ursprüngliche Front um den gleichen Betrag zurück und nach vorn schob. Dieser Betrag war gegeben durch die Entfernung des Schnittpunktes der Dreieckseite mit der inneren Stylobatkante der Seite und ihrem Endpunkt auf der äußeren Kante desselben Stylobates. Oder durch den Schnittpunkt der Längsmittelachse mit dem ersten Lot, der im  $\pi/4$ -Dreieck vom Fußpunkt auf die Gegenseite gefällt wird. Damit dürfte dargelegt sein, daß die von Koldewey und Puch-

stein behauptete Einheitlichkeit des Baues nicht vorhanden ist.

Es bleibt die Frage: wieviel vom ursprünglichen Bau festgehalten wurde?

- a) Daß der Aufbau der Westfront mit dem Umbau der Ostfront gleichzeitig ist, dürfte bei der Ähnlichkeit der Säulendurchmesser und der »Joch«größen selbstverständlich sein. Es handelt sich um eine Differenzierung beider Fronten, wie wir sie auch beim Poseidontempel in Paestum, am Propylon zu Gaggera finden. Die Breite des Stylobates dürfte im ganzen die alte sein, sonst hätte man leicht dafür sorgen können, daß die Spitze des  $\pi/4$ -Dreiecks in den Schnittpunkt der Mittelachsen gefallen wäre. Da sich ferner die Breite des Kernbaues aus einem »Goldenen-Schnitt-Dreieck« festlegt, das von dem Schnittpunkt der Längsmittelachse mit dem vierten Lot des  $\pi/4$ -Dreiecks konstruiert wird, so dürfte auch die Breite des Kernbaues die alte sein. Hier bietet sich vielleicht eine Möglichkeit zur Datierung dieser Kernbauanlage. Abweichend vom Tempel D wird das »Goldene-Schnitt-Dreieck« nicht aus dem dritten, sondern erst aus dem *vierten Lot* konstruiert. Da aber nun die Entwicklung dahin geht, die Anzahl der Lote zu reduzieren, indem man z. B. am Poseidontempel in Paestum das betreffende Dreieck aus dem *ersten Lot* des *umgekehrten*  $\pi/4$ -Dreiecks konstruiert, liegt die Vermutung nahe, daß das Verhältnis von Stylobat- und Kernbaubreite vor dem des Tempels D festgelegt wurde. Einen anderen Beweis sehe ich darin, daß die Mauerdicke nicht bestimmt ist durch das erste Lot, das im umgekehrten »Goldenen-Schnitt-Dreieck« auf die Gegenseite gefällt wird, wie dies beim Tempel D der Fall ist, während es bei C unregelmäßig in die Mauerdicke hineinfällt. Diese ist bestimmt durch das dritte Lot des  $\pi/4$ -Dreiecks, falls es auf die Nordseite fällt. Denn die Struktur der Längsmauern ist nicht einheitlich, und die behauptete Erhal-

tung der Breite des Kernbaues bedeutet nicht die Wiederbenutzung der ganzen ursprünglichen Mauer.

Ganz anders scheint es mit den Quermauern des Adyton zu liegen. Da die äußerst westliche stärker an den Stylobat herangezogen ist als bei Tempel D, muß man folgern, daß auch die innere Quermauer zur Cella später gesetzt ist, da sonst der ursprüngliche Raum abnorm klein gewesen wäre. Die Bestätigung liegt darin, daß die äußere Querwand durch das sog. Pterondreieck gewonnen ist – mit  $30^\circ$  an der Basis –, das erst an späteren Tempeln vorkommt (Poseidon, Concordia), während der innere (im Adyton liegende) Rand der Quermauer ungefähr mit dem Schnittpunkt des zweiten Lotes auf der Mittelachse zusammenfällt. Es bedeutet dies eine geringere Anzahl von Lotes als im Tempel D. Außerdem aber kann man den benötigten Punkt finden durch Konstruktion eines gleichschenkelig-rechtwinkligen Dreiecks – mit  $45^\circ$  als Basiswinkel – vom Stylobat aus. Der andere Rand dieser Quermauer, der also im Naos liegt, kann nur durch die Teilung des rechten Winkels bestimmt werden, der am ersten Lot des »Golden-Schnitt-Dreiecks« besteht. Die Verringerung der Anzahl der Lote wie die Einführung dieser Konstruktionsmittel beweist die spätere Entstehung sämtlicher restlichen Quermauern. Sie zeigen aber auch, wie primär für die Raumgestaltung im dorischen Tempel das Bestreben ist, den Kernbau an das Stylobat heranzurücken. Es kommt zur Bestätigung der Hypothese noch das dritte Argument hinzu, daß die Diagonalen des Naos jede Beziehung zum übrigen Grundriß verloren haben, während beim Tempel D ihre Verlängerung nach Westen in die Pteronecken fällt.

- b) An der Ostfront fällt zunächst auf, mit welcher Geschicklichkeit die Konstruktion auf der ursprünglichen Stylobatkante für den neuen Bau ausgenutzt worden ist. Der Schnittpunkt des ersten Lotes mit der Verlängerung



der alten Längsmauer gibt die vordere Stylobatkante der inneren Säulenstellung; die hintere wird bestimmt durch den Schnittpunkt eben dieses Lotes mit der Mittelachse. Die Parallele zur Stylobatkante durch diesen Punkt bestimmt auf der Seite des  $\pi/4$ -Dreiecks die Pteronecke. Man sieht, mit welchem entwickeltem Sinn für die geometrischen konstruktiven Zusammenhänge der Architekt arbeitet. Dem entspricht dann auch die Art und Weise, wie man das Bedürfnis erfüllte, die ursprünglich weit zurückliegende Antenwand durch vorgelegte Stufen nach vorn zu ziehen. Man bestimmte die vordere Stufe durch die Verlängerung des vierten Lotes des aufrechten »Goldenen-Schnitt-Dreiecks«, die zweite durch ein Pterondreieck (mit  $30^\circ$  als Basiswinkel), das man nun auf der neu gefundenen vorderen Kante des Stylobates der inneren Säulenhalle konstruierte; schließlich ließ man eine Pflasterfuge im Eingang zwischen den Anten in den Schnittpunkt des zweiten Lotes des  $\pi/4$ -Dreiecks mit der Mittelachse fallen. All dies bestätigt die späte Entstehung der inneren Säulenstellung und der an die Antenfront gelegten Stufen in Anknüpfung an den alten Grundriß.

Im Gegensatz hierzu scheint die Antenfront an ihrer Stelle belassen zu sein. Sie ergibt sich in der Höhe des sechsten Lotes des »Goldenen-Schnitt-Dreiecks«, während die Tiefe des Einganges durch zwei weitere Lote annähernd bestimmt ist, so daß also hier die Lote des »Goldenen-Schnitt-Dreiecks« nicht nur für die Gliederung der Breite, sondern auch für die Tiefe Bedeutung haben. Für diese Annahme spricht, daß bereits jetzt der Naos eine Proportion von 1 : 3 hat und die Antenfront von der ursprünglichen Stylobatkante weiter entfernt liegt als bei D und F. Es könnten also die Querwände nur nach rückwärts geschoben worden sein, d. h. der Naos müßte vorher die Proportion 1 : 3 noch überschritten haben, was nicht wahrscheinlich ist, da alle übrigen

Naosproportionen zwischen  $1:2\frac{1}{2}$  und  $1:2$  sich bewegen. Trotzdem macht die Lage der Pronaos und Naos trennenden Querwand Schwierigkeiten. Sie kann gefunden werden entweder durch das erste Lot des umgekehrten »Goldenen-Schnitt-Dreiecks« an der Stelle, wo es das dritte Lot des  $\pi/4$ -Dreiecks schneidet, oder durch eine Teilung des rechten Winkels, den das erste Lot des aufrechten »Goldenen-Schnitt-Dreiecks« auf seiner Seite bildet. Dieses letztere Verfahren hat den Vorzug, daß der Teilungsstrahl einen Stufenrand auf der Achse festlegt. Der hintere Rand der Quermauer (der im Naos liegende) fällt nicht mit der Spitze des »Goldenen-Schnitt-Dreiecks« zusammen. Er bleibt hier also eine offene Frage.

- c) Die Seitengliederung kann man durch Verlängerung der Lote des »Goldenen-Schnitt-Dreiecks« gewinnen, und zwar sowohl die Kanten des Stereobates wie die äußere und innere des Stylobates. Die Stufen sind anscheinend durch Division in gleiche Teile gewonnen worden.

Das Ergebnis dieser Untersuchung können wir dahin zusammenfassen: Der Tempel C ist keine einheitliche Baukonzeption. Er entstand in 2 ganz verschiedenen Bauperioden.

Von der älteren sind erhalten: die Längswände des Kernbaues und höchstwahrscheinlich dessen Querwände im Osten; ferner die Stylobatbreite. Diese Bauperiode dürfte noch früher sein als die Errichtung der Tempel D und F.

Aus der zweiten Bauperiode stammen vor allem die beiden Fronten und höchstwahrscheinlich auch die westlichen Querwände des Kernbaues. Diese zweite Bauperiode dürfte wesentlich später anzusetzen sein und vielleicht mit dem Meister des Tempels E in Verbindung stehen.

Fraglich bleibt, aus welcher Epoche die Monolithie der Stylobate und damit der Aufbau der Seiten stammt. Eine dritte Bauperiode anzunehmen, fällt deshalb schwer, weil

die Jochdifferenz in einer genauen geometrischen Beziehung steht. Konstruiert man nämlich über der Entfernung (der äußeren Fußpunkte zweier Säulen) das »Goldene-Schnitt-Dreieck«, so trifft dieses den unteren Rand des Triglyphons, d. h. die Fuge zwischen Architrav und Triglyphon; die Jochdifferenz ist also von der Architravhöhe abhängig. Daraus muß man folgern, daß sie einheitlich berechnet wurde, weil ein solcher Zusammenhang zwischen Jochdifferenz und Triglyphonhöhe z. B. an der Basilica noch nicht vorhanden ist; ob am Apollotempel auf Ortygia und am Olympieion in Syrakus, läßt sich nicht mehr berechnen. Auf der anderen Seite spricht die große Differenz der Säulendurchmesser und ihre Unregelmäßigkeit doch wohl dafür, daß zum mindesten ältere Baustücke auf den Seiten wieder verwendet wurden.

Dieses Ergebnis läßt noch manche Fragen offen. Ob sie zu lösen sein werden, scheint mir zweifelhaft, weil die Denkmäler, die zum Vergleich herangezogen werden müßten, so korrumpiert sind, daß sie keine eindeutige Antwort geben. Immerhin könnte man jetzt zurückfragen: Sind denn die Metopen stilistisch einheitlich? Wie fügen sie sich in die Konstruktion ein? Bemerkenswert ist, daß sämtliche Teilungsstrahlen am unteren Rand des Triglyphons für die Einteilung des letzteren bedeutsam werden. Bestätigt wird die Behauptung Puchsteins, daß die größte Triglyphe die Ecktriglyphe gewesen ist; auch saß sie fast genau auf der Achse der Ecksäule symmetrisch. Ferner lassen sich die vorhandenen Metopen einreihen. Man wird freilich kleine Maßschwankungen für die fehlenden annehmen müssen.

Damit dürfte auch der historische Beweis für die Haltbarkeit der geometrischen Konstruktion erbracht sein. Sie sollten einerseits die Gesetzmäßigkeit, andererseits die Raumgestaltung des dorischen Tempels illustrieren. Unabhängig von diesen Konstruktionen – weil außer ihnen noch auf andere Beweise gestützt – bleibt die These: daß der dorische Tempel eine einheitliche, Grundriß und Front zu-

gleich umfassende Raumgestaltung ist und nicht nur eine plastische Darstellung der Ringhalle. Dieser Standpunkt einer einseitigen Orientierung von außen und einer Trennung von innen und außen mag für die Renaissancearchitektur oft berechtigt sein, für den dorischen Tempel muß er restlos aufgegeben werden.

Von Max Raphael zur Reproduktion verwendete photographische Vorlagen:

Abb. 1, 3, 6, 8, 13, 14, 15, 16, 17 Kunstgeschichtliches Seminar - Marburg, Abb. 2, 7 Dr. F. Stoedtner - Berlin, Abb. 4, 5 Alinari - Rom, Abb. 12 Pietro Curatolo & Figli - Calatafimi, Abb. 18, 19 Sezione Edizioni d'Arte - Roma, Abb. 20 Giraudon - Paris. Für Abb. 9, 10, 11 Urheber nicht zu ermitteln.

Vgl. auch die folgende Editorische Notiz, S. 291.

## Verzeichnis der griechischen Ausdrücke

*genesis eis ousian* – Schöpfung gemäß der Substanz.

*ousia* ist die erste der zehn aristotelischen Kategorien. Raphael hätte wahrscheinlich »Wesensschöpfung« übersetzt.

*kai ek panton hen kai ex henos panta* – Und aus allem eines und aus einem alles.

Es ist der letzte Teil des Heraklit-Fragments 10, das in der Übersetzung von Bruno Snell so lautet: Zusammensetzungen sind Ganzes und Nichtganzes, Einträchtig-Zwieträchtiges, Einstimmend-Mißstimmendes, und aus Allem Eins und aus Einem Alles.

*arché* – Anfang, Beginn, Ursprung, Grund, Ursache, Prinzip, Herrschaft, Macht.

*ousia ek geneseos* – Substanz aus den Hervorbringungen, im Sinne von: das Allgemeine/das Wesen der diversen Einzelschöpfungen.

*harmonia ek diapheronton* – Harmonie aus den Verschiedenen/ Zerstrittenen/ Unterschiedlichen/ Zerstreuten.

*methexis* – Teilnahme.

*zoon politikon* – die gesellschaftliche Spezies; der Mensch.

*eidos* – Bild, Gestalt, Form, Schönheit/ das Sehen, Schauen;

platonischer Terminus – *eidos* als *geschaute* Idee; das lateinische *idea* leitet sich hiervon ab, wobei Idee absolut gefaßt wird als Urbild.

*agon* – Wettkampf.

## Literaturverzeichnis

Von Max Raphael verwendete Literatur

Außer auf die von Raphael im Vorspann und im Schlußkapitel erwähnte allgemeine Literatur nimmt er in der Analyse selbst sowie im Anhang auf die folgende Fachliteratur Bezug:

Benndorf, O. (1873): Die Metopen von Selinunt.

Bulle, H. (1927): Wertung der ägyptischen Kunst, in: Die Antike, 3 (1927) S. 268-286.

Drach, A. v. (1897): Das Geheimnis vom gerechten Steinmetzengrund.

Friedländer, P. (1925/26): Die griechische Tragödie und das Tragische, in: Die Antike 1 (1925) S. 5-35 und 295-318.

Haase, J. (1919): Der Dom zu Köln. In: Zeitschrift für Geschichte der Architektur, VII.

Hittorf, J. und Zanth, L. (1827-30): Architecture antique de la Sicile, recueil des monuments de Segeste et de Selinonte (<sup>2</sup>1870) [unter dem Patronat von F. Cavallari entstanden].

Koldewey, R. und Puchstein, O. (1899): Die griechischen Tempel in Unteritalien und Sizilien.

Krischen, F. (1928): Entwicklungsgesetze der Bildhauerkunst, angewendet auf die Baugeschichte. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, XII, 3 (1928).

Labrouste, H. (1877): Temples de Paestum.

Langlotz, E. (1920): Zur Zeitbestimmung der streng rotfigurigen Vasenmalerei und der gleichzeitigen Plastik.

Le Corbusier (1926): Kommende Baukunst.

Panofsky, E. (1924/25): Die Perspektive als symbolische Form. In: Vorträge der Bibliothek Warburg.

Theuer, M. (1918): Der griechisch-dorische Peripteraltempel.

Weickert, C. (1929): Typen der archaischen Architektur in Griechenland und Kleinasien.

### Weiterführende Literatur

- Höcker, Chr. (1987): Die klassischen Ringhallentempel von Agrigent.
- Kayser, H. (1958): Paestum. Die Nomoi der drei altgriechischen Tempel zu Paestum. (Der Autor würdigt Raphaels Studie.)
- Krauss, F. (1976<sup>2</sup>): Paestum – Die griechischen Tempel. Berlin.
- Mertens, D. (1984): Der Tempel von Segesta und die dorische Tempelbaukunst des griechischen Westens in klassischer Zeit. Mainz.
- Riemann, H. (1935): Zum griechischen Peripteraltempel. Seine Planidee und ihre Entwicklung bis zum Ende des 5. Jhds. Düren.

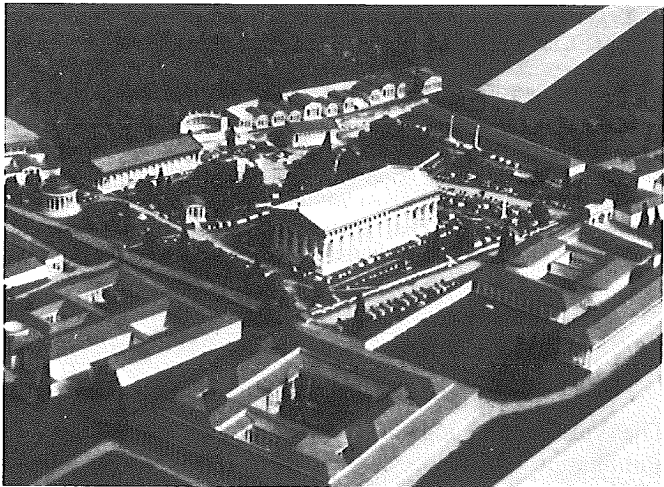
### Editorische Notiz

Die Veröffentlichung dieses Textes folgt weitgehend der Publikation von 1930: Max Raphael, *Der dorische Tempel (Dargestellt am Poseidontempel zu Paestum)*, Dr. Benno Filser Verlag Augsburg. Satzfehler wurden korrigiert, kleinere grammatische Verbesserungen vorgenommen und Übergliederungen (in I, 1, a,  $\alpha$ ) eingeschränkt.

Die griechischen Ausdrücke wurden übersetzt und vorstehend zusammengestellt; Zitate recherchiert und nachgewiesen. Raphaels durchweg unvollständigen Literaturnachweise wurden vervollständigt. Dem schließen sich weiterführende Literaturangaben an.

Die Abbildungen stammen bis auf einige Ausnahmen aus dem Band von 1930. Ergänzt wurden sie durch Abbildungen, die dem Band von Leonardo Benevolo *Die Geschichte der Stadt*, Campus Verlag, Frankfurt/M. und New York 1983, entnommen sind.

Lambert Schneider danke ich für bibliographische Hinweise.



Olympia. Modell



Der klassische Mensch,  
dargestellt am Peirithoos im Westgiebel  
des Zeustempels von Olympia

## Inhaltsübersicht

Abbildung: Olympia. Modell . . . . .	292
Vorwort . . . . .	295
Abbildungen: Zeustempel und Westgiebel-Ausschnitt . . . . .	299 ff.
Bedeutung und Funktion des Giebels und des Baukörpers . . . . .	302
Architektur und menschlicher Körper . . . . .	311
Abbildung: Ost- und Westgiebel . . . . .	314 f.
Die im West- und Ostgiebel dargestellten Legenden und ihre Beziehung zu der paläolithischen Wiedergeburtsmagie . . . . .	316
Abbildungen: Wiedergeburtsmagie . . . . .	319 f.
Abbildung: Mittelfigur (Peirithoos bzw. Apollon) . . . . .	324
Peirithoos und seine politisch-metaphysische Bedeutung . . . . .	325
Abbildungen: Vorder- und Rückseite des »Peirithoos« . . . . .	327
Abbildungen: Die westliche Giebelgruppe . . . . .	328 f.
Zur Rekonstruktion des Westgiebels . . . . .	336
Der Aufbau des Giebels . . . . .	339
Das Ganze und seine Teile, Kunst und Wirklichkeit . . . . .	349
Außen- und Innenwelt . . . . .	352
Das Material des griechischen Bildhauers . . . . .	355
Licht, Schatten und Flächen . . . . .	361
Die Einführung des Achsensystems und das Verhältnis zwischen Figur und Raum . . . . .	364
Selbst- und Weltgestaltung . . . . .	372
Die innere Konzeption und die Meßbarkeit der Figur . . . . .	376
Der klassische und der schöne Mensch . . . . .	380
Der klassische Mensch, die Geschichte und die Komposition . . . . .	387
Literaturverzeichnis . . . . .	396

## Vorwort

Der klassische Mensch, wie ihn das griechische Volk in Kunst, Dichtung, Philosophie und Mythologie herausgebildet hat, ist immer ein faszinierendes Problem der Geistesgeschichte gewesen. Dies beweist nicht nur der Einfluß der griechischen Kunst auf die römische wie auf die indische Welt, sondern vor allem die große Reihe der »Renaissancen« der Antike, die in den letzten 1900 Jahren im Orient wie im Okzident die Gegenspieler der christlichen Religion gewesen sind. Wenige Schöpfungen des Menschen haben die ganze folgende Geschichte so tief mitbestimmt, vielleicht gerade weil es von der ersten Vermenschlichung der Götter bis zur letzten Vergöttlichung des Menschen ein so weiter, ein an Hybris und Verworfenheit so reicher Weg war, und weil letzten Endes dem starken männlichen Menschen nichts so wichtig war wie die Tragödien und Komödien seines eigenen Bewußtseins; denn nur hinter ihrer Erkenntnis liegt ein erfolgreicher Kampf um die Veränderung der Welt.

Das vorliegende Buch hat nicht die hochmütige Absicht, das Problem des klassischen Menschen, seiner Entstehung und seines Wesens zu lösen. Es wird sich ausschließlich an das Material der Kunst, ja der Skulptur halten, und es wird nicht eine lückenlose historische Entwicklung versuchen, die nicht an Hand von Reproduktionen gezeichnet werden kann. Es will nur einige Punkte aufklären, die durch den bisherigen Entwicklungsschematismus der Geschichtswissenschaft verdunkelt worden sind: daß die ersten Ansätze für die klassische Kunst zurückreichen bis in die Vorgeschichte, wo sie sich von einem magischen Hintergrund abzulösen versuchte; daß die entscheidenden Kämpfe für die klassische Kunst *vor* den Perserkriegen mitten in der archaischen Epoche gegen eine Welt des Mysterienkultes

ausgetragen wurden; und daß die Zeit nach dem Siege über den Osten nur voll entfaltet hat, was bereits im Keime vorhanden war.

Beschränken wir so das Material weitgehend, versuchen wir es in einer anderen Richtung zu erweitern. Es ist viel gestritten worden, ob der klassische Mensch nur ein Wunschbild oder eine Wirklichkeit gewesen sei. Die Frage ist völlig irrelevant. Der klassische Mensch hat sicher in der Phantasie der Künstler existiert, die ihn geschaffen haben, und wenn wir nicht nur das Produkt dieser Phantasie beschreiben, sondern ihre Methode, nicht nur das »Was« anschauen, sondern das »Wie« denken und nachleben, dann müssen wir bis zur Wesenheit dessen vordringen, was als klassischer Mensch eine nicht überschaute und noch weniger erklärte historische Wirkung ausgeübt hat. Aber diese Erkenntnis des »Wie« ist hierzu eine unerläßliche Voraussetzung. Zu diesem Zwecke werden die wenigen aber typischen Dokumente, die wir heranziehen, bis in diejenige Tiefe und zu demjenigen Umfang analysiert werden, daß uns die Elemente und Etappen der theoretischen (neben der historischen) Entstehungsmethode klar werden. Die möglichst vollständige Analyse der Kunstwerke ist uns nicht Selbstzweck, sie dient der Absicht, neben dem Dargestellten seinen Schöpfer als den eigentlichen und sichersten klassischen Menschen zugänglich zu machen.

Wie weit zurück in geschichtliche oder vorgeschichtliche Zeiten reichen die Wurzeln der klassischen Kunst? Durch wieviele Jahrhunderte oder gar Jahrtausende und aus wievielen Weltrichtungen sind schmale Wasser zusammengefließen, ehe der Strom dieser Kunst gebildet war, die für die europäische Menschheit der Inbegriff und das Höchstmaß aller Norm geworden ist? Der Glaube, daß sie aus der Hand des griechischen Volkes ebenso fertig hervorgebrochen ist wie Athena aus dem Haupt des Zeus, ist lange begraben unter den Spatenstichen, die den Perserschutt in Athen umgruben, und die die Erde in Kreta, auf dem grie-

chischen Festland und auf den Inseln des ägäischen Meeres öffneten und jenseits der archaischen und geometrischen Kunst eine mykenische, eine minoische und sogar eine neolithische Kunst für das geschichtliche Bewußtsein einer alternden Menschheit freilegten.

Wenn wir trotzdem nur so unklar die Quellen der klassisch-griechischen Kunst sehen, so liegt dies zum Teil daran, daß wir aus gewissen Epochen (z. B. aus der Zeit zwischen 1200 und 800 v. Chr.) keine Denkmäler gefunden haben, und zum nicht geringeren Teil freilich daran, daß man um des Fortschrittwahns willen das Prinzip der Kontinuität der Geschichte nicht hinreichend berücksichtigt und es als ein Sakrileg betrachtet, Elemente des Klassischen zurückzuverfolgen bis in die »Primitivität« des Neolithischen – eine Primitivität, die freilich in nichts anderem besteht als in der Fähigkeit der Archäologen, das Nichtverstehen der gefundenen Dokumente durch Worte zu verschleiern.

Selbstverständlich ist es unzulässig, die klassische Kunst in ihrer Gesamtheit in der neolithischen Zeit als vorhanden oder entstanden zu denken; aber das schließt nicht aus, daß wir das eine oder andere ihrer Wesenselemente sich entwickeln sehen, eben gerade weil der Kampf gegen die anticlassischen Faktoren tief in eine Vergangenheit zurückreicht, die die Aufgabe zwar nicht lösen, aber doch in Angriff nehmen konnte. Denn die klassische Kunst ist nicht in einem einmaligen Akt geformt worden, sie ist vielmehr das Ergebnis mehrere Male neu ansetzender Kämpfe gegen eine andersartige Überlieferung. . .

Neben der Erfassung des Materials bleibt seine Erklärung. Wir werden sie aus den gesamthistorischen Bedingungen derjenigen Epoche zu skizzieren versuchen, in der die entscheidenden Kämpfe ausgetragen wurden, d. h. aus den ökonomischen, gesellschaftlichen, politischen und religiösen Ereignissen des vi. Jahrhunderts. Es gibt wenige Zeital-

ter, die einen solchen Wendepunkt für die Geschichte der Menschheit bedeuten; das VI. Jahrhundert vor Chr. ist hierin vergleichbar dem XII. Jahrhundert nach Chr. In beiden Fällen stößt der Historiker auf dieselben Schwierigkeiten: daß vom vorangehenden Jahrhundert wenige Denkmäler und Dokumente übrig geblieben sind; darüber hinaus aber reichen in beide Epochen Elemente hinein, die weit zurückliegen in einem historischen Dunkel, das bisher wenig aufgehellte ist. Für das VI. Jahrhundert v. Chr. ist damit die neolithische Zeit gemeint, die vor allem in die geometrische Kunst hineinragt, für deren auffälligstes Merkmal, die Zeichen, man nie eine wissenschaftlich ernsthafte Erklärung versucht hat. Erst nachdem dieses neolithische Fundament wenigstens für Ägypten verstanden ist, wird es begreiflich, gegen welche feindliche Tradition die entstehende klassische Kunst sich durchzusetzen hatte.

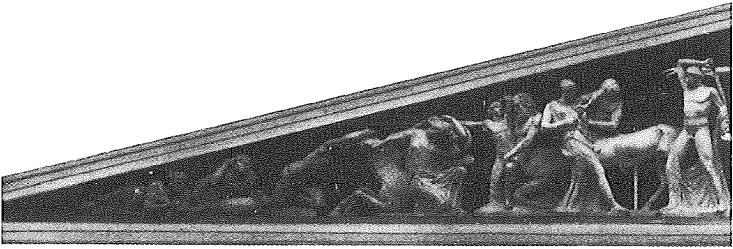
Das Buch will keine These aufstellen: Nichts entzieht sich so sehr einer definierenden Formel wie der klassische Mensch und die klassische Kunst. Zu jeder Behauptung, die man aussprechen will, findet man gleich die Gegenbehauptung als ebenso wahr und ebenso notwendig. Der klassische Mensch kann nur dargestellt, aber nicht definiert werden. Das ist zu bedauern, denn wenn dieses Buch noch etwas anderes sein will als ein wissenschaftlicher Beitrag für die Lösung des Problems des klassischen Menschen, so eine Waffe gegen den reaktionären Irrationalismus der Phänomenologen, Existentialphilosophen, Expressionisten und Surrealisten, und nicht weniger gegen die Pseudoklassik von Raffael bis Ingres und zur abstrakten Kunst.

Das Zentrum der echten klassischen Kunst ist Dialektik. Es ist eine der erstaunlichsten Ironien der Geistesgeschichte, ein besonders ungeheuerliches Umschlagen ins Gegenteil, daß gerade die dialektischste Kunst zur dogmatischsten, zur Mutter aller Akademien geworden ist. Als dialektische Kunst ist sie ebenso unnachahmbar wie alle

akademische Kunst Nachahmung will. Aber wenn nicht das Kunstprodukt nachahmbar ist, so ist die Methode der Schaffung des Kunstwerks ein richtunggebender Wegweiser. Nur weist er nicht zu einem neuen – dritten oder vierten oder fünften Humanismus –, sondern zur ersten freien Humanität.



Westfront des Zeustempels



Dienerinnen    Lapith    Lapithin    Knabe    Braut    Peirithoos

Westgiebel – Ausschnitt. Treus letzte Fassung, ergänzt. Zu der unterschiedlichen Anordnung vgl. die späteren Ausführungen. Auf dieser Darstellung wird die Mittelfigur als Apollon benannt.





Apollon Theseus Lapithin Knabe Lapithin Lapith Dienerinnen

## Bedeutung und Funktion des Giebels und des Baukörpers

Ist die Annahme berechtigt, daß die Mittelfigur im Westgiebel des Zeustempels zu Olympia den klassischen Menschen adäquat verkörpert, dann ergeben sich sofort zwei für sein Verständnis grundlegend wichtige Folgerungen: Der dargestellte Mensch steht gemeinsam mit dem Giebel in engstem Zusammenhang mit der Architektur und innerhalb des Giebels in Beziehung zu anderen Wesen, mit denen er eine Sinngemeinschaft und ein Formganzes bildet. Beide Bindungen verhindern, die Einzelfigur als einen auf sich beschränkten Körper und als eine isolierte Person aufzufassen, als eine allseitig begrenzte, in sich abgeschlossene und primär und absolut autonome Entität.

Der Giebel erscheint zunächst als ein begrenztes Raumstück von bestimmter Größe, Gestalt, Struktur und Bewegungstendenz; als ein vertieftes Dreieck mit sehr spitzen Basiswinkeln und darum stark geneigten Seiten. Die von Punkt zu Punkt wechselnde Höhe wirkt bestimmend für die Wahl und Anordnung der darstellenden Gegenstände, die geringe Tiefe bedingt die Art ihrer Modellierung nach dem Prinzip des Hochreliefs. Über die Breite hin drängt das Zubzw. Abnehmen der Höhen zur Unterscheidung von Haupt- und Nebenpersonen, zu einer Graduierung ihrer Wichtigkeit für die Handlung, ja zu einer bestimmten Darstellungsweise der Handlung selbst. Denn die stark betonte Mitte erzwingt die Symmetrie der Lagen und macht eine durchlaufende Abwicklung von einem Anfang zu einem Ende unmöglich; andererseits aber kann die schiefe Ebene der Seiten sowohl von den Ecken ansteigend wie von der Mitte fallend gesehen werden, was die Auflösung der einen Breitendimension in ihre zwei entgegengesetzten Richtungen begünstigt und das Problem ihrer Durchdringung stellt.

Dieselbe Möglichkeit für Differenzierung und Notwendigkeit zur Integrierung ergibt sich für die Höhe, d. h. der Künstler wird durch den Giebel gezwungen zu entscheiden, nicht nur, ob seine Figuren mit diesem steigen *oder* fallen sollen, sondern wie sie die doppelten Richtungstendenzen als Steigen *und* Fallen von Ort zu Ort neu und konkret realisieren. In der Dimension der Tiefe kommt die menschliche Figur zwischen zwei absoluten Gegensätzen zu stehen: zwischen der Offenheit vorn, die sich mit dem Licht und der Luft des Umgebungsraumes verbindet, und dem materiellen Mauerabschluß hinten, der nicht durchbrochen werden kann und die volle Entfaltung der Körperlichkeit nur parallel oder diagonal zu den beiden so verschiedenartigen Grenzen möglich macht. In unserem besonderen Falle ergibt der ausgestreckte Arm zusammen mit dem Kopf die Form eines halben Giebels, der so in die menschliche Figur selbst hineingenommen ist, von der aus dann umgekehrt die für ihren Aufbau fundamentale Asymmetrie in die symmetrische Form des Giebels hineingetragen wird.

Damit bekommt die Mittelhöhe des Giebels eine doppelte Funktion: Sie sammelt Beziehungen zu symmetrischen Lageentsprechungen, und sie schafft eine paradoxe Asymmetrie an der Begegnungsstelle; sie zentriert und sie zerbricht. Der so ausgelöste Gefühlston wird noch dadurch verstärkt, daß der ganze Giebel zwar sicher auf dem Gebälk aufruht, seine höchste und wichtigste Mittelfigur dagegen nicht getragen über einer Säule zu stehen kommt, sondern über einer Leere, welche die Dimension des Nichtseienden öffnet: die Gestaltlosigkeit des Schicksals und des Absoluten hinter der Gestalt des Helden, und mag dieser ein Gott sein – die Gestuslosigkeit des Zeus im Ostgiebel von Olympia beweist, daß selbst der Vater der Götter und der Menschen, der Garant des Vertrags und des Rechts von Moira gefesselt ist, die unsichtbar-sichtbar unter, neben und hinter ihm steht, ihn allseitig umfangend und be-

dingend. In umgekehrter Richtung aber ist zu sagen, daß die Mittelachse des Baus zunächst unrealisiert, rein ideell, nicht greifbar und sichtbar im mittelsten Interkolumnium verläuft und erst an der Triglyphe\* des Gebälks durch eine architektonische Form umgrenzt wird und erst im Giebel eine plastische Gestalt gewinnt. Aber in diesem konkreten Ende ihres bisher ideellen Seins ist sie gebrochen und verschoben: Das scheinbar absolute Gleichgewicht der Hälften ist aufgehoben, es ist ein Wägen ähnlicher und korrespondierend gelagerter, aber ungleich schwerer Teile um eine Achse hergestellt, ein labiles Gleichgewicht, das reale Abweichung und ideelle Gerechtigkeit in *einem* ist. Wenn die Architektur im Menschen die Dimension des Nichtseins bloßlegt, so der Mensch in der Architektur den fundamentalen Konfliktcharakter des Daseienden.

Der Giebel ist also nicht einseitig und unmittelbar durch seine erscheinende Gestalt eine Bedingung für die Formung des Menschen und menschlicher Gruppen, sondern mittelbar, d. h. insofern er als ein Teilglied durch das Ganze der Architektur bestimmt ist. In dieser ist selbst die geometrische Figur des Giebels nicht etwas schlechthin Einmaliges, etwa die äußere Mitte zwischen den Senkrechten der Säulen und den Waagrechten der Treppen und des Gebälks. Von den Ecken des Stereobats über die des Stylobats zu denen der Antenpfeiler des Kernbaus hinter der Ringhalle führen Schräge in die Raumentiefe, die mit der Waagrechten der Treppe ein Dreieck anlegen, das sich erst im Innern der Cella ideell vollendet. Für die Höhe ist das Dreieck angelegt in der Verkürzung jeder einzelnen Säule nach oben hin und in der ideellen Verbindung der äußeren Fußpunkte zweier Säulen mit der Mitte der über ihnen liegenden Triglyphe; die Bedeutung dieses letzten ideellen Dreieckes für die Konstruktion und die Proportionsgebung

\* Zur Erklärung der architekturtheoretischen Begriffe siehe die Schemata auf S. 144 ff. in diesem Band. (Alle Anm. v. Hrsg.)

der ganzen Front geht schon daraus hervor, daß es z. B. im Poseidon-Tempel in Paestum\* im zentralen Säulenpaar die untere Ecke des für das statische Kräftespiel so wichtigen Abacus berührt, in den Ecksäulen dagegen die obere Ecke, wodurch die Größe der Kontraktion der Interkolumnien der Front in engste Beziehung zur Höhe des Abacus kommt und die Fakten der Kontraktion und der Verjüngung als zwei Varianten derselben Idee erkennbar werden. Das wirkliche Dreieck, das die Breite der Tempelfront krönt, ist also nur die kombinierte Erscheinung des ideellen Dreiecks, die in den Dimensionen der Tiefe und der Höhe mit der Gestaltung des Raumes, der Normalkräfte des Tragens und Lastens und der Proportionen aufs engste verbunden sind.

Eine andere nicht unmittelbar ersichtliche, aber rational erkennbare und in ihren Wirkungen gefühlte Beziehung zwischen dem Dreieck des Giebels und dem Rechteck der Ringhalle liegt in folgendem: Der Giebel in seinen Schrägseiten enthält zwei entgegengesetzte Bewegungsrichtungen; die eine steigt von den Ecken zu der Mitte, die andere fällt von der Mitte zu den Seiten. Dem entspricht in der Ringhalle, daß sich von den Eckinterkolumnien zur Mitte die Abstände erweitern, so daß die größte Höhe, also der schwerste Teil des Giebels über dem breitesten, also schwächsten, Interkolumnium zu liegen kommt. Sieht man von dieser Konstruktionsparadoxie ab, die im Giebel durch eine Verbindung von Normal- mit Schubkräften gelöst erscheint, so bleibt, daß die Doppelbewegung in der Ringhalle auf der Waagrechten ideell, aber an den senkrechten Körpern der Säulen entlang real vor sich geht und zwar so, daß die beiden Dimensionen sich zwar durchschneiden, aber nicht zu einer inneren Auseinandersetzung kommen. Im Giebel dagegen vollzieht sich die gleichzeitige Zentripetal- und Zentrifugalbewegung auf den schiefen Ebenen von

\* Vgl. die Abbildungen, S. 122 ff.

Schrägen, die gleichsam das »Parallelogramm der Richtungen« sind, das aus Senkrechter und Waagrechter resultiert, ein Mittleres mit der Funktion der Zusammenfassung. Während so der Giebel vollendet, was in der Ringhalle angelegt ist, bleibt er doch nur ein Teil, und zwar nicht nur der real existierenden Front, sondern auch eines ideell existierenden Rechtecks, das sich aus der Verlängerung, d. h. Verdoppelung beider Giebelschrägen ergibt. Damit wird der Giebel zu dem untern und allein konkreten Teil eines umfassenden ideellen Raumes; dessen Nichtrealisieren entspricht der Art und Weise, wie unten am Bau die Raumtotalität dem Auge entzogen wird, so daß in beiden Dimensionen der Tiefe und der Höhe dieselbe Grundhaltung gegenüber dem unendlichen Raum zum Ausdruck kommt: ihn körperlich zu begrenzen mit dem vollen Bewußtsein, daß nur ein Teil des Ganzen erfaßt wird, das man dann in die Grenzen des Teiles hineinzuziehen sich bemüht.

Selbst nach der Ergänzung des realen Giebels in ein ideelles Rechteck bleibt die Höhe der Tempelfront kleiner als ihre Breite. Treibt man die Vervollständigung weiter bis zur Gleichheit von Breite und Höhe des Giebels, d. h. bis zu einem ideellen Quadrat, so ist von diesem im Giebel nur die Breite festgehalten, die Höhe dagegen auf einen geringen Bruchteil reduziert. Dieses der Anschauung entwachsene Gedankenexperiment zeigt, daß dem realen Aufstreben der Säulen von oben her, d. h. aus einer Höhe außerhalb des Tempels und weit über dem Gebälk ein *ideeller* Druck entgegenwirkt. Die Giebelschrägen werden zur Resultante zweier Kräfte (und nicht nur zweier Richtungen), von denen die steigende sich mit der Verjüngung der Säulen allmählich *immaterialisiert*, die lastende dagegen zunehmend *materialisiert*, um schließlich in der Lagerung der Treppen unterweltliche Gewalten\* abzuhalten. Für die Mittelfigur des Giebels ist dieser jetzt nicht mehr ein äußerer

\* Von C. Schaefer in einem Brief an Raphael 1952 als »willkürliche Deutung« kritisiert.

und mitbedingender Rahmen, sondern ein Gestalt gewordenes Feld entgegengesetzter Kräfte, in dem die Figur einerseits das Steigen von unten weiterträgt, aber aus der Leere heraus und nicht als Fortsetzung einer Säule, andererseits aber dem ideellen Druck von oben, konzentriert in der Giebelspitze, näher steht als dem Steigen von unten. Ein solches Kräftespiel konstituiert also ein tragisches Feld für die Autonomie des Menschen, dessen einseitiger Gestus (oder Gestuslosigkeit wie beim Zeus des Ostgiebels) erst so seinen tiefsten Sinn enthüllt.

Wir haben damit allerdings die statische Auffassung des griechischen Tempels als eines plastischen Baukörpers ohne Raum und als eines mechanischen Konstruktionsproblems ohne universal-weltanschaulichen Grund aufgegeben. Vielmehr sind entgegengesetzte Kräfte verschiedener Art: räumliche, material-statische, geistig-methodische zu einer dialektischen Auseinandersetzung gebracht, derart, daß sie ihre adäquate Gestalt, ihre Einheit und ihr Dasein in einem ruhenden, endlichen, konstanten, einheitlichen und gegliederten Baukörper finden. Nur indem die Vielheit der Kräfte auseinandergelegt und die raumbildende Seite der Energien betont wird, ist es möglich, die Einheit in der Mannigfaltigkeit der Glieder zu erkennen. Es kann hier nicht der Ort sein, die neue Auffassung vollständig zu entwickeln (vgl. *Der dorische Tempel*); nur diejenigen sollen erörtert werden, welche die Gestalt der Giebelskulptur mitbedingen.

Dazu gehört vor allem die Tiefe des Giebels, die an sich kleine Distanz zwischen der Offenheit vorn und dem Abschluß hinten. Sie kann, soll die Einheit des Gesamtkunstwerks nicht zerrissen werden, vom Bildhauer nur nach den methodischen Prinzipien ausgefüllt werden, die der Architekt selbst angewandt hat, indem er eine entsprechende Differenz zwischen offenem Raum und abschließender Mauer, zwischen Stereobat und Cellawand als Raumtiefe

gestaltete. Über dem Stereobat, zwischen den Stufen und dem Geison, hebt der Luftraum an, eine erste durch den Gesamtcharakter des Bauwerkes von der Atmosphäre der Umgebung differenzierte Schicht der künstlerischen Gestaltung.

Es folgt auf den Stylobatplinthen ein Nebeneinander von Körpern und Luft, das durch die Unterschiede von Licht und Schatten, warm und kalt, starke Raumfunktionen nach vorn und hinten hat; es wird außen begrenzt durch die freie helle Luftschicht, innen durch die von Decke und Mauer eingefangene Pteronluft, beschattete, nach hinten sich immer mehr abschattende. Dieser Wechsel von Vollem und Leerem, diese Schwingung von Hellem ins Dunkle und zwischen Warmem und Kaltem über die ganze Breite der Front hin wird zusammengehalten durch die Einheit der Modellierungsebene, d. h. durch die zur vordersten und hintersten Schicht planparallele imaginäre Ebene, die durch die Säulenreihe hindurchgeht, kaum durch deren Mittelachse, sondern nach hinten oder vorn verschoben, je nachdem, ob man einen vollkörperlichen (Poseidontempel zu Paestum) oder einen mehr reliefartigen Charakter (Concordiatempel zu Akragas)\* erreichen wollte.

Zu diesem statischen Moment der Modellierungsebene kommt nun ein dynamisches hinzu. Steht man vor der Mittelachse des Baus, so sieht man die beiden mittleren Säulen fast frontal, die beiden zweiten mit einer leichten Drehung aus der Modellierungsebene, die beiden Ecksäulen mit einer sehr viel stärkeren. Das wird dadurch unterstützt, daß die Säulen nie genau in den Achsen ihrer Plinthen stehen; daß die fast gleich gedrehten, symmetrisch stehenden Säulen asymmetrisch belichtet sind. Es wird auf diese Weise um die Modellierungsebene herum eine Fülle von Lichtstufen zwischen starkem Hell und tiefem Dunkel erreicht, die sich mit der andern in der Tiefenrichtung abwickelnden

\* Vgl. die Abbildungen, S. 122 ff. und 131 ff.



verbindet und die Baumassen allseitig in Licht und Schatten stellt, die von Stelle zu Stelle nach Intensität und nach Qualität variieren. Denn es folgt – wenn wir der Einfachheit halber die Seiten statt der Front nehmen – Mauer, nur Mauer, Körper zwischen zwei untereinander verschiedenen Luftschichten.\* Denn die Luft in der Cella hat keine freie Ventilation nach außen, ist gänzlich eingefangen und bekommt durch die Mauern, deren Fugung, Oberflächenbehandlung und Entfernung einen eigenen Charakter.

Der griechische Architekt geht also im Prinzip und in der Idee von einem allseitig geschlossenen Baukörper aus, dem er den wirklichen Kunstbaukörper dadurch schafft, daß er: erstens einige planparallele Ebenen von der Urmauer abschält, auf diese Weise Luft und Licht der Umgebung mit ihr verbindet und einen Luftkörper vor den materiellen Raum legt; sodann die verbleibende Mauer an einigen Stellen öffnet, eine Alternierung von Körper und Leere schafft und eine Vibration des Leeren, die durch eine Achsenebene zusammengehalten und zugleich differenziert und geordnet wird; über die Stufenecken und durch die Ecksäulen hindurch zu den Antenpfeilern des Kernbaus eine Diagonalebewegung führt, die alle planparallelen Schichten von zwei Seiten her durchschneidet und mit zentripetaler Tendenz zusammenfaßt; und schließlich eine definitive Wand diesem Spiel von Masse und Licht Halt gebieten läßt, aber nur, um jenseits der Mauer den eigentlichen Innenraum zu entfalten. Nach denselben Prinzipien der Schichtung vom immateriellen Luftraum zur materiellen Wand und der Diagonalkreuzung wird der Giebelraum vom Bildhauer gestaltet, wie zu zeigen sein wird.

Dies impliziert, daß die Figur im Giebel ebensowenig als eine nur äußerlich zum Schmuck der Architektur hinzugefügte Plastik steht wie in der Raumgestaltung des Tempels

\* Schaefer an Raphael: »Meinen Sie die Abfolge von Mauer/Luftschicht A/Mauer/Luftschicht B/Körper?«

die Säule als fertiger Körper. Diese ist vielmehr entstanden und wieder entstehend aus dem Bedürfnis, die ideelle Einheit der Wand zum Gegensatz des Vollen und Leeren, zu einer Etappe der Raumöffnung in die Tiefe zu machen. Zentrifugal- und Zentripetalkräfte werden im Querschnitt wie im Aufriß tätig empfunden, wenn die geteilte Mauer um eine imaginäre Achse zum Zylinder gedreht wird. Das erklärt zunächst die Kanneluren: Die Mantelfläche des Zylinders wird auf relativ breiten Strecken nach innen gezogen und in schmalen Graten scharf nach außen gedrängt. Die ursprüngliche Mantelfläche des Zylinders verschwindet – sie löst sich auf in viele wirkliche Flächen von entgegengesetzter Wölbung und in eine imaginäre, die – der ursprünglichen Wölbung parallel – über die Grate läuft. Grate und Buchten ziehen in einer ungebrochenen Geraden über die ganze Säule hin. Diese Ungebrochenheit, Geradlinigkeit und geometrisch rationale Starrheit ist gleichsam die Außenseite der Aktivität mechanischer Kräfte zwischen Zentrum und Peripherie.

Es erlaubt ferner, die Säule aufzufassen als ein Sammeln von Kräften, die am Säulenhals anschaulich zusammengebunden werden, um sich dann freiwillig zu öffnen und auszugeben. Der Echinus ist auf einem kurzen Wege die Umkehrung des Säulenschafts, und die griechische Säule trägt nicht, weil sie muß, sondern weil sie will. Obwohl die Säule also aus raumbildenden Drehkräften entstanden ist, die mit den statischen Normalkräften des Tragens und Lastens keinen Zusammenhang haben, ist sie eine Form, die nicht nur zu tragen vermag, sondern auch mit allen Kräften in vollkommenem Gleichgewicht steht, sodaß sich entwickelnde Energie und daseiende Gestalt eine unauflösbare Einheit bilden. Ähnlich wie die Säule aus der Wand des Ur-Baukörpers ist die menschliche Figur aus dem reduzierten Giebelraum nach zwei Prinzipien herausgearbeitet worden: dem des Stand- und »Spiel«beines und dem der Drehung des Torsos, die ihre Einheit finden in den Grenzen des

Blocks und innerhalb desselben in dem dreidimensionalen, nach mehreren Richtungen verschobenen Koordinatensystem. Der Ausgangspunkt in den beiden Kunstgattungen ist ein verschiedener: Der Architekt beginnt mit der schlechten Unendlichkeit\* des physischen Raumes, den er in einen endlichen Raumkörper verwandelt, so daß dieser das echte Unendliche in sich enthält; der Bildhauer dagegen geht von der schlechten Endlichkeit des physischen Körpers aus, für den er die Unendlichkeit der Idee als Totalität des geistigen und künstlerischen Raums sucht. Die beiden Wege kreuzen und ergänzen sich in *einem* Sein, dessen *materielle* Oberfläche die Einheit aller entfalteten Gegensätze ist; hinter den zwei Erscheinungsweisen der Künste steht eine einzige Methode, die beide geschaffen hat.

### *Architektur und menschlicher Körper*

Die Beziehung zwischen Säule und Skulptur ist von beiden Seiten her behauptet worden: die Säule trage, als hätte sie ein bewußtes Empfinden von ihrer Funktion, und der Mensch trage wie eine Säule: es ist somit bald die Anthropomorphisierung der Architektur, bald die Architektonisierung des menschlichen Körpers behauptet worden. Diese Alternative – so analog der andern, ob die Griechen ihre Götter vermenschlicht und dann den Menschen vergöttlicht haben – verfälscht das Problem. Der Ausgangspunkt ist vielmehr gänzlich verschieden. Die Säule ist zuerst und vor allem eine architektonische Funktion und Ge-

\* Vgl. Hegel, *Enzyklopädie*, § 93 f.: »Etwas wird ein Anderes, aber das Andere ist selbst ein Etwas, also wird es gleichfalls ein Anderes – und so fort ins Unendliche. Diese Unendlichkeit ist die schlechte oder negative Unendlichkeit, indem sie nichts ist als die Negation des Endlichen ...« – entgegen der »wahren oder affirmativen Unendlichkeit«: die »mit sich vermittelte, bestimmt gewordene Realität«.

stalt, d. h. sie erklärt sich primär aus der Raumgebung und dem Spiel der Kräfte; erst wenn diese zur daseienden Form sich bilden, tritt die menschliche Proportion hinzu. Umgekehrt ist im menschlichen Körper das Tragen und Lasten sekundär, d. h. eingeordnet in Kräfte, die sowohl nach der physischen wie nach der geistigen Seite die Normalkräfte überragen, da sie von der Erde und vom Bewußtsein ausgehen. Erst an einem bestimmten Punkt der Geschichte wird dieses qualitative und wesenhafte Anderssein dadurch verbunden, daß beide dem gleichen Prinzip der Gestaltung unterworfen werden.

Dieses Prinzip besagt nun, daß das mechanische Spiel der Kräfte in der objektiven Welt der Körper analog und adäquat dem Spiel der Gedanken im menschlichen Bewußtsein ist, daß Subjektives und Objektives, Sein und Bewußtsein miteinander zur Koinzidenz gebracht werden können durch die Vermittlung des menschlichen Körpers, der, wenn einmal Denken und Sein weit genug auseinander getreten und eng genug in Beziehung zueinander getreten sind, eine Doppelfunktion hat: er ist Teil des Seins und Teil des Denkens, und weil er an beiden Teil hat, kann er Träger der Synthese beider werden.

Dank dieser Auffassung des Erkenntnisproblems hören dann das Mechanische und das Organische auf, absolute Gegensätze zu sein, und das Mechanische kann – innerhalb gewisser Grenzen – nach dem Organismus gestaltet werden wie umgekehrt der Organismus – ohne Maschine zu werden – nach dem Bilde mechanischer Kräfte.

Dies hat nun für die Architektur eine ganze Reihe von Folgen: den einzelnen, senkrechten, voneinander isolierten Säulen liegt das Gebälk als ein durchlaufender waagrechter Streifen auf, so daß bei dem Fehlen jeder direkten Verbindung von Säule zu Säule die ganze Reihe der Säulen Träger ist; ferner die Anpassung der Gegensätze im Echinus und Abacus, obwohl der erste rund, der zweite im Grundriß quadratisch ist, ist an jeder Berührungsstelle so groß wie

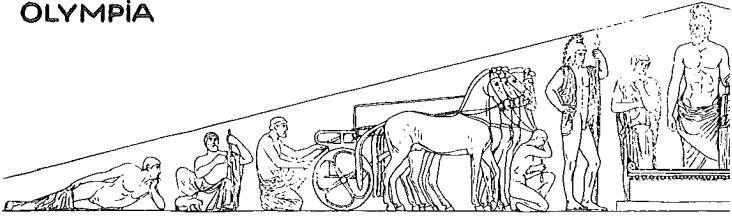
möglich – im Gegensatz zu den hohen Blöcken, die auf den ägyptischen Säulen stehen; schließlich ist die Durchdringung eine doppelte: die Last des Gebälkes durchdringt die Säulen, was sich in der Bildung einer Entasis äußert, und die Säule durchdringt das Gebälk, was sich in der Form der Triglyphe über dem Abacus kundgibt.

Die Verschiedenheit dieser Durchdringung zeigt sich an dem stehenden oder nach unten fließenden Charakter der Triglyphe, der durch die Tropfen verstärkt wird. Die Herstellung einer einheitlichen Trägerkette aus Gestalten, die Angleichung von Säule und Gebälk im Kapitell und die doppelte Durchdringung unterscheiden die Gestaltung der Normalkräfte am Dorischen Tempel von der an jeder anderen Architektur. Sie hat aber eine Reihe von Varianten, je nachdem, ob die Berührungsstelle der Kräfte im Vollen, also in der Körperform, oder im Schatten, also in der Leere liegt, in Analogie zu den ursprünglichen Gegensätzen, die sich bei der Formbildung selbst ergeben. Jede dieser Arten ist wiederum gewisser Abwandlungen fähig. Das Volle ist entweder der schon gedrückte Echinus oder der der Last nicht nachgebende, die reine Nullstelle verkörpernde Abacus. Die Leere ist entweder die schmale Scheidelinie zwischen Echinus und Abacus oder der Schatten, in dem das ganze Kapitell verschwindet. Von den Arten der Berührung ist die der Durchdringung und damit der mehr dramatische, lyrische oder epische Charakter des Tempels abhängig.

Diese Unterschiede innerhalb der Architektur sind darum von der größten Bedeutung, weil mit ihnen die Blicklinie des Betrachters variiert; die genaue Bestimmung ihrer Lage zwischen Säulenschaft und Gebälkanfang hängt in jedem einzelnen Falle von der Lösung ab, die dem Konflikt der tragenden und lastenden Kräfte gegeben wird. Diese Beobachtung sollte uns daran hindern, das Spiel der Normalkräfte in der Skulptur zu schematisch aufzufassen, wie später ausführlich zu zeigen sein wird.

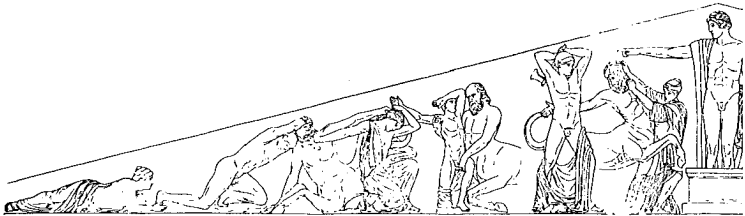
# OLYMPIA

PELOPS HIPPODAMEIA ZEUS AREIO

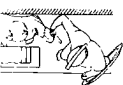
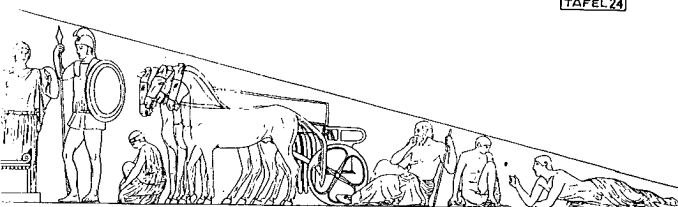


DIE BEIDEN GIEBEL DES ZEUSTEMPELS

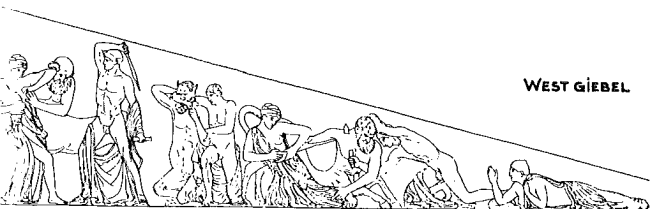
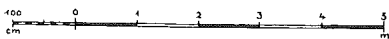
ERGÄNZUNG VON FRITZ WEEGE



Ost- und Westgiebel



OST GIEBEL



WEST GIEBEL

*Die im West- und Ostgiebel  
dargestellten Legenden  
und ihre Beziehung zu der  
paläolithischen Wiedergeburtsmagie*

Der Mensch im Giebel des griechischen Tempels steht nicht nur im Zusammenhang mit der Architektur, sondern auch in Beziehung zu andern Menschen, mit denen er eine sinnhafte und formale Einheit bildet. Wie groß das Bedürfnis und die Fähigkeit der Griechen war, in Zusammenhängen zu denken, den geistigen Raum in seiner Totalität zu umspannen, zeigt sich an den Inhalten der Giebel des Zeustempels von Olympia, die von keiner Berufsschicht von Priestern erdacht waren wie die Portalskulpturen der gotischen Kathedralen. Dem Anschein nach haben die beiden Mythen nichts miteinander zu tun.

Am Ostgiebel ist die Vorbereitung zur Wettfahrt des Oinomaos mit Pelops dargestellt, d. h. mit einem Bewerber seiner Tochter; im Westgiebel dagegen der Raub der Hippodameia\* während ihrer Hochzeitsfeier mit Peirithoos. Die beiden Sagenkreise sind völlig getrennt voneinander, aber in beiden Fällen handelt es sich um ein Mädchen Hippodameia. Die Bändigerin der Pferde wird einmal umworben und durch einen Vertrag mit ihrem Vater zu halten versucht, das andere Mal durch den das Gastrecht verletzenden Raub betrunkenener Kentauren. Es ist dieser Gegensatz von Recht und Gewalt, der den griechischen Künstler zunächst gereizt haben mag, die Mythen einander gegenüberzustellen, denn seit den Tagen Homers und Hesiods haben die Klagen gegen Willkür und das Verlangen

\* Andere Interpreten sprechen von Deidameia. Dörpfeld hat 1935 darauf hingewiesen, daß Hippodameia der ältere Name ist; Brunn hat unter anderem aus der hohen Verehrung der Hippodameia einen Zusammenhang zwischen der Darstellung beider Giebel konstruiert.



nach Gerechtigkeit nicht aufgehört. So sehen wir am Ostgiebel den herrschenden König und den fremden Freier einen Vertrag schließen, dessen Durchführung durch die Anwesenheit des Zeus garantiert wird; während auf der rückliegenden Westseite das Getümmel der Schlacht gegen die wilden, halb menschlichen, halbtierischen Räuber von der leitenden Geste des Bräutigam-Königs beherrscht ist. Sie zeigt die verabscheute Vergangenheit, aus der die wirkliche oder gewünschte Gegenwart sich um so friedlicher abhebt.

Aber der formale Gegensatz von Willkür und Satzung als Ordnungsweise menschlicher Gesellschaften hat hier einen bestimmten Inhalt, der auf beiden Giebeln trotz der Verschiedenheit der Mythen aufs engste zusammenhängt. Der Vater-König, der die Bewerbung um die Hand seiner Tochter von dem Ausgang einer Wettfahrt abhängig macht, auf der die Freier getötet worden sind, handelt aus dem Wunsch, die Tochter nicht fortzugeben. Die Brautfahrt hat den Brautraub ersetzt, aber trotz dieser Entwicklung der Form scheinen beide dieselbe Ursache zu haben: der Vater bedarf der Tochter und sucht sich des Eidams zu entledigen. Dreizehn Mal ist dies bereits gelungen; diesmal aber – das sagt die Darstellung des Ostgiebels sehr deutlich – wird der Ausgang ein anderer sein: tragisch für den Vater Oinomaos und nicht für den Freier Pelops. Warum will der Vater seine Tochter zurückbehalten? Und warum hat der Künstler des Ostgiebels den Moment gewählt, da dies dem Vater versagt ist?

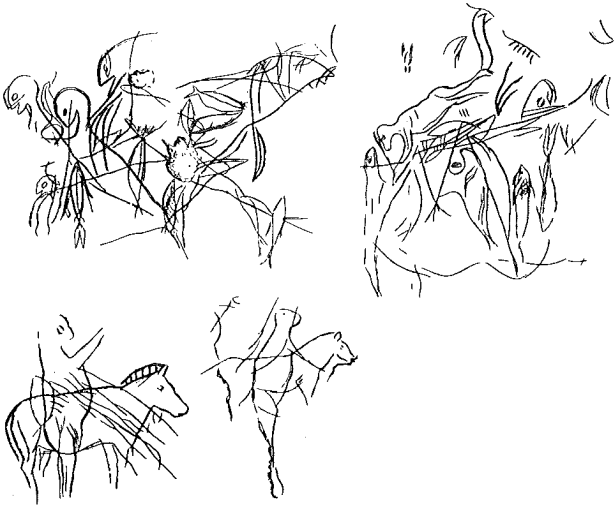
Die Antwort gibt der Westgiebel. Die Kentauren, die hier beim Raub der Braut des Peirithoos und anderer Lapithenmädchen gezeigt werden, stehen in sehr enger Beziehung zu den Toten. Bayet hat dies ausführlich nachgewiesen, ohne freilich die historischen Quellen aufzeigen zu können: diese liegen in der Vorgeschichte, d. h. im Paläolithikum, haben sich aber in der Folklore bis ans Ende des 19. Jahrhunderts erhalten. In Los Casares

(Spanien)\* findet man an einer Höhlenwand dargestellt, wie ein durch ein Tierfell maskierter Mensch ins Wasser geworfen, dort von Fischen bedroht wird und wahrscheinlich mit Hilfe von Ahnen aus dieser Gefahr gerettet wird. Noch im Wasser wird er auf einem Pferd gezeigt, das er in der Mitte senkrecht durchkreuzt, während seine erhobenen Arme zu danken scheinen. Rechts von diesem Mittelstück sieht man eine Umschlingungsgruppe von Pferden, die einen magischen Geschlechtsverkehr, d. h. nicht nach tierischer Art, sondern nach Analogie zum Menschen, vollziehen.

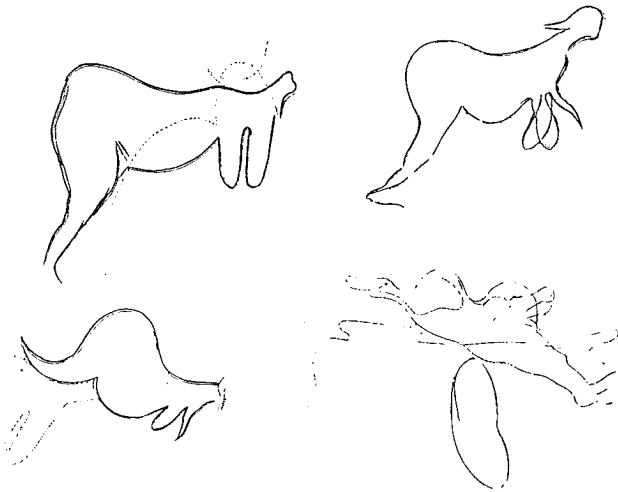
Der Geschlechtsverkehr zwischen einem toten Mann mit aufgeschwemmtem Leib und drei Frauen zeigt eine Darstellung in der Höhle Pech-Merle von Cabrerets. Die erste der drei Frauen, die sich auf den liegenden Toten zu bewegt, hat gekreuzte Brüste, die letzte ist kopflos; dies bedeutet wohl, daß die Frau ein keusches Mädchen war, das getötet wurde, damit der Tote durch den Geschlechtsverkehr mit ihr wiedergeboren werden könne.

Diesen Geschlechtsverkehr zeigt ein Relief von Laussel, wo die Frau auf dem Mann sitzt, wie vom toten Osiris ausdrücklich gesagt wird, daß er die Isis auf sein Glied setzt, um mit ihr den Horus zu zeugen, nur daß in paläolithischer Zeit der Tote nicht einen Sohn, sondern sich selbst in einer zweiten Geburt zeugte. Mit der Tabuierung der Darstellung des Menschen werden sowohl der Geschlechtsverkehr wie der Wiedergeborene in Gestalt von Tieren gegeben; so auf einer Steingravüre aus Isturiz der Geschlechtsakt durch zwei Bison, der Wiedergeborene oder die unverlorene Kraft des Toten als Pferd. Das Pferd als Träger der wiedergeborenen Kraft des Toten und der Reiter auf dem Pferd – sie sind der Ursprung der Kentauren und erklären ihren Zusammenhang mit der Totenideologie der Griechen.

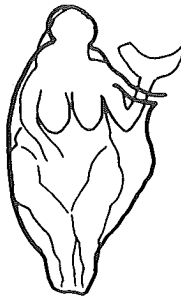
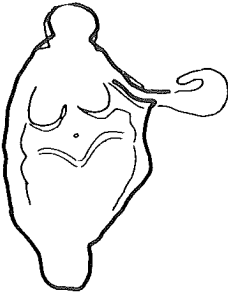
\* Vgl. Raphael, *Wiedergeburtsmagie in der Altsteinzeit*, 1979, S. 22 ff. und 36 ff. Vgl. auch Duerr, *Sedna*, 1984, S. 54, 59, 62.



Los Casares, Höhle A. Zeichnung nach Cabré



Cabrerets, Pech-Merle. Decke. Zeichnungen nach Breuil



Laussel, Frau



Knochenplättchen aus der Isturitz-Höhle, Vorder- und Rückseite

Angesichts des großen zeitlichen Abstandes zwischen den Kunstwerken des Paläolithikums und den Giebeln von Olympia würde die Zurückführung der Kentauren auf den wiedergeborenen Toten-Reiter von Los Casares und die gesamte, mannigfaltige Wiedergeburtsmagie der Vorgeschichte bedeutungsloses Spiel sein, wenn sich nicht Beweise für eine kontinuierliche Entwicklung erbringen ließen. Die eigenartige Kombination von Pferd und Fisch (oder dessen Ersatztiere: Wasservogel wie Gans, Ente, Schwan) finden sich auf griechischen Vasen des geometrischen Stils, ebenso wie die geometrischen Zeichen, welche den Geschlechtsverkehr, das Wasser, die Wiedergeburt seit dem Paläolithikum über das ägyptische Neolithikum und indische Chalcolithikum in abstrakter Weise dargestellt haben, wie an anderer Stelle von mir nachgewiesen worden ist. Ferner hat Dumézil in seinem Buch *Le problème des Centaurs* gezeigt, daß es ein Ritual des Jahreswechsels gab, das sich in der Folklore Osteuropas wie in der iranischen und indischen Literatur erhalten hat und alle Elemente beinhaltet, die für die paläolithische Wiedergeburtsmagie wesentlich waren: die Maskierung durch ein Tierfell, insbesondere das Fell eines Pferdes, die Beziehung zum Wasser, den Geschlechtsverkehr, die Heraushebung einer gefahrvollen Zeit zwischen Tod und Wiedergeburt und die Gedächtnisfeier für die Toten. In dieses Ritual gehören nun – nach Dumézil – die Kentauren, deren strikte Analogie mit dem iranischen Gandareva und dem indischen Gandharva er beweist, nachdem bereits Lawson 1916 (*Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion*) ihre Identität mit den Kallikantsaroi (Weihnachtskobolden) der noch lebendigen griechischen Folklore aufgezeigt hatte.

Der Schluß, der sich aus all diesen Forschungen ergibt, und den Dumézil nicht ziehen konnte, weil das paläolithische Material zum Teil noch nicht entdeckt und ganz und gar ungedeutet war, ist nun der folgende: Als die Menschen von der Jagdwirtschaft zum Ackerbau übergangen

und die Sonne (bzw. der Mond) eine ganz neue Bedeutung bekam, übertrugen sie die traditionellen magischen Riten für die Wiedergeburt des Menschen auf die Wiedergeburt der Jahreszeiten. Dies konnte um so eher geschehen, als die Wiedergeburtsmagie nicht nur mit der Analogie zur menschlichen Geburt, sondern auch mit der des Wiederscheins des Mondes und der Sonne gearbeitet hatte. Es kann also kein Zweifel bestehen, daß zur Zeit der Entstehung der Giebelskulpturen von Olympia die Beziehung der Kentauren zu den Toten bekannt war; dies mag der hauptsächlichste Grund sein, weshalb ihre Erschlagung zu den Arbeiten des Herakles gezählt wurde: er befreite damit die Lebenden von den Geistern der Toten, die kamen, um sie heimzusuchen und ihre jungen Mädchen zu rauben.

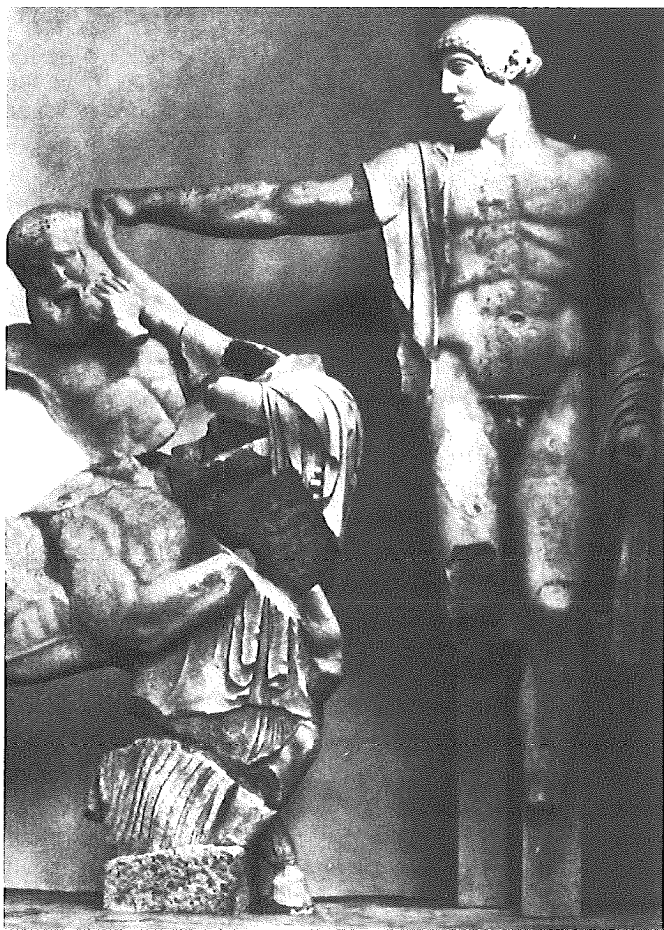
Kehren wir nun mit den aus der paläolithischen Wiedergeburtsideologie gewonnenen Einsichten zu den Giebelskulpturen zurück, so wird der Name Hippodameia, der beiden Jungfrauen zukommt, bedeutungsvoll. Die Bändigerin der Pferde offenbart sich nun als Bändigerin der Toten, die wiedergeboren sind oder nach Wiedergeburt drängen. Es muß also wohl einmal eine Zauberin oder Halbgöttin gegeben haben, der man die Kraft zuschrieb, die Geister der Toten in Bann zu halten. Aber nicht auf die Verherrlichung dieser weiblichen Halbgottheit (welche an die weiblichen Erynnien des Aischylos erinnert) kam es dem Künstler an: die Zeit des Matriarchats ist für ihn vorüber, er geht zur Umdeutung und Sinnerfüllung der Mythen in weitere Vergangenheiten zurück und zugleich in größere Gegenwart hinein, ähnlich wie Homer, wenn er Odysseus zu Circe oder Kalypso, zu Polyphem oder den Lothophagen kommen läßt und umgekehrt ihn unter großen Mühen lernen läßt, daß Schiffahrt eine höhere Entwicklungsstufe als Ackerbau und Viehzucht ist; und ähnlich vor allem seinem wohl nur wenig älteren Zeitgenossen Aischylos.

Hippodameia ist auf beiden Giebeln als Braut eine Ne-

benperson; nicht sie handelt, sondern es wird um sie gehandelt: einmal im Kampf, das andere Mal durch Vertrag. Aber sie, bzw. das, was sie verkörpert, bleibt trotzdem der zentrale Inhalt: die Bändigung der Pferde, d. h. der Toten und der Todesideologien gegenüber den Forderungen des Lebens. Wie die Toten als Kentauren Hippodameia nicht rauben konnten, weil sie unter dem Schutz eines irdischen Königs stand, dem sie zur Ehe gegeben war, so verliert der irdische König und Vater Oinomaos das Anrecht auf seine Tochter als Opfer für seine Wiedergeburt, weil Zeus das Recht der Person gegen jede Herrschaft, das Recht des Lebens gegen den Tod, schützt.

Die antiken Mythen lassen das selbst durch ihre Rationalisierung hindurch erkennen: Oinomaos soll mit seiner Tochter im Inzest gelebt und darum die Freier getötet haben; nach einer andern Version hatte ihm das Orakel prophezeit, er werde durch seinen Schwiegersohn umkommen. Beide Versionen sagen insofern dasselbe, als Oinomaos fürchtet, ein Lebender werde ihm den Körper seiner Tochter rauben, so daß er ihm nicht mehr für einen Geschlechtsverkehr nach dem Sterben (zum Zwecke der Wiedergeburt) zur Verfügung steht, wodurch er dann dem dauernden Tod anheimgefallen wäre.

Die Befreiung vom Todeswahn als Voraussetzung für die Freiheit und Verantwortung des autonom gewordenen Menschen – das ist der gemeinsame Inhalt der beiden Giebel, der in seiner historischen Folge rückwärts entwickelt wird. Indem der von Zeus aufgegebene König-Vater an den zuerst sichtbaren Ostgiebel gesetzt wird, wird dieser nicht nur zu einem weltanschaulichen, sondern auch zu einem politischen Bekenntnis: Die Demokratie als die sozialpolitische Vorbedingung der Freiheit des sich selbst gestaltenden Menschen hat sich gegen das Königtum durchgesetzt. Deswegen kann die Mittelfigur des Westgiebels nur Peirithoos sein.



Mittelfigur (Peirithoos bzw. Apollon)



*Peirithoos und seine  
politisch-metaphysische Deutung*

*[Raphael geht in den beiden folgenden Kapiteln auf die wissenschaftliche Auseinandersetzung um die Mittelfigur und die Rekonstruktion des Giebels ein. Diese soll hier vorab präzisiert, aktualisiert und mit entsprechenden bibliographischen Verweisen versehen werden:*

*Der Zeustempel wurde (um 460 v. Chr.) in seiner ursprünglichen Gestalt von dem aus Elis gebürtigen Architekten Libon im strengen Stil erbaut; die Schöpfer der Giebelgruppen sind nicht bekannt; es ist denkbar, daß sie von keiner festländischen Kunstschule, sondern von Ioniern geschaffen wurden.\* In der Mitte des Ostgiebels steht Zeus (nach Pausanias nicht ein allgemeiner Zeus, sondern das »Kultbild des Gottes«). Im Westgiebel ist der Kampf der Lapithen mit den Kentauern dargestellt, der sich während der Hochzeit zwischen Peirithoos, dem König der Lapithen (eines nördlichen griechischen Stammes) und Hippodameia oder Deidameia abspielt.*

*In der Bestimmung des Sujets sind sich die Forscher der gegensätzlichsten Lager einig; fraglich erscheint die Identität der Mittelfigur. Beruft man sich auf Pausanias, als der ältesten Quelle, kann es nur Peirithoos, der Enkel des Zeus, und nicht Apollo, Zeus' Sohn sein. Pausanias (V, 10, 8) erwähnt Apollo nicht – der ja auch nicht zu Peirithoos' Hochzeit eingeladen war – wenn er schreibt: »... gegen die Mitte (in der Mitte) des Giebelfeldes stand Peirithoos.« Die neuere Forschung sieht hierin entweder einen Fehler von Pausanias oder seines Führers, der nicht präzise auf die Mittelfigur hingewiesen habe (vgl. B. Ashmole und N. Yalouris, Olympia, London 1967: 17 ff.)\*\* Es gilt als fragwür-*

\* Der Tempel war aus heimischem Kalkstein; Skulpturen, Giebel und Dachziegel aus parischem Marmor gebaut.

\*\* »Der arme Pausanias muß es sich freilich gefallen lassen, daß man das eine Mal sein Zeugnis als null und nichtig einfach beiseite

dig, ob eine halbgöttliche Figur im Zentrum eines Giebels stehen konnte, zumal der Tempel Zeus geweiht war, der ja auch die Mittelfigur des Ostgiebels darstellte; in diesem Verständnis erscheint auch die Gestik der Westgiebel-Mittelfigur göttlich; »he takes no physical part in the fight, but sways it by his imperious gesture, by his stern but calm expression and by the slight downward inclination of the head which strengthens the direction of the eyes«. (ebd.)

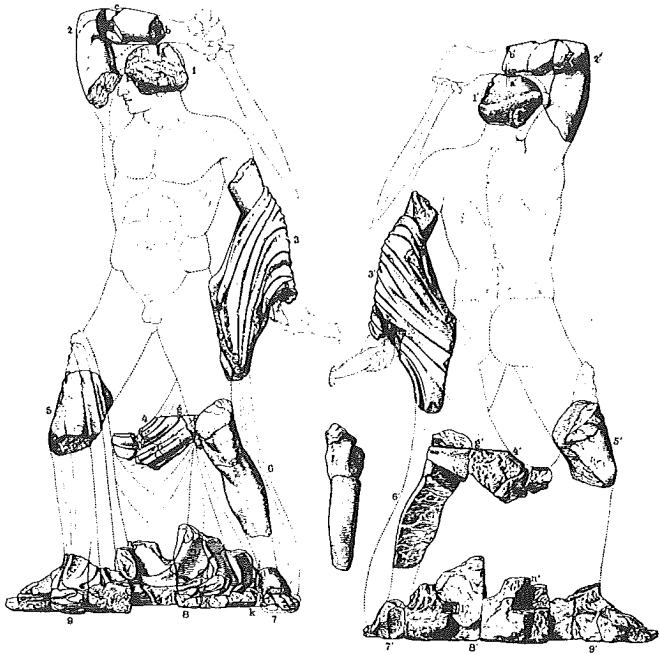
In den ersten Jahren nach den Ausgrabungen (1875-81) wurde eine Identifikation mit Apollo überhaupt nicht erwogen; gegen eine solche Deutung wendeten sich – mit unterschiedlichen Konsequenzen – W. Dörpfeld, Weege, H. Brunn, C. R. und U. von Wilamowitz-Moellendorf, Wernicke und schließlich F. Dornseiff.\*

Während W. Dörpfeld und Weege (1935) in der Mittelfigur einen jugendlichen Zeus sehen, fordert Dornseiff (1936) zur Rückbesinnung auf Peirithoos auf. Er weist darauf hin, daß Beziehungen des Apollon zu Olympia fast völlig fehlen (vgl. dagegen Rodenwaldt 1936: 40) und daß er nicht der Stammvater der Lapithen gewesen sein konnte. Raphael (der diese Arbeit, auf die ihn Claude Schaefer aufmerksam gemacht hatte, nicht finden konnte) geht indes von einer anderen, bereits zu Ende des letzten Kapitels skizzierten und im folgenden Kapitel weitergeführten Begründung aus. Er erwähnt für seine Argumentation vor allem Brunns Aufsatz »Über Giebelgruppen« (1888). (Vgl. auch die Ausführungen S. 431 in diesem Band)

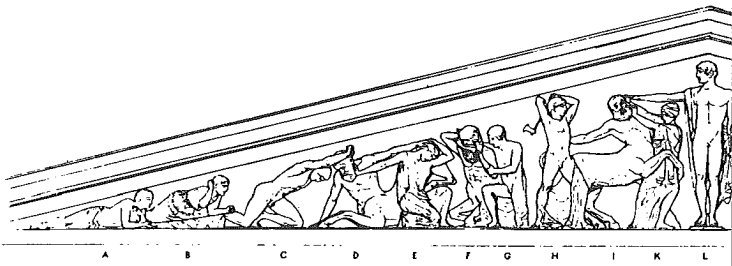
In der »Apollon-Deutung« wird Peirithoos eine Nebenstellung zugewiesen; der Körper dieser Figur kann nur noch mühsam rekonstruiert werden:]

wirft, das andere Mal auf seine Worte drückt, als habe man an seine Beschreibungen dieselben Anforderungen zu stellen, wie an einen der pedantisch nüchternsten Museumskataloge neuesten Datums.« (Brunn 1888: 299)

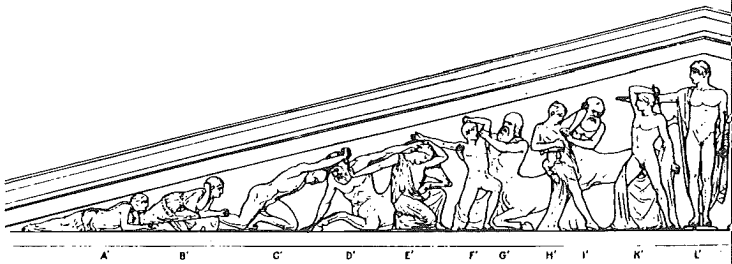
\* Dornseiff führt 1941 noch weitere Befürworter dieser Theorie an und nimmt die Diskussion erneut auf.



Vorder- und Rückseite des Peirithoos, nach G. Treu, in der *neueren* Anordnung

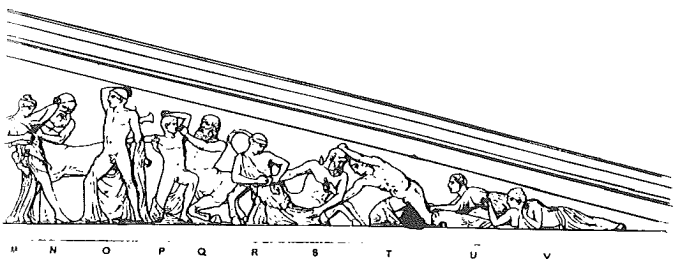


FRÜHERE ANORDNUNG



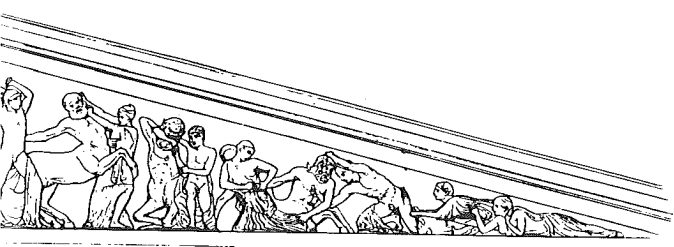
NEUER VORSCHLAG

Die westliche Giebelgruppe



M N O P Q R S T U V

meter



M' N' O' P' Q' R' S' T' U' V'

[In der Rekonstruktion des Westgiebels bezieht sich Raphael auf G. Treus erste Rekonstruktion.]

Meine zu Ende des vorigen Abschnitts gegebene Erklärung impliziert, daß die Mittelfigur des Westgiebels weder ein Apollo noch ein jugendlicher Zeus Ephaistios ist, sondern Peirithoos, wie Pausanias überliefert und was wohl Brunn allein unter den Archäologen aufrecht erhalten hat. Die Gründe, die gegen Pausanias vorgebracht worden sind, erscheinen nur wenig stichhaltig. Daß er als Bräutigam, dem die Braut geraubt wird, den Kampf nicht seinen Bundesgenossen Theseus und Kaineus überlassen kann, ist eine christlich-ritterliche, keine griechische Auffassung. Man braucht nur einen Blick in die *Ilias* zu werfen, wo Menelaos und Paris, die doch am interessiertesten am Besitz der Helena sein sollten, als säumige Kämpfer verspottet werden, so daß sie hinter Diomedes und Achill, Hektor und Aeneas völlig zurücktreten, während dem Agamemnon ausdrücklich bescheinigt wird, daß er ein schlechter Krieger, aber der König ist. Peirithoos lenkt durch den Gestus seines Armes die Schlacht als König, und als König hat er diejenige Ordnung geschaffen, welche imstande war, die Räuber, die an keine Rechtssatzungen gebundenen Kräfte der Unterwelt oder der Natur, zu verjagen (wie der mythische Held Herakles). Dies erklärt auch die physische Größe des Peirithoos, der nicht nach dem Maßstab seiner Braut oder seiner Bundesgenossen gebildet ist, sondern überlebensgroß.\*

\* G. S. Kirk (1980: 149, 147 f., 82 f.) sieht Peirithoos auch in anderem Licht: »Peirithoos zählt zu den ambivalenten Figuren. Er ist der Sohn des Ixion, eines berüchtigten Halunken, der versuchte, selbst Hera zu vergewaltigen, weswegen seine Absichten gegenüber Persephone als epische Verdopplung verstanden werden können. In der Überlieferung wird er in einen Zusammenhang mit den Kentauren gestellt, und wahrscheinlich ist dieser Teil seines Mythos ziemlich alt.«

»... Jetzt ist Theseus König. Er gewinnt die Freundschaft des Peirithoos, des Königs der Lapiden, und hilft, die wollüstigen Kentauren

Läßt man die von Pausanias gegebenen Namen gelten, so vertieft sich dieser politische Sinn, denn es stehen sich Theseus und Kaineus gegenüber, d. h. der gute Heros-König und Athener, dessen Mythos vermutlich erst zur Zeit und im Auftrag der Peisistratiden von den Hofdichtern zur Ver-

*bei der Hochzeit von Peirithoos zu besiegen.* Peirithoos wiederum hilft ihm bei einer Expedition gegen die Amazonen – ein Motiv, das an Herakles erinnert. Ebenso hilft er ihm, ihren Angriff auf Athen abzuwehren, mit dem sie ihre Königin Antiope zurückzugewinnen versuchen – ein weiteres Opfer Theseus' männlicher Verführungskünste. Denn der Heros zeigt sich auch unter einem anderen Aspekt, der vor allem in der merkwürdigen Erzählung von der Entführung der erst zwölfjährigen Helena aus Sparta durch ihn und Peirithoos zum Vorschein kommt. Sie sollte bis zu ihrer Hochzeit auf dem Land festgehalten werden, aber ihre Brüder, die Dioskuren, befreiten sie. *Später mußte er Peirithoos dabei behilflich sein, dessen bevorzugtes Mädchen – keine geringere als Persephone selbst – aus der Unterwelt heraufzuholen.* In einigen Versionen kommen sie nur bis zum Styx und werden in magischen Steinsesseln gefangen – obwohl später meist Theseus, nicht aber Peirithoos von Herakles gerettet wird. Er kehrt nach Athen zurück, vereint die ländlichen Gemeinden, führt weitere politisch bedeutsame Taten aus, wird dann von Menestheus abgelöst und sucht bei König Lykomedes von Skyros Zuflucht, der ihn hinterhältig über die Felsen hinunterstürzt, und das (diesmal ohne Zutun der Schildkröte) ist das Ende des Theseus . . .

*Künstliche Gebilde wie die Kentauren (halb Mensch, halb Tier) und Kyklopen (einäugige Riesen) sind so konstruiert, daß sie unbewußt die ineinandergreifenden Tugenden und Laster der Natur und Kultur offenbaren.* Die Kentauren sind mächtig und häufig ungesittet, wie zum Beispiel auf der Hochzeit der lapithischen Prinzessin *Hippodameia* – ihrer Nachbarin in dem Land, das an den Berg Pelion grenzt –, wo sie sich betrinken und wie Wilde aufführen. Sie versuchen, sie und die *anderen Mädchen zu vergewaltigen, und werden deshalb vom König Peirithoos vertrieben und von Herakles persönlich verfolgt.* Das Oberhaupt der Kentauren ist Cheiron, der sich von solch schmachvollen Taten fernhält und in seiner Berghöhle überraschenderweise ein außerordentlich zivilisiertes und exemplarisches Leben führt – geradezu der Inbegriff von Kultur. Bei den Kyklopen ist diese Art der Dualität schwerer wiederzufinden . . .«

herrlichung des Peisistratos geschaffen oder nach Athen gebracht wurde, und der böse hochmütige König, der seine Lanze zum Gott machte, so daß Zeus die Kentauren mit seiner Vernichtung beauftragte.

Jeder Grieche des 5. Jahrhunderts dürfte diese Anspielung verstanden haben, denn die Frage nach dem Wert des Königtums war die brennendste politische Frage der Zeit. Zum richtigen Verständnis der Antwort, die der Schöpfer der Olympiagiebel in der Größe der Gestalt des Peirithoos gab, muß man sich neben der ambivalenten Einstellung zum Königtum, die in dem Gegensatz Theseus-Kaineus zum Ausdruck kommt, die ganze politische Situation Griechenlands und speziell Athens nach den Perserkriegen ins Gedächtnis rufen: Parteikämpfe zwischen Demokraten und Aristokraten durchtobten das griechische Land; und nachdem der äußere Feind und orientalischer Alleinherrscher vom heiligen griechischen Boden vertrieben war, fragte es sich, wer die soziale Unordnung in politische Ordnung verwandeln könne. Peisistratos mag jetzt selbst den Demokraten als der wohlthätige, Frieden garantierende Tyrann erschienen sein und der aufsteigende Perikles vielen als ein neuer Peisistratos. Der Künstler der Olympiagiebel dürfte ein Zeitgenosse des Perikles gewesen sein und innerlichst bewegt von all denjenigen Kräften, die diesen zum gesetzstreuem Tyrannen machten. Haßte man das alte, willkürliche Königtum, so verwarf man nicht das homerische Wort: »Nur *einer* sei Herrscher.« Und aus dem Verlangen nach dem demokratischen König entstand dieser Peirithoos, der ja für den Künstler der Olympiagiebel – das sollten wir nicht vergessen – gezähmt war durch Zeus, der ohne die Bewegung einer Geste Garant des gesetzlichen Vertrages ist, hinter dem – ihn in die Gestenlosigkeit und damit in die willkürlose Unpersönlichkeit zwingend – die Moira stand, die Notwendigkeit, die jedem, auch dem König und dem Gott, den ihm gehörigen Anteil zumaß.

Die Verbindung von politischen Gedanken mit dem My-



thos der Kentauren war keine willkürliche Neuerung des Olympiä-Künstlers. Es ist bekannt, daß Achilles und andere Halbgötter Schüler der Kentauren waren, und Dumézil hat nachgewiesen, daß die iranischen und indischen Äquivalente der Kentauren aufs engste mit den Institutionen oder der Entstehung des Königtums verbunden waren.

Daß hinter der politischen Schicht eine metaphysische lag, würde vielleicht noch deutlicher werden, wenn man die liegenden vier Eckfiguren deuten könnte, von denen nur eine die originale ist. Die entsprechenden Gestalten des Ostgiebels hat man nach einer spätantiken Tradition als die Flußgötter Alpheios und Kladeos gedeutet. Wieviel notwendiger wären am Westgiebel Flußnymphen. Denn die Kentauren sind wie alle Wesen ihresgleichen in den iranischen und indischen Berichten mit dem Wasser verbunden. In den olympischen Oden bringt sie Pindar mit den himmlischen Gewitterwassern zusammen, während sie – wie Bayet berichtet – am Ende des Heidentums Formen der irdischen Wasser sind: »... l'eau sous toutes ses formes, a été considérée par l'Antiquité comme une production chthonienne et infernale, non comme une émanation céleste.« Als Stromnaturen hat Klausen die Kentauren aufgefaßt: Sie kommen ihrem Ursprung nach aus dem Meer und werden nach ihrer Besiegung wieder ans Meer getrieben, wie der griechische Mythos berichtet. Die enge Beziehung zwischen dem Wasser und der Unterwelt ist bekannt, ebenso die reinigende Funktion des Wassers. Wird doch der Glaube der Griechen übermittelt, daß selbst die schwerste Sünde, wie Mord, durch Reinigung in 14 Gewässern gesühnt werden könnte. Dürften wir die Eckfiguren des Westgiebels als Verkörperung des Wassers auffassen, so würde sich unsere Interpretation runden: es wäre der Wohnplatz der gefürchteten Räuber wie das Mittel der Entsühnung mit angedeutet, die durch ihre Tötung notwendig wird.

Wie dem auch sein mag, wir glauben nicht, daß unsere

politisch-metaphysische Deutung durch eine rein naturalistische ersetzt werden kann, wie sie am konsequentesten von Adolf Trendelenburg (*Pausanias in Olympia*, Berlin 1914, S. 78 ff.) gegeben worden ist: »Das mythische Gewand einer Darstellung ist nicht selten nur äußerer Schmuck . . . Nicht auf den mythologischen Gehalt kommt es den Malern an . . . Ein Abbild des sie umgebenden Lebens wollen sie liefern, nicht die Illustration einer mythischen Szene. Der Betrachter des Westgiebels erkennt auf den ersten Blick einen Kampf, weiter einen Kampf zwischen Menschen und Halbtieren, zwei Gegnern, deren Körperkräfte sehr ungleich sind, endlich den Sieg der körperlich Schwächeren über die Stärkeren . . . Was der Grieche hier an Bewegungen, Griffen und Künsten im Marmor festgehalten sah, das sah er täglich in der Palästra . . . und das lebhaftige Kampfgetümmel ward für ihn zu einem Hymnus auf die *Kunst der Ringschule*, der allein die Menschen den Sieg über tierische Stärke verdanken . . . Bleiben die Frauen außer Betracht, so bestreitet der Künstler mit nur sechs Kampfpaaren die Kosten eines Schlachtgemäldes von packendster Wirkung . . . So bieten die Darstellungen beider Giebelfelder mythische Vorbilder der olympischen Kampfspiele, der Ostgiebel das des Wagenrennens, der Westgiebel das der Ringkämpfe . . . Dort lenkt Zeus, hier Apollo den Kampf. Keiner der Kämpfer ahnt die Nähe des Gottes, der Beschauer aber entnimmt dort aus der leisen Wendung des Kopfes, hier aus der kraftvollen Gebärde des Armes, welcher der kämpfenden Parteien der göttliche Schutz zuteil wird . . .«

Abgesehen von der unhaltbaren Benennung als Apollo und dem naiven » . . . Bleiben die Frauen außer Betracht . . .«, gibt doch Trendelenburg nur die Schicht der realisierenden Gegenstände, nicht die des Gehaltes und der Bedeutung. Wenn zweifellos die erste in einem gewissen Umfang mit den Erlebnissen des Tages zusammenhängt, so kann doch die Umbildung der Einzelkörper, das Neuerle-

ben alter Mythen und die Zusammenschau verschiedener Mythenkreise nicht aus den Vorgängen des Palästra erklärt werden. Die beiden Auffassungen widersprechen sich nicht, aber sie sprechen von verschiedenen Schichten der künstlerischen Gestaltung. Der Mythos ist nicht ein zufälliges Gewand, sondern der Träger des wesentlichen Gehaltes der Darstellung, ohne den uns Heutigen Ringschule wie Mythos gleichgültig wären.

Die Frage kann also nur sein, welcher Gehalt gestaltet wurde, bzw., ob dieser identisch ist mit demjenigen, der vermutlich zur Einsetzung der Olympischen Spiele führte.\* Dem Künstler wurden die Olympischen Spiele zum Symbol des Wettkampfes zwischen den Rechten der Lebenden und den Ansprüchen der Toten, zwischen Selbst-Wiedergeburt und Selbst-Erkenntnis und er entscheidet – mit der neolithischen Auffassung der Bauern gegen die paläolithische der Jäger – für das Leben gegen den Tod, aber nicht für das zweite Leben in Analogie zum Kreislauf des Jahres, sondern für das erste und einzige Leben, für das einmalige Leben zwischen Geburt und Tod. Damit war der Künstler von Olympia aus dem Gedankenkreis, der den Olympischen Spielen anfänglich zugrunde gelegen haben soll, völlig herausgetreten.

Haben wir so als den eng zusammenhängenden Inhalt der beiden Giebel von Olympia und als Voraussetzung für die neue menschliche Gestalt des Peirithoos die Bannung der Furcht vor den Toten erkannt; und darüberhinaus auch vor dem Tod, und positiv ausgedrückt: die Ersetzung der Willkür dunkler Mächte durch das von Zeus und Moira als notwendig erkannte Gesetz, so müssen wir nun, ehe wir den neuen Klassischen Menschen selbst analysieren können, zeigen, welches die formalen Zusammenhänge waren,

\* An dieser Stelle wurde eine Seite gekürzt, wo Raphael Zitate aus Schriften von A. B. Cook, M. Cornford und Frazer aneinanderreihet.

in denen er zu den anderen Figuren des Giebels steht. Dies aber hat zur Voraussetzung, daß die jetzt vorhandenen Fragmente in die ursprüngliche Aufstellung gebracht werden können.

### *Zur Rekonstruktion des Westgiebels*

Die Geschichte der Rekonstruktionsversuche des Westgiebels von Olympia ist durch die eigentümliche Tatsache charakterisiert, daß G. Treu seine eigene erste Wiederherstellung zurücknahm und durch eine andere ersetzte. [Abb., S. 328 f.] Seine Hauptargumente sind wenig zwingend: »Die Arme (sc. der beiden Kämpfenden) haben nicht genügend Raum zum Ausholen und scheinen mit den Beilen gegen das schräg abfallende Giebelgeison zu schlagen. Dem Nachteil, daß der Arm des Apollo überdeckt wird, steht der Vorteil gegenüber, daß die beiden Lapithen nun mehr in freier Bewegung die Arme kräftig regen können.« Sonderbarer Kunstverstand, der eine der erhabensten Leistungen der Kunst durch ihren Schöpfer wieder verdecken läßt, damit sekundäre Figuren sich »kräftig regen können«. Und sonderbarer: »Ich rechne hierzu (sc. zu den erheblichen Vorteilen der neuen Aufstellung) vor allem dies, daß nun erst der regelmäßige und durchgehende Abfall der Kopfhöhen gegen die Giebelecken hin hergestellt ist. Hierin liegt der Hauptbeweis dafür, daß uns in der neuen Aufstellung in der Tat die Originalkomposition des Giebels wiedergewonnen ist.« (Jahrbuch d. Inst. III, 1888). Der sofort sichtbar werdende Preis für die »Orgelpfeifenaufstellung« ist neben der völlig unerträglichen Verdeckung des Armes des »Apollo«\* die Konkurrenz der stehenden Kämpfer für die Mittelfigur, die Entfernung der Braut von ihrem Beschützer, die dreimalige Wiederholung der Richtung der Kentauren auf der rechten Giebelhälfte (von der

\* Vgl. auch Dörpfeld, 1935: 474 f.

Mittelfigur aus gesehen), die Abtrennung der Mittelfigur von den Gruppen neben ihr und der vollkommene Widerspruch zum Text des Pausanias, mit dem die erste Rekonstruktion völlig übereinstimmte.

Das einzig ernst zu nehmende Argument hat Brunn vorgebracht: »Nach der bisherigen Anordnung wenden sich die beiden größeren inneren Gruppen gegen die Mitte, die beiden äußeren gegen die Ecken des Giebels. Damit war eine formale Entsprechung in einer äußerlich, wie es scheint, tadellosen Weise, sogar mit einem ganz ansprechenden Wechsel der Gliederung gegeben. Ordnet sich dabei aber das Ganze einer einheitlichen geistigen Idee unter? Wir haben vielmehr entweder die größte Regellosigkeit und Verwirrung oder ein völliges Auseinanderfallen in vereinzelte Gruppen. Denn wie haben wir uns den Anfang, wie das Ziel und das Ende des Kampfes zu denken? ...

Dieses Bedenken ließ sich in einfacher Weise durch einen Platzwechsel beseitigen ... Wir sind gewiß berechtigt, in einem Giebel die Mitte den Ecken als ein Innen und Außen gegenüberzustellen. Jetzt nach der Umstellung stürmen die Gruppen von der Mitte, von innen heraus nach beiden Seiten auseinander. Dieser Gedanke des Auseinandertretens ist aber offenbar der gleiche, der die Komposition des Westgiebels am Parthenon beherrscht ... Es ist eben eine gewisse im Menschen begründete Notwendigkeit, welche nach der Sammlung und Spannung, die bei der Betrachtung des Vorgiebels und vor dem Eintritt in den Tempel gefordert wird, bei dem Austritt und der Betrachtung der Rückseite eine Lösung dieser Spannung, eine Zerstreuung erheischt. Dieser Gedanke findet durch die Umstellung schon in den Innengruppen den entsprechenden Ausdruck, der aber in den beiden Außengruppen nur noch verstärkt und in seinen Konsequenzen weiter entwickelt wird. Denn auch hier stürmen die Kentauren nach außen. Aber es handelt sich hier nicht mehr um vereinzelte Kampfszenen: von dort her wird ihnen der lebendigste Widerstand entgegen-

gesetzt, damit nicht die wilde Horde gleich einer wütenden Herde aus einer Umfriedung ins freie Feld ausbreche und ihre Beute in Wäldern und Schluchten berge. Zügelloser Übermut wird hier recht eigentlich in die notwendigen Schranken zurückgewiesen und so findet die Komposition wie im Raume, so auch in der Idee ihren einheitlichen Abschluß.

Nur eine scheinbare Anomalie bieten die beiden kleineren Zwischengruppen: wie wir sie auch ordnen, so bleibt der eine Kentaur der Mitte zugewandt. Aber die Gruppen sind nicht in ganzer Breite sichtbar, sondern in halb malerischer Auffassung fast in Vorderansicht gebildet. In künstlerischer Beziehung entsprechen sie der Zäsur, die am Ostgiebel durch die beiden sitzenden Wagenlenker bezeichnet wird: sie sollen die Mitte und die Seitenflügel voneinander scheiden, einen gewissen Stillstand, eine Art Pause bezeichnen, wobei die halb verdeckte Richtung der Pferdekörper von untergeordneter Bedeutung ist. Damit stimmt der poetische Gedanke: in den Innengruppen der Angriff der Lapithen auf die wegeilenden Kentauren; in den Außengruppen der erfolgreiche Widerstand, das Zurückdrängen der Flihenden; dazwischen ein gewaltiges Ringen, eine Art Stillstand vor der Entscheidung.« (»Über Giebelgruppen«, in *Kleine Schriften* II, 1905: 301 ff.) Brunn hat übersehen, daß er die Dramatik des Kampfes in eine solche der Niederlage verwandelt, nur weil er besessen ist von der Vorstellung, »die einheitliche geistige Idee« könne sich in der Zeit allein auseinanderlegen auf einem Weg, der von einem Anfang zu einem Ende führt. Das entspricht aber ebensowenig dem monumentalen Stil der griechischen Klassik wie die »Orgelpfeifenanstellung«, die Brunn für den Ostgiebel so fein verspottet hat, nur um sie im Westgiebel wieder anzuerkennen.

Die erste Rekonstruktion Treus allein genügt allen Ansprüchen nach Einheit des Gehalts und des logischen Zusammenhangs der Formen; sie muß daher der Analyse der

formalen Beziehungen der Menschen untereinander zugrundegelegt werden. Wir gehen dabei von der Voraussetzung aus, daß räumliche und inhaltliche Ordnung einander korrespondieren und man daher die erste hinreichend zu analysieren hat, um die letzten richtig zu verstehen. Darum werden die drei Dimensionen gesondert betrachtet, soweit dies nicht zu Sinnentstellungen und Wiederholungen führt. (Die Bezeichnungen rechts und links, dies sei noch einmal betont, verstehen sich nicht vom Beschauer, sondern von der Mittelfigur aus.)\*

### *Der Aufbau des Giebels*

Es gibt zwei entgegengesetzte Bewegungen im Westgiebel: eine von der Mitte nach außen (zentrifugal), die andere von den Ecken nach innen (zentripetal). Die zentrifugale Bewegung ist durch die Geste des rechten Armes einseitig betont in Kontrast zur Symmetrie der Lagen, wahrscheinlich weil hier die Schlacht noch weniger fortgeschritten ist und daher der Leitung durch den König Peirithoos mehr bedarf. Auf beiden Seiten ist die von der Mittelfigur ausgehende Zentrifugalbewegung gehemmt durch die Einwärtsrichtung der Kentauren und geschlossen durch die zuschlagenden Krieger Theseus und Kaineus, die auch durch eine besondere Tiefenfunktion betont sind; im übrigen variieren auf jeder Seite die Haltungen der einzelnen Figuren und ihre Verbindung durch die Kentauren (wie noch ausführlich zu zeigen sein wird).

Die zentripetale Bewegung erfolgt rechts in einer einseitigen Steigung, die scharf abfallend (in der Frau) abbricht, sich aber trotzdem in der Zweiergruppe noch fortsetzt, so

\* Hier wurden zwei Seiten gekürzt, auf denen Raphael einen Bezug zu Antigone und Ödipus fragmentarisch andeutet, ohne daß er an dieser Stelle schon von der Beschreibungsebene her einsichtig würde.

daß diese miteinbezogen wird. Auf der linken Seite dagegen ist die Zentripetalbewegung ein Alternieren von Steigen und Fallen und ein in sich verschlungener Rücklauf; sie bricht also nicht an einer äußerlich widerstehenden Zentrifugalkraft zusammen, sondern in sich selbst, so daß die Zweiergruppe jetzt von ihr ausgeschlossen ist.

Auf beiden Seiten ist die gegensätzliche Doppelbewegung in je drei Gruppen zerlegt: je eine äußere und innere Dreiergruppe und zwischen ihnen eine Zweiergruppe. Von einem rein statischen Standpunkt aus könnte man annehmen, daß die Zweiergruppe zwischen den beiden nach Höhe, Form und Bewegungstendenz gänzlich verschiedenen Dreiergruppen jeder Seite vermitteln, sie gegeneinander ausbalancieren soll. Von dem dynamischen Standpunkt gegensätzlicher Bewegungen aus gehört das scheinbar selbständige Zwischenreich auf der (zentrifugalbetonten) Seite des ausgestreckten Armes zur Zentripetalbewegung, auf der andern Seite dagegen zur Innengruppe. In der Breitenkomposition durchdringen sich also zwei Faktoren: der dynamische zweier entgegengesetzter Bewegungen, die sich entweder durcheinander oder in sich selbst aufheben, und der statische der Symmetrie der Lagen- und Gruppen gestalten mit Asymmetrie.

Die beiden Dreiergruppen jeder Seite sind mit betonter Absicht formal und inhaltlich gegeneinander differenziert. Die beiden inneren Gruppen sind gegen die Mitte gerichtet, die beiden äußeren nach den Ecken. In jeder inneren Gruppe preßt der Kentaur die geraubte Frau gegen seinen Vorderleib (auf der einen Seite mit dem dem Betrachter zugekehrten Vorderbein umschlingend, auf der andern mit dem von ihm entfernten), als ob er sie sofort in der menschlichen Form des Koitus vergewaltigen wollte, ohne sich die Zeit zur Wendung und Flucht zu lassen. In jeder äußeren Gruppe dagegen befindet sich die Frau am Hinterteil des Kentauren, und ihre Haltung (besonders rechts) läßt keinen Zweifel darüber, daß der Kentaur seine erste Gier



gestillt hat und nun mit seinem Opfer flieht. In jeder inneren Gruppe wird aus einer Entfernung auf den Kentauren zugeschlagen, auf jeder äußeren dagegen findet ein Handgemenge statt, dem der Kentaure zum Opfer fällt.

Demnach haben wir zwischen den zwei Dreiergruppen jeder Giebelhälfte drei Unterschiede dargestellt: einmal ist die menschliche, das andere Mal die tierische Seite des Kentauren betont; das eine Mal die Vergewaltigung während des Raubes, das andere Mal die Flucht mit der Vergewaltigten und schließlich das Zuschlagen der Lapithen und der Akt des Tötens. Wir haben also eine tragische Handlung, die von der Mitte nach den Seiten gesehen werden muß, in zwei Momente zerlegt, die im Verhältnis der sich steigernden Abwicklung des Geschehens stehen. Es handelt sich aber nicht um eine von einem Anfang zu einem Ende durchlaufende Handlung, sondern erstens um die Auswahl zweier Momente, die zwischen Anfang und Ende liegen, aber diese ahnen lassen: die Vergewaltigung während des Raubes und die verhinderte Flucht mit dem vergewaltigten Opfer; zweitens um die Verwandlung dieser Handlungsmomente in je eine in sich selbst bewegte, handlungserfüllte Gruppe aus drei Akteuren: dem Kentaure, der Träger und Ursache ist, der Frau, die Ziel der Handlung ist und dem Lapithen, der die Gegenhandlung, die Reaktionswirkung gegen den ursächlichen Träger gibt, die quasi symmetrisch einander zugeordnet sind mit dem Kentaure als waagrechter Achse. Drittens handelt es sich um die Einschlebung einer völlig verschiedenen Zweiergruppe, die gleichsam in der Entwaffnung der Lapithen den Zeitsprung darstellt, der zwischen den beiden gewählten Hauptmomenten liegt. Der griechische Künstler war sich also bewußt, die Kontinuität des Geschehnisablaufs in diskontinuierliche Momente zerlegt zu haben, und er glaubte, diesen Sprung durch eine heterogene Gruppe anschaulich vermitteln zu können; und viertens schließlich um die variierte Wiederholung links und rechts von der Mittelfigur, die den

Eindruck erweckt, daß nicht eine einzelne Handlung an einem einzelnen Ort vor sich geht, sondern viele ähnliche Handlungen an vielen einzelnen Stellen innerhalb eines von innen zusammengehaltenen und von außen begrenzten Raumes. [. . .]

Statik und Dynamik entwickeln sich also gleichzeitig und gegeneinander: die Komposition ist die einzig reale Resultante ihrer Durchdringung. Und darin korrespondiert die Komposition mit ihren sich aufhebenden Gegenbewegungen und ihrer kontrapostisch-asymmetrischen Symmetrie völlig mit der Einzelfigur und ihrem Gegensatz von Stand- und »Spiel«bein. Diese Durchdringung hat zur Folge, daß das Geschehen weder als ein erzählender Ablauf von einem Anfang zu einem Ende dargestellt werden kann, noch als absolute Gleichzeitigkeit vieler heterogener Momente, sondern durch eine begrenzte und leicht übersichtliche Anzahl bewegter Gruppen, welche das konkret Wesentliche, die konstitutiven Merkmale gerade dieser bestimmten Handlung geben; durch eine Konzentrierung dieser ausgewählten Momente auf die Mitte der Handlung, welche das Vorgehende und Nachfolgende ahnen lassen; durch eine Anordnung der Etappen derart, daß die künstlerische Handlung von der Mitte nach außen sich entwickelt, während die reale Handlung in der umgekehrten Richtung von außen nach der Mitte geführt hat, wodurch die künstlerische Zeit die reale Zeit zwar aufhebt, aber doch nur, indem sie in Spannung zu ihr bleibt; und schließlich durch eine spiegelbildliche Links-Rechts-Symmetrie, die verschiedene Funktionen hat: den Konflikt zweier Parteien einer Handlung vorzustellen oder dieselben Ereignisse an verschiedenen Orten zu wiederholen, je nachdem, ob es sich um eine mit Handlungsspannung erfüllte Situation handelt oder um eine vor sich gehende Handlung.

Aus dieser Darstellungsweise der Handlung ergibt sich von selbst die große, ja entscheidende Bedeutung der kon-

kreten Asymmetrien innerhalb der achsensymmetrischen Gesamtordnung; denn nur durch die Asymmetrien und Kontraposte vermag die Zeitbewegung in der Statik zur Erscheinung zu kommen, oder mit anderen Worten: nur solche Asymmetrien und Kontraposte sind berechtigt, die zeitliche Differenzierung, Entwicklung und Steigerung anzeigen (ohne die sie, wie so oft in der Renaissance, zu mechanischen Posen herabsinken). Dies gilt z. B. für die korrespondierenden Frauen jeder Giebelhälfte: die rechte, durch ihre volle Bekleidung als Braut charakterisierte, ist tiefer in die Diagonale gegliedert als die linke, sie ist dem Vergewaltigtwerden näher; ähnlich ist die Frau der linken Außengruppe in eine fast passive Trauer versunken, als begönne sie, sich mit ihrem Schicksal abzufinden, während die der Gegenseite noch heftiger sich wehrt, obwohl auch sie – wie wir zeigen werden – als Opfer der Vergewaltigung zu verstehen ist.

Peirithoos verwandelt mit seinem lenkenden Arm die ungünstige Kampfplage in eine günstige: der Arm und der nach außen gerichtete Kentaur der Zweiergruppe hängen wie Ursache und Wirkung zusammen, während auf der entgegengesetzten Seite eine Verzögerung eintritt, obwohl die Schlacht weiter vorgeschritten ist, und die Flucht unmöglich wird. Dies ist griechisch-klassische Dialektik von Raum und Zeit, deren Nichterkennen zwangsläufig zum klassizistischen Kontrapost und zur akademischen Orgelpfeifen-Anordnung führen muß.

Die Doppelrichtung der Bewegung auf der Waagrechten läßt a priori eine solche auf der Senkrechten vermuten. Ein Blick auf die Mittelfigur des Peirithoos bestätigt dies: der Körper steigt senkrecht auf, das Gewand fällt auf der einen Seite von der Schulter, auf der andern vom Unterarm senkrecht nieder, wie ein aufstrebender Strahl, der sich zerteilt und konzentrisch einhüllend herabfällt. Diese Doppelbewegung ist an den beiden Kämpfern (Theseus und Kai-

neus) wie an den beiden Frauen leicht als Schräge variiert. Das Problem ist also nicht, ob diese zweirichtige Bewegung gleichzeitig vorhanden, sondern ob sie zu einer minimalen oder maximalen Wirkung gebracht ist. Stellt man die drei Männer nebeneinander, so machen sie sich gegenseitig Konkurrenz und schwächen sich durch die Monotonie der Wiederholung; stellt man dagegen die Frauen unmittelbar neben Peirithoos, so wird der Blick des Betrachters mit in Anspruch genommen, um die Kraft der Richtungen dem Inhalt entsprechend aufs höchste zu steigern. Denn das Auge sinkt von der Schulter oder Kopfhöhe der Mittelfigur mit den gegen die Vergewaltigung kämpfenden Frauen bis zum Boden herab, wo es die Füße der Lapithen findet, mit denen es – gegen das fallende Gewand – nicht nur aufsteigt, sondern sich aufreckt, als wollten die Männer den Giebel sprengen, um die Wucht ihres Schlages zu erhöhen.

Wenn die Männer in ihrer Seinsform im Giebel nicht genügend Platz haben, so ist in ihrer Wirkungsform\* die mögliche Schlagkraft gleichsam unendlich erhöht. Man kann dies ganz geometrisch illustrieren: verlängert man die Neigung der beiden Frauen nach oben, so treffen sich die Schrägen ungefähr in der Giebelspitze, d. h. die angegriffenen Frauen bleiben unter dem Schutz der geschlossenen Form und des Mannes (die Braut gleitet fast in der Diagonale zwischen der Senkrechten und Waagrechten des Peirithoos). Verlängert man dagegen die Schräge der Männer von dem zurückgestellten Bein durch den hinteren Oberarm, so treffen diese sich weit außerhalb des Giebels, und dies mißt die ideelle Sprengung, die das Auge unter der gegebenen Anregung vollzieht. Anders ausgedrückt: in der zweiten, gepreßten Fassung Treu's wird das Prinzip der

\* Zu den Begriffen *Seinsform* oder *Daseinsform* und *Wirkungsform* vgl. Raphael, *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?* 1984, S. 330 ff.: Wirkungsform bedeutet »Evokation«: Der Künstler gibt dem Betrachter so viele Anhaltspunkte als nötig sind, damit dieser selbst das ästhetische Gefühl in sich hervorbringen kann.

doppelten Richtung in der Höhendimension wohl auf jede einzelne Figur angewandt, die Ausdehnung auf den ganzen Mittelteil dagegen führt zu dem absoluten Unsinn eines Konflikts zwischen Seinsform und Wirkungsform. Umgekehrt steigert das Herunterfallen bis auf den Boden des Giebels mit nachfolgendem Aufsteigen ideell bis über den Giebelrand hinaus nicht nur die Seinsform um eine Wirkungsform, sondern auch die anschauliche Form um eine symbolische Form.

Wir werden in den Kapiteln\*, die den Kampf um die Herausbildung der klassischen Kunst aus der neolithisch-magischen und ihrer Nachfolgerin, der erdgebundenen Mysterienkunst, zum Gegenstand haben, immer wieder auf dieselben Grundzeichen zurückkommen müssen, deren Alter bis ins Paläolithikum hinaufreicht. Danach bedeutet, wie in *Prehistoric Pottery and Civilization in Egypt* von mir ausführlich begründet worden ist – V: Frau, Leben, Himmel, A: Mann, Tod, Erde und X: Wiedergeburt des Toten.

Der König dagegen bezahlt seine vollzogene Absicht der Wiederherstellung des Rechts mit dem Opfer der vergewaltigten Frauen. Gegen dieses Schicksal steht nicht der einzelne Handelnde, sondern die Idee der Ordnung, verkörpert durch die Idee des Menschen, wie später zu zeigen sein wird. In diesem fundamentalen Schicksalspessimismus steht der klassische Mensch selbst da, wo er schön ist, weil Selbstgestaltung und Weltgestaltung prinzipiell auseinanderfallen. Schönheit ist das Wunschgegenbild zur Wirklichkeit des Tragischen, das unentfliehbar überall ist.

Die Analyse der Tiefendimension bringt neue Erkenntnisse für den formalen Zusammenhang der Menschen und Gruppen im Giebel und zugleich neue Gründe dafür, daß die erste Rekonstruktion Treu's der zweiten bedeutend

\* Hier gekürzt; in diesem Zusammenhang deutet Raphael an, wie im Westgiebel die magischen Zeichen in ihrer Bedeutung umgekehrt werden; danach kämpft Peirithoos nicht um seine Braut, sondern leitet die Schlacht gegen die Kentauren.

vorzuziehen ist. Der Peirithoos in der Mitte ist weiter vom äußeren Raume fort nach hinten gerückt als irgend eine andere Hauptfigur: er hat also einen großen und distanzierenden Luftraum vor sich und partizipiert zugleich an der Ruhe der Giebelwand, mit der er eng verbunden ist. Da er (bis auf den Kopf) ganz frontal gegeben ist, wirkt er trotz des Halbschattens, in dem er gestanden haben dürfte, trotz seiner eigenen Bewegtheit, als eine Ebene, um welche die entscheidenden Tiefenbewegungen der Mittelpartie des Giebels von beiden Seiten her konzentriert sind. [...]

Die zweite Rekonstruktion Treu's erweist sich gerade dadurch als falsch, daß sie die umfassende Einheit zwischen Tiefenkomposition der Figuren, Giebelform und Raumtiefergestaltung zerstört und den Peirithoos gänzlich von den Dreiergruppen trennt, die unter seinem Kommando kämpfen. Die Form dieser Einheit (der variierte Giebelwinkel) ist aber ein so grundlegendes Prinzip der Figurenkomposition, daß sie uns hilft, die Mittelgruppe des Ostgiebels zu rekonstruieren, bzw. die von Weege (in: Dörpfeld, *Alt-Olympia*) vorgenommene Rekonstruktion als die richtige anzuerkennen.

Nach dieser Erschließung einer sehr beträchtlichen Tiefe eines ideellen Wirkungsraumes (der nichts mit Perspektive und Illusion zu tun hat) betonen die Zweiergruppen viel stärker die Ebene. Auch hier – wie für alle anderen Dimensionen – ist zu beachten, daß sie trotz der Symmetrie der Lage in der Form asymmetrisch gestaltet sind: in der Gruppe auf der Seite des erhobenen Armes haben wir zwei annähernd parallele Schräge, die beide dem Peirithoos abgekehrt sind, aber der Gegenschrägen des Mädchens der Eckgruppe – mit diesem sich zusammenschließend – antworten. In der Gruppe der Gegenhälfte dagegen begegnen sich die Schrägen in einem (nach außen offenen) Winkel. Somit würde die Gruppe sich in sich selbst schließen, würde nicht der erhobene Arm des jungen Lapithen nach

hinten weisen (resp. von hinten her ausholen), wodurch eine Verbindung zur Axt des kämpfenden Lapithen der inneren Dreiergruppe hergestellt wird. In beiden Fällen aber ist die ideelle Vorderebene hinreichend betont, um erkennen zu lassen, daß der Betrachter von der Giebelwand über Peirithoos und die Pferdeleiber der Kentauren eine vierte und zunächst vorderste planparallele Schicht erreicht hat. Auch die Tiefendimension hat also zwei Richtungen: für die nach hinten haben die Schrägen die Hauptstimme, für die nach vorn die planparallelen Schichten; dies letztere dürfte durch die Farbgebung stark unterstrichen gewesen sein, insofern das Rot im Gewand des Peirithoos und auf den Leibern der Kentauren stärker nach vorn gedrängt hat als das Blau des Giebelgrundes. [...]

Die menschliche Handlung liest sich zwar von der Mitte nach den Seiten, die Schicksalshandlung dagegen von den Seiten nach der Mitte, oder wenn wir die Flußgötter noch hinzunehmen, von vorn mit zunehmender Öffnung nach hinten. Damit aber vollendet sich erst die ungeheure Dramatik dieser Kampfszene, in der elementare Wildheit und menschlicher Ordnungswille sich das Gleichgewicht halten.

Die bisherige Analyse der formalen Beziehungen der im Giebel vereinigten Menschen, Halbmenschen und Heroen hat die drei Dimensionen isoliert betrachtet und einige Ergebnisse gezeitigt, die wichtig sind für die Erkenntnis, wie der Künstler die gegebenen Mythen des Volksglaubens persönlich neu erlebt und seinem künstlerischen Gestaltungswillen einverleibt hat. Er hat ihnen ein ästhetisches Gefühl gegeben, das nicht tragisch *ist*, sondern seinen tragischen Charakter *entwickelt*: vom blinden Fatum der Parzen über die Wahl des Menschen zur gerechten Notwendigkeit der Moira und des Schönen. Daß die verantwortungswillige, -bewußte und bewußtseinsfähige Selbstgestaltung des schönen Menschen aus den Untiefen des Fatums aufsteigt, daß sie sich von der Furcht vor dem Tode wie von der Unterwerfung unter die Triebe nur befreit, um ihre

Grenze in der Idee des Kampfes für die gerechte Ordnung und im Tod zu finden, dies allein ist die schuldlose, unschuldig-schuldige Hybris des klassischen Menschen auf seinem Wege von der Selbst- zur Weltgestaltung.

Als ein Fremder und Unbekannter – sich selbst und den Andern – erfüllt Ödipus auf der Landstraße das Fatum; als König von Theben vor dem Schloß in der Öffentlichkeit – sich selbst erkennend und von den Andern erkannt – erfüllt er die Moira. Auf diesem Wege vom Unbewußten zum Bewußten war ein Bruch, ein Sprung in der Selbstgestaltung, der sich als Sprung zwischen der Selbst- und Weltgestaltung spiegelt. Die Menschen früherer Kulturen haben den Tod oder den Toten gefürchtet; der Grieche dagegen oder derjenige Teil des griechischen Volkes, der sich von den Kräften der Erde losgerungen hatte, fürchtet nur sich selbst: die Achillesferse seiner Gestaltungskraft, die ein zweieiniges Ziel hat: die Idee des vollkommenen Menschen und die Idee des vollkommenen Staates, oder mit anderen Worten: Schönheit und Gerechtigkeit. Die eine wird uns durch eine eingehendere Analyse des Peirithoos ihr Wesen enthüllen; die andere aber, die nichts ist als die auf die Gesellschaft erweiterte Schönheit, wie Schönheit nichts anderes ist als die auf das Individuum beschränkte Gerechtigkeit, wird uns noch deutlicher werden, wenn wir die drei Dimensionen der Raumgestaltung synthetisch zusammenschauen, wie sie sich in der Beziehung von Mensch zu Mensch auswirkt.\* [...]

\* C. Schaefer hat die Identifizierung der Idee des vollkommenen Menschen mit der Schönheit, die Dialektik von Schönheit und Gerechtigkeit kritisiert.



*Das Ganze und seine Teile, Kunst  
und Wirklichkeit*

Der Tempel als Architektur wie die Komposition der Giebelfiguren sagen dasselbe aus: Das Einzelsein – Säule oder Figur –, das in die Relation eintritt, charakterisiert sich zunächst durch den hohen Grad der Durchgeformtheit, durch einen umfassenden Eigenwert, wie er darin zur Erscheinung kommt, daß die Säule als Form einen Überschuß über ihre Funktion wie über bloße Ausdrucksbedürfnisse hat; dann in der Selbständigkeit, Unabhängigkeit, Selbstsicherheit, der auch ein platzverstellendes Gedränge zu ängstlich und vulgär ist; durch eine Aristokratie, die alles in sich selbst findet und die Zahl der Gleichen übersichtlich begrenzt; durch die innere Freiheit, mit der dieses selbstsichere und weder herrschsüchtige noch geduckte Einzelsein sich selbst aufgibt, ohne jedes Ressentiment aus natürlichem Trieb in das Gegenteil umschlägt, ohne sich zu verlieren. Soviel persönliches Sein – soviel soziale Relation, das ist zugleich Gesetz und Freiheit.

Es ist gleichzeitig der Gegensatz in seiner ganzen Schärfe, wie die subtilste Annäherung, die die einzelnen Dinge untereinander verbindet. Ob wir den Gegensatz von Kraft und Last, von Vollem und Leerem oder den von Konkaven und Konvexen nehmen, immer müssen wir die wirkliche Polarität und die wirkliche Verzahnung zugleich feststellen, wie das imaginäre Prinzip, aus dem die Gegensätze stammen. Dagegen kennt der Grieche nicht den unmittelbaren Übergang von gleichartigem Ding zu gleichartigem Ding über einen Gegensatz hinweg, dessen Form der Bogen ist, er kennt nur den Kampf von Gegensätzen, die aus ursprünglicher Gemeinsamkeit geworden sind und zu endgültiger Gemeinsamkeit hinstreben. Der Kampf, der zugleich Liebe und Haß ist, ist der Vater aller Dinge – wie vorsokratische Philosophie sich ausdrückte. Dieser Kampf ist die Form der Vergesellschaftung der Einzeldinge untereinander.

Das Verhältnis der Teile zum Ganzen ist nicht das einer direkten Abhängigkeit in dem Sinne, als ob unmittelbar die Teile das Ganze oder das Ganze die Teile bedingten. Dieser Mangel sowohl an Abhängigkeit wie an Unmittelbarkeit beruht nicht auf der Notwendigkeit einer Hierarchie von Mittlern, sondern auf dem Vorhandensein eines Prinzips formal-mathematischer Art – mögen wir es geometrisch oder arithmetisch ausdrücken – das sowohl die Teile wie gleichzeitig das Ganze formt, so daß sie mittelbar und dadurch mit dem Schein der Freiheit\* zusammenstimmen müssen. Nur dürfen wir uns dieses Prinzip nicht als eine transzendente Macht vorstellen, es war als mathematisches die Mitte zwischen Idee und Erscheinung, hatte an den Figuren Anteil und am Denken, und konnte, obwohl nur etwas Verstandesmäßiges, mit rein vernünftig dialektischen Mitteln erreicht werden. Es war eine *Seinsordnung*, der die Kräfte zustrebten. Daraus erklärt sich dann wohl in der besten Zeit die Bevorzugung des goldenen Schnittes, weil er die gestaltgebende Proportion ist. Das Ganze war immer ein gegliedertes Ganzes, das den Selbständigkeits- und Freiheitscharakter der Glieder ebensowenig antasten wie die Glieder das Ganze sprengen durften. Die Proportionen, die die Teile beherrschten, fügten sich in die Proportion, die das Ganze beherrschte, als Glieder. Die absoluten Zahlen der Glieder und die Proportionen gingen zusammen. Das Ganze führte zu einer Maßeinheit und diese durch dieselben, nur entgegengesetzt gerichteten Operationen zum Ganzen.

Das Ganze erschöpft sich nicht in seiner soziologischen Funktion, es ist als soziologisches Sein religiös ausgezeichnet. Die christliche Kirche ist einmal ein symbolisches Zeichen für den Erlöser, da das Kreuz das Prinzip der Zusammensetzung der Räume ist, und andererseits eine Versammlungsstätte der Gläubigen, die zu einem Gott beten,

\* C. Schaefer und J. Schumacher wünschten sich diese Stelle näher ausgeführt.

den man nur im Geist anbeten kann, also gleichsam ein Symbol der Gemeinschaft. Der Dorische Tempel ist überhaupt kein Versammlungsort der Gläubigen, die ihn – von orphischen Kulte abgesehen –, niemals betreten durften; und der Tempel ist nicht das Haus des Gottes, nicht einmal ein Zeichen dafür, sondern der Schutz seines Bildes. Wenn bei Homer Odysseus die staatliche Ordnung wiederherstellt, wenn bei Aischylos die Tragödie des Atridengeschlechtes sich in die Einsetzung des Areopags auflöst, wenn Plato für den Staat die Kluft zwischen Erscheinung und Idee als prinzipiell zu beseitigen ansieht, so ist hiermit für das soziologische Ganze dasselbe ausgesagt, was ich für den Tempel meine: er hat eine religiöse Weihe – nicht weil er dem Glauben dient, sondern weil er ein soziologisches Ganzes ist. Und diese religiöse Weihe beruht nicht wie im Mittelalter auf dem Primat der Kirche und der Religion, sondern gerade umgekehrt auf dem Primat des zoon politikon (Aristoteles).

Dagegen ist die soziologische Weihe des Dorischen Tempels als eines soziologischen Ganzen begrenzt. Daß er in keiner seiner drei Dimensionen erweitert werden kann, ohne daß der ganze Organismus zusammenbricht, ist ein äußeres Zeichen für eine innere Grenze. Niemandem kann das Wort »Alle«, der Begriff »Menschheit« vor einem Dorischen Tempel in den Sinn kommen. Er ist ein griechisches Gewächs, und er repräsentiert die Polis. Wie die Polis ihrem Wesen nach auf Grund eines ökonomischen Ehrgeizes nach Erweiterung strebte, für diese aber nur die politische Form des Bündnisses von πόλεις finden konnte, die den Todeskeim in sich trug, so endet die Kette der Sozialbeziehungen innerhalb des Dorischen Tempels bei diesem bestimmten Ganzen, das sich nicht fortsetzen läßt. Es ist ein endliches Ganzes, das keiner metaphysischen Annäherung an das Unendliche fähig ist.

Aber in einer wesentlichen Hinsicht besteht zwischen dem Tempel, der Figurenkomposition und der Polis ein

tiefer Unterschied: im einzelnen Stadtstaat wie zwischen den verschiedenen Stadtstaaten überragen die zentrifugalen Kräfte die zentripetalen, mag man sie als Landwirtschaft und Handel, als Aristokratie und Demokratie, als Sparta und Athen gegenüberstellen. Im Kunstwerk dagegen überwiegen die Zentripetalkräfte – mag man sie als Anziehungskraft der betonten Mittelachse, als die von den Ecken herandrängende Kraft der chthonischen Mächte oder als die ästhetischen Fakten der Atmosphäre, des Kontrapostes etc. auffassen. Das Kunstwerk war weder die Nachahmung eines Wirklichen noch die eines bloß vorgestellt Idealen, es war die Idee als Einheit des Wirklichen und des Möglichen, die Gestaltung der Vollkommenheit als Einheit der wirklich beherrschten Welt und der unbeherrschten, die man zu beherrschen strebte. Der Weg vom Dasein zum Wunsch wurde realisiert durch den Künstler, indem er den Weg ins künstlerische Sein schuf.

Dieses künstlerische Sein gilt es nun konkreter zu erkennen durch die Analyse der Einzelfigur des Peirithoos.\*

### *Außen- und Innenwelt*

Das Auge haftet an der vollen Realität des Gegenstandes, der aber – je länger man ihn mit allen Wahrnehmungsorganen zu erschließen sucht – um so deutlicher macht, daß nur ein über die Sinnlichkeit hinausgehendes und doch nie überwindendes Denken ihn zu erfassen vermag. Die Spannung zwischen dem Betrachter und der Statue wird zu einer Spannung zwischen Sinnlichkeit und Denken im Betrachter selbst, während die Statue – immer in derselben Distanz – sich stets von neuem in dem gleichen Wechsel von Gleichgewichtslage, spontanem Hinausweisen, Rückkehr zu sich selbst und Aufwachsen vom Fuß zum Kopf den Betrachter

\* Raphael beginnt mit einer halbseitigen mathematischen Skizzierung des »Spiels von Kräften«, konzentriert auf Peirithoos.

in die Erhabenheit führt, die trotz der Übertragung seine eigene, und trotz des Inhaltes eine Freiheit ist. Und ganz allmählich kommt das Eigentümliche dieser Spannung zu Bewußtsein: wieviele Daten die sinnliche Wahrnehmung ansammeln mag, sie kongruiert niemals ganz mit dem, was das rein anschauende Denken gleichsam synthetisch apriori auf einen Schlag feststellt, obwohl beide Pole von beiden Seiten dauernd einander sich annähern. Durch diesen empfundenen Bruch kommt in den Genuß der Betrachtung ein Zug von Grenze und Trauer und selbst Verzweiflung, bis man versteht, daß diese Inkongruenz von Sinnlichkeit und Denken nur eine analoge von Denken und Sein spiegelt, die in der Figur selbst dargestellt ist.

Die von ihrem distanzierten Standort aus an der Oberfläche des Steins festgehaltene reine Anschauung findet zunächst dieses: von außen aus der materiellen Umwelt treten Licht und Luft an die Materie heran, dringen in sie ein, machen sie lebendig; von innen her drängen alle warmen Kräfte des Blutes wie des Fühlens und Denkens gegen die Oberfläche, geben ihr ein inneres, seelisches Leben. So begegnen sich in der Oberfläche selbst zwei getrennte Welten: die Außen- und die Innenwelt durchdringen und vermählen sich in ihr, immaterialisieren und vergeistigen sie, ohne ihre Materialität verschwinden zu lassen. Zwei scheinbar absolute Gegensätze finden ihre Einheit, und der Träger dieser Einheit ist nicht eine geistige Wesenheit, Logos oder Substanz, sondern die Materie selbst. Von der Oberfläche des umgewandelten Steins strahlt das Seelisch-Geistige materieller nach außen, die materielle Umwelt geistiger nach innen. Die Materie und damit die begrenzte Gestalt des menschlichen Körpers und nicht ein unbegrenzter Prozeß als Träger der Synthese der Gegensätze von Innenwelt und Außenwelt – das scheint dem anschauenden Betrachter die Leistung des klassischen Künstlers.

Diese Zweieinheit in der Materie war geschichtlich etwas Neues gegenüber der ägyptischen Skulptur in ihrer besten Zeit. Hier ist die Innenwelt nicht physisch sondern geistig: nicht Blut durchströmt, erwärmt und belebt diesen Körper, sondern ein Wille, der sich nach innen konzentriert und Ladungsenergien ansammelt. Dieser Wille wird vom Künstler nicht psychologisch, sondern metaphysisch begründet, derart, daß die zunächst noch unbekanntem metaphysischen Ursachen nicht von der Materie fortführen, nicht den Körper in Geist transfigurieren, sondern sich als konstantes Sein der Materie, als Stofflichkeit schlechthin verkörpern. Sie machen das Vergängliche unvergänglich als Stoff, aber der Geist, der dazu nötig ist, reicht nur bis an die Oberfläche des Körpers, er dringt nicht durch sie hindurch, verwandelt sie nicht: der *innere* Rand dieser Oberfläche ist seine Grenze.

Die Umwelt ist ebenfalls nicht physisch verstanden als Luft oder Licht, sondern als eine Leere, die aber die ganze und volle Wirklichkeit des Körperlich-Stofflichen hat – also das Leere schlechthin ist. Dieses Sein des Leeren filtrierte die physische Umwelt, sie verdünnt und entkonkretisiert sie, um sie jeder Wirksamkeit zu berauben, welche die Oberfläche verwandeln könnte. Es entsteht so ein scharfer Kontrast zwischen dem Sein des Vollen und dem Sein des Leeren, denn dieses berührt die materielle Oberfläche nur von außen wie jenes nur von innen. Die reale und materielle Oberfläche des Steins wird so zur Grenze zwischen zwei Gegensätzen, die sich anziehen aber nicht durchdringen: sie hält das Sein des Daseienden und das Sein der *Leere* unversöhnlich auseinander, obwohl sie von dem einen an ihrem Innen-, von dem andern an ihrem Außenrand berührt wird und beide eine gleich starke Intensität im Sein haben.

Dieser doppelte Druck gibt der konkreten Grenze nicht den Charakter des Verschwindens, sondern den einer erhöhten Materialität, d. h., der Stoff des Steins wird meta-

physisch überhöht im Sinne verstärkter Materialität und nicht im Sinne der Sublimierung zur Immaterialität wie in der Gotik. Der griechische Künstler entfernt sich von beiden Überhöhungen: er läßt Innen- und Außenwelt weder eins werden in der immateriellen Materie des Lichts, noch trennt er sie durch die verabsolutierte Grenze der Materialität schlechthin. Wie aber hat er die Materie als Materie zur Einheit von Innen- und Außenwelt gemacht?

### *Das Material des griechischen Bildhauers*

Der diskursive Verstand, der diese Frage stellt, analysiert die Elemente und die Methode, die zu diesem Resultat geführt haben. Die sinnlichen Empfindungen sind eine einheitliche und monotone weißliche Farbe und ein vibrierendes Licht; aber diese optischen Qualitäten regen haptische Reize an, so daß die Wahrnehmung ohne Bruch von Auge zur Hand oder vom sehenden zum tastenden Auge weitergeht. In der ägyptischen Steinplastik sind die sekundären Qualitäten in Gegensatz gestellt zu den primären der Schwere, Härte, Undurchdringlichkeit und Dauerhaftigkeit des Materials; während die sichtbare Oberfläche leicht, spielerisch, lebendig und unregelmäßig – zufällig und bewegt – erscheint, ist die haptisch erfaßbare Masse nach innen konzentriert, unbezwingbar, unzerstörbar, also notwendig.

Diese Dualität ist zum Teil durch den Werkstoff\* des Granit begründet. Nicht gleichartig in seiner Struktur, sondern zusammengesetzt aus Feldspath, Glimmer und Quarz, zeigt seine körnige Masse Verschiedenheit in den Farben, in Glanz und Mattigkeit, Warm und Kalt und nicht zuletzt in dem Größenanteil und der Verteilung der einzelnen Gesteinsarten. Diese stofflichen und sinnlichen Mannigfaltig-

\* Zu den Begriffen »Werkstoff«, »Gestaltungstoff« etc. vgl. Raphael, *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?*, 1984, S. 311 ff.

keiten, die als zufällige Anordnung auf der Oberfläche erscheinen, haben weder eine innere Form noch bestimmte äußere Grenzen, sie sind zusammengehalten allein durch eine starke Kohäsionskraft, welche den Bildhauer zwingt, möglichst wenig in die Tiefe zu gehen und die Oberfläche mit glättendem und polierendem Schmiergelpapier zu bearbeiten. Es kommt so zur Dualität eines Widerstandes und eines Darübergleitens, welche der haptisch erfüllten Sehempfindung der griechischen Skulptur fehlt; sie ist ein Mittleres zwischen Nachgiebigkeit und Festigkeit, ohne daß in den dauernd wechselnden Mischungen beider Anteile die Extreme der gegendruckslosen Nachgiebigkeit und des unnachgiebigen Gegendrucks auftreten. Die so konstituierte Empfindung ist zugleich an einen Ort fixiert, wie in einen Bewegungszusammenhang gestellt; und auch hier findet man nicht die isolierten Pole, sondern nur die Durchdringung beider in wechselnden Verhältnissen, so daß im ganzen am Unterkörper der gleitende, am Brustkorb der fixierende Faktor ein gewisses Übergewicht hat. Nirgends verselbständigt sich die motorische Empfindung gegen die optisch-haptische.

Eine ähnliche Tendenz zur Durchdringung der Gegensätze findet sich auch im Wahrnehmungsakt. In ihm stützt sich das simultane Sehen auf die Achsen – senkrechte wie waagrechte – und auf den Block, in welchem die Figur steht. Beide ermöglichen bei der richtigen Distanz die potentielle Perzeption des Ganzen, ohne daß man in die Details eintritt. Aber damit bleibt das simultane Sehen ein rein ideeller Akt, der sich erst in der sukzessiven Apperzeption der zu übersichtlichen Gruppen zusammengefaßten Einzelheiten realisiert, zwei Akte mit verschiedenen Funktionen: die eine schafft den allgemeinen Rahmen, die andere die konkreten Formen. Beide Prozesse laufen gleichzeitig aufeinander zu und bilden eine enge Einheit: ein konstitutives Sehen.



Wir haben also im Wahrnehmungsprozeß wie in den Wahrnehmungsqualitäten die Tendenz zur Synthese der Gegensätze zu dem Zweck des Aufbaus einer geschlossenen Gestalt, wie es das anschauende Denken für das Ganze unmittelbar erfaßt hatte. Aber die Statue versinnlicht nicht nur eine Idee, sie verkörperlicht sie, und die entscheidende Frage, die das rein anschauende Denken an die diskursive Wahrnehmung und Analyse stellt, lautet: wie kann die Materie als Materie Träger einer Einheit von Gegensätzen werden? Die Wahrnehmung liefert den Ansatz zur Antwort: Das Licht dringt in das Material des Marmors ein, belebt ihn, ohne ihn zu entstofflichen. Die klassische Kunst ist so sehr an den Marmor gebunden, daß man sagen könnte: ohne ihn wäre sie nicht. Freilich hat keine andere Kunst den Marmor je zu denselben Zwecken benutzt und darum in der gleichen Weise behandelt wie die klassische Kunst.

Der Bildhauer, der sie schuf, bekam von der Bauleitung einen Block parischen Marmors geliefert, den er mit den zeitüblichen Instrumenten zu bearbeiten hatte. Der Marmor ist ein Stein, der härter ist als der weiche und schneidbare Poros, und weicher als der harte Granit – also ein Mittleres zwischen den beiden Materialien, welche in Ägypten üblich waren, wo man den Marmor nicht werkgerecht behandelte, weil dieses Material der ägyptischen Weltanschauung ebenso vollständig widersprach wie es der griechisch-klassischen angemessen war.\*

Die handwerkliche Technik des griechischen Bildhauers bezeugt folgendes über die Methode des geistigen Schaffens: Die Zahl der Instrumente wird freiwillig beschränkt,

\* Hier folgt eine zweiseitige Analyse des Marmors und eine Beschreibung des handwerklichen Umgangs mit ihm. Raphael nimmt dabei Bezug auf: R. Lepsius' Marmorstudien, K. Bluemels *Griechische Bildhauerarbeit* und St. Cassons *The technique of early Greek sculpture*. Die hier vorgenommene Kürzung betrifft nicht die Folgerungen, die er daraus zieht.

da man nicht von dem Ökonomieprinzip geleitet ist, mit einem Minimum von Arbeit ein Maximum an Gebrauchsleistung zu erhalten. Man erstrebt vielmehr mit einem Maximum an geistiger Anstrengung ein Optimum an Eigendasein des Werkes, dem die Wirkungsfähigkeit als Intensität innewohnt, nicht als Effekt vorangeht.

Man schält aus dem gelieferten Block sukzessiv einzelne Schichten ab, man treibt eine Art Tiefenforschung, um eine endgültige geistig-physische Oberfläche zu erhalten, statt der natürlich- oder technisch-physischen. Dabei wird jede einzelne Schicht um die ganze Figur herumgeführt, als ob sie bereits die letzte wäre. Dies hat zur Folge, daß kein Detail dem Ganzen entwachsen kann, sei es, um einen Grad von Naturähnlichkeit anzunehmen, den das Ganze nicht hat, sei es, um sich aus einer anderen Quelle zu realisieren als der der Einheit der Konzeption. Die (individuelle) Idee und die Gestalt, die konkreten Teile und das allgemeine Ganze wachsen so in engster Gemeinschaft in den natürlichen Stein hinein. Es kann weder abstrakter Formalismus noch Naturalismus, sei es der Muskeln, sei es der Phantastik, entstehen.

Die zwei Formen der Technik: das Hineinschlagen mit dem Meißel und das Abschleifen mit Bimstein oder Schmiergel stehen sich nicht als Rand- und Binnenform gegenüber. Wie der Spitzmeißel die Arbeit mit dem Zahnmeißel vorbereitet, so die letztere das Glätten und Ebenen durch Reiben. Das Schlagen repräsentiert einen aktiveren männlichen Akt, das Polieren eine größere Zärtlichkeit. Ihre Versöhnung an jeder Stelle erzeugt nicht nur die Überführung von Form in Licht oder Schatten und umgekehrt von Lichtgraden in Form, sondern auch ein Gleichgewicht zwischen den aggressiven und nicht aggressiven Weisen der Erotik, so daß eine Sphäre von Sensualität und Sensibilität entsteht, die keiner andern Kunst eigen ist.

Die Technik wird in keinem Punkt zu einem virtuosen Spiel; sie dient der Entfaltung der natürlichen Möglichkei-

ten des Materials, deren objektive Erfassung und Erschließung in gleichem Maße vom Geist bedingt ist wie sie die Realisierung des Geistes ermöglicht.

Dieser sich realisierende Geist nun hat es nicht nur mit dem Werkstoff zu tun, sondern vor allem mit dem künstlerischen Darstellungsmittel, das – da aus Linie, Licht und Farbe methodisch gebildet – zwei verschiedene Funktionen hat: einerseits die die Konzeption bedingende Weltanschauung, andererseits den sie repräsentierenden Gegenstand, seine Oberflächenqualitäten zu konkretisieren, d. h. ihr Verhältnis zueinander stofflich zu veranschaulichen. Wir haben demnach das Verhältnis des Marmors zum Geiststoff und Gegenstandsstoff zu erörtern, dann sein Verhältnis zur Konkretisierung des Darstellungsmittels und schließlich die methodische Einheit aller dieser Elemente, die wir im Gegensatz zum gegebenen Werkstoff den geschaffenen Kunst-Stoff, den künstlerischen Gestaltungsstoff des Werkes nennen können. Wenn dieser in der Methode seiner Erstellung (als Grundlage der eigentlichen, mit Hilfe der Modellierung zu erreichenden Formbildung) erkannt ist, wird es erst völlig klar werden, wie groß der Anteil des Werkstoffes selbst, d. h. die Respektierung seines natürlichen Wesens durch den Künstler ist.

Aus dem Wesen der klassischen Kunst, ihre »individuelle Idee« nicht nur am Menschen oder durch den Menschen, sondern als Mensch darzustellen, folgt, daß der Werkstoff nicht unmittelbar Träger der Konzeption werden kann, wie in der ägyptischen und zum Teil noch in der archaischen Kunst der Werkstoff ohne jede Vermittlung zum Geiststoff umgebildet, die Materie direkt durch verstärkte Materialisierung metaphysisch überhöht wird. Die stofflichen Qualitäten des ›Gegenstandes Mensch‹ werden als eine neue Instanz eingeschoben, nicht als eine sekundäre und künstliche Vermittlung zwischen den Gegensätzen von Materie und Geist, sondern als eine Ebene der

Synthese, zu der sich der Werkstoff immaterialisiert und der Geiststoff materialisiert, wodurch dann der Gegenstandsstoff selbst notwendig aufhört, Nachahmung der natürlichen Oberflächenqualitäten des ›Dinges Mensch‹ zu sein.

Wir haben drei verschiedene Faktoren: den natürlichen und nur materiellen Werkstoff (Marmor), den natürlichen, aber zugleich materiellen und immateriellen Gegenstandsstoff (Mensch) und den Geiststoff der künstlerischen Konzeption (den wir später als die »Idee« des Menschen bestimmen werden). Sie werden gegeneinander soweit realisiert, daß sie mit gleichen Bedeutungsakzenten ins Gleichgewicht gebracht werden, und sie durchdringen sich derart, daß jeder sein Eigenwesen modifiziert, ohne seine Eigenart zu verlieren.

Dieser Akt der gleichgewichtigen Durchdringung ist ein einmaliger, weil der umgebildete Gegenstandsstoff zum Sammelpunkt und Träger gemacht wird; aber als Synthese der beiden andern rückt er nicht auf eine höhere Ebene als sie, sondern repräsentiert nur die qualitativ neue und allen dreien gemeinsame Existenzart, aus der die ursprüngliche Verschiedenartigkeit geworden ist: geformte und lebendige, gestalthafte und darum begrenzte, wenn auch nicht endliche Einheit.

Wir dürfen uns bei der Erkenntnis und Benennung dieser klassischen Dialektik nicht von der Nomenklatur der Hegelschen Dialektik beirren lassen, die nicht antik, sondern christlich ist: ein unendlicher Prozeß, in dem jede Synthese ihre neue Antithese findet, während die klassische Dialektik ihren Sinn gerade darin hat, daß der Prozeß der Vereinheitlichung der Gegensätze ein einfacher und endgültiger ist, der in der Gestalt zur Ruhe kommt. [. . .]

Die Figur des Peirithoos ist durch zwei ganz verschiedene Licht- und Schattenqualitäten charakterisiert: die einen scheinen von außen zu kommen: als Beleuchtung durch ein auffallendes Licht oder als Schlagschatten von überhängenden Formkomplexen; die andern dagegen scheinen als Halbtöne von innen nach außen zu fließen. Die ersten haben einen beschränkten Umfang, bringen aber starke Akzente in den nuancierten, weichen Fluß der Halbtöne; diese aber werden gleichsam durch die Spannung ihrer inneren Kontraste angehalten, wodurch Innengrenzen ohne lineare Zeichnung zustande kommen: als ein den Lichtfluß unterbrechender Halbschattenstrich. Das Ineinanderspiel von Beleuchtung und Licht ist derart, daß selbst der natürliche Wechsel der äußeren Lichtquelle die Licht-, Schattenkomposition im wesentlichen unberührt läßt: er schafft eine neue Grundskala, zerbricht aber nicht den Zusammenhang. Wie stark die klassische Licht-, Schattengebung gestaltbildend ist, obwohl sie zugleich von der Bewegung der Flächen abhängt, zeigt sich am besten durch den Vergleich mit den beiden Extremen: den scharfen Beleuchtungskontrasten des Barock und den reinen Lichtdifferenzierungen des Impressionismus.

Etwas Analoges gilt nun auch – mutatis mutandis – von der Lichtkomposition. Am Unterkörper haben wir rechts (Standbeinseite) die kontinuierliche Auflichtung eines Halbschattens, links dagegen einen scharfen Kontrast von Schatten (Unterschenkel) und Licht (Oberschenkel) – im ganzen eine von unten nach oben sich fortsetzende Lichterhöhung. Der Brustkorb hat einen oszillierenden Mittelton, dem in den Schultern ein Licht folgt – wieder eine Aufhellung, aber jetzt nicht steigend sondern liegend. Umso stärker wirkt dann die Tatsache, daß das Gesicht im Schatten der Kopfschale liegt, was mit der Neigung und dem Ausdruck (des Grenzbewußtseins) eng zusammengeht. Sieht

man diese Lichtordnung in der Einfallrichtung, also im Gegensatz zum steigenden Aufbau der Formen von oben nach unten fallend, dann erkennt man besonders deutlich, daß zwei Prinzipien der Lichtführung vorhanden sind, ein diskontinuierliches, das Licht und Schatten über die ihrer Quelle zu- und abgekehrten Flächen verteilt, und ein kontinuierliches, das sie über vorwiegend senkrechte Flächen leitet. Der Raumschatten am Boden und der andere auf der Gesichtsfäche sind als Anfang und Ende durch zwei variierte Aufhellungsprozesse zusammengehalten, ganz ähnlich wie Fuß- und Kopfmaß dieselben sind, einmal in der Tiefe und Breite, das andere Mal in der Höhe.

Das Licht ist weder die Materie, aus der der eigentliche Kunst-Stoff geformt wird und am Stein nur einen Halt sucht (wie in gewissen christlichen Skulpturen zu Ende des XII. Jahrhunderts) noch der Glanz, zu dem der Werkstoff aufpoliert wird als ein von den andern Bestandteilen getrennter Faktor im Darstellungsmittel (wie in gewissen ägyptischen Plastiken): es entwickelt sich am und im Werkstoff und bleibt im Darstellungsmittel nur ein Element mit andern. Unter diesen tritt die Linie nicht unmittelbar mit der Funktion auf, die einzelne Form zu begrenzen. Diese schließt sich potentiell durch ihre eigene, zurücklaufende Wölbung, tatsächlich durch die Gegensätze von Licht und Schatten, je nachdem, ob sich Halblicht und Licht, Halbschatten und Schlagschatten oder Halblicht und Halbschatten begegnen, oder anders ausgedrückt: die Form schließt sich mit verschwindenden Grenzen. Damit wird der Gegensatz von Binnen- und Randform relativiert; die menschliche Figur kennt nur Binnenformen, die sich bald gegen eine ideelle Tiefen-Achsenenebene, bald über sie hinaus und um sie herum wölben, während die eigentliche Randform aus der Figur heraus in die Gewandmassen gelegt ist, welche die Raumgrenze bilden. In den verbindenden Stellen zwischen Figur- und Raumgrenze gewinnt dann die Linie durch scharfe und über lange Strecken hingezogene Kon-

traste von Licht und Schatten eine die fallende Gewandmasse gliedernde Bedeutung.

Innerhalb des menschlichen Körpers hat jede Form zwei Quellen: eine organische und eine geometrische, eine natürliche und eine geistige. Im Gegensatz zur ägyptischen Kunst hat die Geometrie ihre bedingende Kraft, selbst ihr Übergewicht verloren. Die beiden so verschiedenartigen Quellen relativieren sich einander, bis sie den gleichen Akzent haben und durchdringen sich dann, indem jede die Eigenart der andern verändert, ohne die eigene Qualität zu verlieren. Es entsteht auf diese Weise eine nicht mehr aufzulösende Einheit, nicht als Effekt einer metaphysischen Kraft, sondern als Ergebnis einer menschlichen Leistung, die so handelt, als ob der menschliche Geist und der natürliche Weltgeist zwar nicht in Übereinstimmung sind, sich aber im Werk des Menschen in Übereinstimmung setzen lassen, das sich derart in der Gestalt des Menschen (im Raum) dem harmonisch geordneten Kosmos als geschaffenes Ebenbild annähert.

Diese methodisch geschaffene Einheit von Geometrie und Organismus, und im weitesten Sinne von Geist und Natur, gilt auch für das Ganze. Der ursprüngliche Block hat nicht nur seine bestimmende Kraft verloren, sondern auch die Geradlinigkeit seiner Seiten und die Horizontalität seiner Ebenen zugunsten von Kurven und Flächen; und er ist nicht (wie etwa in der Hera von Samos [vgl. Abb. 20, S. 141]) durch eine neue geometrische Figur ersetzt, die den ganzen Körper umfaßt. Die Beziehung zwischen den Einzelformen und der Gesamtform liegt neben dieser gleichen Methode ihrer Entstehung in einer doppelten Methode ihrer Verbindung: auf der einen Seite wird das Ganze weitgehend differenziert, auf der andern koordinieren sich die Einzelformen wie durch einen freien Entschluß zu Gruppen und dann zum Ganzen. Das eine Prinzip ist deduktiver Natur, respektiert aber immer die natürlichen Gliederungen; das andere ist induktiver Natur, zielt aber

immer auf die Erstellung eines künstlerischen Ganzen. Dadurch wird dann ein enger Zusammenhang zwischen der künstlerischen Werk Ganzheit und dem Naturorganismus gesichert.\*

*Die Einführung des Achsensystems\*\*  
und das Verhältnis zwischen Figur und Raum*

In der griechischen Kunst fiel der für die ägyptische Kunst so große Kontrast von Vollplastik und Relief zusammen, in denen beide Male der Mensch abhängig und untergeordnet war – sei es der Wandebene, sei es dem stereometrischen Steinkubus – oder besser: die beiden Kontraste suchten ihre Einheit und diese war die menschliche Gestalt, die natürlich gegebene und autonom gedachte. Damit aber wird auch die ägyptische Umwandlung des Urblocks in einen Symbolblock hinfällig; die klassische Kunst arbeitet nicht mit Symbolen (wie die ägyptische und christliche), sondern mit Körpern und Gestalten (wie die paläolithische). Der Blockeindruck verschwindet nicht ganz, tritt aber weitgehend zurück: die fertige Statue läßt die ursprünglichen Grenzen der beiden Seiten nur noch in den Gewandrändern ahnen, während die vordere und hintere Grenze durch Knie bzw. Ellbogen der linken Seite (der

\* An dieser Stelle referiert Raphael kurz Treus Beschreibung der Farbspuren an der Figur des Peirithoos, gibt aber anschließend eine Analyse der Lichtkomposition, bei der er sich auf das Weiße des ursprünglichen Marmors verläßt. Er betont noch einmal die »real-ideale Existenzart« des Marmors und erörtert dann Einzelheiten in der Modellierung der Figur des Peirithoos. Hierbei kommt er auch auf die ägyptische Figur des Schreibers zu sprechen, was im folgenden Kouroskapitel eingehend dargestellt wird. Außerdem erörtert Raphael die unterschiedliche Behandlung des Lichts in der archaischen Skulptur sowie die Identität von Form und Inhalt.

\*\* Vgl. zu den Begriffen »Achsensystem« und »Blicklinie« auch Raphael, *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?*, 1984, S. 329 f.



Figur) dem Auge des Betrachters fühlbar gemacht werden.

Der Künstler hat aber den ihm gegebenen Block in entscheidender Weise dadurch verändert, daß er in ihn ein dreidimensionales Achsensystem einführte, und dessen Ordinaten aus der rechtwinkligen Beziehung zueinander, d. h. aus der Parallelität zu den Blockgrenzen verschob. Nicht die Einführung, sondern die Art des Gebrauchs ist entscheidend. Die ägyptischen Bildhauer hatten ein quadratisches Netzwerk über die Oberfläche des Steinblocks gelegt und einige der Netzwerklinien mit Akzenten versehen; so fällt bei der Figur des ägyptischen »Schreibers« Rahotpe [vgl. die Ausführungen S. 441 ff.] die Mittelachse der Figur in die Mitte des Urwürfels, die Blicklinie in die zweite waagrechte Netzlinie von unten, während in der Seitenansicht die Trennungslinie zwischen Körper und Leere in die Mittelsenkrechte fallen würde, wenn der Urblock nicht aus Gründen der speziellen Konzeption verkleinert wäre.

Auch hier also hängt das Gerüst der Komposition an bestimmten sich schneidenden Linien; aber diese sind von außen auf die Blockfläche gelegt, sind von dem Künstler nicht mit Rücksicht auf den realisierenden Gegenstand, sondern auf Grund seiner Konzeption aus vielen gleichartigen ausgewählt und werden dazu benutzt, die Proportionen des dargestellten Menschen an die des Urwürfels (als Symbol des Grabes) zu fesseln, jenen in diesem festzuhalten. Ganz anders der klassische Künstler. Er legt das Achsensystem gleichsam freischwebend in den Block hinein. Die Bestimmung erfolgt also nicht mehr von außen nach innen; sie besteht vielmehr darin, daß die einzelnen Dimensionen (und innerhalb jeder einzelnen deren Richtungen) voneinander getrennt und gegeneinander aktiviert werden. Von der Verschiebungs- und Widerstandskraft, die hier wirksam wird, hängen dann die Blockgrenzen ab. [. . .]

Der klassische Künstler beginnt mit der Erschütterung des Koordinatensystems im Innern des Blocks. Die Abwei-

chungen bleiben also am ruhenden System meßbar. Gleichzeitig entsteht Spannung und Wettstreit der Ordinaten gegeneinander. Damit verliert der Block als Ganzes seine bestimmende Kraft über das, was sich in seinem Innern befindet. Freilich ist schon in der ägyptischen Steinplastik diese bestimmende Kraft nicht mechanisch, denn im Würfel mit ebenen Seiten, geraden Kanten und rechten Begegnungswinkeln liegen Formen, die fast ausschließlich nach Zylinder, Kegel und Kugel geformt sind. Wirksam für die Formbildung war eben der Symbolblock, dessen Zeichen zwischen den zwei Formpolen vermitteln und dadurch ihre besondere ideologische Gewichtigkeit erhalten. Aber der ursächliche Bestimmungsgrund war doch der die Figur überragende Block, während es in der klassisch-griechischen Kunst das verschobene dreidimensionale Koordinatensystem ist. Mit diesem Koordinatensystem sind Haltung des Menschen wie Raumgestaltung in unzertrennlichen Zusammenhang gebracht.\*

Der Raum wird vom griechischen Künstler in ein aktives Geschehen verwandelt, das durch die Verschiebung des Achsensystems aus der absoluten Ruhelage ausgelöst erscheint. Wieder stehen wir vor der immer dringlicher werdenden Frage nach dem Wesen dieser Gestaltung, die zwischen Gebundenheit durch den Raum und raumbestimmender Freiheit zu liegen scheint.

Die richtige Antwort auf diese für das Verständnis der klassischen Kunst zentrale Frage hängt ganz wesentlich ab von dem Verhältnis zwischen Figur und Raum, das sich dann spezifiziert zu der Stellung im Raum, die der Mensch durch seine Haltung herbeiführt. Es ist offensichtlich, daß weder der Raum durch Addition von Körperteilen entsteht, noch der Körper durch Konkretisierung bestimmter

\* Raphael bereitet auf den folgenden, hier gekürzten Seiten minutiös die dominierenden Asymmetrien im Giebel und in der Figur des Peirithoos vor. Alles zielt auf die Beschreibung der *einen* »Körper-Raumgestalt«.

Raumteile. Raum und Körper sind primär zwei verschiedene Qualitäten des Seienden (mit verschiedenen metaphysischen Wertakzenten). Der Künstler schafft dem Raum zunächst eine provisorische Grenze, die nicht die des Menschen ist, aber ihm nahe liegt und mit der alten Blockgrenze zusammenfällt. Er stellt ferner den Menschen in räumliche Bewegungen, zunächst innerhalb derselben Grenzen, dann in Bezug zum Horizont der Natur und bestimmt die Grenze dieses in eine begrenzte Unendlichkeit erweiterten Raumes durch eine Variante des Giebels. Der griechisch-klassische Mensch will also ein Doppeltes: den Raum nach dem Menschen messen und den Menschen nach dem Raum, oder mit anderen Worten: den Raum auf den Menschen hin zusammenziehen und den Menschen soweit in den Raum bewegen, wie er ihn bestimmen kann. Beide Versuche sind durch zwei nicht-menschliche Zwischenstufen vermittelt: den Block und den Giebel. Aber beide lassen ein Stück des Raumes ungeformt oder geben ihm nur eine äußere, rahmenartige Umschließung. Damit ist die Grenze der Formkraft gegeben. [ . . . ]

Diese Selbstgestaltung des klassischen Menschen findet ihren konzentriertesten Ausdruck in der Haltung des Menschen, die das abstrakte Koordinatensystem »anthropomorphisiert«. Die Schulformeln von Stand- und Spielbein, von Tragen und Lasten haben die historische Einmaligkeit wie das komplexe Wesen dieser klassisch-griechischen Haltung durch eine mechanische Auffassung völlig verdunkelt. Der ägyptische Mensch schreitet aus der Fessel des Grabes in eine alle Horizonte sprengende Freiheit, oder er sitzt in absoluter Ruhe in der Funktionsstellung des Lebens – aber, ob gehend oder sitzend, der schlechthin bedingte Mensch des Todes wird schlechthin frei im zweiten Leben, zu dem er wiedergeboren ist. Der indische Mensch steht unerschüttert im Absoluten, das aus dem ruhig stehenden Körper ausstrahlt, oder er tanzt in einer ekstatischen Bewegung den Rhythmus des Kosmos mit seiner rollenden Bewegung

von Werden und Entwerden. Beide Typen sind nur in der Raum- oder Zeitlosigkeit; es fehlt ihnen Haltung im klassischen Sinn, weil ihnen der Kampf und die Durchdringung von Bedingtheit und Eigensein fehlt, die geschaffene Einheit von Raum und Zeit, die nicht im Absoluten, sondern nur im Irdischen möglich ist. Im Irdischen aber ist eine Haltung – im Gegensatz zu einer momentanen Ausdrucksbewegung – nur möglich, wenn man die Mannigfaltigkeit anerkennt und durch die sie beherrschenden Gegensätze hindurch ihre doppelte Einheit sucht: diejenige, die ihnen allen gemeinsam als erstes Prinzip vorangeht und diejenige der Gestalt, in die sie alle zusammengefaßt sind. [. . .]

Wenn man die klassisch-griechische Beinstellung als Reduktion der ägyptischen Schreitstellung aufgefaßt hat, so kann man mit viel größerem Recht die Körper-Drehung als die Reduktion einer Tanzbewegung auffassen, d. h. die neue Haltung als eine Synthese aus den beiden alten kultischen Hauptbewegungen: dem Lauf und dem Tanz; nur, daß diese Synthese auf einer völlig neuen Ebene liegt: der Mensch vergleicht zum ersten Mal in der Geschichte die absolute, punkthafte Endlichkeit seines Standortes mit der Unendlichkeit des offenen Raumes, und die Resultante aus beiden ist die menschliche Haltung. Deren mannigfaltige Elemente können wir nun auch als Erschütterung-Widerstand-Ausbalancierung bezeichnen, als reales Fixiertsein am Ort und als Freisein zu möglichen Bewegungen, und schließlich als Tragen-entlastetes Schweben.

Und wieder zeigt sich, daß das Spiel der Normalkräfte nur eine bestimmte und begrenzte Funktion hat in einem viel weiterreichenden Spiel von Kräften, mögen wir dieses als Erschütterung und Ausbalancierung oder als Fixiertsein und Freisein verstehen. Diese Funktion ist trotz ihrer Beschränkung von fundamentaler Bedeutung, weil sie die über den Menschen hinausreichenden und entgegengesetzten Kräfte zu menschlichen macht, innerhalb des Menschen austrägt.

Wenn das statische Spiel der Normalkräfte bedingt ist, sofern es sich um die geistigen Grundlagen der Gestaltung des klassischen Menschen handelt, so ist es andererseits bedingend, sofern es sich um die körperliche Realisierung dieser Grundlagen handelt: um das mechanische Gegen-einanderspiel der einzelnen Glieder des menschlichen Körpers. Die ältere Kunst kannte nur Gliederung von Steinmassen entsprechend den Proportionen und Formen des menschlichen Körpers: alle Belebung kam schlechthin von innen *oder* schlechthin von außen. Die klassische Kunst versteht den menschlichen Körper als ein sehr kompliziertes Spiel sich selbst regulierender Hebel: jeder wirkt auf den andern und empfängt zugleich die Gegenwirkung des andern und *actio* wie *reactio* sind immer in Maß gehalten, nach dem Prinzip des organischen Muskels. Der klassische Körper ist eine nach den Prinzipien des lebenden Organismus konstruierte Maschine; selbst wenn zwei Hebel senkrecht aufeinanderstehen, ist dies begründet durch den Muskel, der sie in dieser Lage hält.

Es ist dies nicht zu erklären aus der häufigen Beobachtung des nackten Menschen, sondern aus dem geistigen Bedürfnis der Rekonstituierung des Gegebenen, ähnlich wie Demokrit die Materie aus Atomen, Plato den Erkenntnisprozeß aus Ideen und Erscheinungen rekonstituiert hat. Der Mechanismus der Glieder ist nicht Selbstzweck, sondern dient – wie die Statik der Normalkräfte – der Verkörperlichung einer Idee: Der Körper setzt sich selbst als ein notwendiger, indem er die gegensätzlichen Kräfte so benutzt, daß sie sich gegenseitig im Maß halten – im Gegensatz zum völligen statischen oder völlig ek-statischen Menschen, zum sitzenden Buddha oder zum tanzenden Shiwa.

Wie für die Statik der Massen nicht eine Balance metaphysisch vorweg gegeben war, in die um eines ästhetischen Spieles willen eine Erschütterung hineingetragen war, sondern die ungewollte Erschütterung den Menschen zwingt,

ein Gleichgewicht zwischen den Massen herzustellen, so ist auch das mechanische Zusammenspielen der Glieder nicht eine maschinenartige Rekonstruktion des menschlichen Körpers, sondern seine Konstituierung nach einer Idee, in der Mechanisches und Organisches die gleiche dienende Rolle haben. Statik wie Mechanik des menschlichen Körpers sind Mittel zur Lösung von Problemen, die weit über den menschlichen Körper hinausragen. Aber nur mit ihrer Hilfe kann man die Haltung zeigen, wie der Mensch – trotz aller Bedingtheit – sich zu einem autonomen und spontanen macht, indem er die Gegensätze in den Bedingungen dazu benutzt, um sie gegenseitig in Maß zu halten und sich damit gegen sie in Freiheit zu setzen, als ein Wesen, das sich selbst trägt und selbst ausbalanciert.

Nach dieser Analyse des Achsensystems und der mit ihm eng zusammenhängenden Gestaltung des Raumes und der Haltung des Menschen kehren wir zu der Frage nach den Ursachen und Kräften zurück, die alle Eigentümlichkeiten bedingen. Einige waren ganz offensichtlich nicht menschlicher Natur wie diejenigen, die die Erschütterung aus der absoluten Ruhe, die Verschiebung der senkrechten Achse zur Seite des stehenden Beines etc. veranlaßten. Andere dagegen waren menschlicher Art, und man könnte solche des Widerstandes, die aus der Trägheit des menschlichen Körpers stammen, unterscheiden von solchen der Wiederherstellung, die im Bewußtsein und in der Idee des Menschen wurzeln, und solchen der spontanen Aktion, die ein Herausgehen aus dem wiedergewonnenen Gleichgewicht, eine Übertragung der menschlichen Kräfte auf die Außenwelt darstellen. Im Gegensatz zu diesen bewußt benutzten Kräften sind die andern nicht gewollt, sondern gemußt geschehen, anders ausgedrückt: sie transzendieren zwar den Willen des Menschen, bleiben aber in seinem Sein, oder werden bewußt in dieses hineingenommen, weil und soweit dieses in einer den Einzelnen transzendierenden Ordnung steht und wesenhaft polar ist.\*

Das Achsensystem ist nicht ein geometrisches Schema a priori, sondern es veranschaulicht ein Spiel gegensätzlicher Kräfte, die sich an den einzelnen Seiten des Schnittpunktes verschieden verteilen. Es hält Kräfte und Gegenkräfte, Erschütterung der absoluten Ruhe und Wiederherstellung des Gleichgewichts in sich zusammen, indem es zugleich die Abweichung aus der einen und die Annäherung an das andere mißt, den Abstand zwischen Potentialität und Realität, zwischen Wunsch und Erfüllbarkeit. Es faßt die Mannigfaltigkeit der Kräfte für das anschauende Auge zu einem einheitlichen Bestimmungsgrund zusammen. Diese Funktion der Zusammenfassung reicht über die Figur hinaus, insofern das Achsensystem die Figur mit dem Block, den Block mit dem Giebel, den Giebel mit der Architektur verbindet und so zur Achse eines Gesamtkunstwerkes wird.

Eine zweite Funktion des Achsensystems besteht darin, daß es dem Menschen und seinen Gliedern eine allgemeine Gestalt schafft und so das Allgemeine und das Konkrete, die Idee und die Gestalt aneinander bindet; die dem Achsensystem durch die zweieinige Kraftursache gegebene Verschiebung ist im Menschen vollständig realisiert. Sie ist damit weder ein unendlicher und gestaltloser Prozeß, noch transzendiert sie als ein Absolutes eine bloß zufällige Gestalt. Dadurch daß das Achsensystem als das Allgemeine heterogene und gegensätzliche Kräfte sammelt, gegensätzlich untereinander und gegensätzlich in sich selbst, sie gegeneinander in Grenzen und Maß hält, kann das körperliche Dasein, zu dem es konkretisiert wird, die adäquate Gestalt der Kräfte werden. Eines freilich kann das Achsen-

\* Die hier folgenden, von Raphael auf zwei Seiten vorgenommenen Abstraktionen konnten z. T. nicht nachvollzogen werden, z. T. werden sie an anderen Stellen direkter auf die Anschauung bezogen.

system weder aus sich selbst noch aus seiner Beziehung zum Block leisten: es bestimmt nicht die Grenzformen der Gestalt: weder als Randlinie noch als Oberfläche. Wie hat der Künstler Struktur und Grenzen in Zusammenhang gebracht?

### *Selbst- und Weltgestaltung*

Wie wenig uns der Hinweis auf die natürlichen Gegebenheiten der menschlichen Gestalt allein weiterhilft, zeigt uns die Verbindung von Achse und Asymmetrie. Die Kräfte, die sie herbeiführen und in der Haltung des Menschen realisieren, entstammen nicht der Natur, sondern der Geschichte des Menschen, deren Bedingungen ihn zwingen, seine eigene Natur in einer bestimmten Richtung zu verstehen und zu gestalten. Dieses Gestalten findet in Kategorien statt, die – wenn man sie allgemein genug formuliert – als Konstante der schöpferischen Kraft erscheinen, während sie sich in Wirklichkeit je nach den wechselnden historischen Bedingungen verschieden realisieren. Alle Kategorien sind durch die Einheit der Methode zusammengehalten, wie sie uns in der Konstituierung des künstlerischen Gestaltungsstoffes, in der Modellierung, in der Umwandlung des Blockes zu Raum und Figur mit Hilfe eines verschiebbaren, den Normalkräften und der Drehung unterworfenen dreidimensionalen Achsensystems entgegen getreten ist. Diese Methode wird uns in größerer Fülle und Konkretheit erscheinen, wenn wir nun das ästhetische Gefühl, die Realitätsart, die innere Komposition und den Werktypus als diejenigen Faktoren betrachten, welche die Einheit zwischen Achsensystem und Randformen, zwischen Struktur und Erscheinung garantieren.

Das ästhetische Gefühl besteht in dem labilen Gleichgewicht zwischen den Kräften, die den dargestellten Menschen bestimmen, und denen, durch die er sich selbst be-



stimmt, zwischen seiner Freiheit und seiner Notwendigkeit, zwischen dem Sein, in das er hineingestellt ist und dem Bewußtsein, das er davon hat. Labiles Gleichgewicht bedeutet das Erschüttertersein der absoluten Ruhe in ihrer physischen wie metaphysischen Grundlage und die Wiederherstellung einer Annäherung an sie als eine geistige Aufgabe des ganzen, sich selbst gestaltenden Menschen. Das Ergebnis ist eine Erhabenheit, in der der Mensch seine Größe und seine Grenze weiß: seine ersehnte Stille, sein umschattetes Wissen und sein beherrschendes Handeln, in die er den Beschauer einbezieht, nicht um ihn zu belasten oder zu unterdrücken, sondern um ihn zu befreien zur Lösung der eigentlich menschlichen Aufgabe: der Selbst- und Weltgestaltung, gemäß der Einheit von Daimon und Ananke, als die in der Moira erfüllte Gerechtigkeit. Es ist ein ästhetisches Gefühl der Harmonie, in dem die Dissonanzen zwischen Sinnlichkeit und Denken, zwischen Denken und Sein, zwischen Mensch und Welt zugleich erhalten und aufgehoben sind, so daß sie die Harmonie in einem lebendigen Prozeß aus den Diskrepanzen herausbildet als eine zugleich befriedigte und unbefriedete Gestalt.

Für die Realitätsart haben wir nur frühere Bemerkungen kurz zu ergänzen. Der klassische Künstler anerkennt die Polarität von Idealität und Materialität als eine absolute Notwendigkeit, d. h. er überhöht die Materie weder ins Spirituelle noch in Substanz, er läßt weder die Idealität durch einen Emanationsvorgang verfallen noch die Materialität durch einen Abstraktionsvorgang sich erheben. Er vollzieht vielmehr ihre Vereinigung auf Grund ihrer Gegensätzlichkeit und unter Erhaltung der Eigenart jedes einzelnen Gliedes: sie werden gleichgewichtig und durchdringen sich zu einer Einheit, in der das Materielle ideell geworden ist, ohne aufgehört zu haben, materiell zu sein; ebenso ist das Ideelle materiell geworden, ohne aufzuhören, ideell zu sein. Idealität war von vornherein eine potentielle Materialität wie Materialität eine potentielle Idealität.

Der Akt der Selbstrealisierung dieser Zweieinheit bedeutet, daß die potentielle Materialität des Ideellen real gemacht wird und entsprechend die potentielle Idealität des Materiellen. Die beiden Prozesse führen dann zu einem Punkt, wo materialisierte Idealität und idealisierte Materialität identisch werden, und diese Identität ist die *Gestalt* des Prozesses, das *Sein* der Methode.

Es ist dies ein Moment in der Entwicklung des griechischen Geistes, der in der Geschichte der griechischen Philosophie keinen völlig adäquaten Ausdruck gefunden zu haben scheint. Denn für die Vorsokratiker führte die Metaphysik zu einem objektiv vorgegebenen Prinzip (das dem menschlichen Denken erreichbar war), für die Nachsokratiker zu einem subjektiv gesetzten Prinzip (dem die Würde objektiver Geltung und Seins zugeschrieben werden konnte). In der klassischen Kunst dagegen bestand das Metaphysische darin, daß das objektiv Vorgegebene und das subjektiv Gesetzte sich deckten, ohne sich aufzugeben, d. h. ohne pantheistisch-mystische Verschmelzung der Gegensätze in eine Einerleiheit; sie blieben vielmehr bestehen und fanden ihre Einheit im Menschen: in der Idee seines Bewußtseins, die zugleich die Oberfläche seines Körpers war. Wir könnten demnach die Realitätsart nennen: die sich selbst konstituierende Gestalt der Ideal-Materialität; und dies wäre das Gegenteil der sich selbst aufhebenden Urteilsenthaltung der pyrrhoneischen Skepsis als form- und inhaltsleerer Punkt zwischen Idealität und Materialität: es ist aber auch wesensverschieden von der schlechthin fixierten, konstant beharrenden Ideal-Materialität der Klassizisten.

Über die innere Komposition sind so viele Bemerkungen gemacht worden, daß wir das Verstreute nur kurz zusammenzufassen haben. Es ist ausführlich\* gezeigt worden, wie die Raumgestaltung sich auf der Senkrechten in dem

\* hier leicht gekürzt;

Sinn verändert, daß von unten nach oben der Körper des Menschen sich zunehmend von der Bindung des Raums befreit, und wie dem – geistig ausgedrückt – ein Herauswachsen der Freiheit aus der Bindung entspricht. Die Kräfte, die diese Entwicklung bedingen, sind gedeutet worden als Zweieinheit von sich selbst wissenden (aber nicht sich selbst zuschauenden), sich selbst erkennenden (aber nicht über sich selbst reflektierenden) Bewußtsein und Erdkräften (um das zu moderne Wort Schwerkraft zu vermeiden). Und es war vermutet worden, daß man diese letztere als Erde und Meer, als Endliches und Unendliches unterscheiden könne. Die konkrete Begründung mag herbeigezogen erscheinen, da der griechische Künstler immer danach strebte, das Spezielle ins Allgemeine aufgehen zu lassen – so hier in die erschütternde und festhaltend tragende Kraft schlechthin –; aber daß die Vermutung nicht willkürlich gegen die den griechischen Geist beherrschenden Vorstellungen gemacht ist, zeigt der berühmte Chor der Sophokleischen Antigone: »Ungeheuer ist viel. Doch nichts ungeheurer als der Mensch./ Denn der, über die *Nacht/ des Meeres*, wenn gegen den Winter wehet/ der Südwind; fährt er aus/ in geflügelten sausenden Häusern./ Und der Himmlischen *erhabene Erde/* die unverderbliche, unermüdete/ Reibet er auf; mit dem strebenden Pfluge/ von Jahr zu Jahr,/ Treibt sein Verkehr er mit dem Rossegeschlecht . . .« (Übersetzt von Hölderlin.)\*

\* Raphael spannt an dieser Stelle auf zwei Seiten einen weiten Bogen von der politischen Situation der Perserkriege zur Beschreibung einiger Bewegungen in der Figur des Peirithoos, was nur das im folgenden Gesagte vorbereiten soll.

*Die innere Konzeption und die Meßbarkeit  
der Figur*

Das ästhetische Gefühl, die Existenzart, die Entwicklung der inneren Komposition beweisen, daß das Werk mehr enthält als einen Menschen: sein Verhältnis zum Raum und zum Schicksal als zugleich in seinem Sein liegenden wie seinen Willen transzendierenden Kräften. Alle drei Faktoren – Mensch, Raum, Schicksal – sind nicht natürliche Gegebenheiten, sondern Ergebnisse bestimmter, einmaliger historischer Bedingungen, gesellschaftlich-persönlicher und materiell-geistiger Produktionskräfte. Darum kann der Werktypus nicht als »Nachahmung« des natürlichen Organismus des menschlichen Körpers verstanden werden, obwohl die Erscheinung und die gesetzmäßige Struktur des natürlichen Menschen weitgehend benutzt wurden, um die historisch bedingte Konzeption des Menschen zu verkörperlichen und zu versinnlichen. Diese Wechselwirkung zwischen der historisch bedingten Konzeption und der natürlich gegebenen Gestalt des Menschen entspringt dem Willen des Künstlers, einen Werktypus zu schaffen, der sich selbst aufhebt. Das Ideal ist, daß der künstlerische Werktypus durch den dargestellten Menschen geschaffen erscheint, und nicht durch den Willen des Gestaltenden, was aber etwas ganz anderes ist als Nachahmung der Natur oder selbst der Gesetze der Natur.

Der Werktypus ist das Ergebnis des Strebens nach der Einheit von Natur und Geschichte, von Natur und Geist; er ist die Gestalt der Methode: Diese Methode aber ist nicht eine Schlußfolgen-Kette, die von *einer* Ursache zur Wirkung führt, und auch nicht das völlige Zusammenfallen und Einswerden von bewegender Ursache und Endursache; vielmehr entfaltet sich eine zweieinige Kraft derart, daß sie einmal durch die Verschiebung des Koordinatensystems, durch das statische Spiel der Normalkräfte, durch den Mechanismus der Körperglieder sich realisiert, das andere Mal

am Verhältnis zwischen Raum und Figur, zwischen Erdkräften und Bewußtsein, zwischen Dargestelltem und Betrachter. Und die beiden Realisierungen: die körperliche und die geistige fallen nicht zusammen, sondern es bleibt eine Diskrepanz zwischen der Gleichgewichtslinie in der Hüfte und der Peripetie in der Blicklinie des Betrachters, obwohl jeder der beiden Wege im Prinzip die gleiche Aufgabe verfolgte: die Idee notwendig in ihrer menschlich-natürlichen Erscheinung und die Natur frei in ihrer Anpassung an die Idee zu machen.

Aber da es sich in dieser Aufgabe nicht um Entitäten gleicher Existenzart handelt, so kann die Beziehung zwischen ihnen nicht zu einem kalkulierbaren Gleichgewicht führen, nicht zum Selbstzweck werden; sie dient der Vermittlung, der Annäherung von Freiheit und Notwendigkeit, die eine unendliche Aufgabe in der vollzogenen Gestalt des Werktypus bleibt. Die Folge von Ursache und Wirkung und die Folge von Mittel und Zweck bewegen sich also auf einen Koinzidenzpunkt zu, decken sich aber nie ganz. Das zweieinige Prinzip entfaltet sich in einer Dialektik, die zwar in *einer* Gestalt endet, aber in einer Gestalt, in der zwei Gegensätze ihren immanenten Konflikt nicht aufheben können. Dies verbietet es, den Werktypus einen quasi-Organismus zu nennen, ein zwar geschaffenes System, in dem die Ursache mit der Zweckreihe zusammenfällt. Wir finden den mythologischen Ausdruck dafür sowohl bei Homer wie bei den Tragikern: die Menschen schieben – von einer Grenze an – die Verantwortung den Göttern zu, und die Götter (Zeus selbst am Anfang der Odyssee) weisen sie an die Menschen zurück. Von einer bestimmten Epoche an waren eben die Götter Produkte der Beziehung des Menschen zu seinem eigenen Bewußtsein und zu seiner bewußten Gestaltung seiner geschichtlichen Mitwelt, nicht mehr Verkörperung von Naturkräften, sondern von Bewußtseinsgrenzen und -wünschen, wie es am deutlichsten in der aus dem Haupt des Mann-Vaters

entsprungenen Athene ausgedrückt ist. Wie man diesen Werktypus nennen will, ist eine Konventionsfrage; *dialektischer Gestalttypus* scheint mir der angemessenste Begriff.

Daß künstlerischer Werktypus und natürlicher Organismus des Menschen nicht zusammenfallen, ändert nichts an der Tatsache, daß die dem Werk zugrundeliegende Konzeption sich als Mensch realisiert, als erstrebte Einheit des natürlichen und geschichtlichen Menschen und darüberhinaus als erstrebte Einheit seiner Gegebenheiten und seiner »Idee«.

Die körperliche Erscheinung dieses Menschen ist weitgehend bestimmt durch seine Meßbarkeit. Das Einheitsmaß ist dem Auge des Betrachters klar angegeben am Anfang und am Ende; die geringen Unterschiede in Fuß- und Kopflänge ändern nichts an diesem gewollten Zusammenhang, sie unterstreichen nur seine große Bedeutung für die Gestaltbildung: daß das am stärksten gebundene und das freieste Glied bei aller Verschiedenheit der natürlichen Gestalt und der Funktion im geistigen Aufbau aneinandergelagert sind, so daß alles, was den Körper transzendiert auf den Körper bezogen, dem Körper inhärent gemacht wird.

Das Einheitsmaß und seine Unterteilungen (Halbierung und Drittelung) bleiben durchgehend als Metrum wirksam, aber sie treten selten in völliger Genauigkeit auf und am wenigsten an den betontesten Stellen. Überall handelt es sich um leichte Abweichungen vom Grundmaß, d. h. um eine Rhythmisierung des Metrums, um eine Verbindung des Notwendigen mit der Freiheit, bei der neben den Abweichungen vom exakten Einheitsmaß die Verbindung von ganzzahligen Vielfachen mit Hinzuaddierungen von Halben und Dritteln eine besondere Rolle spielt. Jeder Versuch, diesen Unterschied von Metrum und Rhythmus zu verwischen und die künstlerische Arbeit auf ein exakt mathematisches Orientieren betonter Körperglieder auf das Netzwerk zu beschränken, mechanisiert den Gestalt-

tungsprozeß in einer sein Verständnis verunmöglichenden Weise. Die komplizierte Metrik in den Chören der zeitgenössischen Tragiker und ihr Kontrast zu den einfacheren Metren des Dialogs sollte davor warnen, das Maßverfahren zu weitgehend zu fixieren im Sinne eines einseitig rigorosen Zwangs.

Zu dem äußeren Maß, das die Körperteile miteinander vergleicht und aufeinander abstimmt, kommt das innere Maß, nach dem sie sich selbst formen: das Ebenmaß der Glieder. Keines zieht sich an einer Stelle zu weit zusammen oder läßt an einer anderen zu weit aus, so daß an keiner Stelle die Kontinuität ihrer Verbindung unterbrochen oder einseitig ins Extrem gezerrt wird. Dasselbe gilt für die Verbindung zweier verschiedener Körperteile, so daß z. B. die den archaischen Menschentyp charakterisierende starke Einziehung der Hüften fortfällt, und die Schultern nicht mehr wesentlich breiter sind als die Hüften. Das Knochengüst ist an allen funktional erforderten Stellen (Knie, Hüfte, Schulter) so betont, daß es den ganzen Körper als festen Bau erscheinen läßt; an allen andern Stellen ist es vom Fleisch so umhüllt, als ob die Knochen das Fleisch anziehen, festmachen und das Fleisch die Knochen lockert. Diese Mitte oder vielmehr Gleichzeitigkeit von Straffheit und Entspantheit beruht wohl auf einer Beanspruchung der Muskeln, die ihrer Funktion völlig adäquat ist: ohne daß ihre Rolle übertrieben betont ist, fühlt man, daß sie sie mit anstrengungsloser Sicherheit erfüllen. Die Funktionen, die aus dem Mechanismus der lebendig gegeneinander spielenden Glieder stammen, sind klar erfüllt, gehen aber trotzdem sofort in das Sein des Ganzen auf, wahrscheinlich, weil jede Stelle viele Funktionen zugleich hat (wie räumliche, messende, statische, kompositionelle), so daß sie sich einander relativieren, und weil das Ganze der Gestalt als ein Sein den stärksten Akzent in der bildenden Phantasie hat.

Volumen und Energie des Körpers sind nicht wie in der

ägyptischen Kunst zwei prinzipiell voneinander unabhängige Dinge, die nur nachträglich zusammengekoppelt werden, sondern sie haben sich zu einer solchen Einheit durchdrungen, daß das Volumen nicht hohl und die Energie nicht körperlos gedacht werden kann. Der Künstler zeigt uns wechselnde Spannungen und Entspannungen, d. h. leichte Größenvariationen in der Einheit von Energie und Volumen, weil für ihn Energie nicht mehr magische Funktion ist, die immer auf der gleichen und äußersten Höhe sein muß, um den Erfolg zu garantieren in Angriff oder Abwehr, sondern lebende Kraft des menschlichen Körpers, ein Spiel von actio und reactio, aus dem jede absolute Trägheit wie jede absolute Energie verschwunden ist. Und mehr noch: die Mächtigkeit des Körpers steht für die Mächtigkeit des Geistes, ist völlig identisch mit ihm, während in der ägyptischen Kunst die Mächtigkeit des Körpers den Erfolg des Wiedergeburtsszaubers bezeugt.\*

### *Der klassische und der schöne Mensch*

Wollen und Handeln scheint dem klassischen Menschen zu fehlen, solange man darunter das Projizieren und Realisieren eines dem Bewußtsein gegenüberstehenden transzendenten Zieles versteht, mag dieses in der irdischen Außenwelt oder in der himmlischen Überwelt liegen. Aber die klassische Kunst hat einen besonderen Begriff der Handlung, der seinem Wesen nach punkthaft ist: Entfaltung ei-

\* An dieser Stelle detailliert Raphael noch einige Maßangaben zur Figur des Peirithoos; sodann kommt er kurz auf die in Peirithoos dargestellte Erotik zu sprechen, die er als ausgeglichen und harmonisch empfindet, ja als »aufgehoben« in Sensibilität. Es bleibe offen, ob »diese Konstanz eine zu große Distanz und Entfremdung von der Frau bezeugt oder zu heftige Konflikte, die im Wunschbild überwunden sind«. Dargestellt wird durchweg ein »Zustand reiner Intensität, in der ein Mittleres zwischen Anspannung und Entspannung zur Geltung kommt«.



ner punkthaften Konzentration oder Konzentrierung einer Mannigfaltigkeit auf einen Punkt – ohne Rücksicht auf die Fülle der Geschehnisse und die Folge von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Handeln ist das Erleiden der Erschütterung, die die absolute Ruhe aufhebt, und Wollen ist der Akt, die Gleichgewichtslage zu suchen, die der ursprünglichen Ruhe soweit wie möglich angenähert ist. Ob man aus diesem labilen Gleichgewicht herausgeht oder nicht, ist sekundär; entscheidend ist allein, daß man aus wissendem Bewußtsein, aus Erkenntnis des eigenen Selbst heraus den Punkt gefunden hat, von dem aus spontanes, initiatives, freies Handeln möglich wird, das immer ein und dasselbe ist: die Wiederherstellung einer erschütterten Ordnung, das Erfahren des eigenen Daimons durch die Erfüllung der Ananke. Darum geschieht das Handeln mit einer unabweisbaren und unübertragbaren Verantwortung vor dem eigenen unentrinnbaren Selbst. Der Mensch, dessen Handeln in seiner Selbstformung besteht, kann sich nicht entlasten, es gibt für ihn keine Selbstaufgabe, Nirwana oder Beichte, keinen Mittler, Zauberer oder Mystagogen. Die Zeiten vor dem klassischen Menschen (bis zurück ins Paläolithikum) haben die Selbst-Wiedergeburt zu einem zweiten Leben gekannt; die Zeiten nach ihm das Selbstbekenntnis durch das Wort, das dank der Gnade die Erlösung sichert. Der klassische Mensch konnte nur in diesem Leben handeln, und die Katharsis lag nicht nach der Handlung, sondern vor ihr oder besser: in ihr.

Dem dargestellten Menschen fehlt keine einzige menschliche Fähigkeit, aber keine von ihnen hat materiell bestimmte Eigenschaften, weil keine isoliert, einseitig und überbetont aus allen andern heraustritt. Die wesentliche Aufgabe des Menschen besteht darin, daß er jede in ihrer Eigenart anerkennt, aber jeder ihren begrenzten Anteil im Ganzen abmißt, dadurch jede in ständiger Beziehung zu allen andern hält, sie alle ins Gleichgewicht zueinander bringt und dann zu einer Durchringung, in der sie sich als

reine Intensität erhalten, d. h. derart, daß das Ganze und das Einzelne, das Allgemeine und das Konkrete, eine Einheit werden. Die jeweilige Einheit ist die Selbstbestimmung des Menschen in dem doppelten Sinn, daß er sich in ihr die Idee seiner Person setzt und aus dem Wissen um sie all seine Entscheidungen und Handlungen mißt. Darum ist der klassische Mensch nicht mit Mitteln der Psychologie charakterisierbar, sondern nur durch den qualitativen Inhalt seiner individuellen Idee, durch die Konsequenz und die Flexibilität, d. h. durch die Intensität, mit der er sie gegen alle Widerstände realisiert.

Die psychologische Kunst\* arbeitet konkrete Details heraus, um die Individualität faßbar zu machen als etwas einmalig Gegebenes; für die klassische Kunst ist das Individuum per se, es hat sich selbst geschaffen und zwar in Beziehung zur Idee des vollkommenen Menschen, die dann im natürlichen Menschen und in bestimmten geschichtlichen Bedingungen realisiert wird. So bildet der Mensch sein eigenes Daimonion, das das Gegenteil dessen ist, was man vor der klassischen Epoche unter einem Dämon verstanden hat: nicht die Verkörperung und Entäußerung einer Naturkraft, sondern eines Bewußtseins, das seine persönliche Totalität im ganzen der Mitwelt will und darum mit seiner Gestalt seine Grenze findet, den Verzicht nicht als Resignation, sondern als Einfügung in die umfassendere Ananke. Darum vermittelt uns der klassische Mensch den Eindruck, er sei ein wissender; als ob der unendliche Prozeß der Selbsterkenntnis zu einem Ende geführt habe, zu einem Verstehen seines Selbst und seiner Welt. Er scheint in einer verstandenen, wenn auch nicht beherrschten Welt zu leben mit einer sich selbst begrenzenden Beziehung, ohne Ressentiment, mit einem positiven Pessimismus, weil der Mensch zwar ein Ebenbild der Welt, aber nur ein partielles ist. Er wächst mit ihr und aus ihr,

\* Vgl. auch S. 392.

nicht gegen sie, selbst da nicht, wo er sie bekämpft; denn aller Kampf meint nur die größere Annäherung des Teils an das im Prinzip gleichartige Ganze.

Als Ergebnis dieser Selbstgestaltung des Daimonion haben wir einen totalen Menschen vor uns, nicht eine soziale oder metaphysische Funktion, die von einem Menschen als bloßem Instrument vollzogen wird; und dieser Mensch steht in einem künstlerischen und weltanschaulichen Raum, die um ihn, *in* ihm konzentriert sind und zugleich über ihn hinausreichen, ihn in einen Konflikt hineinstellen, den wir – im Gegensatz zur »Göttlichen Komödie« die menschliche Komödie nennen können – in einen Konflikt, der vom Menschen nicht geschaffen, sondern ihm unentrinnbar vorgegeben ist.

Die Beziehung des Menschen zu sich selbst ist die Achse, die Beziehung zu einem ihn transzendierenden Sein das Fundament seines Wesens (und aus beiden resultiert die Beziehung zum Betrachter, die den ganzen Zwischenraum zwischen diesem und der Statue miteinbezieht). Stünde der Mensch nur in Beziehung zu seinem Bewußtsein, so wäre die Aufgabe, seine persönlichen Qualitäten in rein intensive Fähigkeiten zu verwandeln, sie gegeneinander ins Gleichgewicht, zur Durchdringung und zur Totalität zu bringen ein (sozial vielleicht nützlich) ästhetisches Spiel, eine ästhetische Selbsterziehung. Stünde der Mensch dagegen ohne jede Autonomie, ohne jede Aufgabe zur Selbstgestaltung in einem ihn überragenden Sein, er wäre ohne Größe, Würde und Schönheit. Lebt aber der Mensch im Kreuzungspunkt mehrerer Dimensionen, von denen die eine die ihn bedingenden Kräfte repräsentiert, die andere seine bestimmende Kraft über das Fremde, und vermag er alle nicht menschlichen Kräfte in sein Bewußtsein hineinzunehmen und mit der Idee des sich selbst gestaltenden Menschen auseinanderzusetzen, dann wird aus dem ästhetischen Spiel menschliches Schicksal, die Zurückführung des erschütterten Achsensystems ins Gleichgewicht, aus ei-

ner endlich-mechanischen eine zugleich unendliche und gestalthafte Aufgabe. Aus dem Willen zum Maß in sich selbst wird der Mensch das Maß zwischen Sein und Mitwelt und zwar als ein Dasein eigener Art: eine aus Gegensätzen konstituierte, endliche aber lebendige (und insofern unendliche) Gestalt als Verkörperung der Idee des Menschen, die ihrerseits die Einheit des Bedingten und des Absoluten, des Innen und des Außen zu sein beansprucht. Die Natur des Menschen ist jetzt zum menschlichen Schicksal erweitert und vertieft, und dieses ist im Körper des Menschen nicht nur offenbart, sondern vollkommen gestaltet. Der Mensch wird allgemeingültig und schön.

Der Mensch ist umgriffen von einem in ihm selbst verwurzelten Sein, das umfassender und mächtiger ist als er selbst und das sich für ihn auseinanderlegt in Außenwelt-dasein und Tod, Bindung (Schwere) und Freiheit, Potentialität und Realität. Sein heißt hier: konstant in sich selbst beharrendes, mit sich selbst identisches Sein. Würde sich der Mensch als gänzlich verschieden von ihm wissen, so wäre er ein dem willkürlichen Entstehen und Vergehen unterworfenen Ding; würde es sich ganz eins mit ihm setzen, so würde dies den Verzicht auf jedes Handeln und damit auf Selbsterhaltung einschließen.

Der klassische Mensch konzipierte dieses Sein als zugleich in ihm wurzelnd und ihn transzendierend, und ersetzte damit den Urkonflikt zwischen Sein und Handeln des Menschen. Da dieser Konflikt in das Wesen des Menschen gelegt, zu einem sich selbst setzenden, nicht aufheb- baren Konflikt gemacht war, verwandelte er zunächst das Handeln des Menschen aus einem materiell praktischen in ein solches der Selbst- und Weltgestaltung. Aber das löste den Konflikt nicht, es klärte und verschärfte ihn zur Idee des vollkommenen Menschen, in welcher Selbst- und Weltgestaltung, Daimon und Ananke eins werden. Und es zeigte sich, daß diese Idee in zweifacher Weise realisiert werden konnte: indem sie nicht an sich selbst, sondern in

ihrem Träger zerschlagen wurde und durch die Unrealisierbarkeit im Individuum in der Vorstellung »siegte« – als reine Idee; oder aber, indem sie nach einer adäquat vollkommenen Gestalt strebte, d. h. nach Schönheit.

Die erste Lösung setzt voraus, daß der Mensch sein Handeln gegen die Seinsnotwendigkeit durchsetzt und den Konflikt mit Bewußtsein durch eine Art Selbstopfer zu Ende führt; die zweite Lösung setzt voraus, daß der Mensch sich gemäß seinem Wissen um die Seinsnotwendigkeit »in Maß« bringt, die nichtmenschlichen Kräfte in menschliche verwandelt, um sich ihnen zu unterwerfen, um in seiner tiefsten Innerlichkeit ihr Träger zu werden.

Das Sein, das den Menschen umfaßt, ist nicht an einem bestimmten Ort lokalisiert, es ist überall; es greift auch den Menschen nicht an einer bestimmten Stelle an, es sei denn in seinem Willen zum Handeln. Aber indem der Mensch handelt (oder auch nur will), tritt er in Konflikt zum Sein und für diesen Konflikt, obwohl er unvermeidlich ist, hat der Mensch die volle Verantwortung. Diese Verantwortung wird aktuell in dem Entschluß, ob er die Einseitigkeit seiner Handlung zur Hybris weitertreiben, oder ob er das Sein in sich als totale Gestalt wieder herstellen will. In diesem letzten Fall wird seine Innerlichkeit die Seinsfülle eines geistigen Konstituierungsprozesses, der als vollkommene Gestalt (provisorisch) endet. Der Mensch macht sich autonom inmitten aller Heterogenität, und er handelt aus der gewonnenen Autonomie spontan, trotz aller Bedingtheit. Aber auch dieses Handeln vollzieht sich – eben weil das Sein das Bewußtsein und den Menschen transzendiert – nur z. T. mit seinem Wissen, das Ziel wird gleichsam hinter seinem Rücken erreicht. Er kann allein für das Maß zwischen persönlichem Zielwillen und Schicksalswillen sorgen, immer das Ziel suchend und immer bereit, das Suchen wie das Ziel aufzugeben, wenn das Schicksal ein anderes setzt, das in der Weltbejahung und Weltordnung weiter reicht als Einsicht und Wille des Menschen. Daß Odysseus schlafend

in die immer gesuchte Heimat kommt, und daß er seine letzte Aufgabe, die eine andere ist als die Vertreibung der Freier, in der Unterwelt erfährt, das sind zwei Tatsachen von so fundamentaler Bedeutung für das Verständnis auch der klassischen Kunst, daß sie nicht oft genug wiederholt und überdacht werden können.

Demnach könnte man sagen, daß der klassische Mensch – soweit er als schöner Mensch im Gegensatz zum tragischen erscheint – möglich ist, weil ihm erlaubt ist, sich selbst im Gleichgewicht zu halten und sich selbst mit der Ananke der (speziell gesellschaftlichen) Welt in Übereinstimmung zu setzen: sich selbst und das Fatum so weit zu erkennen, daß das Bewußtsein der Grenze des Individuums und der Diskrepanz von Erkenntnis und Sein verehrend angenommen werden kann. Eine hochmütige Schönheit hat der Grieche nicht gekannt; Hybris ist tragisch und zwar deshalb, weil sie im Wesen der Mensch-Weltbeziehung liegt, also nicht durch eine Einzelhandlung des Menschen verursacht ist, sondern dadurch, daß die allgemeine Idee die individuelle nicht soweit respektiert, daß sie ihm die notwendige Einsicht in die Diskrepanz rechtzeitig und prinzipiell erlaubt. Dagegen ist alle klassische Schönheit einsam: sie weiß so sehr um ihr Selbst, geht so in dem Dialog mit ihrem eigenen, unwiederholbaren Schicksal auf, daß dieses wie ein magischer Kreis wirkt, das den Andern den Zugang ebenso wie sich selbst den Ausgang wehrt. Eine Schönheit, die mit der Welt oder gar mit sich selbst kokettiert, steht in absolutem Widerspruch zur Schönheit des klassischen Menschen, der ebensowenig wie der tragische Begleitung haben kann: beide begegnen sich selbst mit einem unüberschreitbaren Tabu, vor dem die Welt zurückweichen *muß*. Darum kann der Westgiebel von Olympia mit Recht aussagen, daß der schöne Mensch nur ein Ausnahmefall in einer tragischen Welt ist, die durch das Ganze der Handlung veranschaulicht wird, in welcher der Peirithoos als zentrale Einzelfigur steht.

*Der klassische Mensch, die Geschichte  
und die Komposition\**

Historisch gesehen setzt der klassische Mensch die Freiheit von all den Mächten voraus, die den Ackerbauer beherrscht haben: von der Furcht vor dem Toten oder dem Tod, von physischem und geistigem Gefesseltsein an die Erde, von König oder Feudalherr mit der Herrschaft als sozial-politischer Hauptform, von Sexualhörigkeit, von Göttern als verkörperten Natur- und Sozialkräften. Der ›Verkehr‹ mit dem Tod, dem Weib, der Erde, dem menschlichen oder göttlichen Herrn ist ersetzt durch den ›Verkehr‹ mit sich selbst, mit dem freien Menschen der Heimat oder der Fremde, im Hafen oder auf der Agora. Darüberhinaus ist es den Mächten der älteren Jagdkultur verboten, wieder zu erstehen mit ihrer Magie (und deren Fortsetzung in den Mysterien), mit der Tabuierung des Menschen und mit der Wesensgleichheit von Mensch und Tier im Mana.

Die Beziehungen des klassischen Menschen gehen nicht mehr zur Natur, sondern zur Gesellschaft, und diese Gesellschaft ist nicht mehr eine Gegebenheit a priori für den Menschen. Mit allen diesen Befreiungen von vergangenen Mächten, die aber in seine eigene Zeit als machtvolle Feinde hineinragten, hat der Mensch sich nur an sich selbst gefesselt wie Prometheus an seinen Felsen: an seine Selbstbestimmung zur Formung des Gegensatzes von Mensch und Welt, von Erkenntnis und Sein, an die Moira, für die er selbst die Götter nicht mehr verantwortlich machen kann, da er sie aus mutterrechtlichen Erd- und vaterrechtlichen Himmelsgewalten umgewandelt hat in Erscheinungen seines Bewußtseins, in Partner seines Dialogs, in ›Funktionäre‹ der vollkommenen Verwirklichung des Menschen und der Gesellschaft. Wie die Götter früher – als sie nach

\* Zum Begriff der »Komposition« vgl. auch Raphael, *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?*, 1984, S. 342 ff.

den Ebenbildern der Feudalkönige politisiert wurden – die Beinahmen derjenigen Naturkräfte erhalten hatten, deren Leistung sie übernahmen, so erhielten sie jetzt alle *einen* und zwar den gleichen Vornamen: Moira, für die sie verantwortungslose Vermittler zum Menschen waren.

Damit hatten Freiheit und Notwendigkeit nicht nur neue Inhalte bekommen, ihr Verhältnis zueinander hatte sich prinzipiell umgekehrt: in aller bisherigen Geschichte waren Zwang, Unfreiheit, Furcht die unabhängigen Variablen, und sie bestimmten den Raum und den Grad der Freiheit des Menschen. Im klassischen Menschen wird zum ersten Mal die Freiheit bestimmend, obwohl oder gerade weil sie die Notwendigkeit nicht leugnet, sondern selbst setzt: das blinde Fatum zur gewußten Moira, zur gewollten Dike machend. Der Mensch hat sich die Bestimmung gesetzt, der allein verantwortliche Ort zu sein, an dem die bejahten Gegensätze des Lebens ausgetragen und zur Gestalt geformt werden, d. h. Selbst- und Weltordnung zu gestalten mit der einzigen Voraussetzung, daß Daimon und Ananke erkannte Moira sind, und diese Recht ist, so daß nicht mehr die realen Bindungen die mögliche Freiheit bestimmen (die jederzeit in die Willkür der Mächtigen entarten kann), sondern die Freiheit selbst ihre Bindung als die Pflicht jedes Einzelnen und das Recht für alle.

Ein Blick auf die griechische Geschichte zeigt die Gefahr dieses Standpunktes und die Kluft zwischen der Konzeption des klassischen Künstlers und der politischen Wirklichkeit. Während der Künstler die Gestalt des Menschen – obwohl er sie als einen Selbstkonstituierungsprozeß entwickelte – als das in sich selbst konstante, definitive Ziel ansah, als die größtmögliche Annäherung der schöpferischen Kraft des Menschen an die absolute Ruhe des Seins, führte die reale gesellschaftliche Gestaltungskraft in der Politik zur Zerstörung des Stadtstaates durch die inneren Gegensätze, die jeder von ihnen in sich selbst trug, und durch dieselben Gegensätze, die in vergrößertem Maß-



stabe zwischen ihnen spielten: freier Bürger und Sklave, Ackerbau und Handel, Demokratie und Aristokratie. Dieser Widerspruch ist nicht willkürlich und erlaubt uns nicht, die klassische Kunst als ein reines Wunschgebilde aufzufassen, das keine Wurzeln in der historischen Wirklichkeit hat. Denn wir haben ja gesehen, daß im Peirithoos selbst eine gewisse Diskrepanz zwischen Sinnlichkeit und Denken, zwischen Denken und Sein, zwischen dem persönlichen Schicksal (Daimonion) und dem allgemeinen Schicksal (Ananke) erkenntlich war in der Spannung zwischen potentieller und realer Achse, in der Verbindung von Achse mit Asymmetrie, in dem Auseinanderfallen von Peripetie- und Hüftlinie, von gestalteter Figur und ungestaltetem Raum. Das erfüllte Wunschbild tritt uns stärker im *Inhalt* entgegen, die Realität mit ihrem Sprung in der *Methode*. Wir stehen daher vor der Aufgabe, unsere verstreuten Bemerkungen über diese zu sammeln und zu ergänzen: erst dann werden wir ein vollständiges Bild des klassischen Menschen haben im Gegensatz zu andern »historischen Typen«: dem ägyptischen, indischen, christlichen, klassizistischen und nicht zuletzt zum griechisch-archaischen, aus dem heraus und im Gegensatz zu dem der klassische Mensch entstanden ist.

Das, worauf die detaillierte Analyse letzten Endes zurückführte, ist ein zweieiniges Prinzip, das nicht an sich auftritt, sondern in vielfachen Erscheinungen: Schwere-Bewußtsein, Daimon-Ananke, Endliches-Formloses, so daß der dargestellte wie betrachtende Mensch gleichzeitig in allen Dimensionen lebt, die alle in einem Punkt zusammenhängen. Jede dieser geistigen und räumlichen Dimensionen hat ihren speziellen inneren Gegensatz sowohl in einer abstrakten wie in einer konkreten Form, sowohl potentiell wie real. Der Mensch lebt also nicht nur in vielen Dimensionen, sondern in mehreren Existenzarten oder in der Spannung mehrerer: der absoluten, der potentiellen und der realen. Diese verschiedenen Existenzarten wie die ver-

schiedenen Dimensionen bleiben zunächst neben- und auseinander, aber in größter Spannung zueinander, und zwar in einer für die reine Anschauung meßbaren Spannung, so daß die eine an die andere gebunden bleibt, ohne daß man einen Entfaltungsprozeß, eine Emanationsbewegung sehen kann. Wie in dem aus dem Steinbruch herbeigeschafften Block alle Dimensionen und Richtungen zugleich da sind und nicht da sind, so sind in ihrem Schnittpunkt alle Existenzarten da und nicht da. Diese Koexistenz ist nicht als etwas Objektives entwickelt, sondern als etwas Subjektives gesetzt, aber doch wiederum so, daß die Setzung im Objektiven angelegt war, ohne erscheinen zu können.\*

Es gibt nun einen dritten Teil der Methode, der sich zwischen dem Formelement und der Gestaltganzheit abspielt und der gewöhnlich als »Komposition« bezeichnet wird. Ihr Ziel ist, ein in sich konsequentes Ganzes aufzubauen, eine sich selbst genügsame und lebendige Gestalt. Jede Einzelform entwickelt sich frei bis an ihre Grenze innerhalb des Ganzen und als eine Miniatur des Ganzen, ohne daß dieses einen überwiegenden bedingenden Zwang ausübt; umgekehrt aber ist das Ganze nicht das Ergebnis der Addition von Teilen. Die beiden entgegengesetzten Bewegungen vom Teil zum Ganzen und vom Ganzen zum Teil spezifizieren mehrere Daseinsschichten und bringen diese zum Gleichgewicht, wobei Anfang und Ende trotz ihrer Verschiedenheit und äußeren Distanz eng zusammenhängen.

In dieser *Logik der Formen*, die als ein definitives System gemeint war, haben wir nun die erwähnten Diskrepanzen gefunden – ein Zeichen dafür, daß das vollendete Kunstwerk die Zweieinigkeit des Prinzips aufrechterhält, und daß das Prinzip nur darum nicht rein erscheint, weil

\* Die »Einheitlichkeit der Gestalt« des Peirithoos beschreibt Raphael als Ergebnis einer »dialektischen Synthese«, jedoch nicht im Sinn eines unendlichen Prozesses, sondern mit dem Ziel einer definitiven Gestalt.

ihm keine Gestalt angemessen ist. Die Form ist der adäquate Ausdruck des Inhalts, des entfalteten Prinzips, aber eben nur insoweit, als sich das Prinzip adäquat darstellen läßt. Der Wille zur Gestaltung – zur methodischen und logischen Gestaltung – zeigt sich so aufs tiefste verwurzelt in dem absoluten Faktum, daß etwas Ungestaltbares da ist. Dies gibt dem klassischen Menschen seine furchtbar unzugängliche Größe. Er weiß – wie Odysseus bei Circe –, daß er von zwei Seiten her bedroht ist: die Zauberin kann ihn in ein Schwein verwandeln, die Göttin kann ihm ewige Jugend und Unsterblichkeit anbieten. Aber er will sich nicht zum Tier herab – noch zum Gott hinaufheben lassen. Sein irrendes Suchen, sein Kampf mit den Elementen, die Selbstverantwortung für sein Wollen, sein Tod, kurz: sein Menschsein gilt ihm mehr als Gott und Unsterblichkeit. Aber gerade darum, weil der klassische Mensch das Bewußtsein seines Selbst den Mächten der Erde und des Himmels, der Unterwelt und des Olympos vorzieht, kann die Methode dieses Bewußtseins – wie sehr dieses nach dem schlechthin Konstanten zielen mag – nicht Wiederholung eines Dogmas, nicht Nachahmung eines Fertigen sein, sondern eine sich selbst konstituierende, dialektische Entwicklung und Aufbau – nicht nur eines einzelnen menschlichen Körpers im Raum, sondern einer neuen Realitätsart, die nicht die metaphysische noch die empirische (der Außenwelt oder des Bewußtseins) ist, in der aber alle andern mit den jeder einzelnen von ihnen immanenten Gegensätzen nicht zu einer Einerleiheit zusammengeschmolzen sind, sondern eine reale Synthese gefunden haben, d. h. zugleich erhalten und aufgehoben sind.

Mit der Schaffung einer solchen künstlerischen Existenzart hört das Kunstwerk auf, Zeichen für etwas zu sein, auf etwas außerhalb seiner zu verweisen; es erhebt den Anspruch, die ganze und die einzige Lösung aller Widersprüche zu sein: das Definitivum im geschichtlichen Wandel des Physischen wie des Metaphysischen, des Daseins wie des

Bewußtseins. Wir haben die Spuren der Hybris in dieser Anmaßung gesehen, welche die Kunst als historische Gestalt unmittelbar in das Reich der zeitlosen Werte zu heben suchte; einzelne Werke wenigstens sind in diesem Reich geblieben – gerade um der Hybris des Anspruchs wegen.

Fassen wir zusammen: Wenn wir unter dem *psychologischen* Menschen denjenigen verstehen, der die psychischen Fähigkeiten qualitativ zu erfüllen und in bestimmte Beziehungen umzusetzen vermag, wenn dagegen der *metaphysische* Mensch\* derjenige ist, der sich als eine undifferenzierte Einheit unmittelbar mit dem Absoluten in Verbindung setzt, dann können wir den *klassischen* Menschen zusammenfassend so charakterisieren: er ist die Synthese beider in der Idee des *vollkommenen* Menschen. Indem nun der psychologische und der metaphysische Mensch in Beziehung zueinander treten, werden beide verändert: der erste verliert seine nur individuellen Qualitäten und einmaligen Beziehungen; sie kommen miteinander ins Gleichgewicht, durchdringen sich in ihrer Totalität zu einer reinen Intensität. Der metaphysische Mensch dagegen verliert die Unmittelbarkeit seiner Beziehung zum Absoluten; in dem Maße, in dem die Mannigfaltigkeiten im Menschen sich behaupten und die ungeschiedene Einheit durch eine integrierte Ganzheit ersetzt wird, wird das Absolute aus der Transzendenz des zweiten oder des jenseitigen Lebens in dieses erste hineingezogen. Dieses immanent Absolute wird der äußerste Kreis der totalen Selbstgestaltung: die totale Weltgestaltung. Der metaphysische Mensch wird Daimon in einer von der Ananke beherrschten Welt, er wird die Einheit beider in seinem Bewußtsein von der Moira.

\* J. Schumacher: »Wenn der ›metaphysische Mensch‹ historisch in Ägypten und im christlichen Westen ist, welche historische Kultur entspricht dann dem Typus des ›psychologischen Menschen‹? Der Hindu?«

Die Idee dieser Selbst- und Weltgestaltung ist der Schnittpunkt des psychologischen und des metaphysischen Menschen, oder vielmehr ihre Synthese, d. h. nicht ein mathematisch-mechanischer Akt der Deckung, sondern ein schöpferischer Akt des menschlichen Bewußtseins und Seins, derart, daß nur das realisierte Sein, die Gestalt des Menschen, die Existenz der Idee sichert. In dem Augenblick, da der Mensch die feste Scholle aufgab, um sein Leben von der unendlichen Weite des Ozeans abhängig zu machen, gab er den ideologischen Wunsch nach einem ewigen Leben auf und suchte auf den Fluten seines Bewußtseins die Grenze des geistigen Horizonts: des Erkennens und des Schaffens – freilich nur um eine unendliche Aufgabe zu finden. Titanische Hybris und heroische Resignation kreuzten sich, um in ihrem Ausgleich den klassischen Menschen zu erstellen, dessen höchste Vollendung uns im Peirithoos von Olympia entgegentritt.

Nach dieser Analyse erhält die Frage: Peirithoos oder Apollo, Gott oder Mensch, eine neue Bedeutung. Wer unbefangen vor die beiden Mittelfiguren des olympischen Giebels tritt, wird die westliche Figur göttlicher finden als die östliche; und doch ist nur diese als Gott vom Altertum her überliefert. Dieser Unterschied beruht offenbar darauf, daß wir Modernen eine falsche Auffassung vom klassischen Menschen und seinem Verhältnis zu den Göttern haben.\*

Es war die doppelte Tat des Griechen zur Zeit, die wir die klassische nennen, daß er sich von der Gier nach einem zweiten Leben befreite, und daß er das Absolute als einen Wert nicht nur auf die Welt, sondern auf den Menschen und auf die menschliche Gemeinschaft bezog, und zwar als eine Aufgabe, die vom Menschen durch einen schöpferi-

\* Raphael gibt hier in seinem Manuskript eine halbseitige, vorläufige Definition von Religion, geht kurz auf die Geschichte der Religionen ein und kommt noch einmal auf seine Wiedergeburtstheorie zurück, ehe er das ›Finale‹ seiner Analyse fortsetzt.

schen Akt zu leisten war. Damit wurde zum ersten Mal in der Geschichte der Menschheit das individuelle und das gesellschaftliche Leben als der Weg zur Idee der Vollkommenheit begriffen, als eine Tat, für die der Mensch, bzw. die menschliche Gesellschaft sich selbst verantwortlich war, sich selbst, weder der Vergangenheit der Ahnen und Heroen noch der Zukunft der nachfolgenden Geschlechter, sondern der Gegenwart der Mitwelt. Diese Idee sehen wir seit der Odyssee wirksam, aber bei Plato ist sie bereits aufgelöst, denn er hat den Staat utopisch konstruiert und die Unsterblichkeit der Seele bewiesen. Nicht in der Philosophie, sondern in der bildenden Kunst tritt uns diese Form der Religion entgegen.

Es ist hier nicht der Ort sie zu werten, d. h. zu fragen, wieweit der klassische Grieche sie verwirklicht hat, und ob sie überhaupt zu verwirklichen ist. Es ist nur zu betonen, daß diese klassische Kunst aufs engste mit einer klassischen Religion zusammenhängt, die weder die neolithische der Wiedergeburt des Menschen und der Erde ist, noch die der olympischen Götter, die ein feudales Königtum spiegeln, dessen Kriegerglaube die älteren Erdenmächte in sich aufnimmt. Die homerischen Epen zeigen uns in der Ilias das olympische System in voller Zersetzung und in der Odyssee die klassische Religion im Entstehen. Es sind hier wie dort dieselben Namen der Götter, aber sie haben eine völlig andere Funktion: sie vertreten Eigenschaften des Menschen, seine Instinkte und seine Ideale, die in die alten Göttergestalten hinausprojiziert werden, die nun zu Adjektiven der Moira herabsinken wie einige Jahrhunderte früher die neolithischen Erdenmächte zu Beinamen der olympischen Götter geworden waren. Für diese dritte Stufe der griechischen Religion ist auch die Alternative falsch, ob man die Götter anthropomorphisiert oder die Menschen vergöttlicht hat – unter ganz bestimmten historischen Bedingungen hatten sich die Auffassungen des Menschen von sich selbst und von den Göttern soweit einander angenä-

hert, daß das Erstreben oder die Darstellung ihrer Identität sich von selbst ergab. Erst mit den Sophisten beginnt die Zersetzung dieser Einheit und Vorbereitung einer neuen Religion: der des christlichen Glaubens an die trinitarische Gottheit.

Die nur kurz angedeutete Entstehung der klassischen Religion der Griechen erklärt nun auch, warum der Weg zur Identität von Gott und Mensch seit dem 6. Jahrhundert v. Chr. ein doppelter und gegensätzlicher war. Der eine knüpfte an die Religion der neolithischen Erdmächte an, wie sie sich in den Mysterien von Eleusis erhalten hatte – der ungriechische Ortsname selbst erklärt sich aus der neolithischen Zeichensprache. Er führte mit Hilfe des Dionysos und der orphischen Mysterien zur Einheit des Menschen mit Gott im Ritual der Initiierung und sicherte dem Menschen die Unsterblichkeit, die ihn von den Göttern trennte. Es war ein mystisch-asketisch-pantheistischer Weg. Der andere Weg knüpfte an die Namen der olympischen Götter an, entsprechend ihrem rationalen Wesen und der Leistung Homers entsprechend. Er war rituallos und führte nicht durch Emotionen, sondern durch das Bewußtsein, das ebenso sehr Selbsterkenntnis wie Seinserkenntnis war, durch die Tragikomödie des menschlichen Selbstbewußtsein, die damals (und bis heute) kein Philosoph in Begriffen dargestellt hat.

Auf diesem Wege suchte der Mensch nicht die göttliche Unsterblichkeit, sondern das, was er den alten Göttern des Olymp nicht mehr zuschreiben konnte und doch zuschreiben wollte und mußte: die Fähigkeit zur Verantwortung für die Gestaltung des menschlichen Lebens und der menschlichen Gesellschaft durch den Menschen selbst. Dazu genügte nicht der Wettkampf (Agon) in der Palästra, nicht der Wettkampf der Dichter im Theater; nur die volle, natürliche und geschichtliche Wirklichkeit war Kampfplatz, nur auf ihm konnte entschieden werden, wo die Grenze des Menschen gegen die Welt und gegen die Götter lag. Der

oder die Künstler der Giebel von Olympia haben diese Grenze weder in dem Menschen Peirithoos noch in dem Gott Zeus vergessen: der gesenkte Profilkopf des einen wie die gleichsam gefesselte Geste des andern besagten dasselbe – sie haben ihre Grenze gefunden; nicht der Mensch am Gott und nicht der Gott am Menschen, sondern beide an einem: die Moira ist das Maß aller Dinge, und vor diesem Maß fällt jeder Unterschied zwischen Mensch und Gott hin, denn die Unsterblichkeit hört auf, begehrenswert zu sein für den, der sich in der Gestaltung des Lebens selbst bewahrt.

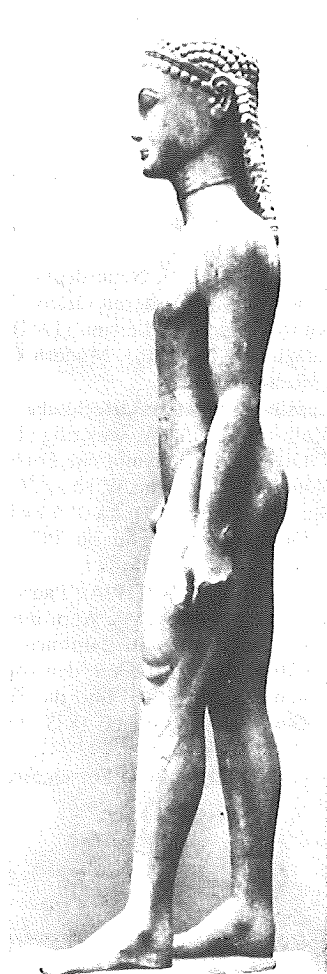
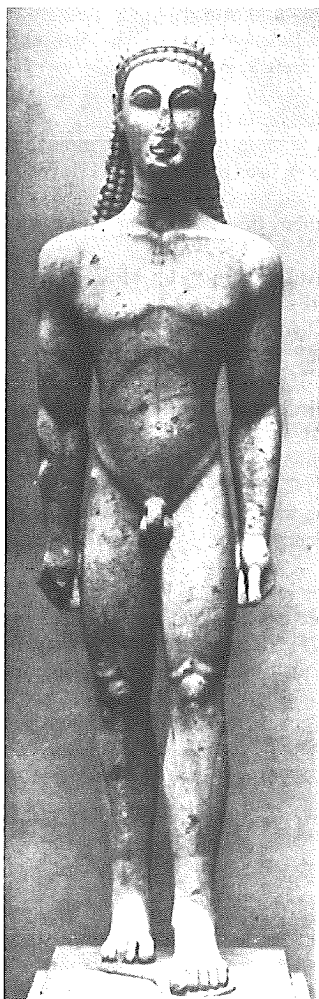
#### Literaturverzeichnis

- Alscher, L. (1951): Kompositionsgesetze der Olympiameister, in: Mitteilungen des deutschen Archäologischen Instituts, Bd. 4, S. 65 ff.
- Ashmole, B. und N. Yalouris (1967): Olympia. The sculptures of the temple of Zeus. London.
- Bulle, H. (1939): Der Ostgiebel des Zeustempels zu Olympia, in: JdI, 54, S. 137-218.
- Buschor, E. und R. Hamann (1924): Die Skulpturen des Zeustempels zu Olympia. Marburg.
- Bluemel, C. (1927): Griechische Bildhauerarbeit. Berlin und Leipzig.
- Brunn, H. (1888): Über Giebelgruppen, in: Kleine Schriften, II. Bd., Leipzig und Berlin 1905.
- Casson, St. (1933): The technique of early Greek sculpture. Oxford.
- Cohen, R. (1939): La Grèce et l'Hellénisation du monde antique. Paris.
- Curtius, E. und F. Adler [Hrsg.] (1897): Olympia. Die Ergebnisse der ... Ausgrabung. Textband III: Die Bildwerke in Stein und Thon. Bearbeitet von G. Treu. Berlin.
- Dörpfeld, W. (1935): Alt-Olympia. Untersuchungen und Ausgrabungen zur Geschichte des ältesten Heiligtums von Olympia und der älteren griechischen Kunst. 2 Bde. Berlin.
- Dornseiff, F. (1936): Der sogenannte Apollon von Olympia, in:



- Greifswalder Beiträge zur Literatur- und Stilforschung, Beiheft 1. Greifswald. 2. erweiterte Aufl. in: Beiträge zur Sprach-, Stil- und Literaturforschung, Abt. Antike, Heft 9, Berlin 1938.
- Neufassung in: JdI, 1941.
- Dumézil, G. (1929): *Le problème des centaurs*. Paris.
- Gais, R. M. (1974/75): *The pedimental sculptures from Olympia and the Oresteia of Aeschylus*. Studies in uses of the visual. Princeton University.
- Kirk, G. S. (1980): *Griechische Mythen. Ihre Bedeutung und Funktion*. Berlin.
- Kunze, E. (1959): *Neue deutsche Ausgrabungen im Mittelmeergebiet und im Vorderen Orient*. Berlin.
- Kunze, E. und U. Jantzen (1944): *Olympia-Bericht, iv, 1940-41*.
- Lawson, F. C. (1916): *Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion*.
- Lepsius, R. (1890): *Griechische Marmorstudien*. Berlin.
- Mallwitz, A. und W. Schiering (1964): *Die Werkstatt des Pheidias in Olympia*, in: *Olympische Forschungen*, v.
- Rodenwaldt, G. und W. Hege (1936): *Olympia*. Berlin.
- Stucchi, S. (1952-54): *La decorazione figurata del Tempio di Zeus ad Olimpia*, in: *Annuario della Scuola Archeologica di Atene*, Bd. 30-32, S. 75 ff.
- Trendelenburg, A. (1914): *Pausanias in Olympia*. Berlin.
- Treu, G. (1888/89): *Die Anordnungen des Westgiebels des Zeustempels in Olympia*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, iv S. 175 ff. Vgl. den von Curtius und Adler herausgegebenen Olympia-Band und die Sitzungsberichte der Berliner Arch. Gesellschaft v. Januar 1888, in: *Wochenschrift f. klass. Philologie*, 1888, S. 185 ff.
- (1907): *Olympische Forschungen*. Leipzig.

Die Giebelanordnungen und Peirithoos-Darstellungen wurden gemäß der Olympia-Berichte von Treu, Dörpfeld, Bulle, Rodenwaldt und Hege wiedergegeben.



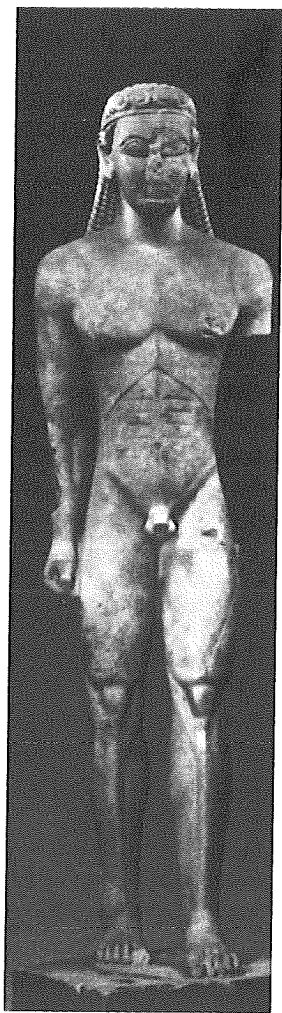
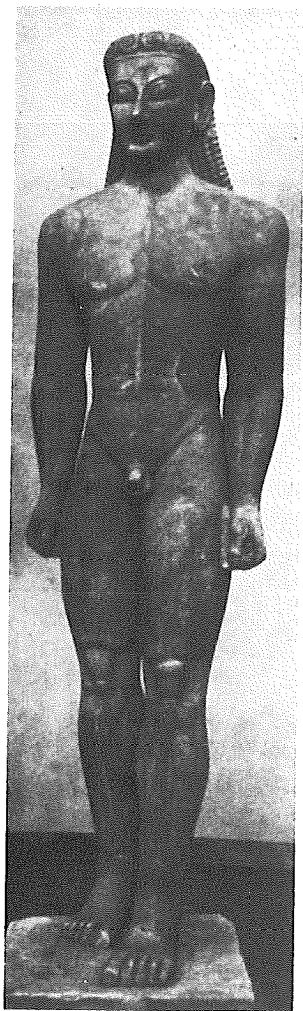
Kouros (New York). Höhe: 1,84 m. Diese Figur wird hier nur zum Vergleich mit abgebildet. Von Raphael besprochen wird im folgenden der Kouros von Sounion (Athen), der auf den Seiten 401 ff. abgebildet ist. Abb. nach G. Richter, Kouroi, 1970.

Der archaische, der klassische  
und der ägyptische Körper,  
oder:

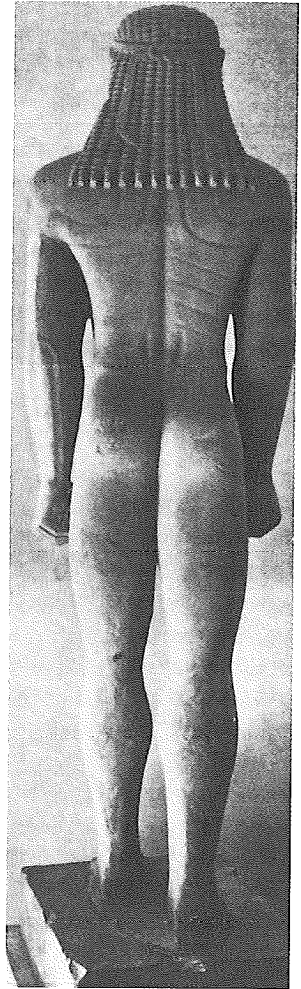
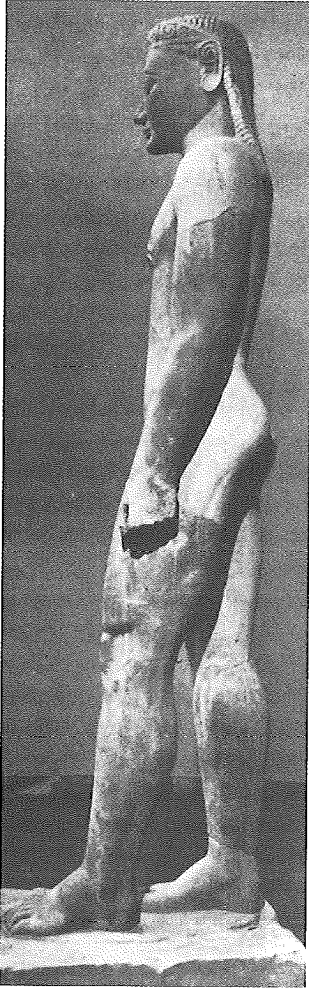
Der Weg zum klassischen Menschen  
in der monumentalen Skulptur

## Inhaltsübersicht

Abbildungen: Kouros . . . . .	398 und 401 ff.
Vorbemerkung . . . . .	403
Die Stellung der Figur des Kouros . . . . .	404
Die Vielansichtigkeit des Kouros und sein Verhältnis zur ägyptischen Plastik . . . . .	407
Körper und Raum . . . . .	410
Kouros und Peirithoos . . . . .	417
Materie und Form . . . . .	419
Modellierung und Energie . . . . .	423
Die Körper . . . . .	433
Abbildung: Der Schreiber Rahotpe . . . . .	441
Klassischer, archaischer und ägyptischer Körper . . . . .	442
Abbildungen: Verschiedene Ansichten des Schreibers . . . . .	444 ff.
Abbildung: Kleobis und Biton . . . . .	457
Literaturverzeichnis . . . . .	460
Abbildung: Kolossalfigur . . . . .	461



Kouros von Sounion (Athen). Höhe: 3,05 m (ursprünglich eventuell höher). 1906 gefunden. Abb. nach G. Richter, *Kouroi*, 1970, und S. Karouzou, *Nationalmuseum (Athen)* 1979



Kouros von Sounion (Athen)

## Vorbemerkung

Nachdem zuerst das Wesen des klassischen Menschen am Beispiel des Westgiebels von Olympia und dann an dem bezeichnenden Beispiel der Grabplastik der Kampf zwischen alter und neuer Weltanschauung und Weltgestaltung analysiert wurde, und nachdem schließlich die Ursachen des Wandels in einem grundlegenden Wechsel der gesamtgeschichtlichen Bedingungen bloßgelegt worden sind,\* bleiben in einem letzten Kapitel die Stationen des Weges zu zeichnen, die die allmähliche Entstehung der klassischen Skulptur markieren.

Diese Entwicklung ist nicht eine lokal-griechische Angelegenheit, sondern hat eine welthistorische Bedeutung, weil hier zum ersten Mal eine Kunst sich bildet, die an die Wirtschaftsbereiche des Handels, an die Staatsform der Demokratie mit imperialistischen Tendenzen, an das Wesen des rationalen Menschen gebunden ist. Die archaische Kunst ist zugleich eine Spät- und eine Frühform, zugleich Erbe einer langen Vergangenheit und Ahnherr einer Zukunft, die sich nicht über Jahrzehnte und Jahrhunderte, sondern – mit mancherlei Unterbrechungen über volle zwei Jahrtausende erstrecken wird. In die alte Kunst der Landwirtschaft, des Königtums, des Toten- und Wiedergeburtskults ist ein Sprengstoff eingeführt, dessen dynamische Kraft sich nicht nur in der Antike, sondern auch seit dem XII. Jahrhundert auswirkt und wie dort die klassische, so im christlichen Europa die klassizistische Kunst schafft.

Diese welthistorische Bedeutung des Weges, der zur klassischen Kunst führt, wird es rechtfertigen, wenn wir jede einzelne Etappe bald mit der ägyptischen oder der ihr

\* Dies bezieht sich auf den einen Plan Raphaels, dem hier vorstehend abgedruckten Peirithoos-Kapitel das Cykladen-Kapitel und den Text über die Krieger- und Jünglingsstele folgen zu lassen. Vgl. dazu die Ausführungen in der Einleitung, S. 13 ff.

entsprechenden christlichen Kunst vergleichen, bald mit der klassischen, resp. klassizistischen. Es soll damit keineswegs gesagt sein, daß die archaische Kunst nur eine Umbildung der ägyptischen oder nur eine Vorbildung der klassischen ist; im Gegenteil soll damit ihre Vielfalt betont werden, die in einem so auffälligen Gegensatz zur Einheit der klassischen Kunst steht.

### *Die Stellung der Figur des Kouros*

Wir beginnen diese Untersuchung mit dem Kouros von Sounion, der das älteste, relativ vollständige monumentale Denkmal von hoher künstlerischer Qualität ist. Er hat innerhalb der archaischen Plastik eine relative Sonderstellung wegen seiner schrägen Orientierung zum Sockel. Richtet der Betrachter seinen Blick auf die Mittelachse der Figur, derart, daß diese ihm mit größtmöglicher Frontalität gegenübersteht, so sieht er den Sockel zu einer Raute verschoben und die Figur nicht parallel zu seinem waagrechten Rand, sondern schräg über seine Oberfläche hingestellt; die Sockelseite und die Füße bilden also einen Winkel, der weder auf ein orthogonales Achsensystem orientiert noch in sich selbst ein rechter ist. Diese Schrägstellung bleibt nicht durch den ganzen Körper die gleiche: sie ist am größten in den Beinen, wo sie durch Diagonalebenen angegeben und betont wird, die durch die Unterschenkel gehen; sie wird kleiner im Brustkorb, als ob dieser sich gegen die Waagrechte des Sockels, bzw. gegen den Betrachter zgedreht hätte, und sie wird noch einmal etwas größer im Kopf, an dem man ganz deutlich den linken Teil des Gesichts [stark beschädigt] größer sieht als den rechten.

Man darf weder die Schrägstellung als Ganzes noch den Größenwechsel innerhalb ihrer als eine Drehung auffassen, insofern mit diesem letzten Ausdruck eine Bewegung des Körpers aus dem Willen des Menschen gemeint ist oder



auch nur eine dem Körper aufgezwungene kontinuierliche Zirkularbewegung, die ein einheitliches Zentrum voraussetzt. Wie die Ägypter der XVIII. Dynastie durch einen parallelepipedischen [rechteckigen] Block eine Diagonalebene gelegt haben, die vom untern Rand vorn zum obern Rand hinten als eine schiefe Ebene geneigt ist, so hat der griechische Bildhauer eine Diagonalebene von der rechten Ecke vorn zur linken Ecke hinten gestellt. Der sehr wesentliche Unterschied besteht darin, daß die Diagonal-Böschung der Ägypter an jeder einzelnen Stelle von der Höhe abhängig bleibt, einen Winkel mit der senkrechten Blockwand bildet, während die Diagonalebene des Archaikers ein Weg in die Tiefe über die Breite ist, die nicht nur eine sehr viel geringere Ausdehnung hat als die Höhe, sondern von der Blockwand auf einen Sockelrand reduziert ist. Damit aber ist diese Diagonalstellung Zeichen einer neuen Raum- und Körperauffassung.

Findet sich eine solche Schrägorientierung noch an einzelnen anderen archaischen Werken wie z. B. an den berühmten Dreileibigen des Giebels des alten Athenatempels (580–570) oder des Urparthenon, so dürfte ihre Kombination mit einer Neigung zur Seite kaum noch einmal vorhanden sein. Diese Neigung zur linken Seite, d. h. zur Seite des vorgestellten Beines, betrifft zunächst (wie in sehr vielen ägyptischen Schreitfiguren) die Waagrechten der Knie, der Hüften, der Brustmuskeln, der Schultern; ob diese Neigung alle parallel laufen oder ob eine Ungleichheit der Neigungen beabsichtigt war, ist nicht deutlich; aber selbst in diesem Fall müßte der Schnittpunkt sehr fern, d. h. in der Nähe des Horizonts liegen, auf den damit die *Seite* der Figur bezogen bleibt.

Diese Senkungen der Waagrechten nach unten sind nun nicht auf eine lotrechte Achse bezogen; vielmehr ist die Figur über ihre ganze Höhe geneigt, wie dies an der Mittelachse und an der großen Neigung des linken gegenüber

dem rechten Bein deutlich wird. Diese Neigung zur Seite wird also von der ganzen Figur gemacht, ist aber trotzdem nicht in der ganzen Figur die gleiche. Denn der Kopf ist zur rechten geneigt – der Winkel mit der Schulter ist kleiner als ein rechter, der auf der linken Seite größer, und dies entspricht dem Winkel zwischen Fuß und Bein auf denselben Seiten. Ferner stehen die beiden Beine und Arme nicht parallel: die linke Seite, die des vorgestellten Beines, ist stärker geneigt als die rechte, die des zurückgestellten Beines; dieser Unterschied wird besonders deutlich, wenn man die Arme hinzunimmt, die hier nicht wie in Ägypten oft die Oberschenkel überschneiden, sondern mit verschiedener Knickung im Ellbogen an den Seiten des Körpers angezogen herabhängen. Mit dieser Differenzierung dürfte beabsichtigt sein, die Fülle der Senkungen aus der Waagrechten nach links unten nach der Gegenseite hin durch eine graduelle Annäherung der Höhenlinien an die Orthogonalität auszubalancieren. Und diese nur von dem Verhältnis der äußersten Randlinien vollfaßbare Bewegung über die Breite vollendet sich im Kopf, der über die Lotrechte nach der Gegenrichtung hin sich neigt.

Zu der Schrägstellung im Sockel, zur Neigung nach der linken Seite kommt nun noch als dritter Faktor eine Neigung nach vorn hinzu, als ob die ganze Figur nicht nur auf den Beschauer zuschreiten, sondern auf ihn zufallen wollte. Diese Neigung ist umso merkwürdiger, als ja das vorgestellte Bein nach hinten, d. h. in den Block hineingerichtet ist und der Oberkörper zwischen den beiden verschieden stark geneigten Beinen aufgehängt zu sein scheint – aber eben nicht völlig lotrecht, sondern so, daß sich die beiden verschiedenen Richtungen der Beine im Block: von unten nach oben einmal einwärts und einmal auswärts auch in der Brustebene durchsetzen und zusammen mit dem Kopf und dem gesenkten Auge\* eine Neigung nach vorn

\* Eventuell ein Irrtum, wegen des Fehlens der Iris und der Prominenz des oberen Augenlides.

ergeben. Der Blick fixiert den Standort des Betrachters in einer Distanz, die ungefähr gleich der Höhe der Statue selbst ist, so daß der bedrohliche Eindruck entsteht, als wolle sich die Statue mit ihrer Neigung auf den Betrachter stürzen.

Die Schwergewichtsverhältnisse sind also nicht auf eine Lotrechte bezogen, sondern auf drei Schräge verteilt: die eine geht vom zurückgestellten Fuß mit Abbiegung im Brustkorb zum Kopf, die zweite zur linken Seite der Figur und die dritte zum Kopf des Betrachters. Jede hat in sich ein gewisses Gegengewicht. Sie haben verschiedene Längen und vor allem Neigungen, sie laufen auseinander und haben wohl nicht einmal einen realen Schnittpunkt, weder in der Figur noch im Betrachter. Die Figur steht nicht in einem einheitlichen Kraftfeld, das man vorwiegend als Schwerefeld auffassen kann, sondern bewegt sich oder vielmehr: sie wird durch ein aus vielfachen und divergierenden Komponenten bestehendes Kraftfeld bewegt, deren Resultante sie nicht ist, sondern sucht, und demgegenüber das Gewichtsverhältnis der Teile des Körpers zueinander, d. h. dem Spiel der Normalkräfte des Tragens und Lastens, von sekundärer Bedeutung ist.\*

### *Die Vielansichtigkeit des Kouros und sein Verhältnis zur ägyptischen Plastik*

Es gibt ein *Gesetz* für den Ablauf der Ansichten, beherrscht im wesentlichen von dem rhythmischen Wechsel von Spannung und Ruhe und von der Verlegung des äußeren Kontrastes (Körper-Raum) nach innen.

\* Die folgenden neun Seiten betreffen vor allem technische Beschreibungen der verschiedenen Ansichten der Figur und ihrer Einzelteile, sowie des Kräftefeldes, wobei diese Phänomenologie auf eine Interpretation der Zeichensprache im Sinne von Raphaels Wiedergeburtsmagie-Theorie zielt.

Diese Vielansichtigkeit scheint den Kouros von Sounion ebenso stark mit der ägyptischen Kunst zu verbinden (unabhängig von der Frage der direkten Beeinflussung), wie sie ihn von der Ein-Ansichtigkeit des Peirithoos trennt, die sich ja nicht allein aus der Aufstellung in einem Giebel erklärt, sondern aus dem Vorhandensein *eines* (in sich allerdings zwiespältigen) Prinzips, das sich dann ebenso in der anderen Beinstellung, in der Ausschaltung der Zeichensprache etc. äußert. Die in zeitlicher Sukzession abrollende Multiplizität der Ansichten (wie der Prinzipien) unterscheidet sich aber auch wesentlich von der ägyptischen, da sie hier nicht durch eine ideelle Mantelfläche, sondern durch einen ideellen Block zusammenhängen. Dies bedeutet, daß in Ägypten keine Ansicht einen Zwang enthält, zur nächsten weiterzugehen (also qualitativ verschieden ist von der griechischen Skulptur wie später gezeigt werden wird, wenn wir vom Verhältnis von Körper und Raum handeln); jede Ansicht ist nur ein Teil des Ganzen, aber als Teil in sich vollständig, weil der Hauptkonflikt zwischen dem Vollen und dem Leeren entwickelt ist. Die einzelnen Ansichten bleiben diskontinuierlich, obwohl die Überecksicht sicher eine Rolle spielt, denn nirgends treten Vorder- und Rückseite des Menschen in eine Ansicht zusammen. Die verschiedenen Bilder haben ihre Einheit weder im Menschen noch in Akt und Gesetz der Abfolge, sondern im Block und in der Symbolform des Zeichens.

Der griechische Künstler hält in einer bestimmten Ansicht eine Seite des ästhetischen Gefühls fest. Es breitet sich gleichartig und monoton über die betont verschiedenen Formen des Körpers aus; aber von Ansicht zu Ansicht variiert er dieses Gefühl, indem er eine andere Komponente hervorhebt gegen die übrigen, die zurücktreten. Sein Ziel ist schließlich, aus den Teilen das Ganze aufzubauen. Der ägyptische Künstler dagegen variiert nur, um die Konstanz zu betonen, sowohl die der Grundfakten wie die des Ziels, und zu diesem Zweck reduziert er die Varianten: die

Seitenansichten gleichen sich untereinander und ebenso die Dreiviertelansichten, so daß selbst im Wechsel das Konstante immer wieder durchbricht. Der Grieche gibt wirklich ein Gesetz des Werdens, das ein Ganzes aufbaut; der Ägypter gibt ein Metrum der Bewegung, um die Uner-schütterlichkeit des konstanten Seins um so stärker hervor-treten zu lassen.

Ein Unterschied gilt für die scheinbar so ähnliche Bein-stellung. Es mag richtig sein, daß in der ägyptischen Kunst die geöffneten Beine ebensowohl ein Stehen wie ein Gehen ins Unendliche bedeuten können, in keinem Fall aber mei-nen sie den fruchtbaren Moment, der zwischen beiden ist und beide enthält. Die Details der Darstellung begründen dies: In der ägyptischen Kunst sind die Füße durch einen wahrnehmbaren Abstand getrennt, während sie im Kouros so dicht hintereinandergerückt sind, daß Fersen des vorderen und Zehen des hinteren fast auf einer Linie liegen. Im Niltal verbindet eine materielle und geschlossene Fläche, die einsinnig in die Tiefe gerichtet ist, die Unterschenkel, im Kouros sind zwei schräg gerichtete, einander zugewen-dete Ebenen durch sie gelegt, so daß sich innerhalb der schmalen Tiefenöffnung ein den Schritt hemmendes, kon-zentrierendes Achsensystem bildet. Der ägyptische Künst-ler muß durch die Schrägfläche des Schurzes die Bewegung der Unterschenkel vom Rest des Körpers trennen, und so die eigentliche Bewegung von den Beinen auf die Augen übertragen, die körperliche auf die magische, die dann ins Unendliche geht. Der griechische Künstler fixiert mit den Augen des Kouros den Ort in endlicher Distanz, den die in ihrer Bewegung gehemmten Beine hoffen erreichen zu können.

Diese Verschiedenheit in der Gebärde des Gehens voll-endet sich durch die des Gestus. Der Ägypter läßt die Arme den Körper überschneiden, damit er die Hände auf den Schurz legen kann. Er bezweckt damit eine rituale Haltung, deren Sinn in ihrer Unveränderlichkeit liegt – in

der Unveränderlichkeit des Gebundenseins. Der griechische Künstler läßt die Arme an den Seiten des Körpers herunterhängen und zieht sie zugleich etwas an, so daß physische Kraft in sie hineinkommt und mit dieser eine Möglichkeit und selbst Bereitschaft zur Handlung, zur Betätigung, die zu dem aufgezwungenen Herunterführen der aufsteigenden Kräfte in starkem Kontrast steht. Der Ägypter läßt die Beine schreiten, hält aber die Arme gefesselt. Der Grieche hemmt die Beine, aber gibt den Armen eine Bewegungstendenz. Der eine stellt Gegensätze getrennt gegenüber, der andere verbindet sie und kehrt ihren Zusammenhang um. Es liegt hinter dieser differierenden Interpretation der scheinbar gleichen Gebärden ebenso wie hinter der der vielen Ansichten offensichtlich eine andere Zeitauffassung beschlossen.\*

### *Körper und Raum*

Wir hatten die Analyse des Kouros von Sounion begonnen mit seiner stärksten Frontalansicht und fanden, daß diese unter dem Druck eines Kräftespiels den Beschauer zwang, diese Ansicht gegen eine andere und so fort einzutauschen, bis die Mantelfläche umgangen und aus den wechselnden Ansichten und Varianten des ästhetischen Gefühls das Ge-

\* Raphael erörtert auf den im Manuskript folgenden neun Seiten minutiös die verschiedenen Zeitarten im Kouros und in der ägyptischen Plastik. In der ägyptischen Vollplastik ist der Dargestellte völlig aus der irdischen Zeit herausgenommen. »Diese gleichsam ausgestrichene Zeitlichkeit wird ergänzt durch eine absolute Zeitlosigkeit, die das Auge jenseits des Horizonts sucht als eine unendliche, ununterbrochene Dauer. Der Mensch ist nicht in ihr, er ist auf dem Weg zu ihr durch die magische Kraft des Auges.« Anders als im Kouros ist also die Seinszeit aus der Umwelt des Körpers in den Körper selbst hineingenommen.

Das Verhältnis von Körper und Raum wird von Raphael mathematisch und interpretatorisch an allen Teilen der Kouros-Figur aufgeschlüsselt. Es ist die Vorbereitung der folgenden Konsequenzen.

setz dieser Bewegung und zugleich die Gestalt des Ganzen aufgenommen war. Wieder zur Frontalansicht zurückgekehrt, werden wir jetzt den Aufbau der Figur und ihre Beziehung zum Raum, zum Block und zum Koordinatensystem zu betrachten haben.

Um die Beziehung zwischen Körper und Raum zu gestalten, war – wie dem ägyptischen und dem klassischen Künstler – so auch dem archaischen ein parallelepipedischer Steinblock gegeben. Aber sein dringlichstes Verlangen war, die bestimmende und begrenzende Kraft der Seiten zu brechen, sie so vollständig zu entfernen, daß sie auch nicht mehr sekundär oder auch nur ideell durch irgendwelche Anhaltspunkte der Figur vom Auge des Betrachters rekonstruiert werden konnten. Die menschliche Figur wurde vollständig aus dem widerstehenden Urblock herausgenommen und als eine freie auf einen Sockel gestellt, auf den man Aufsicht hatte und auf dessen rechteckiger Oberfläche das System der Diagonalen und der senkrecht-waagrecht Mittelachse freigelegt war, d. h. ein Spiel zwischen dem Zentrum und den Ecken, bzw. Seiten.

Dieses System von Linien, das von vielfachen und distanten äußeren Punkten auf einen inneren Schnittpunkt zusammenstrebt, bestimmt statt der Blockwände die Figur, und zwar nicht nur ihre Stellung schräg zum Sockel, sondern auch die Wendung aus der Diagonalen gegen die Waagrechte. Entscheidend ist, daß der verschwundene äußere Block ersetzt wird durch einen inneren: durch den Kasten des Brustkorbs. Dieser ist nur die erste Etappe des konzentrischen, zentripetal gerichteten Weges, auf dem die äußere Schranke in eine innere Bindung umgewandelt wird; die nächste ist das in ihn eingezeichnete Koordinatensystem. Dank dieser Entstehung aus den ideellen Gerüstlinien des Blockes kann das Koordinatensystem in sich selbst nicht schlechthin orthogonal sein – mindestens eine der Ordinaten muß mit der andern einen nicht-rechten Winkel bilden; und es kann ferner nicht autonom und darum nicht

bestimmend wirken, sondern muß abhängig bleiben von den Größen[?] der angreifenden und der reagierenden Kraft. [...]

Die ägyptische Skulptur bleibt – trotz aller sehr bedeutenden Veränderungen zwischen dem Alten und dem Neuen Reich – Blockplastik in dem doppelten Sinn, daß die Kommunikation zwischen Raum und Körper begrenzt, d. h. in das Innere eines stereometrischen Körpers hineingepreßt wird und daß dieser durch seine widerstehenden GrenzWände an sich und vielmehr noch durch die Umwandlung des Urblocks in einen Symbolblock, der die Form des Lebens-Todeszeichens annimmt, für die Gestaltung der Raum-Körperbeziehung bestimmend wird. Diese bestimmende Kraft äußert sich darin, daß – soweit sie materiell physisch ist – von außen nach innen gemeißelt wird, soweit sie geistig-magisch ist vom Zeichen zur plastischen Form. Aus beiden zugleich erklärt sich die eigentümlichste und fundamentalste Tatsache der ägyptischen Vollplastik: daß Mensch und Raum sich als Volles und Leeres gegenüberstehen, wobei das Leere den gleichen Realitätsgrad und die gleiche Wirklichkeitsintensität hat wie das Volle.

Der Künstler hält sie als Entitäten auseinander und koppelt sie für die ästhetische Wahrnehmung zusammen durch folgende Verfahren:

Erstens: Das auf die Blockwand gezeichnete Netzwerk (Quadratur) erhält an der Vorderseite zwei ausgezeichnete Linien: eine waagrechte und eine senkrechte; diese wirkt als Mittelachse der Figur, jene als Augenlinie des Betrachters. Wenn der Block geöffnet wird, bleibt die waagrechte Blicklinie nahe der ursprünglichen Vorderfläche, während die Senkrechte tief in den Block eindringt. Senkrechte und Waagrechte bilden also zwar Achsen: eine objektive der Körpergebung und eine subjektive der Wahrnehmung, aber sie bilden kein Achsensystem; sie haben keinen einheitlichen Schnittpunkt, weil das ursprüngliche Netzwerk der Vorderebene in zwei (oder mehrere) Raumschichten



zerrissen wird. Die archaische Kunst bildet einen solchen Schnittpunkt, das entstehende Koordinatensystem hat sowohl objektive wie subjektive Bedeutung.

Zweitens: Auf der Seitenwand des Blocks werden ebenfalls eine (oder mehrere) Waagrechte und eine (oder mehrere) Senkrechte bzw. eine Diagonale als ausgezeichnete Linie aus dem Netzwerk herausgehoben (wobei eine Waagrechte mit der Blick- und eine Senkrechte mit der Trefflinie zusammenfällt). Die Hauptfunktion dieser ausgezeichneten Linien ist, das Volle gegen das Leere abzugrenzen, d. h. den menschlichen Körper gegen den Raum, soweit er in den stereometrischen Kubus eingetreten ist. Entscheidend ist, daß *alles* Volle ausschließlich auf der einen, alles Leere ausschließlich auf der andern Seite dieser Grenzfläche oder Grenzflächen liegt und zwar ausnahmslos das Volle unten und hinten im Block, das Leere vorn und oben.

Jedes Durchdringen des Leeren durch das Volle bleibt ausgeschlossen, und nur während der häretischen Zeit des Neuen Reiches kann das Volle in das Leere einstrahlen, um in ihm zu verstrahlen; sonst ist das Verhältnis nicht ein solches aktiver Wechselwirkung, sondern das eines Zusammengezwungenseins der sich Ausschließenden.

Drittens: Die konkreten Varianten dieser Beziehung hängen von der darzustellenden ritualen, bzw. politischen Haltung ab: dem Stehen, Sitzen, Hocken etc., aber sie lassen sich auf zwei Schemata reduzieren. In dem einen geht die Trennungsebene zwischen Vollem und Leeren diagonal durch den Block und zwar vom untern Rand vorn zum obern Rand hinten; in dem andern treppenartig, d. h. in zwei oder mehreren senkrechten Schichten, die entweder durch waagrechte Ebenen oder durch steigende, bzw. fallende Böschungen verbunden sind. In diesem letzten Fall bilden sich also parallel hintereinander liegende Schichten, so daß die jeweils vordere nicht nur materiell, sondern auch ideell aufhört, ehe die hintere ansetzt, weil die Leere

jede Weiterführung der Ebene verbietet – im Gegensatz zum luftgefüllten Raum der klassisch-griechischen Kunst, wo jede Ebene aus ihrem materiellen in einen ideellen Zustand übergeht und so die Kontinuität des Raumes wahrt. In der ägyptischen Skulptur dagegen wird der Block in Raumschichten zerrissen, so daß jede höhere Schicht zugleich eine tiefer im Raum liegende ist. Diese prinzipielle Diskontinuität – die am deutlichsten in den sitzenden Königsfiguren zum Ausdruck kommt – wird nur sekundär durch waagrecht zurückgehende Ebenen oder durch steigende, bzw. fallende Böschungen verbunden.

Aber auch in dem anderen Schema, wo die Ebene zwischen dem Vollen und dem Leeren (Körper und Raum) diagonal verläuft – er wird hauptsächlich auf die schreitende Figur angewendet und ist darum der archaischen Skulptur am nächsten –, ist die Funktion eine trennende und nicht eine sammelnde. Immer liegt alles Leere vor und alles Volle hinter ihr, nie wie im Kouros von Sounion, wo sowohl Körper als auch Raum zugleich vor und hinter ihr liegen. Und für das Volle bleibt die Zerbrechung der Achsen und die treppenstufige Gliederung des Vollen erhalten. Wenn man diese beiden ägyptischen Hauptschemata auf einen Generalnenner bringen will, so könnte man sagen: Der geöffnete Block kommt als ein Ganzer dem Beschauer mit seiner Öffnung entgegen, und diese wird in prinzipiell diskontinuierlichen Etappen von vorn nach hinten und von unten nach oben durch kastenartige Formen geschlossen.

Mit diesem Prinzip hat der archaische Künstler vollständig gebrochen; er hat es ersetzt durch eine zentrale Ebene, um die sich von allen Seiten – und zugleich von innen nach außen, wie von außen nach innen – Körper und Raum sammeln. Es gibt zwischen diesen beiden Methoden keinen Übergang, und es ist selbstverständlich, daß die Ersetzung der einen durch die andere aufs engste damit zusammenhängt, daß die Qualität des Raumes (und des Körpers) eine

andere geworden ist. Für den archaischen Bildhauer wie für den archaischen Philosophen galt, daß das Nichtseiende nicht sein kann, oder daß zwischen gegensätzlichem Seien- den eine Wandlung und Rückwandlung möglich ist, wäh- rend für den ägyptischen das Nichtseiende als Tod, Leere und Wüste dasselbe, wenn nicht ein höheres Sein hatte als der Körper, das Volle und das Leben, und daß jede Wer- densbeziehung zwischen ihnen ausgeschlossen war.

Viertens: Fand das Leere im Block seinen Widerstand und seine Grenze am Vollen, so war umgekehrt das Volle (der Körper) nicht nur an bestimmte, den Grenzen nahelie- gende Stellen gebannt, sondern auch in seiner Erscheinung als Körper begrenzt. Das betonte Volumen darf nicht über- sehen lassen, daß nirgends – auch nicht in der Vorderan- sicht – der ganze Körper angeregt wird. Wir haben es im- mer nur mit verschiedenen Arten von Reliefs zu tun, die übereinander geschichtet und verbunden werden, so daß sie einen äußeren materiell räumlichen Zusammenhang im Ganzen des Blocks bilden. Dieser fragmentarische Charak- ter ist am größten in der Seitenansicht (die nicht wie beim Kouros von Sounion den Rücken miteinschließt), am klein- sten in der Übereckansicht; aber in keinem Fall wird das Auge des Betrachters um die Körpergrenzen herum oder durch das Volle hindurch geführt, in keinem Fall kommt es zu einer Schrägstellung der Figur. Durch diese beiden Mit- tel hat der archaische Künstler mit der Methode der Frag- mentierung des menschlichen Körpers prinzipiell gebro- chen, um in der Einzelansicht das Ganze des Körpers anzu- regen und es dann durch das erzwungene Herumschreiten um den Körper zu vollenden. Es war natürlich auch das nur möglich, weil der menschliche Körper und zugleich der ganze Mensch für den archaischen Griechen eine völlig an- dere Bedeutung gewonnen hatte.

Fünftens: Für den Ägypter war das Fragmentarische der sinnlichen Erscheinung ergänzt durch die Zeichen. Diese hatten eine vielfache Funktion: nach ihnen wurde der qua-

dratische Urblock in einen Symbolblock verwandelt; sie überbrückten die Kluft zwischen dem Quadrat des Blocks und den Gliedformen des menschlichen Körpers, die als Kegel, Zylinder oder Teile von Kugelflächen stereometriert werden. Sie faßten die verschiedenen Glieder von außen her zusammen und waren eine der Beziehungsformen zwischen ihnen. Man wird die Rolle der ägyptischen Symbolzeichen nur aus der Analogie zum christlichen Kreuz verstehen – unter der Bedingung, daß man den Unterschied aufrecht erhält: dieses wirkt von innen nach außen – entmaterialisierend, jene von außen nach innen: Körper und Block bildend, selbst Volles und Leeres zusammenfassend. Diese Zeichensprache hat für den archaischen Künstler nur noch eine sekundäre Bedeutung; er hat sie noch nicht ganz abgestreift, weil sie in seiner eigenen neolithischen Vergangenheit wurzelt. Sein Kunstwerk ist ohne sie zu verstehen, weil die Sprache gegenständlicher Formen bereits alles sagt, während das ägyptische Kunstwerk alles in den Zeichen sagt, und der Körper nur geformt wird, damit sich der Sinn der Zeichen außerhalb der Kunst erfüllen kann.

Sechstens: Wegen dieser fundamentalen Bedeutung der Zeichen hat der Ägypter den Körper als Körper nicht ge-eint. Das besagt nicht, daß sich die einzelnen Glieder nur durch eine Addition des Betrachters zusammenfügten. Ihre Einheit liegt – abgesehen von der gleichen Geometrisierung, Symbolisierung, Gestaltungsmethode – in der Materie selbst, im Stein als Stein. Darum ist die Isolierung des Gliedes vom Glied beschränkt; die materielle Kontinuität ist die einzige, die der ägyptische Künstler kennt, obwohl seine dualistische Weltanschauung auch in sie eingedrungen ist (wie später zu zeigen sein wird). Der archaische Künstler, der die Kontinuität an ganz anderen Stellen sucht, konnte die Gelenke zwischen den Gliedern betonen; die materielle Kontinuität war für ihn nicht ein tragendes Fundament, sondern eine selbstverständliche Folge.

Konnte angesichts der Haltung des Kouros oder seiner Vielansichtigkeit der Eindruck entstehen, als hätte die ägyptische Kunst eine entscheidende Rolle gespielt bei der Entstehung der monumentalen Skulptur in Griechenland, so zeigt die Analyse von Körper und Raum, Block und Achsensystem, daß der archaische Künstler etwas so prinzipiell anderes wollte als der ägyptische, daß sein Werk nur aus völlig andern gesamthistorischen Bedingungen erklärt werden kann.

Etwas anderes ist das Resultat, wenn wir die Körper- und Raumgestaltung des Kouros mit der des Peirithoos vergleichen. Es werden sich dann trotz gewisser fundamentaler Gemeinsamkeiten weitgehende Verschiedenheiten zeigen und diese können nicht durch eine immanente Logik eines rein kunstgeschichtlichen Prozesses erklärt werden, umso weniger als der Kouros von Sounion ein viel zu kompliziertes Gebilde ist, als daß von ihm aus nur eine einbahnige Entwicklung möglich wäre. Wir haben jetzt freilich am Ausgangs- wie am Endpunkt dieselben Kräfte in den gesamthistorischen Bedingungen, aber ihr quantitatives Verhältnis hat sich so oft und so gründlich verlagert, daß man von einer »logischen« Entwicklung nicht sprechen kann.

### *Kouros und Peirithoos*

Der auffallendste Unterschied zwischen dem archaischen Kouros von Sounion und dem Peirithoos von Olympia (in bezug auf Raum-Körper-Gestaltung) ist die Tatsache, daß der Raum Gestalt gewonnen hat: eine reale und eine ideelle, die eigener und gegensätzlicher Bewegungen fähig sind, sogar solcher, die weit über die Grenzen des Urblockes hinausreichen. Aber der gestalt- und bewegungslose Raum des Kouros hat mit den zu eigenen, vom Körper des Menschen unabhängigen Grenzen geformten des Peirithoos gemeinsam, daß Raum und Körper sich durch-

dringen, indem jener durch diesen durchbricht und zwar an genau den gleichen Stellen.

Ein zweiter sehr auffallender Unterschied ist, daß im Peirithoos das Koordinatensystem in sich selbst verschiebbar und damit autonom und konstitutiv geworden ist; aber auch das starre und unabhängige Koordinatensystem wirkte als ein Zentrum für alle Dimensionen, und gegenüber dieser fundamentalen Gemeinsamkeit sind alle Veränderungen, so groß sie sein mögen, sekundärer Natur.

Diese Erhöhung der Autonomie und der Gestalthaftigkeit der beiden Pole: Raum und Achsensystem ist nun von einer erhöhten Integration begleitet. Die Gegensätze von Raum und Körper werden integriert, indem die Formen nicht durch fixierte Grenzen aus dem Raum herausgerissen, sondern in den Raum hineinmodelliert werden, indem die Ränder eine innere Grenze durch die Binnenform selbst finden. Die Gegensätze von stereometrischen Körpern und Ebene werden angeglichen, indem die Ebene, nachdem sie aus der Schrägstellung planparallel zum Block gelegt ist, sich in ganzer Breite nach unten hin durchsetzt und das geöffnete Stehen in distante Pläne in *eine* Ebene zusammenzieht, von wo aus sie differenziert werden; umgekehrt dringt die Unterscheidung von stehendem und erschüttertem Bein in den Oberkörper ein und schafft hier den Unterschied einer stehenden und einer bewegten Seite, eine gewölbte Form und eine ideell gewordene Ebene.

Der Mensch wird nicht mehr schräg gestellt, sondern er dreht sich und er mißt diese Drehung nicht mehr am Beschauer, sondern durch die Unterscheidung von potentieller und realer Mittelachse in sich selbst. Ganz allgemein: Aus dem Auseinandernehmen, Isolieren und Gegenüberstellen der Gegensätze (mit nur äußerer Vermittlung und Verzahnung) ist die Durchdringung und Einheit der Gegensätze geworden: der Raum ist jetzt Körper und der Körper räumlich; sie bleiben real etwas Verschiedenes,

potentiell aber sind sie dasselbe, so daß der Übergang zwischen ihnen fließend wird, ohne daß darum die Grenzen sich verwischen. Das aktivierte Achsensystem macht auch die Massen aktiver und dasselbe Prinzip aktivierter Gegensätze wirkt sich dann auch in den Rändern der Figur und im Raum aus.

Im Kouros von Sounion hatten wir Starrheit für Achsen und Massen, Bewegung für die Grenzen, Gestaltlosigkeit für den begrenzten Raum – also Heterogenes festgestellt. Auch im Peirithoos sind Gerüst, Körper und Raum unterschieden, aber sie sind zugleich eines, weil jedes in dem andern (potentiell) mit enthalten ist. Ein (zweieiniges) Prinzip realisiert sich gleichsam in konzentrischen Kreisen, mit jedem Ring eine neue Sphäre der Realität setzend: vom Achsensystem zum Block, aber auch umgekehrt vom Block zum Achsensystem. Diese Veränderung war nur möglich, weil der Raum wie der Mensch jetzt etwas qualitativ Anderes geworden sind, weil der klassische Grieche von ihnen und den in ihnen wirksamen Kräften eine Auffassung gewonnen hat, die von der des archaischen Griechen weitgehend verschieden ist. Auf das Wesen dieser Kräfte werden wir nun von einem andern Gesichtspunkt her: dem der Gestaltung der Materie zur Form vorzudringen versuchen.

### *Materie und Form*

Die Konstituierung der Form hat eine figürlich-gestalthafte (geometrische) Seite, die in der Modellierung vollzogen wird, und eine materielle: die Methode des Künstlers, den Rohstoff der Natur in den *Werkstoff* zu verwandeln, aus dem das Kunstwerk selbst besteht.

Der unbekannte Schöpfer des Kouros von Sounion hat – in Übereinstimmung mit der ägyptischen und im Gegensatz zur klassisch-griechischen Kunst – seine Konzeption als

konkrete Trägerin seiner Weltanschauung direkt mit dem Rohstoff verbunden, d. h. ohne den Stoffcharakter des dargestellten Gegenstandes zu benutzen. Solche direkten Verbindungen traten oft in der bildenden Kunst auf (z. B. in Ägypten, im christlichen Mittelalter), und ihr konkreter Charakter hängt wesentlich von der Weltanschauung ab, die zu gestalten ist. Wir können aber hier noch nicht diesen Geiststoff selbst analysieren, weil das, was für den Künstler der Ausgangspunkt seiner Gestaltung ist, uns sich erst nach ihrer Vollendung enthüllt; wir können aber zeigen, in welchen Wahrnehmungs- oder im weitesten Sinne Apperzeptionsempfindungen der Rohstoff umgewandelt wird.

Die primären und die sekundären Qualitäten werden zunächst relativ getrennt. Die primären des Widerstandes, der Undurchdringlichkeit, der Schwere werden nicht zur Materialität schlechthin verabsolutiert, wodurch sie wie toter Stoff an jeder Stelle die gleichen Werte zeigen würden; sondern es findet eine Annäherung an organische Reaktionsfähigkeit statt, indem verschiedene Grade der Dichtigkeit, Nachgiebigkeit, Härte etc. eingeführt werden, die nach einem bestimmten Rhythmus sich lockern oder versteifen. Außerdem wird der Rohstoff durch Geometrisierung der Materie, durch eine gewisse Verselbständigkeit des Geometrischen gegenüber dem Materiellen ideell und gedankenhaft gemacht.

Von diesen beiden Tendenzen scheint die geometrische die organische noch zu überwiegen, doch werden die beiden Gegensätze zusammengehalten durch die Annahme eines kontraktiv wirkenden Kontaktpunktes, durch den Wunsch, sie koinzidieren zu lassen, derart, daß das Organische – obwohl mehr durch Graduierungen der Quantitäten der einzelnen primären Qualitäten angedeutet als zur Eigenschaft des dargestellten Menschen entwickelt – in beiden: dem materiell-objektiven und dem geometrisch-subjektiven anzuklingen beginnt.

Die sekundären Qualitäten sind dadurch differenziert,



daß die optischen, haptischen und motorischen Anteile an den verschiedenen Stellen des Körpers in verschiedenen Anteilverhältnissen vorhanden sind; es handelt sich dabei mehr um die wechselnde Differenzierung einer ungeschiedenen Einheit als um Integrierung selbständig gewordener Qualitäten. Im ganzen überwiegen die haptischen Empfindungen und diese erweitern sich öfter in motorische als sie sich in optische reduzieren, und diese bleiben enger als jene an das Getast gebunden. Dieses ist – als die Hauptempfindung – auch am weitesten differenziert im Gleiten, im Druck auf der Stelle und im widerstandslosen Durchbrechen, je nachdem, ob der Widerstand der Ebene oder die Öffnung des Raumes den stereometrischen Körper ablöst. Durch dieses Überwiegen der Tastempfindungen hängen die Extreme der optischen und der motorischen Qualitäten an einer Kontaktstelle zusammen, von der aus sie sich rhythmisch entfalten, um sich wieder an ihr und um sie zu sammeln.

Dieses methodische Prinzip des differenzierten Kontakts, bzw. der erstrebten Koinzidenz gilt auch für das Verhältnis der primären und sekundären Qualitäten, und zwar wiederum so, daß das Verhältnis ihrer Anteile graduiert ist, d. h. von Stelle zu Stelle wechselt und damit den Rohstoff aus seiner toten Materialität der organischen Stofflichkeit, d. h. der Reizempfindlichkeit und Reaktionsfähigkeit annähert (womit dann – historisch gesehen – prinzipiell die Möglichkeit gegeben ist, den eher nicht berücksichtigten Gegenstandsstoff einzuschalten).

Neben diesem *Apperzeptionsstoff* hat nun der Künstler aus Linie, Fläche, Farbe und Licht das Darstellungsmittel zu konstituieren, ehe er den *Werkstoff* der künstlerischen Gestaltung bilden kann. Ähnlich wie Rohstoff und Geiststoff unvermittelt (durch den Gegenstandsstoff) zusammengebracht werden, aber an ihrer Kontaktstelle das Organische (des ausgeschalteten Gegenstandes) wenn auch nur als

reine Potentialität erscheint, so werden Flächen und Licht als verschiedene Funktionen zu tangentialer Berührung gebracht und weisen damit auf die Möglichkeit einer späteren Einheit von Innen- und Außenwelt hin, von der wir im Kouros noch weit entfernt sind.

Die plastische, zur Form tendierende Seite des Darstellungsmittels besteht im Kouros aus zwei Faktoren: der Fläche und der Linie. Die Fläche reicht von der Ebene ohne inneres Krümmungsmaß bis zum Zylinder, in dem die Funktion des Sich-Wölbens das Geformtsein überwiegt – mit den Zwischenstufen der winkligen Begegnung von Ebenen, des runden Übergangs zwischen Ebenen etc.

Es gibt also Flächen, die sich in sich selbst wölben und damit eine Tiefenfunktion in sich selbst haben und solche, an welche die Tiefendimension von außen durch Begegnung mit andern, nur durch zwei Dimensionen sich erstreckende Ebenen herangetragen werden muß. Obwohl dieser Unterschied von dem Künstler betont und mit einem rhythmischen Wechsel im Aufbau verwandt wird (a-b-c, c' – b' – a', wobei  $a = \vee$   $b = \cup$  und  $c = \sqcup$  ist, sind sie doch alle insofern gleich behandelt, als keine ihre äußere Grenze aus sich selbst setzt oder vorbereitet. Diese Trennung von Randform und Binnenform gibt der ersten einen selbständigen Verlauf und Formcharakter. Dieser wird an gewissen Stellen hauptsächlich aus der Kompositionsfunktion bestimmt; gewisse Abstände und Formgruppen, die als natürliche beziehungslos sind, werden zu einer geistigen Einheit zusammengefaßt durch die gleiche Form der Grenzen (wie z. B. am oberen Knierand und am Brustmuskel).

Die Ursache ist also eine geistige und erfüllt sich daher in bedeutungsvollen Zeichen, die wir ornamental zu nennen pflegen, während sie zur Zeit ihrer Entstehung als magisch-mythologisch galten.\*

\* Raphael rekonstruiert und präzisiert auf den folgenden drei Seiten noch einmal die Prinzipien der Modellierung und faßt dies dann wie folgt zusammen.

## Modellierung und Energie

Ein Rückblick auf unsere Analyse der Modellierung zeigt, daß wir an gewissen Stellen lockere, an andern dichte Beziehungen zwischen den Elementen gefunden haben. Es verweist dies auf den eigenartigen Charakter der Energie, wenn wir darunter das verstehen, was der materiell und räumlich konstituierten Form Leben gibt – also mit dem Geiststoff und dem ästhetischen Gefühl identisch ist. Welcher Akt ist diese Energie und wie hängt sie mit dem materiellen Volumen zusammen? Wir werden diese Frage am besten durch einen Vergleich mit der allgemeinen Kunst beantworten.

Die ägyptische Statue zeigt an jeder Stelle die gleiche Energieladung, und zwar die höchste, die mit der Gesamtkonzeption zu verbinden ist: diese Energie sitzt an der Oberfläche, ist Spannungsintensität der Wölbung (oder der Ebene). Im Kouros von Sounion wechselt die Größe der Energieladungen, und die Anspannungen und Entspannungen durchdringen zuweilen die Oberfläche, zuweilen liegen sie auf ihr. Es handelt sich also um zwei ganz verschiedene Arten von Energien. Die ägyptische muß maximal sein, weil sie gegen das Leere steht, gegen das Sein des Nichtseins, und darum ließe jede Veränderung das Nicht in das Sein eintreten; sie würde eine Bejahung des Todes nicht nur *gegenüber* dem Leben, sondern *im* Lebenden bedeuten. Im Kouros ist die Verneinung *in die* Bejahung hineingenommen, weil seine Art der Energie ein Werden mit einschließt und damit wechselnde Grade der Seinsintensität.

In Ägypten sind fernerhin zwei Energien gegeneinander gestellt, auf dem engen Raum des geschlossenen Blockes gegeneinander gepreßt. Die eine ist universal, die andere ist begrenzt, an einen bestimmten Körper gebunden, wobei allerdings das Individuum eine soziale Funktion als Künst-

ler, Beamter etc. hat. Die partielle Energie beansprucht größer zu sein als die universale, sie zu besiegen, was nur möglich ist, wenn beide gleicher Art sind und durch ein spezielles Verfahren genügend Quantitäten von der einen auf die andere (mithilfe der Götter) übertragen oder durch diese andere der ersten (mithilfe der Magie) entwunden werden können. Der Grieche dagegen respektiert auch gegenüber der Energie das mathematische Axiom, daß das Ganze größer ist als der Teil, weil die entgegenstehenden Kräfte bestimmte und beibehaltene Größen von gegensätzlicher Qualität sind und weil es zu einer realen Auseinandersetzung kommt, durch die die Kräfte gegenseitig meßbar werden an einer endlichen Resultante: actio und reactio bilden ein Parallelogramm der Kräfte. Die actio ist nicht an das Leere, an das (existierende) Nichts geknüpft, sondern an ein (nach Lage und Größe) bestimmtes Etwas. Dieses Etwas transzendiert den Menschen, ist eine metaphysische Kraft, aber auch als solche Leben und nicht Tod. Die reagierende Kraft ist an das Dasein und den Willen des Menschen gebunden, und wenn dieser Wille über den einzelnen Menschen hinausreicht, so nicht in eine soziale Funktion, sondern in menschlichem Willen schlechthin. Aber selbst als allgemein menschlicher Wille ist die reagierende Kraft prinzipiell variabel gegenüber der Konstanz der angreifenden metaphysischen Kraft. Sie ist zu erschüttern und trägt ihre Negation in sich. Die Frage ist nur, ob diese Negation bis zur Niederlage und zum Tod reicht.

Im Kouros von Sounion ist die Resultante aus actio und reactio der Widerstand (im Gegensatz zur Wiederherstellung der erschütterten Ruhe in eine labile Gleichgewichtslage.) Und dieser Widerstand wird von dem ganzen Menschen als einer starren Einheit getragen, wie es durch die vielfachen Neigungen und Schrägstellungen des starren Achsensystems ausgedrückt ist. Innerhalb dieser Starrheit der reactio aber beginnt der Organismus zu atmen. Man kann sogar präziser sagen, daß er am Ende des Ausatmens

ist (wie der Biton\* am Ende des Einatmens). Dieser Ansatz zu einem organischen Leben ist nicht mehr als ein Keim, der nicht überall gleichmäßig und nirgends bis in die letzten Konsequenzen entwickelt ist, und er ist auch nur *ein* Mitbestimmungsgrund in dem Agon menschlicher und metaphysischer Energien, aber er genügt, um die konventionelle Gebärde, ohne sie zu zerstören, in einen persönlichen Gestus zu verwandeln.

Die ägyptischen Statuen dagegen machen eine religiöse und soziale Gebärde, bei der alles darauf ankommt, daß sie so exakt, so rituell, so unpersönlich und unveränderlich wie möglich ist. Es ist auch in Ägypten der ganze Körper des Menschen, der den Angriff erfährt; aber da die angreifende Kraft nicht von einer Seite kommt, sondern von allen, so kann auch die Antwort nicht eine einseitige oder vielfältige Reaktionshandlung sein, sondern nur ein gleichmäßiges Sich-Entgegenstellen, bis an einer einzelnen Stelle, durch ein einziges Glied: im Auge, diese gesammelte Gegenenergie sich entlädt und siegt.

Dies alles ist nur möglich, wenn sich nicht wie im Kouros von Sounion Welt und Mensch, sondern universelles Mana und vereinzelter Zauberkraft gegenüberstehen, wenn es sich nicht um physische und metaphysische, sondern um magische Kräfte handelt. Die magische Kraft und der Körper des Menschen hängen nicht wie Blut und Fleisch, wie Leib und Seele, wie Körper und Geist (Vernunft und Bewußtsein) zusammen, nicht wie Materie und Form, nicht wie Bewegtes und Bewegendes, sondern das Mana bedarf des Körpers, nur um sich aufteilen und als Teil wirksamer werden zu können, gleichsam als ein Gefäß, in das man eintritt, um zu handeln und es dann zu verlassen. Darum muß der ägyptische Körper notwendig ein Maximum an Volumen mit einem Minimum an organischem Leben sein, d. h. ohne jede Beziehung von Glied zu Glied qua Muskel,

\* Vgl. S. 457 ff.

Mechanik des anatomischen Gerüsts etc. Denn die Spannungsintensität des Volumens veranschaulicht die Größe der aus dem universalen Mana isolierten Zauberkräft; alles Organische dagegen wird eine schwächende Gegenkraft. Nur die Steinmasse als Steinmasse vermindert nicht, sondern vermehrt, und zwar genau in dem Maße, indem sie tote Materie ist, weil dann ihr magisches Leben um so größer erscheint. Darum dient die Umformung des Steins in endliche Körper und dessen Gliederung und Wohlordnung nur dazu, eine Mannigfaltigkeit spezifischer und isolierter Zauberkräfte zu inkorporieren und sammeln zu können, ein komposites Ganzes von Zauberkräften zu erreichen, weil der betreffende Benutzer so dem universellen Mana besser gewachsen ist.

Ist nun die Energie eine magische und ist ihr letzter und entscheidender Träger der Stein, so folgt, daß die materielle und räumliche Konstituierung der Form in der ägyptischen Vollplastik eine ganz andere sein muß als in der archaischen. Wesentlich ist das, was die Kraft des Steines ausmacht, weil das die Stärke des Zaubers veranschaulicht. Was als Kraft des Steins angesehen wird, ist verschieden und z. T. von der Eigenart des Steins selbst bedingt. Es ist z. B. beim Kalkstein die Fähigkeit, das Licht der Umwelt nicht anzunehmen, bzw. nicht zurückzustrahlen und durch diese Kraft der Abweisung jeder Auseinandersetzung mit der Umwelt sowie mit dem universellen Mana zu verhindern. Dieses wird schon im Andringen ohnmächtig, und der dargestellte Mensch bleibt wie hinter einem unüberschreitbaren und unerschütterbaren Wall gesammelt in sich – trotz der wirklichen Weichheit, Nachgiebigkeit, Schneidbarkeit der Materie.

Die Technik der großen und völlig stumpf gehaltenen Flächen macht aus der natürlichen Schwäche eine magische Stärke, denn je größer der kontinuierliche Zusammenhang der Oberfläche, desto größer ist die Ausschließung des Mana. An härteren, bunteren und polierbaren Materialien

hat man umgekehrt eine räumlich nicht differenzierte Lichtfläche mit einer solchen Vehemenz ausstrahlen lassen, daß das universelle Mana gegen diese Strahlung nicht bis zum Angriff auf den Körper vordringen konnte, der selbst als Körper unter dem farbigen Schein der Oberfläche verschwunden ist. Das fruchtbarste Verfahren aber bestand darin, daß man an harten Mischsteinen (wie z. B. Granit) die primären und die sekundären Qualitäten trennte und dualistisch so auseinander treten ließ, daß das polierte und durch die Farben in seinen Tonwerten wie in seinen Raumfunktionen gebrochene Licht die primären Qualitäten der inneren Kohärenz, des Widerstands, der Schwere um so stärker hervortreten ließ.

Diese Scheidung von primären und sekundären Qualitäten hatte zur Folge, daß sich zwei Arten von Kräften trennten: die einen bleiben hinter, die andern vor der Oberfläche, und diese wurde die Trennungsscheide zwischen ihnen, derart, daß sie selbst auf ihrer Innenseite von der einen, auf ihrer Außenseite von der andern berührt wurde. Diese Verselbständigung der Oberfläche (des Steins, bzw. des Körpers), zwischen den Kräften der Leere und des Etwas, des universellen Mana und der vereinzelt (sozialfunktionalen) Zauberkraft erhellt sich in ihrer Eigenart besonders deutlich durch den Vergleich mit dem Peirithoos. Hier ist die materielle Oberfläche die Synthese zweier heterogener Kräfte: der weltlichen (des Raums, des Lichts, der Luft) und der menschlichen (des Geistes, der Seele, des Körpers). In Ägypten dagegen werden durch die Oberfläche gleichartige magische Kräfte auseinandergehalten, bis ihre Größenverhältnisse derart geworden sind, daß der Teil das Ganze, wenn auch nur für diesen Fall, besiegen kann.

Die Scheidung der primären und der sekundären Qualitäten bedingt weitgehend die Art der Umwandlung des Rohstoffs in den Apperzeptionsstoff. Die sekundären Qualitäten sind dem Auge zugänglich, trachten aber dieses zu tran-

szendieren, in dem Maße, in dem ihre Intensität (als objektive oder im Neuen Reich als subjektive) gesteigert wird. Die primären Qualitäten sind dem Getast zwar zugänglich, transzendieren dieses aber in dem Maße, in dem der natürliche Rohstoff zur Materialität schlechthin überhöht wird. Während das menschliche Auge Sehen und Tasten gleichzeitig ausüben kann, reißt der ägyptische Künstler die Doppelfunktion auseinander, um vom Getast auf einen Körpersinn schlechthin vorzustoßen. Nimmt man hinzu, daß er die Augenlinie des Betrachters tief legt und diesen sehr nahe an die Skulptur heranzieht, so ergibt sich noch stärker, daß das Werk nicht von einzelnen Sinnen gesehen oder abgetastet, sondern von einem körperlichen Einheitssinn aufgefaßt werden soll, und zwar nicht durch einen spontanen Akt des Wahrnehmens, sondern durch ein Erleiden, durch ein Überwältigtwerden: an dem unterworfenen Betrachter wird demonstriert, daß das Auge gegen das Mana gesiegt hat.

Dieser Appell an die ungeschiedene Einheit des Körpers als Auffassungsorgan des Kunstwerks hat zur Voraussetzung nicht nur die Ausschaltung des Gegenstandsstoffs mit allen seinen Qualitäten und Funktionen (während der Kourros die organischen Funktionen keimhaft anklingen läßt), sondern positiv eine bestimmte Methode der direkten Verbindung von Rohstoff und Geiststoff. Dieser als Mana-Zauberkraft erhöht jenen zur absoluten Materialität ohne deswegen in Materialismus zu verfallen. Es ist dies das entgegengesetzte Verfahren des christlichen Mittelalters, das die Materie metaphysisch überhöhte, dadurch, daß es sie immaterialisierte (ohne deswegen in Spiritualismus zu fallen). Für den christlichen Künstler folgte, daß der Stein nur ein vorgespieltes, das Licht aber der eigentliche Werkstoff war, d. h. er machte ein Darstellungsmittel zum Werkstoff. Der ägyptische Künstler verfuhr umgekehrt: er ordnete das Licht der geometrisch bestimmten Fläche unter, ohne sie mit dieser enger zu verbinden wie der mittelalterliche



Steinmetz die Form mit dem Lichte und die Fläche dem zur absoluten Materialität erhöhten Rohstoff. Wie nur das Licht zu Gott führen konnte, so nur die materiale Körperhaftigkeit zum Sieg des Zaubers. Der Stein als solcher, als Naturprodukt, hatte nicht irgendwelche magischen Qualitäten, aber er konnte in ihren adäquatesten und dauerndsten Träger verwandelt werden in dem Maße, in dem er von der Assoziation an andere Eigenschaften und Funktionen befreit wurde. Dafür hatte in letzter künstlerischer Instanz die Modellierung zu sorgen.

Wir hatten bei der Analyse der Raum-Körpergestaltung einige ihrer wesentlichsten Prinzipien bereits erörtert: die Zerreißung des Raums (und des Körpers) in Etagen, die zugleich über- und hintereinander liegen, die Beschränkung der Körperhaftigkeit auf Relief und das Ineinandergreifen von Blockganzheit und Körperfragmenten aus entgegengesetzter Tiefenrichtung, ohne jede Zentrierung auf eine einzige Achse, die vollständige Scheidung von unmodellierbarer Leere und modelliertem Vollen.

Alle diese Faktoren haben eine negative Funktion gemeinsam: sie schalten die kontinuierlichen motorischen Tendenzen des betrachtenden Auges oder begreifenden Getasts aus, indem sie zuerst relativ zu überspringende und dann absolute Grenzen setzen. Oder positiv ausgedrückt: sie reduzieren die Modellierung auf geometrische Formen, die voneinander abgetrennt und in sich selbst sowohl von außen wie von innen her begrenzt sind, indem jede zentrifugale Wölbung durch eine zentripetale Gegenrichtung eine innere Spannung erhält, die die Wölbung der Fläche am Ort stehen läßt. Dadurch wird die Fläche zum Träger der größtmöglichen Kraft. Und diese Größe wird noch dadurch erhöht, daß sie nicht als maximale da ist, sondern sich mit geringer Abstufung an dieses Maximum annähert, daß dieses Maximum überall vorhanden, doch sich entwickelt – nur daß dieses Entwickeln kein reales Werden ist,

sondern eine rein geistige Rechnung. Sie macht aber fühlbar, warum in der ägyptischen Kunst nicht das Ganze im Teil enthalten ist, obwohl überall derselbe qualitative Charakter der magischen Energie vorhanden ist: diese hat den Teil nicht zu einem Ganzen machen können, weil das Quantum der Materie die Anzahl und die Wohlordnung der Teile die Voraussetzung sowohl für das Zusammengepreßtsein von Vollem und Leerem im Block als Wirkung des Mana wie als Sammlung von Energien zum Zauber des Auges nötig ist.

Im Kouros von Sounion ist der Teil quantitativ und qualitativ so sehr Teil, daß das Ganze nicht in ihm sein kann: der Teil und das Ganze haben heterogene Prinzipien und sind nur äußerlich vermittelt. Erst im Peirithoos ist das Ganze im Teil, beide sind in Qualität und Gestalt so identisch, daß der Teil nicht mehr ein Fragment, sondern nur ein geringerer Umfang ist. Darum ist der Peirithoos nicht nur graduell, sondern qualitativ vom Kouros von Sounion verschieden.

Die klassische Konstituierung der Form unterscheidet sich von der archaischen (des Kouros von Sounion) durch die folgenden wesentlichen Merkmale: zwischen Rohstoff und Geiststoff ist der Gegenstandsstoff eingeschaltet und zwar sowohl mit den Charakteren seiner Oberfläche wie mit den Funktionen unter ihr; der Apperzeptionsstoff ist ein optischer (mit haptischen Reizen), der von einem fixierten Standpunkt aus bildmäßig betrachtet wird. Im Darstellungsmittel sind Form und Licht zu unablässiger Einheit gebracht und ebenso Darstellungsmittel und Stoffcharaktere auf Grund einer Gleichgewichtigkeit und einer die Gegensätze erhaltenden Durchdringung zu einer Einheit in der Gestalt der Form. Eine Tiefenachsebene ist parallel zu der Oberfläche des ursprünglichen Blockes durch die ganze Figur gelegt, die Tiefe ist in mehrere planparallele Schichten gegliedert, die sich ideell vollenden, wenn sie

real aufhören, so daß der ganze Raum mit Körper und Luft zugleich erfüllt ist. Jede Form bestimmte ihre Grenze so sehr von innen her, daß sie sich mit verschwindenden Grenzen in den Raum hineinbewegen kann, die eine eigene Gestalt bekommen hat.

Durch welche »Energie«, d. h. weltanschauliche Kraft ist diese neue, klassische Konstituierung der Form ermöglicht worden? Die übliche Antwort ist bekannt: der Grieche hatte dank der Palästra den Organismus des Körpers, das Spiel seiner Muskeln von Glied zu Glied, seine Gewichtsverhältnisse des Tragens und Lastens und die sinnlichen Reize seiner Oberfläche beherrschen gelernt. Die Antwort ist ungenügend, wenn nicht schlechthin falsch und beweist nur, wie wenig der klassische homo und die klassische humanitas von den modernen Humanisten verstanden worden ist, zumal seitdem der Humanismus aus der Buchschwörung der Renaissance zur Schulstubenangelegenheit von Philologen und Archäologen geworden ist. Wie wenig man die klassische »Energie« versteht, beweist nichts so sehr wie das hochmütige Beiseiteschieben an dieser Stelle des gänzlich einwandfreien Zeugnisses des Pausanias, daß im Westgiebel von Olympia ein Mensch und im Ostgiebel ein Gott, Peirithoos und Zeus, dargestellt sind, ohne daß zwischen dem Menschen und dem Gott ein wahrnehmbarer Unterschied der Gestalt besteht. Hatte man die Götter soweit anthropomorphisiert oder den Menschen soweit vergöttlicht? Auch diese Alternative ist falsch.

Unter ganz bestimmten historischen Bedingungen hatte sich die Auffassung des Menschen von sich selbst und von den Göttern so weitgehend einander angenähert, daß das Erstreben oder die Darstellung ihrer Identität sich von selbst ergab. Der Weg zu dieser Identität war seit dem 6. Jahrhundert ein doppelter und gegensätzlicher: Der eine führte mit Hilfe des Dionysos und der orphischen Mysterien zur Einheit des Menschen mit Gott im Ritual der Initiierung und sicherte dem Menschen die Unsterblichkeit, die

ihn von den Göttern getrennt hatte. Es war ein mystisch-asketisch-pantheistischer Weg. Der andere war rituallos und führte nicht durch Emotionen, sondern durch das Bewußtsein, das ebenso sehr Selbsterkenntnis wie Seinerkenntnis war, durch die Tragikomödie des menschlichen Selbstbewußtseins, die damals (und bis heute) kein Philosoph in Begriffen dargestellt hat. Auf diesem Wege suchte der Mensch nicht die göttliche Unsterblichkeit, sondern das, was er den alten Göttern des Olympos nicht mehr zuschreiben konnte und doch zuschreiben wollte und mußte: die Fähigkeit zur Verantwortung für die Gestaltung des menschlichen Lebens und der menschlichen Gesellschaft durch den Menschen selbst. Dazu genügte nicht der *agon* (Wettkampf) in der Palästra, nicht der Dichter im Theater: nur die volle natürliche und geschichtliche Wirklichkeit war Kampfplatz, nur auf ihm konnte entschieden werden, wo die Grenze des Menschen gegen die Welt und gegen die Götter lag.

Der oder die Künstler der Giebel von Olympia haben diese Grenze weder in dem Menschen Peirithoos noch in dem Gott Zeus vergessen: der gesenkte Profilkopf des einen wie die gleichsam gefesselte Geste des andern besagen dasselbe – sie haben ihre Grenze gefunden; nicht der Mensch am Gott und nicht der Gott am Menschen, sondern beide an einem: die Moira ist das Maß aller Dinge und vor diesem Maß wird jeder Unterschied zwischen Mensch und Gott hinfällig, denn die Unsterblichkeit hört auf begehrenswert zu sein für den, der sich in der Gestaltung des Lebens selbst bewahrt: er weist die ewige Jugend der Götter als wertlos und nichtig zurück wie Odysseus bei Kalympso. Dies also ist die klassische Energie: die ihrem Höchstmaß zustrebende, sich mit der ganzen Welt auseinandersetzen, ihrer Grenzen, ihrer Achillesferse bewußte Gestaltungskraft des Menschen. Und ihr Realisierungsmittel ist für den Bildhauer der organisch aufgefaßte, in den Raum gestellte, zwischen den Erdkräften und dem Be-

wußtsein aufwachsende, alle seine seelischen Anlagen betätigende Körper des Menschen, der die erschütterte Ruhe in eine labile Gleichgewichtslage wiederherzustellen vermag, die einen Moment und eine Zeitlosigkeit zu bestehen vermag.

### *Die Körper*

Wir kommen damit zu der für uns wichtigsten Frage nach dem Wesen des archaischen Menschen, die sich freilich nicht nur durch das Dargestellte, sondern auch durch das Wie des Darstellens beantwortet.

Die Körper des Kouros von Sounion und der des Peirithoos von Olympia unterscheiden sich zunächst nach Gestalt und Haltung. Der Wechsel von eingezogener Taille und breiter Schulter (im Kouros) – also das auf der Spitze stehende Dreieck – wird bei Peirithoos ersetzt durch annähernd gleiche Breiten, d. h. durch eine rechteckige Gestalt des Oberkörpers: die zur Ruhe strebende Schreitstellung auf breiter und belichteter Basis, also wieder ein Dreieck oder vielmehr eine Kombination von Dreiecken, von denen das eine – in die Tiefe gerichtete – die Spitze oben, das andere – in die Breite gerichtete – die Spitze unten hat, wird ersetzt durch die erschütterte Streckstellung auf schmaler und durch Beschattung noch unsicherer gewordenen Basis.

Beide Veränderungen hängen aufs engste zusammen, insofern die archaische Gestalt und Haltung auf die neolithische Tradition zurückgehen. Die Vorsetzung des linken Beines ist dadurch veranlaßt, daß das Herz als Sitz der Zauberkraft galt; darum kann es leicht als Zufall angesehen werden, daß die Angriffskraft auf die linke Seite des Menschen gerichtet ist und der Mensch sie nicht anzuschauen wagt, wie noch in der klassischen Kunst das erschütterte Bein das linke ist, von der der Kopf abgewandt

bleibt, während der agierende Arm der rechte ist. Umgekehrt zeigt die Fixierung und Verdinglichung der angreifenden Kraft, daß bedeutende Veränderungen vor sich gegangen sind: Sie greift nicht mehr frontal an, sondern nur von der Seite, wenn auch an der für den Menschen gefährlichsten Stelle; sie ist nicht mehr das universale Mana, nicht mehr allgegenwärtig, sondern meßbar durch die Schrägstellung und die Neigungen des menschlichen Körpers im Raum.

Analoges gilt von der Bein- und Armhaltung: noch ist die der Beine von den neolithischen Zeichen für Leben und Tod bedingt, aber diese kombinieren sich nicht mehr auf der Ebene sichtbar zu Wiedergeburtzeichen, weil der ägyptische Schurz fehlt und die Arme nicht mehr überschneidend nach vorn genommen sind. Wenn vom klassischen Typ her die Taille eingeschnürt erscheint, so muß sie dem archaischen Menschen bereits stark geweitet erschienen sein, denn der Abstand zwischen den beiden Seiten ist zu groß und der Längenunterschied der beiden Winkelschenkel auf jeder Seite zu beträchtlich, als daß ihm nicht die Entfernung von Zeichen bedeutender erschienen sein muß als seine Konstruierbarkeit.

Der archaische Künstler spricht – wie der archaische Philosoph noch zu Zeiten des Heraklit – zwei Sprachen im Aufbau des Körpers, aber die Sprache gegenständlicher Formen hat bereits eine solche Klarheit und Präzision, ein solches Übergewicht, daß sie die Sprache der Zeichen gänzlich unterordnet, in die Rückenansicht drängt und umbildet. Die Funktion, die sie in Ägypten hatte: den Urblock zum Symbolblock umzubilden, zwischen der Rechtwinkligkeit und Geradlinigkeit des Blockes und den (zylindrisch-kegelförmig gewölbten) Flächen zu vermitteln, die einzelnen Körperformen von außen straff zusammenzufassen, hat die neolithische Zeichensprache in der archaischen Skulptur bereits ganz verloren.

Der archaische Körper unterscheidet sich vom klassischen nicht nur durch einen Gestalttypus und seine Haltung, sondern in seinen vielfachen Funktionen. Das organische Spiel von Körperglied zu Körperglied ist wohl angedeutet, aber nicht entwickelt; nicht Teile des Körpers stehen in einem direkten statischen Verhältnis zueinander, sondern Massen, die ihn transzendieren und eben nur tangieren: Schwergewichtsverhältnisse von Massen halten das Spiel der Normalkräfte in Unterwerfung, während im Peirithoos umgekehrt die Schwergewichtsverhältnisse so sehr der Statik unterworfen sind, daß beide in *einer* von den Füßen zum Kopf, von der Standfläche zum Bewußtsein laufende Linie liegen, während der Körper des Kouros in drei verschiedene Richtungen auseinandergezogen wird, von denen keine einzige lotrecht ist.

In bezug auf den Raum ist der Körper des Peirithoos eingeordnet, er bewegt sich ihm durch seine eigenen Formen in die Tiefe entgegen, während umgekehrt der Raum eine Aktivität von Drehung und Gegendrehung entfaltet, eine Form von Bewegung, die, im Gegensatz zum früharchaischen Menschen, erst auf dem Wege zum klassischen entwickelt wird. In der Realisierung dieser Funktion bildet sich eine physische Mächtigkeit, der die Selbstsicherheit und noch mehr die Selbstbestimmung des klassischen Menschen fehlt; ein individueller Charakter innerhalb des konventionellen Typus, aber nicht die Vorstellung, die Idee des vollkommenen menschlichen Körpers. So bleibt der archaische Körper nur ein *Vorwand* für die Realisierung einer Konzeption, die prinzipiell nicht anthropologischer Natur ist; der archaische Körper wird durch die angreifende Kraft durch das Schwergewicht der geneigten Masse gemessen, der klassische Körper dagegen ist Maßstab, und er mißt an sich auch alle Mächte, die über ihn hinausgehen, weil er sie in sich hineingenommen hatte.

Die beiden Körper unterscheiden sich wie die beiden Seelen, resp. wie die Beziehungen zwischen Körper und

Seele. In bezug auf die Seele ist der Körper Gefängnis und Schutzwall zugleich, insofern er sie mit ihrer Fähigkeit, den äußeren Konflikt zwischen angreifender metaphysischer und reagierender psychologischer Kraft nach innen zu nehmen schützt, zugleich aber verhindert, die Seele in den Körper eintreten zu lassen. Beide reagieren als eine nur graduell differenzierte Ungeschiedenheit, nicht als eine geschaffene Einheit, wie sie der klassische Künstler entwickelt.

Im Kouros von Sounion liegt die angreifende Kraft außerhalb, räumlich und qualitativ, da sie eine nichtmenschliche, mehr-als-menschliche, eine metaphysische ist; der reagierende Mensch versucht ein doppeltes und gegensätzliches gleichzeitig: sich von ihr wegzuwenden und sie in sich hineinzunehmen. Aber das Verhältnis bleibt inkommensurabel, das Spiel zwischen actio und reactio führt nur zum Widerstand. Im Peirithoos dagegen kann es zur Wiederherstellung der erschütterten Ruhe in ein labiles Gleichgewicht führen, weil die verursachende Kraft, obwohl sie mehr als eine menschliche ist, in ihr hineingenommen ist. Er hat seinen Daimon zum Konflikt mit der Ananke gezwungen, und indem er sein Wesen zu seinem Schicksal machte, den äußeren, aufgezwungen zu einem inneren, sich selbst setzenden Konflikt, ist er selbst bestimmend und autonom geworden.

Der archaische Mensch steht primär in Beziehung zu ihm absolut transzendierenden Mächten außer ihm und kommt so in Beziehung zu sich selbst. Der klassische Mensch steht primär in Beziehung zu sich selbst, findet in sich die ihr transzendierenden Mächte, und bringt beide aus einer paradoxen Ungleichung in eine Einheit, die nicht nur Körper und Seele, sondern Außenwelt und Umwelt umfaßt und darum auch von sich aus eine Beziehung zum Andern, zur Mitwelt setzt. Der archaische Mensch geht zwar nicht mehr in eine metaphysische und soziale Funktion auf, er reagiert nicht mehr ritual sondern menschlich, aber dieses Mensch-



sein läßt sich psychisch ebensowenig konstituieren wie physisch, weil die einzelnen Fähigkeiten noch nicht hinreichend auseinander getreten sind.

Es fehlen gewisse Grundqualitäten, andere sind nicht entwickelt, die Auswahl ist nicht von einem Zentrum im Menschen bedingt, weil die Seele noch ein Vorwand für geistige Mächte ist wie der Körper für Massen und nicht der dargestellte Mensch selbst, sondern der Künstler handelt in ihrem Auftrag. Er ist befreit von der metaphysischen Gier, die den Ägypter beherrscht, aber er ist ihr gegenüber nicht autonom geworden. Er ist auf dem Wege zu seinem Bewußtsein, das sich aus seinem körperlichen Dasein noch nicht losringen kann. So kann er nicht durch sein Bewußtsein sich selbst bestimmen: sein Vermögen und seine Grenzen, wodurch gerade der klassische Mensch seine stille Größe, seine unantastbare Einsamkeit und seine Würde erhält, zu der er *alle* erhebt. Der Kouros kann den Konflikt verinnern, er kann sich nicht von ihm distanzieren – er bleibt in der Abhängigkeitsfunktion von der metaphysischen Kraft, der er wohl widerstehen, zu der er aber kein Gleichgewicht herstellen kann. Darum bleibt der Kouros eine Kraftladung, die nicht Empfindungsfähigkeit wird; jede Sinnlichkeit würde seine Widerstandskraft schwächen. Er handelt nicht mehr als Magier, aber noch nicht aus denkendem Bewußtsein, aus Selbsterkenntnis. Er ist ein erschütterter Heros, der Peirithoos jedoch ist die Idee des vollkommenen Menschen in der Gestalt eines Mannes, der sein Selbst zugleich mit dessen Grenzen gesetzt hat, während der Kouros ein Jüngling ist, der sich vergeblich zum Bewußtsein durchtastet und dabei seine Grenzen erleidet.

Darum kann das ästhetische Gefühl weder Schönheit noch Tragik sein, sondern ein Zustand der Gefühlsspannung, in dem die Ungleichung zwischen metaphysischer und menschlicher Kraft sich in einer Schwebelage hält, in der die gegensätzlichen Komponenten von Dumpfheit und Be-

wußtsein, von Schlaf und Wachsein, von Tod und Leben nicht so auseinander zu treten vermögen, daß sie miteinander kämpfen können: nicht in der Gleichzeitigkeit, sondern nur in der Sukzession.

Dieser nicht austragbare Konflikt schafft ein unentschiedenes schwermütiges Warten, in dem der nicht verstandene äußere Zwang, als innere Dumpfheit und Lähmung erscheint, so daß die physische Mächtigkeit nicht zu einer geistigen und moralischen werden kann, sondern durch eine metaphysische Ohnmacht bis an die Grenze eines bloßen Widerstandes gedrängt wird, an die Grenze zwischen Sieg und Niederlage, so daß sich die angestrenzte Konzentration des Leibes aufzulösen beginnt. Der Mensch steht festgebannt zwischen Erleiden und Handeln, Dumpfheit und Klarheit, Introvertierung und Extravertiertsein. Ein Maß hält die Konfliktglieder in einem momentanen Ausgleich von dramatischer Spannung. Die Kräfte sind allgemein, aber das Ergebnis ihrer Beziehung ist einmalig, obwohl der Mensch nicht zur Person oder gar zum Individuum entwickelt ist.

Auf der ganzen Höhe der Frontansicht ist dasselbe ästhetische Gefühl festgehalten, dieselbe Art der Mischung und Spannung von Bewußtem und Unbewußtem. Da aber die Formen in starken Kontrasten sich ändern, so kommt es zu einer Diskrepanz zwischen Zustand der Gefühlsspannung und Körperlichkeit, indem sie sich gegenseitig schwächen, bis ein Kontakt an der Oberfläche möglich wird, die aber außerstande bleibt, den Körper mit der Seele und beide mit der Umwelt zu einen. Die nicht mögliche Auseinandersetzung führt zu einer Auseinanderlegung des ästhetischen Gefühls. In jeder Ansicht steht eine in sich wiederum einheitliche Variation des Spannungsgefühls einer Variation der Vielfalt der Formen gegenüber, und die rhythmische Folge ergibt das Ganze. Das ästhetische Gefühl ist nicht ein sich entfaltendes Sein wie im Peirithoos, sondern eine Folge von Gefühlsstufen, in denen Zwang und Frei-

heit, Konflikt und Beruhigung, Leben und Tod dauernd wechseln, sich bald steigern, bald schwächen, ein Werden, das durch sein Gesetz einem Sein zustrebt. Der Kern dieses Seins ist ein erschütternder Agon, bei dem der Übergang von Angriff zum Widerstand dem Auge entzogen ist, weil der Körper, indem er sich darstellt, die Konfliktsglieder nicht zur Einheit zu bringen vermag.

Im Peirithoos ist das Kunstwerk autonom, weil er das in der Gestalt des Menschen geschaffene Ebenbild des harmonisch geordneten Kosmos ist; im Kouros von Sounion ist es das Abbild des Kampfes zweier heterogener und verschieden großer Kräfte und darum bleibt es heteronom. Konkreter: Es kreuzen sich im Kouros von Sounion zwei verschiedene Typen von Werkgestalten: die des Gefäßes mit seiner Mantelfläche und die des menschlichen Körpers mit seiner Tendenz zur organischen Struktur. Dadurch, daß die eine nicht mehr und die andere noch nicht ihre volle Bedeutung hat, gewinnt die Endabsicht des Künstlers eine gewisse Unabhängigkeit von den Etappen seines methodischen Weges und umgekehrt: die materiell und räumlich konstituierten Formen bauen das Ziel nicht direkt auf in einer Kette von Ursachen und Wirkungen, sondern sie geben nur den Vorwand und Gegenstand.

Zwischen diesen und der zu realisierenden Konzeption bleibt eine gewisse Diskrepanz, die bald in den großen, über die Gliederungen hingehenden Massen, bald in der übermäßigen Betonung abtrennender Gelenke zur Erscheinung kommt. Die gegensätzlichen Prinzipien, die sich nur aus einem tiefen Zwiespalt innerhalb der Zeit selbst erklären können, werden durch eine Willensanstrengung des Künstlers zusammengebunden, der – mit einer Vielheit von Prinzipien, Sprachen und selbst Maßstäben arbeitend im Gegensatz zu dem zweieinigen Prinzip im Peirithoos, wo sich der Konflikt selbst setzt – die subjektive Notwendigkeit in die objektive des metaphysischen Realismus zu

erheben sucht, indem er für die Gegensätze eine Kontakt- und Sammelstelle sucht, in der sie nebeneinander bestehen können. Dies schafft keine ästhetische Notwendigkeit, wie sie der klassische Künstler gesucht und gefunden hat; das archaische Kunstwerk geht über die Sphäre des Künstlerischen ebenso hinaus wie es hinter ihr zurückbleibt.

Die Diskrepanz kann nicht statisch in einer Ansicht gelöst werden, sondern nur in einer Folge von Ansichten, die dann freilich die ganze Konzeption realisieren. Die Aufgabe war also, einen zeitlichen Prozeß dem Sein anzunähern, bis dasjenige gestalthafte Dasein gefunden war, das den Menschen mit allen seinen Beziehungen zu Raum, Zeit, Energien und Betrachter aufnehmen konnte. Zunächst ist der Mensch ein mächtiges und zugleich schwaches Grenzgebilde zwischen Eingebundenheit in einen allgemeinen Natur- und Gesellschaftszusammenhang und Ausgesondertsein aus ihnen zu einem Widerstand, der nicht in dieser Form dauern kann. Es liegt nahe, sich den Athener so vorzustellen zwischen der Gesetzgebung des Drako und der des Solon, wo die Strenge des Befehls nicht mehr und die Selbstbestimmung noch nicht voll wirksam waren; wo man das Maß zwischen Gehorchen und Befehlen, zwischen der Verachtung des Adels und der Selbstachtung des Bürgers, zwischen dem Angenehmen und dem Guten in allen politischen Problemen, zwischen Gewalttat und Zurückhaltung, zwischen Selbstbeherrschung und Nachgiebigkeit noch suchen mußte, wie das zwischen dem Unsichtbaren und dem Sichtbaren, zwischen Sinnen und Vernunft, zwischen Prinzip und Erscheinung, zwischen Tradition und Zukunft, zwischen schöpferischem Denken und praktischem Handeln.



Der Schreiber Rahotpe, V. Dynastie Ägyptens. Diese aus schwarzem Granit gearbeitete Figur befindet sich heute im Keller des Metropolitan Museum, New York, nachdem 1982/83 ihre Echtheit in Zweifel gezogen wurde; ausgestellt ist eine Figur, »Nykure«, ebenfalls aus der V. Dynastie, aus rotem Granit.

### *Klassischer, archaischer und ägyptischer Körper*

Nachdem wir so den archaischen Menschen der früheren Etappe (zugleich mit seiner Distanz zum klassischen) bestimmt haben, wollen wir auch seine Distanz zum ägyptischen Menschen (am Beispiel des »Schreibers«) zusammenfassen, von dem als Hintergrund sich die weitere Entwicklung des 6. Jahrhunderts um so deutlicher abheben wird. Der Grieche – nicht nur der klassische, sondern wohl schon der archaische – hätte das vom Ägypter Gestaltete kaum einen Menschen genannt – trotz des großen Körpervolumens, trotz der Richtigkeit der Proportionen und trotz der hohen Willensenergie. Und in der Tat: es ist mehr die Gestalt einer metaphysisch-magischen und einer sozialen Funktion denn eine menschliche Entität.

Dies geht schon aus dem Verhältnis der Figur zum Betrachter hervor. Dieser wird durch die am Schurzrand unmittelbar über den gekreuzten Beinen liegende Blicklinie verhältnismäßig tief festgelegt und zugleich so dicht an die Skulptur herangerückt (etwa an den imaginären Begegnungspunkt der beiden Hände), daß der anzuschauende Gegenstand ein körperhaftes, bedrängendes Nahbild wird, das, während es teilweise mit Aufsicht gesehen wird, doch über den Betrachter beherrschend hinwegschaut zu einem unendlich entfernten Horizont. Endliche Nähe und unendliche Ferne stehen übereinander, zugleich fremd und aneinander gekettet. Der Tote hält den Lebenden unterworfen zur Verehrung, dank seiner Beherrschung des unendlichen Raumes, von dem der Betrachter nur eine endliche Partikel ist. Der Lebende aber gibt – aus Nähe, Begrenztheit, Opferbereitschaft – dem Toten eine erhöhte Körperlichkeit, nur um durch diese in eine unendliche und offene Weite geworfen zu werden, die über ihn hinweggeht und ihn niederhält.

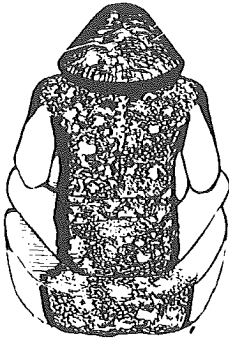
Dieses vielfache Spiel zwischen Enge und Weite, Kleinheit und Größe, Unterworfenheit und Herrschaft erweckt

im Betrachter das Gefühl der Erhabenheit – des Andern, zu der er sich selbst nie erhoben fühlt – entsprechend der sozialen Ordnung (Herren und Sklaven), dem Ur- und Vorbild aller religiösen und künstlerischen Gegensätze Ägyptens zur Zeit der Dynastien.

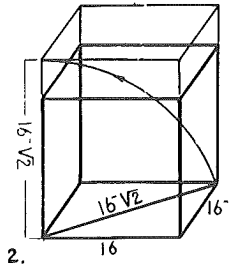
Die Erhabenheit des Schreibers beruht nicht auf der Autonomie des Menschen, sondern auf seiner Abhängigkeit von einer metaphysischen Macht, die ihn in den Block bannt; nicht auf seiner Spontaneität, mit der er aus einer Selbstgenügsamkeit heraustritt, um die Welt zu beherrschen, sondern auf der Intensität, mit der seine Augen aus dem Block herausgezwungen werden, um über den Horizont hinwegzufliehen, während sein gesammelter Wille weder agieren noch kontemplieren kann. Es ist die Erhabenheit des Todes, nicht die des lebenden Menschen, die auf allen Seiten der Skulptur durch immer neue Variationen und Kombinationen ihrer Elemente dargestellt ist.

Die eigentümliche Stellung des Ägypters des Alten Reiches zum Tode zeigt sich in der Art und Weise, wie der ganze Aufbau der Figur auf der Senkrechten wieder vernichtet wird. Vom breiten Sockel zum schmalen Kopf wächst umgekehrt proportional die Größe und Bestimmtheit der Willensenergie und die Spannung und Kleinteiligkeit des Volumens. Aber kaum ist im Kopf die Synthese nicht nur konvexer (Gesicht) und konkaver Flächen (Haar), sondern die von Würfel und Zylinder in der Form eines Sechsecks erreicht, so schlägt das Aufsteigen in ein Herunterfallen um. Wurde die Aufwärtsbewegung im Mittelstück von vorn nach hinten aufgebaut, so findet das Abwärtsgleiten (von den Haaren zu den Armen) an beiden Seiten und von hinten nach vorn statt.

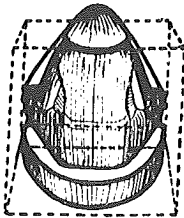
Die beiden entgegengesetzten Tiefenrichtungen fassen einander ein und führen zueinander zurück. Diese Rückführung findet sich auch in der griechischen Kunst und zwar nicht nur in der archaischen, wo die leicht angezoge-



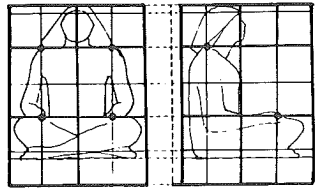
1.



2.



3.



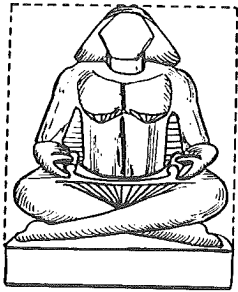
4.



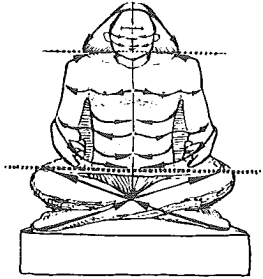
5.

Verschiedene Ansichten des Schreibers. Zeichnungen von Edith Kramer, mit denen Raphael gearbeitet hat.

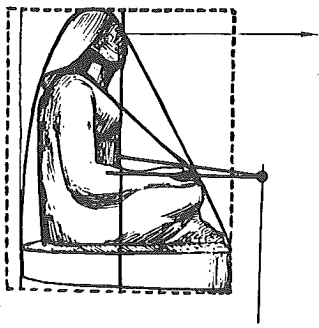




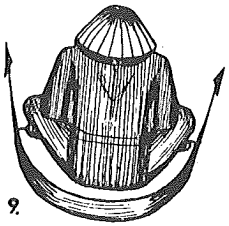
6.



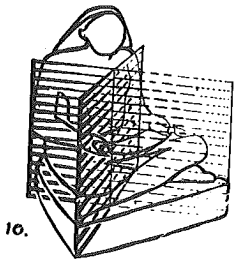
7.



8.



9.



10.



11.



12.



13.



14.

nen Arme am Körper anliegend herunterfallen, sondern auch im klassischen Peirithoos, hier allerdings vom aufsteigenden Körper getrennt im Gewand, aber auch in den sich verkürzenden und lastenden Proportionen, weil der ganzen Antike die Transzendenz im christlichen Sinne und damit die Idee der endgültigen Erlösung unbekannt war. Nirgends aber ist die Zwangsläufigkeit dieses Umschlagens so groß wie in der Kunst der Ägypter. Die Gefilde seiner Toten lagen jenseits des Lebens, aber nicht jenseits dieser Welt. Er bewegte sich in seiner Weise zwischen den Mächten der Erde und des Himmels, der Dumpfheit und des Bewußtseins. Schwere und Bewußtsein sind am größten in der Gestaltung des Kopfes, aber es handelt sich nicht um eine einreihige Entwicklung vom Leichten zum Schweren oder vom Unbewußten zum Bewußten, sondern um die sich verstärkende Intensität und Konkretheit der beiden Gegensätze, die am Anfang dieselben sind wie am Ende, nur sind beide Pole stärker getrennt und stärker gebunden.

Ausgehend von der neutralen Unbestimmtheit des Sokkels treten im Oberkörper Leichtigkeit (als senkrechtes Steigen) und Schwere (als dachartig aufliegende schiefe Ebene) auseinander, während im Kopf der vergrößerte Gegensatz (sich selbst haltende Form und nach unten fallende Masse) durch eine voll stereometrische Form zusammengefaßt werden. Eine parallele Entwicklungsreihe des Bewußtseins wird auf ihrem Höhepunkt an die Schwere gebunden und so das Umschlagen der Dimensionen innerlich bedingt. Die ganze Entwicklung hat also weder den griechischen Sinn, den Menschen durch seine Bewußtheit und Selbsterkenntnis über die dunklen Mächte der Erde zu erheben, noch den christlichen des Kampfes zwischen Verdammung und Erlösung, sondern den des Kampfes zwischen Beherrschtwerden durch den Tod und Herrschen im Leben nach dem Tod. Der Bann des Todes wird nicht absolut gebrochen – als Sein, sondern nur relativ, indem der Tote die Funktion wieder erlangt, die er als Lebender aus-

geübt hat: zu herrschen. Dies zeigt aber auch, daß der Mensch, selbst oder gerade als König, degradiert war zu einer metaphysischen Funktion und einer sozialen Stellung – womit sich weder der Grieche noch der Christ je begnügt haben.

Was dies für den Ägypter bedeutet, wird erst klar, wenn man seine metaphysische Gier nach nicht endendem Leben und das Mittel ihrer Befriedigung begriffen hat. Den intensiv erhöhten Sinn der Leere, dem Sein des Nichtseins gegenübergestellt, rafft er alle Energie seines Willens zusammen, bannt die konzentrierte Kraft seines Geistes in seinen Körper, straft das Volumen seines Leibes und bannt durch dessen Ruhe die Unruhe seiner metaphysischen Gier. Der Künstler benutzt alle Bewegungen seiner Darstellungs- und Kompositionsmittel, um die Bewegungslosigkeit darzustellen. Die physische Bewegungslosigkeit der Beine ist zu einer Bewegungslosigkeit des Gestus gesteigert, d. h. zu einer Stilllegung der vom Innern zur Außenwelt strebenden Kräfte. Je mehr sich die Kontraste des Vollen und des Leeren einer gleichen Gewichtigkeit annähern, desto stärker treten die Kontraste zwischen Größe und Dichtheit der Energieladung und Abwesenheit äußerer Handlung hervor. Die Konzentration an Willensenergie bleibt reine Spannung nicht nur zur Aktion, sondern auch zur Kontemplation. Das Sich-Richten gegen die Außenwelt wie das gegen die Innenwelt ist angehalten an einem Punkt, wo sie sich gegenseitig neutralisieren.

Die metaphysische Gier nach einem Leben ohne Tod und die magische Kraft des Königs als König werden mehr gegeneinander gepreßt als zur dramatischen Auseinandersetzung getrieben, kommen in gleiche Proportion und so zu einem Sein, das dauernd und unveränderlich ist. Und der Dargestellte lebt, ohne Denken und ohne Tun (und ohne Sinnlichkeit) als reine Energieladung des Körpers, als mächtig gesammelter *Wille zur Herrschaft*, als höchst materielles Bild einer abstrakt gewordenen Funktion. Es ist

das Leben eines Toten, der die Entleerung seiner Macht nicht gewollt und nicht in einem langsamen Verzichtprozeß sich selbst abgerungen, sondern sie als einen heftigen Stoß erlitten hat. Um diesen Stoß auszugleichen, rückgängig, ja seine Wiederholung unmöglich zu machen, ist alle Energie gesammelt worden; die Selbstbeherrschung, die nichts mit Selbsterkenntnis zu tun hat, wird zur Quelle der unendlichen Herrschaft schlechthin – über Lebende und Tote. Was weder durch Denken noch Tun zu sichern war, soll durch die Magie der den Blockraum durchstoßenden Augen gewonnen werden. Aber dieses Auge geht über Menschen und Dinge, ja selbst über den Horizont hinweg; es beherrscht nicht real die endliche gesellschaftliche Welt, sondern den unendlichen Raum imaginär. Der höchste irdische Wert des dynastischen Ägypters ist in seiner abstraktesten Form verabsolutiert und dem Toten zugesprochen, während der Überlebende als Erbe die reale Herrschaft angetreten hat mit der Verpflichtung, dem Toten durch seine Opfer das »zweite Leben ohne Tod«, das von der Todesfurcht befreite Leben zu ermöglichen.

Dem Erben und Betrachter entspringt daraus Gewißheit über sein eigenes künftiges Schicksal nach dem Tode nicht durch Anschauen der Statue. Denn das den Blockbann mit einem magischen Stoß durchbrechende Auge des Dargestellten schaut in eine *vor ihm* liegende Unendlichkeit, während der Betrachter, von der Statue gefesselt, nur wenige endliche Schritte in die entgegengesetzte Tiefenrichtung fortgeführt wird. Nichts zeigt die politische Herrschaftsnatur des Unendlichkeitsverlangens und der metaphysischen Gier des Ägypters deutlicher als der Umstand, daß sie von dem Dargestellten nicht für den Betrachter, sondern vor dem Toten realisiert wird (im Gegensatz zum Perspektivverfahren); aber sie darf nicht als Gier eines Individuums verstanden werden, sondern als Verlangen des ganzen Staates, das durch den König befriedigt wurde. Der einzelne Untertan war immer nur eine Partikel in der

unendlichen Anzahl der Anbeter und Opferer, die in dem magischen Erlösungsakt einbegriffen waren. Nicht das Kunstwerk vollzog ihn, sondern der im Kunstwerk Dargestellte oder besser: die im Dargestellten gesammelte magische Kraft des Königs.

In den wohlgeordneten Gliedern des nach dem natürlichen Verfall zum zweiten Leben aufgebauten Körpers ist nicht ein menschliches Sein oder das Sein des Menschen dargestellt, sondern ein magischer Akt mit metaphysischer und politischer Funktion: der Wille des Königs (oder seines Staatsdieners) zur Herrschaft über die Lebenden und über das Leben, die Vergöttlichung einer sozialen Funktion, gebunden an die Wiedergeburt, an den Erben, an die Erhaltung des Staates mit König- und Priestermacht. Gegenüber dem klassischen Menschen fehlt die Selbstbestimmung durch Selbsterkenntnis, die Spannung zwischen Angriff und Widerstand, die Wiederherstellung der Erschütterung der absoluten Ruhe ins Gleichgewicht durch den Menschen, die innere Dramatik des *ἀγών* zwischen metaphysischer Kraft und Einzelwesen.

Der Ägypter sucht mit zusammengenommener magischer Energie durch die Gefahr hindurchzugehen (oder hindurchzusehen): das Ziel in unendlicher Ferne suchend mit trotziger Angst und überkompensierter Gewißheit, um sich ihrer zu entledigen; der Grieche bleibt in ihr stehen, nimmt sie in sich hinein, gestaltet sie, was nur möglich ist durch die Überwindung der Furcht vor dem Tode, des Wunsches nach ewigem Leben oder positiv gewendet: durch die Verwandlung des Todes aus einer äußeren Katastrophe in eine innere, das Leben steigernder, weil begrenzende Kraft. Der Ägypter steigert zu seinem Zweck das Volumen des Körpers, ohne in diesem die Glieder in ein Spiel zueinander zu setzen, er steigert seine magische Kraft (die die des Staatsganzen ist), ohne dadurch seine geistig-seelischen Fähigkeiten zu erhöhen. Der Grieche dagegen baut seinen Körper nicht als Masse, sondern als statisch-

mechanische Beziehung der Glieder, er befreit sich von einseitigen, qualitativen Belastungen, um in seinem Bewußtsein *alle* seine Fähigkeiten als reine Intensitäten zur Totalität zusammenzufassen. Er hat seinen Spiegel in sich als Idee seiner Vollkommenheit, die Gestalt wird, während der ägyptische Mensch auf dem Wege ist, der von der Angst vor dem Tod zum Sieg der Erlösung führt – nicht ein in sich ruhendes Maß aller Dinge, sondern eine willentliche Hochspannung von Energie, hinter der die abgründige Leere des Nichts liegt, die ihn mißt. Grabesdumpfheit ist das Widerspiel seiner magischen Energie, die Vereinigung mit dem Ka (Erlösung) ihr Ziel. Der Grieche aber gestaltet sich und seine Mitwelt zu einer menschlichen Entität, zu dem höchsten Wert, aus dem nicht nur das Tier, sondern auch der unsterbliche Gott als das Fremde, als nicht begehrte Grenzerscheinungen ausgeschaltet sind.

Es ist hier nicht der Ort, die innere Mannigfaltigkeit und Entwicklung des ägyptischen Menschen zu zeichnen, nur sein Gegensatz zum griechischen steht in Frage. Und dieser bleibt selbst dort erhalten, wo sich die ägyptische Kunst gleichsam in ihr Gegenteil verkehrt zu haben scheint, wie bei der Statue des Generals Har-em-Hab der XVIII. Dynastie (aufbewahrt im Metropolitan-Museum). Die metaphysischen Kräfte, die den Menschen zum Geschöpf machen, haben ihre außermenschliche, objektive Eigenexistenz verloren, wie bereits aus der anderen Umformung des Granits\* hervorgeht. Es ist eine neue, zwischen primären und

\* Schon in prähistorischen Zeiten hatte die herrschende Klasse Ägyptens damit begonnen, den Ton durch Stein als Werkstoff für Kunstwerke zu ersetzen. Da das Niltal keine Kupferquellen barg und harte Metallinstrumente eingeführt werden mußten, wurden die Steingefäße mit einem Steinbohrer und mit Schmirgelpapier hergestellt – ein außerordentlich kostspieliges Verfahren, das aber die Einbildungskraft der ägyptischen Künstler für lange Zeit beeinflusst hat. Je größer die technische Schwierigkeit war, Stein mit Stein zu bearbeiten, um so härter wählte man ihn und umso sorgfältiger liebte man seine Oberfläche.



sekundären Qualitäten liegende Stoffqualität gegeben, die sich nicht mehr auf den Gegensatz zwischen Auge und mit Meißel arbeitender Hand bezieht, sondern auf ein Zusammenfließen von gleitendem Auge mit tastend drückender Hand, dem überall Biegsamkeit, Weichheit, Lockerheit, kurz eine Nachgiebigkeit begegnet, welche nur an vereinzelten Stellen willkürlich versteift wird. Der zur Materialität metaphysisch gesteigerte Werkstoff ist durch einen psychologisierten, einen emotionalisierten und sensualisierten ersetzt, derart, daß die bildbaren Qualitäten nicht mehr erschöpft werden, um den Eindruck des Seins, der Permanenz und der Unveränderlichkeit zu geben, sondern aus

Unter den vielen dauerhaften Steinarten, die die ägyptische Landschaft darbot, spielte der Granit eine besondere Rolle als Werkstoff für Kunstwerke. Nicht gleichartig in seiner Struktur, sondern zusammengesetzt aus Feldspath, Glimmer und Quarz, zeigt seine körnige Masse Verschiedenheit in den Farben, in Glanz und Mattigkeit, Warm und Kalt und nicht zuletzt in dem Größenanteil und der Verteilung der einzelnen Gesteinsarten – stoffliche und sinnliche Mannigfaltigkeiten, die durch eine starke Kohäsionskraft eng zusammengehalten waren. Die Künstler konnten sie zu einer Einheit versöhnen und verschmelzen, wie der Bildhauer der 18. Dynastie, der die Statue des Generals Har-em-hab schuf, oder in ihre Kontraste auseinandertreten lassen, wie der, der in der 5. Dynastie den Schreiber meißelte. Hier bilden Weiß und Schwarz nicht ein neutrales Grau, vielmehr werden die schwarzen Flecken durch ein weißes Geäder in Punkte aufgelöst, während weiße Flecken – verschieden nach Größe, Häufigkeit, Form und Lage – unregelmäßig verteilt sind (und auf der Rückseite bei größerer Distanz wirksamer bleiben als vorne). Diese Farbgegensätze werden unterstützt durch den Kontrast von poliert und matt und durch die räumlichen Distanzen, die zwischen ihnen erhalten bleiben. Der sinnliche Gegensatz wird Mannigfaltigkeit und diese erscheint als zufällige Anordnung auf der Oberfläche des Steins.

Die Gesamtheit der so kontrastierten sinnlichen Qualitäten wird in Gegensatz gestellt zu den primären Qualitäten der Schwere, Härte, Undurchdringlichkeit und Dauerhaftigkeit des Materials. Während die sichtbare Oberfläche leicht, spielerisch, lebendig und unregelmäßig, also zufällig bewegt erscheint, ist die haptisch erfäßbare Masse nach innen konzentriert, unbezwingbar, unzerstörbar.

ihrem Überschuß den des Lebens und der Bewegtheit, den der Einerleiheit im Verschiedenen statt des der Gleichheit im allgemeinen (wie im Schreiber).

Indem die metaphysischen Kräfte in das Innere des Menschen eintreten und emotional werden, unterwerfen sie sich dem Menschen als Schöpfer viel weitgehender als früher. Wir haben es zwar nicht mehr mit *einem* Block zu tun, der wie eine höhere Macht a priori bestimmend wirkt, sondern mit einer Addition verschieden großer Blöcke, die nur a posteriori zu einer Ganzheit zusammengefaßt sind. Dies besagt aber keineswegs, daß der dargestellte Mensch eine größere Freiheit und Spontaneität gewonnen hätte. Es hat sich nur die Ursache seiner Bindung und Unterordnung aus einer äußeren in eine innere gewandelt: Der Mensch legt sich selbst an die Fessel der metaphysischen Macht, die aus ihm austritt als eine Kraft, die größer ist als er selbst, größer vor allem als seine erschlafte Willensenergie und sich nicht durch den Willen, sondern im (gebändigten) Gefühl offenbart.

Das Leben – und damit der Tod – sind auf eine völlig neue Wirklichkeitsebene gerückt, seitdem das Seelische Träger des Metaphysischen geworden ist, das wie ein Parasit jenes zerstört. Wille und Energieladung sind verschwunden und durch eine Erschlaffung ersetzt, die sich ironisch und paradox durch übertriebene Steifung toter Materie selbst enthüllt.

Der Mensch kann sich gegen die metaphysischen Kräfte – mag er sich ihnen ergeben oder gegen sie anstreben – so wenig behaupten oder gar durchsetzen, daß selbst die Spannung zwischen magischer Energieladung und Nicht-handeln fortgefallen ist. Für Erhabenheit und Herrschaft ist kein Raum, seitdem die Religion aus einer objektiven und unpersönlichen Wahrheit eine Gefühlssache geworden und der Wille verdrängt ist durch eine sich selbst fühlende, passive, feminine Emotion. In seiner Introversion, welche

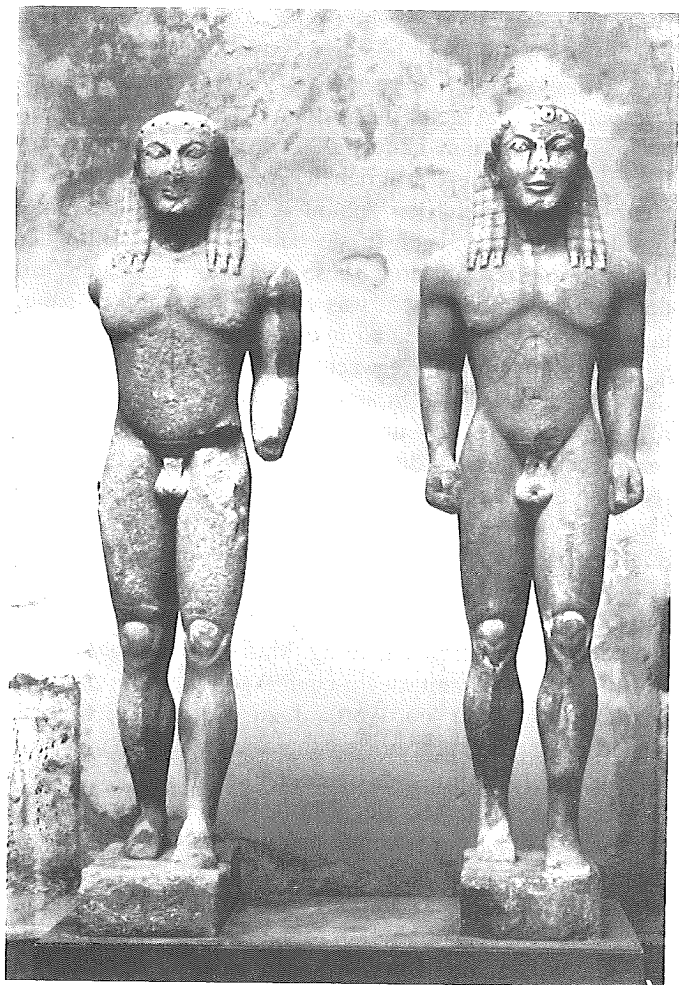
die energetische Ausbreitung ersetzt hat, fesselt und bannt der Mensch sich selbst, weil er zwischen Macht und Ohnmacht unentschieden reflektieren muß, anstatt durch eine echte Kontemplation das erlösende Universale oder die unendliche Substanz zu erreichen. Es wird von einem im Blockinnern liegenden Punkt aus ein inneres Nichts, eine sich selbstühlende und über sich selbst reflektierende Ohnmacht nach außen geführt in die Nichtigkeit der Umwelt, der Körperhaftigkeit und des Grabes, und zwar auf drei verschiedenen Wegen: dem Auseinanderfließen in der Breite, dem Zusammensacken in der Höhe und der immaterialisierenden Vernichtung des Stoffs in der Tiefe.

Der ideologische Sinn der Verknüpfung dieser drei Dimensionen ist, daß die reale Welt unbeherrschbar geworden ist, und selbst der Wille zur Macht sich aus der Gegenwart zurückziehen hat in ein Innensein, das nicht Kontemplation der Substanzfülle ist, nicht Zentrum spontaner und autonomer Aktion, ja nicht einmal Sammelstelle von Willensenergien und -ladungen, sondern der ohnmächtige Halt eines ungewissen Schwebens zwischen Grab und Bewußtheit, zwischen Tod und Leben. Das innere Nichtsein des Dargestellten realisiert sich als ein äußeres für den Betrachter, dessen eigenes Leben ideell vernichtet wird. Die Abbildung des Toten in Stein ist nicht mehr die Schaffung eines neuen Leibes für sein zweites Leben als ein Memento mori für den Überlebenden; beide begegnen sich in dem Pessimismus über die Eitelkeiten des macht- und gnußreichen Lebens.

Indem der Tod aus einem einmaligen äußeren Ereignis ein dauernd gegenwärtiges inneres Phänomen geworden ist, sind auch der Tote und Überlebende einander angenähert, denn sie stehen sich nicht mehr als Macht und Ohnmacht gegenüber, sondern als ein mit dem Gedanken an das Leben Toter und ein mit dem Gedanken an den Tod Lebender. Aber ob wir Optimismus und Herrschaft oder Pessi-

mismus und resignierende Ergebenheit vor uns haben, in keinem Fall ist der Tod völlig überwunden, hat er seinen Stachel soweit verloren, daß ein Jubelruf der Erlösung hörbar wird. Denn auch der Verzicht auf den Willen zur Macht bedeutet keineswegs den Verzicht auf den Willen zum Leben. Wenn so der Tod das Leben aufzehrt, indem er es erhält, verringert er die schöpferischen Kräfte des Menschen und vernichtet den Menschen als Schöpfer. Dieser kommt erst wieder zu seinem vollen Recht und seiner ganzen Wirksamkeit, wenn die Trennung des Todes vom Leben durchgeführt ist, und der Geist die volle Verantwortung für die Formung des persönlichen Lebens übernommen hat – bei den Griechen. Dann aber steht dem landgebundenen, der Herrschaft versklavten homo faber ein neuer Typus Mensch gegenüber mit einem neuen Mittel zur Beherrschung der sehr erweiterten realen Welt – dem Schiff, mit dem der Ägypter nur in die irrealen Welt des Todes sich hineinfahren träumen konnte. Die Athener aber haben in der Stunde der schwersten Gefahr, in der es um Freiheit oder Sklaverei ging, ihre Stadt geräumt. Und in ihrem Namen konnte Themistokles, Sohn eines Metaken, der Anmaßung der Korinther, man dürfe auf die Athener nicht hören, da sie kein Vaterland mehr hätten, mit Entrüstung antworten: Heimat der Athener seien die zweihundert Schiffe, die das athenische Volk trugen – das bei Salamis siegte und durch diesen Sieg die klassische Kunst zwar nicht begann, aber vollenden half.

[In der getippten Version von Raphaels Manuskript schließen sich hier siebzehn Seiten mit zum Teil noch nicht ausgeführten und un abgeschlossenen Erörterungen zum Biton an, die folgendermaßen beginnen:]



Kleobis und Biton. Marmor. Delphi, Museum

»Während wir die Ursache für die Aufstellung des überlebensgroßen Kouros neben dem Poseidontempel von Sounion kaum vermuten können, ist uns von Herodot überliefert, warum die Argeier die Statuen des Kleobis und Biton nach Delphi geweiht haben. Als einst der Herapriesterin Kydippe die Zugtiere ausblieben, um sie ins Heiligtum der Hera in Delphi zu fahren, spannten sich ihre beiden Söhne vor den Wagen und zogen sie dahin. Auf die Bitte der Kydippe, die Göttin möge diese Tat kindlicher Liebe mit dem Schönsten belohnen, was es für die Menschen gäbe, ließ Hera die beiden Brüder in einen sanften Schlaf fallen, aus dem sie nicht mehr erwachten. Der Künstler, Polymedes von Argos, war nicht an der Verherrlichung des Todes als Erlöser interessiert und nicht viel mehr an der Elternliebe, die gerade durch ihre Übertriebenheit bezeugt, daß das Geschlechts-Familien-System auch im ländlichen Argos zu wanken begonnen hatte; ihn interessierte der stierkräftige, von Vitalität strotzende Körper, für den es keine Hemmung gibt, wenn er sein Ziel weiß. Daß dieses Ziel durch Laufen erreicht wurde, hatte für die Argeier wohl eine besondere Bedeutung. Man hat herausgefunden, daß sie in den gesamtgriechischen Agonen wohl im Faustkampf, nicht aber im Wettlauf zu siegen wußten; mit bäuerlichem Stolz mögen sie daher dieses Laufen mit einer Last von der Göttin geehrt gesehen haben.

Wie dem auch sei, der Biton ist ein völlig anderer Mensch als der Kouros von Sounion. Dieser steht in einem Energiespiel von actio und reactio als bloß widerstehend, als unentschieden, ja unfähig zur Handlung, gleichsam unentschlossen schwebend in seinem durch Angriff gebrochenen Willen; der Biton dagegen ist nach vollzogenem Entschluß ganz angespannte Energie und Wille, Entladungsdrang, Bereitschaft zur Handlung und selbst zum Angriff. Dieser Wille ist ungebrochen, d.h. ohne innere Gegenspieler und nach außen gerichtet auf ein Ziel, das vor ihm fixiert liegt, nachdem er sich von allen Bedingungen

abgestoßen, sie hinter sich hat liegen lassen. Während der Kouros von Sounion in seinem nach innen gerichteten Gefühl bleibt, ist für den Biton auch die Fessel seines eigenen Raumes gefallen, weil er sich – instinktiv, unbewußt – das als Ziel gesetzt hat, was das Wesen seines sozialen Lebensraumes ist, während der Kouros einen Konflikt in sich enthält. Der Jüngling von Sounion ist so reich und komplex wie die Zahl der Bestimmungsgründe, die ihn setzen, der von Argos ist so einfach und arm wie die Einzahl des gesetzten Zieles, für dessen Erreichung er eine Funktion bleibt, während der Kouros, noch angehalten zwischen instinktiver Triebkraft und Bewußtsein, auf dem Wege zum Sein des Menschen ist.

Diese Unterschiede werden klarer und umfassender hervortreten, wenn wir jede der beiden Figuren nach ihrer eigenen Methode rekonstituieren – beginnend mit dem Werkstoff [. . .]«

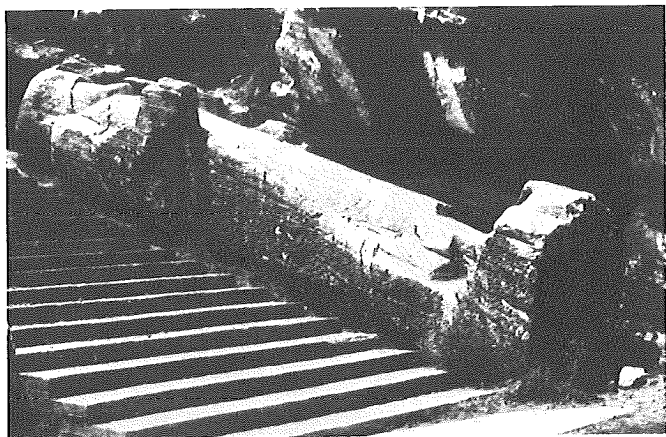
## Literaturverzeichnis

- Budde, L. (1939): Die attischen Kuroi. Dissertation.
- Bulle, H. (1912): Der schöne Mensch im Altertum. München und Leipzig.
- Casson, St. (1933): The Technique of early greek sculpture. Oxford.
- Fechheimer, H. (1923): Die Plastik der Ägypter. Berlin.
- Gardiner, E. N. (1925): Olympia.
- Hautumm, W. (1987): Die griechische Skulptur. Köln.
- Langlotz, E., H. Schrader (1909): Archaische Marmorskulpturen der Akropolis.
- Rhomaïos, K. (1921): Antike Denkmäler, Bd. iv.
- Richter, G. M. A. (1942): Kouroi. Archaic greek youths. A study of the development of the Kouros type in greek sculpture. London und New York. London <sup>3</sup>1970.
- (1938 f.): Archaische Skulpturen, in: Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abt., Bd. 63/64, Stuttgart.
- (1950): The Sculpture and the Sculptors of the Greeks.
- Rodenwaldt, G. (1923): Das Relief bei den Griechen. Berlin.

(Die meisten Publikationen, auf die sich Raphael bezieht, werden von ihm in Skizzenbüchern ausführlich exzerpiert.)

Längere Nachforschungen bei der Ägyptischen Abteilung des Metropolitan Museum ergaben, daß der von Raphael analysierte »Schreiber« nach einer kritischen Stellungnahme von Henry G. Fischer (»Quelques prétendues antiquités de l'ancien empire«, in: Revue d'Égyptologie, Bd. 30, Paris 1978, S. 78-95) aus den Ausstellungsräumen des Museums genommen wurde.





Griechische Kolossalfigur im antiken Steinbruch von Apollonas auf Naxos.

Diese 10,5 m hohe griechische Figur aus dem 6. Jahrhundert v. Chr. läßt, wie viele Statuen der Osterinsel aus der Zeit nach dem 6. Jahrhundert n. Chr., noch den Steinblock erahnen, aus dem sie von den Bildhauern herausgearbeitet wurden. Wie man sie transportierte, galt lange Zeit als eines der großen »Rätsel der Osterinsel«.



Figuren der Osterinsel: »Die sieben Moais« (Ahu Akivi). Heute wieder in einer Reihe aufgerichtete Figuren.

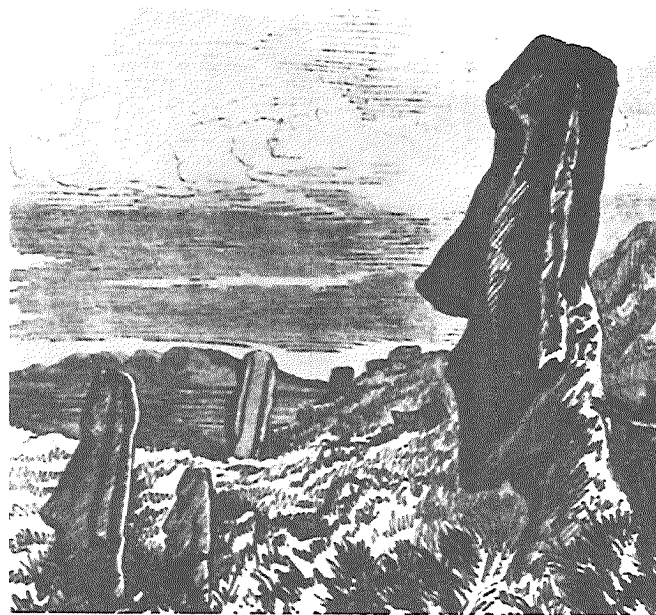
Die Monumentalität  
in der Bildhauerkunst  
am Beispiel eines Kopfes  
von der Osterinsel

## Inhaltsübersicht

Abbildungen: Figuren der Osterinsel . . . . .	462 ff.
<i>Vorbemerkung des Herausgebers</i> . . . . .	470
Plastik und Monumentalität . . . . .	477
Abbildung: Osterinsel-Kopf . . . . .	479
Die weltanschaulichen Grundlagen der Monumentalität auf der Osterinsel . . . . .	480
Abbildung: Vorder- und Rückansicht einer Statue . . . . .	487
Die plastische Gestaltung . . . . .	491
Abbildung: Noch nicht völlig frei gelegte Figur . . . . .	497
Technik, Weltanschauung, Kunst und Zeremonie . . . . .	515
<i>Nachbemerkung des Herausgebers</i> <i>zur Taschenbuchausgabe</i> . . . . .	525
Abbildungen: Unvollendete Figuren . . . . .	526 f.

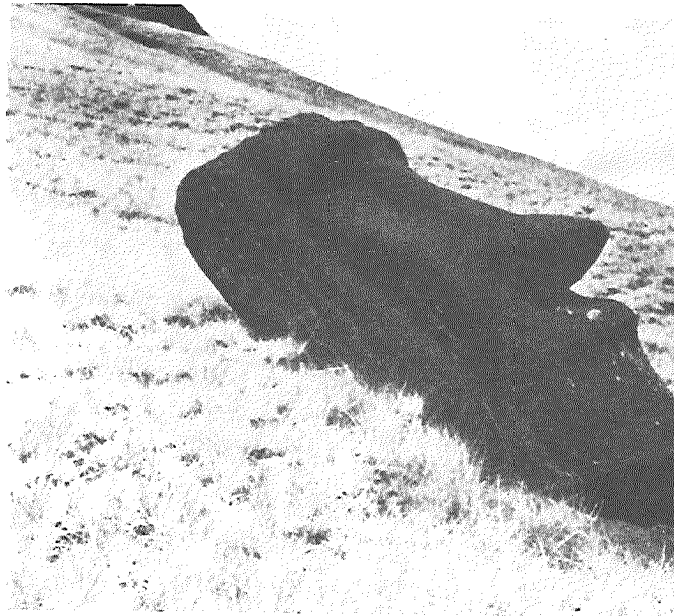


»Osterinsel«, Zeichnung von Pierre Loti, Sarah Bernhardt gewidmet. 7. 1. 1872.



»Osterinsel«, Feder- und Tuschezeichnung von Pierre Loti, 1872

467



In den Boden eingesunkene Statue am Rano-raraku.  
Aufnahme: Alfred Métraux

---



Statuen am Fuße des Vulkans Rano-raraku. Aufnahme: A. Métraux





Rückenansicht. Aufnahme: A. Métraux

## Vorbemerkung des Herausgebers

Raphael konzentriert sich in dieser Studie auf einen Ausschnitt in der Kunst einer anderen Kultur, ohne die Intention, das einzelne Kunstwerk und die Kunst der Osterinsel und Polynesiens allgemein\* aufeinander zu beziehen. Dagegen wird das noch allgemeinere Verhältnis von Kunst und Gesellschaft gleich zu Anfang mit einer sehr weitreichenden und dominierenden These exponiert: daß die Konzentration des Bildhauers auf den Kopf nur in der Gesellschaft ihre Grundlagen haben könne, daß »eine gesellschaftlich anerkannte Ideologie den Teil zum Stellvertreter des Ganzen erhöhe« und man so von einer »ideologischen Größe des Kopfes« sprechen könne, die das Schicksal nach dem Tod beinhalte. Mit dieser These im Rücken kann sich Raphael völlig in das Einzelwerk und dessen Gestalt vertiefen. Die Studie war nicht als autonome Monographie, sondern im Kontext einer Geschichte der Bildhauerkunst gedacht und konnte insofern solche Aspekte in den Hintergrund treten lassen, die sich spezielleren Darstellungen der Osterinsel-Kultur entnehmen lassen. Dafür widmet er sich umso ausführlicher der philosophischen und kunsttheoretischen Betrachtung dieser Kunst.

Für das Verständnis unabdingbar sind indes einige Informationen und Daten, die hier zusammengestellt werden.\*\* Die Statuen wurden etwa zwischen 500 und 1500 n. Chr. hergestellt. Da sie aus einem überdimensional großen Kopf bestehen, spricht Raphael von einem »Kopf der Osterinsel«, und Métraux nennt sie »in Wirklichkeit gewaltige Bü-

\* Für eine detaillierte Darstellung der Gesellschaft und Kunst der Osterinsel vgl. Alfred Métraux, *Die Osterinsel*. Herausgegeben und mit einer Einleitung von Hans-Jürgen Heinrichs. Frankfurt/M. 1988. Dort findet sich auch eine ausführliche Bibliographie.

\*\* Damit sind auch die von J. Schumacher (Brief an Raphael, 11. 2. 1951) vermißten Angaben nachgeholt.

sten – ungeheure beinlose Krüppel mit einem Kopf, der für ihren massiven Rumpf zu lang ist«. Raphaels Beschränkung auf einen Kopf (und die Generalisierung einige seiner Beschreibungen) rechtfertigt sich durch die Einheitlichkeit eines zugrundeliegenden Modells und die teils serienmäßige Ausführung. Dies läßt sich, nach Métraux, auf das außerordentlich weiche Material zurückführen, das der Formgebung des Bildhauers kaum Widerstand bot und ihn deshalb dazu verführte, dem einmal eingeschlagenen Weg fast blind zu folgen. Métraux spricht davon, daß »die erste Konzeption zwar kühn war«, in vielen Fällen aber dem bloß Dekorativen und der Serienherstellung verfiel. Er reduziert den überwältigenden Eindruck, den diese Statuen über Jahrhunderte hinweg bei allen Fremden hervorgerufen haben, und das dichtverzweigte Netz von Mythen, Legenden und Erzählungen vom »Wunder der Oster-Insel« auf die willkürlich und unerklärlich erscheinende Verteilung und Anordnung der Statuen auf der Insel, auf das Verstreute, Halbverwitterte und zu einem Teil Unfertige der »kantigen Ungeheuer«, deren Energie sich in der »Hybris des Kolossalen« erschöpfe – was seine Wirkung nicht zuletzt durch die Kleinheit der Insel sowie deren sehr begrenzte technischen Möglichkeiten erziele.

Die Wirkung der Statuen in Relation zu ihrer Umgebung spielt zwar auch in Raphaels Interpretation eine Rolle, aber sein Ansatz ist ein gänzlich anderer: Zuallererst unterscheidet er das Monumentale vom Pompösen und der »Kolossealität der Masse« (im Kitsch). Die Monumentalität wirkt nur in der Beziehung zum Betrachter, durch die Funktion, die der Kopf für den Betrachter erhält, und in Relation zu dem die Figur umgebenden Raum. Die »zentrierte Aktion zwischen Nase, Mund und Stirn« führt zu einer »Bedeutungsform«, die ihren Mittelpunkt im Symbol des Phallus und der Vulva sowie in einer symbolischen Vereinigung beider hat: Raphael sieht hierin die Ebene der Fruchtbarkeit, der Bisexualität und der Wiedergeburt an-

gesprochen, die von ihm sehr ähnlich wie im »Klassischen Menschen« interpretiert werden: aus den Zeichen M (zwei Winkel mit der Spitze nach oben: Phallus, Mann, Tod, Töten, die zusammen das M als bisexuelle Zeichen des Todes bilden) und V (Vulva, Leben, Gebären).

Eine »überpersönliche Kraft« gebe dem Kopf (über das bloß Körperliche hinaus) eine »räumliche Erscheinung«, im Sinne einer »willenlosen Selbstidentität«, einer »objektiven Mächtigkeit«, die die Namen der einzelnen Statuen als zweitrangig erscheinen läßt. Aus der »schablonenhaften Ähnlichkeit« der Köpfe zieht Raphael die Konsequenz, daß sie innerlich zusammengehören in einer »Funktions- und Wirkungseinheit«, einer Ideologie, die besagte: »Der Tote wird zum Schutz der Lebenden wiedergeboren mit Hilfe eines magischen Geschlechtsaktes und mit Hilfe der kosmischen Mächte, die eine analoge Wiedergeburt in der Natur garantieren . . . Nur die Beziehung eines gesellschaftlich Wirklichen auf sein eigenes (nicht von außen erborgtes) Metaphysisches kann Monumentalität ergeben. Die Wiedergeburtsmagie aber war eine gesellschaftliche Notwendigkeit aller frühen Kulturen, die auf Jagd oder auf Ackerbau basierten, und sie gewann ihre Monumentalität immer dann, wenn ein Totem oder der König das Ganze stellvertreteten.« Ebenso wie von den weltanschaulichen Grundlagen so analysiert Raphael die Monumentalität auch von ihrer plastischen Realisierung her.

Die Größe der Statuen schwankt zwischen  $3\frac{1}{2}$  und  $5\frac{1}{2}$  Metern und erreicht in Ausnahmefällen auch 10 Meter Höhe, einen Umfang von fast 8 Metern und ein Gewicht von bis zu 80 Tonnen, wobei einzelne Köpfe wesentlich leichter sind, wie der im Musée de l'Homme aufgestellte und von Pierre Loti mitgebrachte, der nur 1200 kg wiegt. Sie wurden aus vulkanischem Aschengestein, aus Tuffstein, im Steinbruch des Rano-raraku im Osten der Insel herausgeschlagen; wenige Statuen sind aus Basalt hergestellt, wie etwa die im »Musée du Cinquantenaire« in Brüs-

sel exponierte, deren Transport viel unproblematischer war. Der Eingang zu den natürlichen Bildhauer-Werkstätten wird von diesen Kolossen wie von einer göttlichen Armee bewacht, ohne daß sie, wie in der Regel, mit einer Grabanlage in Verbindung stehen.

Der Eindruck des Monumentalen, Gigantischen und Übermenschlichen wird seit über einem Jahrhundert durch den steten Zerfall der Monumente eingeschränkt: die meisten liegen vornübergestürzt, ihre ehemals riesigen »Hüte«\* (fast bis zu drei Meter hohe und zwei Meter im Durchmesser betragende Zylinder aus rotem Aschengestein, die das Gesicht gleich einem Visier »beschatteten«) sind zerfallen, die alten Farben sind ausgewaschen, Regengüsse und das salzige Meerwasser haben das Gestein ausgehöhlt und zerfressen. Zu Ende des 18. Jahrhunderts waren wohl die meisten Monumente noch in ihrer ursprünglichen Stellung, während spätere Expeditionen (La Pérouse) schon umgestürzte Figuren im Süden der Insel vermerkten und Mitte des 19. Jahrhunderts keine zu einer Grabanlage gehörende Statue mehr auf ihrem Platz war. Entsprechend dem hohen Prestige der Grabanlagen standen die Statuen stets im Zentrum von Krieg, Zerstörung und Vergeltung – es gab sogar dementsprechend benannte Auseinandersetzungen: »die Kriege des Umstürzens der Statuen«. Die, wenn auch abwegige Vision mancher Reisender, die Osterinsel habe ehemals als Friedhof für Nachbarinseln gedient, nahmen andere angesichts der zerfallenen Grabanlagen und Statuen wieder auf.

Relativiert man auch diese Kunst der Osterinsel – die ja nur einen Ausschnitt darstellt, neben den ebenso bedeutsamen, beschrifteten Holztafeln, die heute als »Andenken« wieder reproduziert werden –, weil diese Kunst zerfällt, weil sie darüberhinaus extrem materialgebunden ist und

\* nach Métraux: »die einfache Nachbildung des auf dem Kopf verknoteten Haarschopfes, dessen Namen – *pukao* – sie übrigens tragen«.

serielle Herstellungsmuster aufweist, weil sie einen Teil ihrer Wirkung aus der »Hybris des Kolossal« (Métraux) und ihrer scheinbar willkürlichen Verteilung bezieht, bleiben dennoch viele Fragen offen, nicht zuletzt diejenige, wie man diese Monumente transportierte, nachdem man sie mit Steinäxten, Hämmern und Meißeln aus dem Stein herausgeschlagen hatte. Zieht man in Betracht, daß die Osterinsulaner in der Lage waren, Hebebäume, Schlittenkufen und vor allem Seile herzustellen, daß auch von den benachbarten Marquesanern größere Transporte überliefert sind und daß dies für die Inselbewohner – anders als etwa bei dem von Sklaven ausgeführten Pyramidenbau in Ägypten – riesige Feste waren, bei denen alle Gäste sich gleichsam vor die Statuen spannen ließen, dann reduziert sich letztlich das große Rätsel auf das praktisch zu lösende Problem, die Statuen über längere Zeiträume und Entfernungen hinweg unbeschädigt zu bewegen – eine »Frage der Arbeitskraft und Energie« (Métraux), die die Osterinsulaner der letzten Jahrhunderte allerdings um keine technischen Details aufzuklären wußten. Daß sie vielmehr alle mit dem Transport verbundenen Fragen ausklammerten bzw. in Mythen und Legenden verhüllten, spricht andererseits wieder dafür, daß der heilige Wert der Statuen doch viel größer ist, als es manche wahrhaben wollen. (Einige unvollendete Statuen, »gewaltige, in Relief ausgeführte Petroglyphen« erinnern, wie Métraux schreibt, an die liegenden Grabfiguren unserer mittelalterlichen Kirchen. Andere wecken Assoziationen zu dem berühmten monumentalen Tor auf den Tonga-Inseln, den »Trilithen«.)

Mit der Frage des Transports eng verbunden war auch die der Chronologie; denn das Problem war immer, ob die Statuen zu Anfang stets zu einer Grabanlage transportiert wurden (wie Klaus Günther meint) oder ob sie (nach Lavacherys Ansicht) in frühester Zeit an dem Ort belassen wurden, wo man sie aus dem Stein herausgeschlagen hatte, und man sie erst später, als eine Art »Serientyp von nicht

mehr als vier Metern Höhe«, auf den Grabanlagen aufstellte.

Bei aller Einheitlichkeit der Statuen gibt es doch einige Unterschiede; am interessantesten dabei ist, daß den Statuen an der Außenseite des Vulkans Rano-raraku die tiefen Augenhöhlen fehlen, was die im übrigen gedrungeneren *ahu*-Statuen beinahe wie Totenschädel erscheinen läßt. Die Köpfe des Rano-raraku können als die ästhetisch gelungeneren angesehen werden. Allen gemein ist die starke Glättung der Oberfläche, die Feinheit in der Ausführung vieler Details und die Klarheit der Linienführung, wobei der Rücken ausgearbeitet wurde, bevor die Statue an ihrem definitiven Platz stand. Da man ursprünglich davon ausging, daß jede dieser Figuren zu einer Grabanlage gehörte und viele noch unfertig isoliert standen, kam man zu der später verworfenen Ansicht, eine Naturkatastrophe (ein Erdbeben oder eine Flut) hätte die Arbeit der Bildhauer unterbrochen. Einige verglichen sie mit den in Peru gefundenen »müden Steinen«, die auch nicht ihren Bestimmungsort, den zyklischen Bau, erreicht hätten; andere vermuteten Triumphstraßen zwischen diesen einzelnen Blöcken, die aber wahrscheinlich nur einfache Wege für den Transport darstellten. Es ist denkbar, daß manche Köpfe zu Grabanlagen gehörten, die inzwischen verschwunden sind; auch ihre Funktion als Grenzsteine wurde erwogen, was aber sehr unwahrscheinlich ist, da sie dafür doch zu überdimensional groß waren und man dann auch sehr viel mehr hätte finden müssen. Die Osterinsulaner dieses Jahrhunderts sehen in ihnen nur Figuren, die der Verschönerung der Grabanlagen dienten, die dem Häuptling Prestige einbrachten, die er mit großer Energie ausführen ließ, damit seinen Ahnen diene und seine Eitelkeit befriedigte.

Für frühere Reisende stellten sie Abbilder ehemals verehrter Gottheiten dar, wobei jedoch die Anzeichen für entsprechende Kulte gering sind, und die Namen, die sie tru-

gen («Gedrehter Hals«, »Der Tatauierte« oder »Der Stinkende«) nicht an polynesische Götter erinnerten. Kapitän Cook hat herausgefunden, daß mehrere dieser Namen durch das Beiwort *ariki*, »Häuptling«, ergänzt wurden. Seine Folgerung, daß es für die Toten gebaute Monumente waren – ähnlich den für Häuptlinge und Priester auf den Marquesas-Inseln errichteten – wird durch einen Hinweis Métraux' (der diese Deutung allerdings nur partiell für zutreffend hält) vertieft: auch auf anderen polynesischen Inseln wurden mit unbestimmten menschlichen Gestalten versehene Steinplatten auf den hinteren Teil der Grabanlagen gefunden, die mit Abbildern von Toten in Verbindung gebracht werden können und als Zufluchtsorte für Geister gedacht waren. (Die Bildnisse von Toten finden sich bereits auf den ältesten Holztafeln und scheinen von frühesten Einwanderern mitgebracht worden zu sein.) Henry Balfour hat darauf hingewiesen, daß die auffallende Form der Nase bei den Osterinsel-Figuren der Absicht entspringt, das Antlitz eines Toten wiederzugeben. Von der Basaltbüste, die im Britischen Museum aufbewahrt wird und die als das schönste bildhauerische Werk der Osterinsel gilt, ist bekannt, daß ihr während des Vogelmann-Festes ein besonderer Kult gewidmet war. Aus dem heiligen Charakter der Steine und ihrer engen Zugehörigkeit zu den Grabanlagen entwickelt Raphael (ohne dies im einzelnen kulturgeschichtlich zu belegen) seine Deutung.



Unter den Begriff der Plastik fallen sehr verschiedenartige und doch typische Erscheinungsweisen der Beziehung von Körper und Raum. Sie sind in den großen Gegensatz zusammengefaßt worden, daß der Künstler entweder von einer harten, widerstandsfähigen Materie ausgeht und von dieser solange fortnimmt, bis er seine Vorstellung verwirklicht glaubt; oder aber, daß er mit einer weichen und in sich nachgiebigen, formbaren Materie beginnt und zu dieser solange hinzufügt, bis das geistige Bild seine vollkommene Gestalt gewonnen hat.

Diese gegensätzlichen Techniken des Wegnehmens und des Hinzufügens schließen eine Fülle geistiger Voraussetzungen ein, deren sich der Laie selten bewußt wird. Holz z. B. ist entweder in der Rundung des Baumstammes gegeben oder nach der Zersägung als ebene Platte von geringer Tiefe; Stein kann aus dem Felsen herausgehauen werden als Block (Würfel, Parallelepipeton) oder Zylinder (Säule), oder ebenfalls in flachen Scheiben. In allen diesen Fällen ist dem Bildhauer eine bestimmte Form oder wenigstens Formmöglichkeit vorgegeben, und er kann sein Vorstellungsbild verwirklichen, indem er dieses apriori anerkennt und selbst steigert, oder aber, indem er ihm entgegenarbeitet und es schließlich vernichtet. Immer wird er unter dem Zwang einer vorgegebenen Macht und Ursache beginnen, denen sich sein persönliches Wollen fügen oder entziehen kann – ein religiöser oder metaphysischer Charakter der Skulptur wird so fast unvermeidlich. Arbeitet der Künstler dagegen mit einer bildbaren Materie, so ist ihm keine geschlossene Grenze vorgegeben; indem er Stoffetzen an Stoffetzen fügt, beginnt er mit dem Gefühl einer völligen Freiheit oder einer maßlosen Angst vor den tausend möglichen Wegen zu der einen und notwendigen Verwirklichung seiner Konzeption, die er erstrebt.

Dem Bild-Hauer im strengen Sinne des Wortes erwächst die Freiheit aus der Notwendigkeit, und er muß daher zu Methoden greifen, welche die Mannigfaltigkeit aus der Einheit, bzw. aus einer begrenzten Zahl von Setzungen, Axiomen und Postulaten gewinnen wie Deduktion, Emanation etc., womit dann auch neben der Metaphysik die Mathematik zu einem integrierenden Bestandteil seines Arbeitsverfahrens wird. Der Modellierer dagegen strebt aus persönlichem Wollen zur Ordnung und zum Gesetz, vom Individuellen ins Allgemeine, das immer ein solches der Anschauung und der Erfahrung ist; er muß darum Methoden der Induktion, der Generalisierung etc. wählen. Der Bild-Hauer betont die erste Ursache, der Modellierer das letzte Ziel, der erste den Zusammenhang aller Künste,\* der letzte die Sonderheit jeder einzelnen Kunstgattung, der eine die Monumentalität, der andere die Intimität.

Der im folgenden analysierte Kopf der Osterinsel fasziniert nun gerade durch seine Monumentalität – eine ästhetische Kategorie, die in den letzten 200 Jahren durch die bildende Kunst so selten realisiert worden ist, daß wir ihre realen Bedingungen kaum zu erinnern oder gar zu rekonstruieren vermögen, so daß sie uns unnatürlich erscheint. Und in der Tat liegen die Ursachen der Monumentalität nicht in der Natur, sondern in der Gesellschaft, nicht in den Beziehungen des Menschen zur Umwelt, sondern in denen zur Mitwelt, die in der bisherigen Geschichte der Menschheit, d. h. bis zur industriellen Revolution mit der Beziehung zu einer Über-Welt unlöslich verknüpft waren. Seit 1750 aber ist diese uralte Verknüpfung so vollständig aufgelöst, daß keine einzige Religion, keine einzige Metaphysik mehr eine monumentale Kunst fundiert hat, ja, daß religiöse Kunst und Kitsch allmählich synonym geworden sind. Man

\* J. Schumacher stellt diese Aussage in Frage. (Alle Anm. v. Hrsg.)



Der im »American Museum of Natural History« (New York) aufgestellte Abguß – von James Bell 1935 auf der Osterinsel angefertigt –, von dem Raphael in den folgenden Analysen ausgeht.

hat das Monumentale durch die Kolossalität der Masse ersetzt, aber die gesteigerten Größen haben nur die geistige Leere zur Erscheinung gebracht; die bloße Anpassung der absoluten Länge einer Skulptur an die Maße der Architektur schafft zwar handwerkliche Bauplastik, aber weder Kunst noch Monumentalität. Worauf beruht nun die Monumentalität des Kopfes von der Osterinsel?

*Die weltanschaulichen Grundlagen  
der Monumentalität auf der Osterinsel*

An seiner unmittelbaren Erscheinung ist für uns am überraschendsten die »unnatürliche« Proportion, d. h. der Umstand, daß ein Teil des menschlichen Körpers, hier der Kopf, die Größe eines ganzen, selbst überlebensgroßen Menschen hat. Der Kopf steht als Teil für das Ganze. Das gibt ihm eine erhöhte Bedeutung und Würde, weil ihm Dasein und Handlungsfähigkeit des ganzen Menschen zufallen. Damit verbindet sich die Umkehrung der Maßstäbe: der Teil (z. B. Auge, Hand) ist nicht mehr die Maßeinheit für das Ganze, sondern dieses ist Maßeinheit für den ausgewählten Teil und seine Unterglieder. Soll eine solche Umkehrung nicht ins Groteske und in die Karikatur führen – die einzige Kunstgattung, die im 19. Jahrhundert bei Daumier den Schein der Monumentalität gewinnen konnte\* –, dann muß eine gesellschaftlich anerkannte Ideologie den Teil zum Stellvertreter des Ganzen erhöhen; nur so kann man zu allgemein verstandenen Symbolen gelangen. Pars pro toto bedeutet also nicht nur, daß ein Teil, anstatt innerhalb des Ganzen, ohne dieses Ganze steht, sondern in Vertretung des Ganzen mit dessen äußerer Größe wie innerer Kraft und Bedeutung, um als Teil alle diejenigen Funktionen symbolisch vollziehen zu können, die der Gesellschaft als die ideologisch wichtigsten erscheinen.

\* Vgl. Raphael, *Aufbruch in die Gegenwart*, Frankfurt 1985: 141 ff.

Zu dem neuen objektiven Maßstab fügt sich ein subjektiver, zu den Seinsmassen ein bestimmtes Stellungs- und Maßverhältnis zwischen dem Betrachter und dem dargestellten Objekt: die Blicklinie\* des Betrachters ist fixiert, und zwar auf der unteren Randlinie des Kopfes (»Bart«). Wegen dieser niedrigen Lage überragt der Kopf mit seiner vollen Höhe den Betrachter; ja, der von unten nach oben steigende Blick vergrößert diese Höhe umso mehr, als er ihn gegen einige stark von unten gesehene und darum Widerstand leistende Flächen (die Unterlippe, den Nasenboden, die untere Stirnebene) hebt. Auf diese Weise wird die *Wirkungsform* größer als die *Daseinsform*; der Beschauer wird vom Künstler verpflichtet, sich an der Monumentalisierung des Kopfes zu beteiligen.

In demselben Sinne wirkt der Umstand, daß der Teil unterhalb der Blicklinie an Bedeutung verliert, weil der Oberkörper etwas in die Tiefe zurück gerückt ist, so daß der ganze Kopf nach vorn übersteht und damit eine gewisse Unabhängigkeit erhält, während der Rest des Körpers zu einer bloßen Funktion herabsinkt. Hinzu kommt eine gewisse Freiheit gegenüber dem Auge des Betrachters, herrührend von der Spannung zwischen der nach hinten fortlaufenden konvexen Kurve der Blicklinie und der zentrierenden Funktion der menschlichen Augen, die getrennte

\* Vgl. zu den Begriffen »Wirkungsform«, »Blicklinie« etc. Raphael, *Wie will ein Kunstwerk gesehen sein?*, Frankfurt/M. 1984: 328 ff. Der Künstler schafft »nicht vor allem eine Daseins-, sondern eine Wirkungsform«, in der sich die »überzeugende Notwendigkeit des Werks herstellt«. Durch die Wirkungsform läßt der Künstler den Betrachter in der »Realitätsart« leben, »in welcher das Kunstwerk selbst existiert«. Der Betrachter wird »mit seiner Körpergröße, Augenhöhe, seinen Wahrnehmungsorganen und psychischen Reaktionsweisen in den Prozeß der Formbildung selbst mit hineingezogen. Es beginnt in der Bildenden Kunst damit, daß das Wahrnehmungsbild zu unserem Körper in eine eindeutige Beziehung gesetzt wird durch die Schaffung je einer Blick-, einer Treff- und einer Führungslinie. Die *Blicklinie* läuft unserer Augenhöhe parallel und scheidet Auf- und Untersicht . . .«

Spiegelbilder der Außenwelt in *einem* Punkt und zu *einem* Bild vereinigen. Dieses Hinauswachsen des stark verselbständigten Kopfes über den Betrachter hat nun eine besondere Qualität: Er beherrscht ihn nicht, unterwirft ihn nicht, macht ihn nicht zum Sklaven; aber andererseits erhebt er auch den Betrachter nicht zu seiner Größe, Würde und Monumentalität – vielmehr beschützt er ihn, der lose und doch gebunden vor und unter ihm bleibt.

Gegenüber der ideologischen Größe des Kopfes behält der Betrachter seine natürliche Kleinheit, seine soziale Isolierung, sein metaphysisches Anderssein, d. h. sein Leben auf einer anderen Wirklichkeitsebene und mit einem anderen Wirklichkeitsgrad, die der Protektion bedürfen. Dieses Gefühl des Bedürfnisses zwingt die Einbildungskraft des Betrachters, den Kopf zu vergrößern; was das Auge physiologisch und quantitativ tut, das vollzieht das emotionelle Bedürfnis psychisch und qualitativ. Beide Akte beginnen unbewußt, werden dann aber in dem Maße, in dem das Auge des Betrachters aufsteigt, allmählich bewußt; und diese Bewußtseinssteigerung führt ein Gefühl der Sicherheit und Ruhe mit sich.

Die Monumentalität stammt also zum Teil aus der Funktion, die der Kopf für den Betrachter hat. Diese ist nicht individuell, da er kein Zwiegespräch mit der Seele des Betrachters führt, sich auf nichts richtet, was sinnliches oder metaphysisches Eigentum eines Einzelnen als Individuum oder Persönlichkeit ist. Wendet sich der Kopf aber an das Gemeinsame einer Gruppe, dann kann jeder Betrachter von jedem andern ersetzt werden; eine Gemeinschaft von Menschen wird von der überlegenen Kraft des Kopfes beschützt.

Eine andere Ursache für Monumentalität ist ein bestimmtes Verhältnis der begrenzten Gestalt zum weiteren Raum, sei es der Architektur, sei es der Umgebung. In unserem Beispiel ist der herausstehende Kopf (ohne die zurücklie-

genden Schultern) eingeschrieben in ein hohes Körperrechteck (Parallelepipedon), das an allen waagrechten und senkrechten Grenzen dicht geschlossen ist; auch nach hinten hin gibt es nicht einmal die Tiefe eines Block- oder Zylinderraumes. Die einzige Öffnung geht nach vorn und reicht nur bis zum Standort des Betrachters, der die Funktion des Abschließens übernehmen muß.

Innerhalb dieser engen Grenzen ist nun das Öffnen des Parallelepipedons die Folge eines aggressiven Aktes, der von hinten nach vorn vorstößt und auf die konvexen Flächen zu beiden Seiten der senkrechten Mittelachse (Mund, Nase) konzentriert ist – im Gegensatz zu den stark beruhigten Seiten, die eine geringere Energieladung haben und die zentrierte Aktion der Mitte wie mit einem Gehege abschließen und schützen. Alle Aktion liegt also im Innern des Kopfes und in seiner (räumlichen) Beziehung zum Betrachter. Die Energieladung strahlt nicht über die Formen hinaus, welche ihre unmittelbaren Träger sind (Nase und Mund, untere Stirnwand), schon die abschließenden Randlinien bilden ein neutrales, in sich abgeschlossenes Gebiet für einen heiligen Zweck, ein *temenos*, das an der eigentlichen Aktion nicht mehr beteiligt ist. Diese axial konzentrierte Energieladung hat nun eine solche Mächtigkeit, daß sie – ohne auszustrahlen – eine Anziehungskraft auf den offenen und unendlichen Naturraum ausübt und zugleich gegen die aufzehrende Macht einer solchen Weite sich selbst behauptet.

Auf der Osterinsel selbst sehen wir diese Köpfe kaum einzeln aufgestellt. Sie bilden Gruppen, Reihen und Straßen, d. h. sie stehen in einer eigenen Gemeinschaft gegen den Raum; dies begrenzt die Attraktionsäußerung jeder einzelnen Figur, erhöht aber die der zusammengeordneten umso stärker, als sie alle eine fast schablonenhafte Ähnlichkeit miteinander zu haben scheinen, also nicht nur äußerlich zusammengestellt sind, sondern innerlich zusammengehören in einer Funktions- und Wirkungseinheit. An-

ziehung und Selbstbehauptung gehen nun ohne jede Gewaltsamkeit vor sich: ohne Wollen zu einem aktiven Herausreichen des Kopfes über sich selbst (z. B. durch den Blick des Auges, das ein fernes Ziel fixiert), ohne passives Erleiden des andringenden, aber nicht eindringenden Raumes. Die Attraktion, die Kopf und Raum, Begrenztes und Unbegrenztes zusammenhält, wirkt mit der Selbstverständlichkeit, Sicherheit und Notwendigkeit einer un- und überpersönlichen Kraft, die dem Kopf – über das bloß Körperliche hinaus – eine räumliche Erscheinung gibt.

Diese anstrengungs- und willenslose Selbstidentität, dieses mühelose und vollkommene Ausbalanciertsein zweier so ungleicher Komponenten, wie anziehende, zentrierte Energieladung und angezogener, unendlich offener Raum der Umgebung sichern dem Kopf seine Monumentalität. Zu ihrem Wesen gehört also nicht, was wir sonst so bereitwillig als Quelle ansehen: die verkrampften Übersteigerungen eines monomanen und cäsarischen Genies, die oft zwar kolossal, selten aber monumental sind.

Monumentalität ist nur möglich, wenn die Inhalte der erwähnten Aktionen, Energieladungen und Gegensätze nicht die Einfälle und Erfindungen eines einsamen Titanen sind, sondern die Ideologie einer ganzen Gesellschaft und innerhalb dieser ein Gebiet von allgemeinmenschlicher Bedeutung. In dem Kopf der Osterinsel vollzieht sich, wie bereits festgestellt, die zentrierte Aktion zwischen Nase, Mund und Stirn.

Die Nase ist ganz offensichtlich aus ihrer *Naturform* in eine *Bedeutungsform* umgebildet, und zwar in Analogie zum Phallus oder präziser zur Stoßkraft des Phallus. So erklärt sich die Aufteilung der *einen* Form in zwei gegensätzliche Teile: einem senkrechten, der sich nach unten hin leicht zuspitzt, und einem Waagrechten, der sich nach unten hin in die Breite auseinanderwölbt, so daß sie an der schmalsten Stelle zusammenhängen. Jede Form an sich



selbst ist konvex, aber der Unterschied der Bogenhöhen und -breiten läßt vor und über ihnen eine Leere, also eine Konkavität entstehen, die ihrerseits die Stoßkraft der Phallus-Nase erhöht. Der Mund ist mit beiden niedrigen und beleuchteten Lippen nach vorn gewölbt und diese sind durch eine schmale, dunkle Scheidelinie getrennt. Dieses Vorspringen und Runden ergibt die Form einer Vulva, die in passiver Bereitschaft darliegt. Da die Ethnologen bald von »strengen, fest zusammengepreßten Lippen«, bald von »lips cynically pursed« sprechen, mag auf die große Ähnlichkeit mit dem schematisierten Zeichen auf der Brust der Statue hingewiesen werden. Wir wissen, daß sich die Männer bei ihrer Verheiratung die Vulva ihrer Frau auf die Brust tätowieren ließen; wir haben es hier also mit einem verheirateten Mann zu tun, dessen Mund in Analogie zur Vulva umgebildet ist.

Die große und beschattete Unterfläche der Nase scheint die beiden Glieder des Gesichts zu trennen, indem sie der Stoßkraft der Phallus-Nase eine Grenze setzt; in Wirklichkeit aber handelt es sich mehr um ein Geheimes innerhalb ihrer Verbundenheit, ihres Zusammenhangs, ihrer Einheit. Wir haben es mit dem Symbol eines Geschlechtsaktes zu tun, der durch den Schatten über seine physiologisch-biologische Funktion hinausgehoben wird. Der sich sonst zwischen zwei Personen verschiedenen Geschlechts vollziehende Vorgang ist hier in das *eine* Gesicht konzentriert, dessen zwei Glieder so neugeformt sind, daß sie die ihnen zugeschriebene Aufgabe suggerieren oder evozieren. Durch diesen doppelten Prozeß der Transponierung und Transformierung ist auch das physisch Triebmäßige auf eine andere Ebene gerückt. Man könnte zweifeln, ob durch diese Bisexualität, die der Mensch in seinem Gesicht vorzufinden glaubt, ein ganz allgemeines Symbol der Fruchtbarkeit geschaffen ist oder vielmehr ein spezielles: das der Vermehrung des Menschen oder gar der Wiedergeburt des Toten.

Zunächst erhebt sich eine andere entscheidende Frage: wird dieser Akt vollzogen aus der eigenen Kraft des Dargestellten oder durch eine ihm von außen, d. h. magisch mitgeteilte Kraft? Oder durch beide zugleich? Von einem persönlichen Willensakt kann man nicht sprechen, selbst wenn man in Rechnung stellt, daß jeder Kopf einen besonderen Namen hatte, also wohl ein bestimmtes Individuum darstellte, obwohl wir porträthafte Züge nicht zu entdecken vermögen. Der Kopf repräsentiert vielmehr eine Mächtigkeit, die unabhängig von jeder Willkür ist – der des Dargestellten, wie der des Betrachters –, und die doch an beide gebunden ist und beide aneinander bindet. Der Geschlechtsakt vollzieht sich auf Grund einer un- und überpersönlichen objektiven Mächtigkeit, die dem Dargestellten aus uns unbekanntem Gründen zugefallen ist und die der kleinere und schwächere Betrachter unterhält, weil er nicht als ein isoliertes Individuum dasteht, sondern als ein Gruppenwesen, als eine soziale Gemeinschaft, deren Ideologie dem Toten eine Mächtigkeit eigener Größe und eigener Art zuschreibt.

Welches ist nun die Rolle der Stirn in diesem Symbolismus der Formen? Die niedrige Stirnfläche, die wenig nach hinten zurückgeneigt ist, wird von zwei verschieden geformten Bogen begrenzt: der untere steigt leicht gegen die gebrochene Mitte an, der obere ist aus der Waagrechten etwas nach unten gesenkt und geht nach beiden Seiten auseinander; der untere zentripetale Bogen hat ein stärkeres Tempo als der obere, ruhigere und zentrifugale. Diese Gegensätze der linearen Bogengrenzen treten zurück gegen die viel größeren zwischen der lichten Stirnfläche und der Dunkelheit unter ihr, die durch eine in die Tiefe zurückfliehende Ebene zustande kommt und in unmeßbarer Weise andeutet, um wieviel die Stirn über die Wangen überhängt (ähnlich wie der ganze Kopf über die Brust). In diesem tiefen Schlagschatten, der in der Mitte durch die lichtfangende



Vorder- und Rückansicht der Statue »*Hoa, Haka-Nana-Ia*« (»Zerbrecherin der Klingen«) von einem Steinhaus am Vulkan Ranokao. Auf dem Rücken zwei Vogel­männer, über denen Zeremonialru­der wiedergegeben sind. Im Jahre 1868 an Bord des englischen Schiffes »Topaze« gebracht, heute im Britischen Museum, London. Aufnahme: A. Métraux

Konvexrundung der Nase fast auf eine Linie reduziert wird, an beiden Seiten aber breit gesammelt ist, verschwinden die Augen, falls sie je ausgeführt waren. Form- und Belichtungskontraste erwecken den Eindruck, als sei die Stirn ein torartiger Bogen, unter dessen Schutz der Sexualakt vor sich geht, oder als vollziehe sich ein plötzlicher Übergang von Nacht zu Tag, vom Grab zum Himmelsgewölbe.

Sind die Augen absichtlich fortgelassen worden, um die Evozierung des Kosmischen zu erleichtern und zu verstärken? Schon die Energieladung des Sexualaktes zwischen phallischer Nase und vulvaartigem Mund scheint sowohl über eine persönliche wie über eine soziale Macht hinauszudeuten. Wir können außerdem auf das Ornament im Rücken einzelner Statuen hinweisen, das nach ethnologischen Berichten auch den Kindern aufgemalt wurde, die man in den »Vogelkult« einweihete, von dem später zu sprechen sein wird. Dieses Ornament besteht aus einem dreigliedrigen Gürtel, unter dem sich ein M und über dem sich ein oder zwei Kreise befinden. Hierin eine Stilisierung der Gesäßpartie und die Markierung eines Rückenwirbels zu sehen, heißt doch wohl die symbolische Denkweise naturalistisch mißdeuten. Das M ist zusammengesetzt aus zwei Winkeln mit der Spitze nach oben ( $\wedge$ ), deren Bedeutung Phallus, Mann, Tod, Töten ist; indem sie zusammengedrückt werden, bilden sie zwischen sich einen nach oben offenen Winkel ( $\vee$ ), dessen Bedeutung vulva, Weib, Leben, Gebären ist. In der uns vorliegenden Nachzeichnung wird dieser Mittelteil durch eine Senkrechte gestützt (Y), in der man vielleicht die Andeutung eines Phallus oder in der Verbindung beider die eines Geschlechtsaktes sehen könnte.

Ohne alle Spezifizierung kann man sagen, daß das M ein bisexuelles Zeichen des Todes ist; die drei Gürtelwaagrechten darüber der Horizont oder das Himmelsgewölbe, der eine oder die zwei Kreise die Hauptgestirne des Himmels.

Diese Zeichen sind nicht ein Spezialeigentum der Osterinsulaner, sondern gehören zu einer Welt-Zeichensprache der neolithischen Ackerbaukultur und gehen zum Teil in die altsteinzeitliche Jagdkultur zurück. Die Bildhauer der Osterinsel haben diese Zeichen ins Monumentale übertragen und mit den Formen des menschlichen Gesichts verbunden. Daraus würde sich dann die gebrochene Gestalt der Nase als eine gegenständliche Monumentalisierung des Zeichens X erklären, das Geschlechtsakt und Wiedergeburt, präziser: Wiedergeburt durch Geschlechtsakt bedeutet. Im Gegensatz zu der klaren Umbildung von Nase und Mund nach Analogie von Phallus und Vulva ist die Fortlassung der Augen weniger deutlich in der Evozierung der Gestirne; aber gleichgültig, ob wir diese als Sonne oder Mond aufzufassen haben, sollen sie doch durch ihre tägliche, monatliche und jährliche Erneuerung die Wiedergeburt des Menschen auf magische Weise sichern.

Wir haben also – und das ist eine Bedingung für die Monumentalität des Kopfes – die Ideologie einer Gesellschaft vor uns, die dem Künstler gegeben war, und diese Ideologie betrifft etwas allgemein Menschliches: das Schicksal nach dem Tode. Die gesellschaftliche Antwort lautet: Der Tote wird zum Schutz der Lebenden wiedergeboren mit Hilfe eines magischen Geschlechtsaktes und mit Hilfe der kosmischen Mächte, die eine analoge Wiedergeburt in der Natur garantieren. Ihm fällt also nicht automatisch eine Ewigkeit oder Seligkeit zu, weil durch den Tod eine unsterbliche Seele von dem vergänglichen Körper befreit wird, sondern durch eine Reihe von Mächten und Akten, die dem Individuum, der Gesellschaft und dem Kosmos zugehören, wird dieses zweite Leben in der Gemeinschaft der Toten erwirkt, erzwungen, geschaffen. Der Tote wird dadurch eine gesellschaftliche wie eine naturelementare Kraft, und es ist diese Einheit mit dem Magischen und Kosmischen, die uns psychologisch Eingestellten als persönliche Emotion erscheint. Aber diese Emotion ist gar

nicht eine Eigenschaft des Dargestellten, sondern nur die Wirkung, die von dem dargestellten Inhalt ausgeht, weil dieser so ursächlich bedingt ist: daß er von einer Gemeinschaft inständig geglaubt oder gehandelt wird.

Dieser handelnde Glaube einer Gesellschaft an die Magie der Wiedergeburt ermöglicht das Denkmal des Toten, und der Wille zum Monument trägt seinerseits zur Monumentalität desselben bei. Wir Modernen kennen fast nur unmonumentale Denkmäler – ins Kolossale vergrößerte Gipsfiguren oder Bauplastiken. Dies beruht darauf, daß ihr Inhalt ein äußeres Geschehen ist, das sich an oder für die Gesellschaft vollzogen hat, ohne tiefere ideologische Verwurzelung im Allgemein-Menschlichen; daß die herrschende Klasse nur noch die Funktion des Ausbeutens hat, nicht mehr die des Repräsentierens der Gesellschaft vor einem metaphysischen oder gesellschaftlichen Ziel, das allen gemeinsam ist; und schließlich, daß die Kunst selbst ihre soziale Funktion verloren hat, d. h. daß sie weder für die Mächtigen noch für die Massen diejenige Ausdrucksweise ist, die das Zeitliche für Dauer und Ewigkeit verkörpern soll und kann. Im Gegensatz dazu beruht das monumentale Denkmal auf demjenigen Teil der gesellschaftlichen Ideologie, der von allgemein menschlichem Interesse ist und darum von der Enge faktischen Geschehens befreit werden kann; daß die Realisierung dieser Idee einer politischen und geistigen Macht anvertraut ist, in der sich die ganze Gesellschaft geeint und darum vertreten weiß vor den metaphysischen Mächten; und daß schließlich die Kunst selbst eine wirkliche und wesentliche soziale Funktion erfüllt, nicht nur die eines Sammlungs- oder Luxusobjektes. Die absoluten Größen eines Denkmals haben mit seiner Monumentalität sehr wenig zu tun, dagegen sehr viel die Transzendierung des bloß Nützlichen, Zweckmäßigen, Individuellen, aber auch die des bloß Spirituellen, Illusorischen, Imaginären etc. Nur die Beziehung eines gesellschaftlich Wirklichen auf sein eigenes (nicht von außen er-

borgtes) Metaphysisches kann Monumentalität ergeben. Die Wiedergeburtsmagie aber war eine gesellschaftliche Notwendigkeit aller frühen Kulturen, die auf Jagd oder auf Ackerbau basierten, und sie gewann Monumentalität immer dann, wenn ein Totem oder der König das Ganze stellvertreteten.

### *Die plastische Gestaltung*

Welches auch die weltanschaulichen Grundlagen oder die sinnlichen Erscheinungsformen für die Monumentalität des Kopfes von der Osterinsel sein mögen, künstlerisch wirklich wird sie allein durch die formal plastische Gestaltung, deren Methode wir nun eingehend zu analysieren haben. Beginnen wir mit der Frontalansicht.

Der Betrachter sieht den Kopf nicht entsprechend unseren perspektivischen Gewohnheiten von vorn nach hinten, sondern umgekehrt von hinten nach vorn, d. h. auf sich zukommend. Es gibt Einzelformen, die sich von ihm fortbewegen, wie z. B. die konkave Fläche des Bartes und die leicht konvexen Wangen. Die Stirn als krönender Abschluß gibt eine stehende Ausgleichsform zwischen den aggressiv nach vorn stoßenden und den sich weicher zurückziehenden Formen (wodurch sich der bereits beschriebene Unterschied der beiden Grenzbogen erklärt). Die aggressiven Formen haben das relativ größte Licht, die zurückgehenden schweben zwischen porösem Halbschatten und Halblight. Es kommen die schwarzen Schlagschatten der diagonalen Ebenen unter Nase und Stirn hinzu, welche die lebendigen Funktionen des Atmens und Sehens in eine Dunkelheit verschwinden lassen, wo sie nicht eigentlich aufhören zu existieren, sondern einen neuen qualitativen Charakter annehmen: den eines Lebens aus einer mysteriösen Tiefe heraus oder in sie hinein. Man könnte von einer Aggressivität nach innen sprechen, von der Regression zu

einem nicht mehr an gegenständliche Formen gebundenen Leben, das erst jenseits des Nichtseins beginnt. Die in einer undurchdringlichen Tiefe verschwindenden, ja überhaupt nicht geformten Augen blicken, und zwar in bestimmter Richtung und auf ein bestimmtes Ziel hin: es ist ein Sehen aus einer anderen, entschwundenen und doch nicht verlorenen Existenz hinüber in die des Betrachters, ein organloses Sehen von höherer Kraft: das Sehen eines Wiedergeborenen, eines »Geistes« – ein dämonisches Sehen, dem schwarze Dunkelheit kein Hindernis ist. Analoges gilt für den Schlagschatten unter der Nase, der zunächst nur eine schiefe Ebene auf immaterielle und abstrakte Weise zu schließen scheint; bald aber fühlt man, daß die Funktion des Atmens erhalten ist – neutral gegen die Unterschiede des Einziehens und Ausstoßens. In der Tiefe des mysteriösen Schattens sind die beiden gegensätzlichen Akte [des Einziehens und Ausstoßens] nur darum angehalten, weil sie im Gleichgewicht sind und in dieser Balance die größte Kraft für jede mögliche Aktivität haben. Der scheinbar auf einer Diagonalebene stehende Schatten birgt auch hier eine Kraft, die qualitativ anders und quantitativ größer ist als die natürlicher und menschlicher Wesen; er öffnet dem geistigen Auge, dem zweiten Gesicht Tiefen, die zugleich plastischer und inhaltlicher Natur sind.\*

Wir haben also drei plastische Elementarfaktoren: die vorwiegend belichteten und konvexen Aggressivformen, die im Halbton schwebenden, weichen, zurücktretenden Formen, und den ungegenständlichen Schatten, der mit einer Aggressivität in »negativer Richtung« den Betrachter in eine qualitativ andere Welt hinüberschwingt. Die Varianten jedes einzelnen Faktors sind gering an Zahl, sie entstammen wenigen Grundprinzipien wie Gestalt, Größe, Lage, Richtung, und sie sind getrennt und übersichtlich

\* Schumacher fragt, ob man aus dem »scheinbar auf einer Diagonalebene stehenden Schatten« ein »zweites Gesicht« ablesen könne.



geordnet. Die Gegensätze setzen sich selbst, liegen in verschiedenen Tiefen und finden einen Ausgleich in der Stirn, d. h. in einer zwischen vorderster und tiefster Stelle horizontal ruhenden Form, die die Funktion einer Achsenebene übernimmt, von der aus – am Ende des Sehaktes – die Richtungsunterschiede als gegeneinander gespannt und meßbar zu erkennen sind. Alle diese Tatsachen (auf die näher einzugehen sein wird) – der sich selbst setzende Gegensatz der Tiefenrichtungen und Formen, die relativ geringe und leicht übersichtliche Anzahl der Varianten der einzelnen Grundfaktoren, die Aufhebung der Richtungsgegensätze im Aufbau der Flächen und Ebenen, der Formen und Schatten – geben dem Kopf von der formalen Seite her seinen monumentalen Charakter.

Die Tiefenerschließung der Figur beginnt – für die Frontansicht – hinten in einer durchaus unbestimmten und immateriellen Weise. Durch die sehr hohen Ohren ist zwar eine entschiedene und bestimmte Grenze gesetzt, aber es ist eine vordere Grenze, die den endgültigen Abschluß verdeckt. Sie verläuft überdies an keiner der beiden Seiten des Kopfes kontinuierlich, sondern ist gebrochen und auf verschiedene Tiefenschichten verteilt: unten weiter nach vorn und oben weiter nach hinten. Diese Unbestimmtheit der hinteren Abschlußfläche verhindert jede Assoziation mit einem stereometrischen Rundkörper. So stark der Eindruck der Körperhaftigkeit auch ist, diese hat nichts vom Vollkörper, weder von der Vollständigkeit des lebenden Körpers noch von der Illusion einer in sich selbst zurückkehrenden, sich selbst schließenden Form (Würfel, Zylinder etc.). Statt dessen sehen wir die Entwicklung aus der Unbestimmtheit in die körperliche Bestimmtheit und selbst Überbestimmtheit, d. h. letzten Endes vom Nichtsein ins Sein, vom Tod ins Leben, präziser: in eine erhöhte Form oder Weise des Lebendigseins. Die Tiefendimension hat gleichsam zwei Pole: das Noch-Nicht-Leben hinten und das Mehr-als-Leben vorn. Statt mit einem rundkörperlichen

Kopf (Kugel), haben wir es mit einer (monumentalen) Maske zu tun, die im quantitativen wie im qualitativen Sinne überlebensgroß ist, d. h. einen Träger voraussetzt, der – indem er von der Formlosigkeit in die Form hineinwächst – eine mehr als menschliche und anders als menschliche Kraft gewinnt. Der maskenartige Charakter besagt also: der Kopf ist nicht mehr Mensch und zugleich mehr als Mensch, ein Geist, ein Dämon. Daher kommt dann der Eindruck des Erschreckens.

Die aggressiv nach vorn stoßenden Formen gehen nicht unmittelbar von der hinten befindlichen Unbestimmtheit aus. Die Kontinuität zwischen beiden ist unterbrochen durch schwebend zurücktretende Formen, die unten im Bart konkav, darüber in den Wangen konvex sind; sie sind weicher, lockerer, entspannter, weniger geladen, entsprechend ihrer Bewegung des Sich-Einziehens und des Zurücktretens. Ihre Deutung als Übergangsstadium zwischen (unlebendiger) Unbestimmtheit und (überlebendiger) Überbestimmtheit liegt nahe, dürfte aber als zu modern empfunden sein. Vielmehr haben wir es mit zwei entgegengesetzten und sich kreuzenden Schichten zu tun, von denen die eine von hinten nach vorn und die andere von vorn nach hinten geht, derart, daß wir von dieser letzteren nur das Mittelstück sehen, das sich zwischen Anfang und Ende der ersten, sie überdeckend und ausschaltend, einschiebt. Die so an der Kreuzungsstelle liegenden Formen haben weder am Tod noch am Leben teil, weder an der Nacht noch am Tag – sie sind eine Art Dämmerung, und zwar mit dem doppelten Sinn der Abend- und der Morgendämmerung, je nachdem, ob man sie auf die aggressiv nach vorn kommenden Formen der Nase und des Mundes bezieht oder auf die sinnlich unfaßbare Rückfläche. Der Ausdruckswert der Pole wird durch sie nicht geschwächt, sondern gesteigert. Diese Art einer Diskontinuität, die nicht auf einem Sprung beruht, sondern auf einer verdeckenden Gegenbewegung, ist für perspektivische Sehgewohnheiten

»unnatürlich«; dem Bildhauer der Osterinsel muß sie, wenn auch nicht »natürlich«, so ideologisch selbstevident und künstlerisch höchst expressiv erschienen sein, da sie erlaubte, das Wiedergeburtzeichen (X) monumental zu verkörperlichen und zwar in Tiefenrichtung. Sehen und speziell künstlerisches Sehen ist eben nicht ein voraussetzungsloser natürlicher Wahrnehmungs-, sondern ein historisch und gesellschaftlich bedingter Gestaltungsprozeß, nicht ein Sehen als Aufnehmen von Reizen, sondern ein Sehen als Sichtbarmachen von Bedeutungsgehalten.

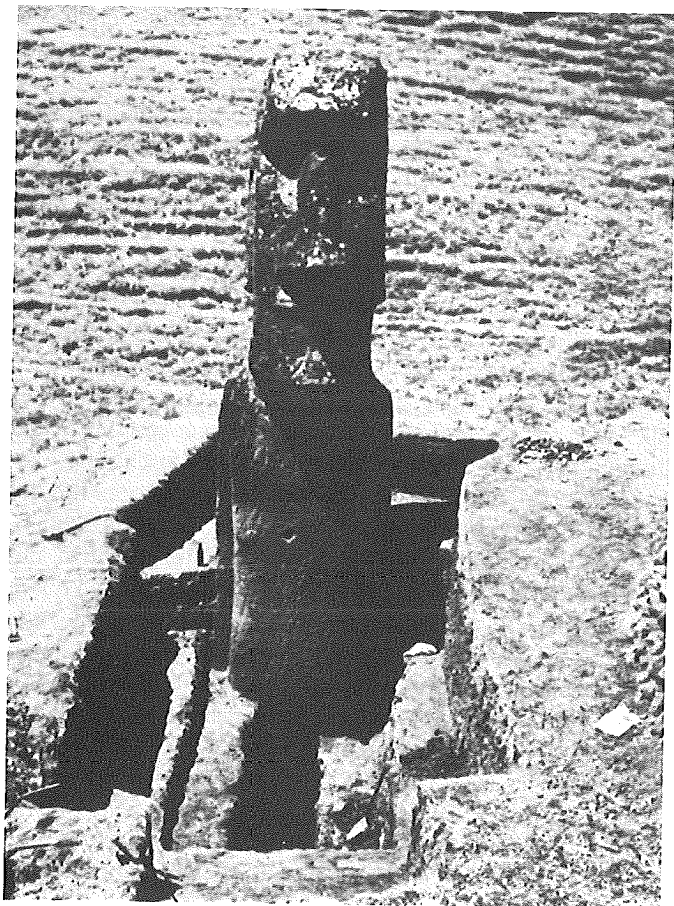
Die am weitesten vorn liegenden Formen sind die aggressiven. Es sind ihrer wenige (Nase, Mund), und sie sind auf wenige Stellen zu beiden Seiten der senkrechten Mittelachse konzentriert, bilden also das akzentuierte Mittelstück einer symmetrischen Gliederung. Sie haben das größte Volumen, dasjenige mit der größten Krümmung. Die beiden Teile der Nase haben eine schräge und damit aktive Richtung, die erhöht wird durch den Zusammenstoß einer kontraktiven und einer expansiven Form an der schmalsten Stelle und durch die Lage dieser Diagonalen in einem Rechteck mit ausgesprochenen Horizontalen und Vertikalen. Senkrecht zu diesen zwei Diagonalf lächen stehen dann die beiden sie begrenzenden Diagonalebene n, die die ersten aufhalten, abfangen, zugleich aber den Beschauer sich in ihre tiefbeschattete Untersicht verlieren, d. h. die positive in die negative, die körperhafte in die immaterielle Aggression umschlagen lassen. Die aggressiven Formen als solche bezwecken nach Lage, Volumen, Richtung etc. eine Erhöhung der Körperhaftigkeit und Bestimmtheit, die Öffnung der Skulptur nach vorn und das Mitumfassen des Betrachters.

Der Kopf zeigt also für die Tiefendimension der Faceansicht die durch eine Gegenrichtung unterbrochene Entwicklung vom Unkörperlichen, Formlosen und für die Sinne Ungreifbaren einerseits zu den Schatten, die ihr Le-

ben nur dem zweiten Gesicht enthüllen, andererseits zum überbetont Körperhaften, wo die Körperglieder die symbolische Bedeutung eines Sexualaktes annehmen. Dieser beginnt innerhalb der Figur, vollendet sich aber in der Wirkung auf den einbezogenen Beschauer, dem der Erfolg in Form eines Schutzes zugute kommt. Der Künstler rechnet also mit einer Seinsform, die den Akt nur in seinen Grundelementen vorbereitet, indem die natürlichen Formen zu symbolischen werden, und mit einer Wirkungsform, für die der Akt bereits erfolgreich vollzogen ist. Der Akt als solcher ist nicht dargestellt: er liegt zwischen der Daseinsform des Werkes und der Wirkung auf den Beschauer, in der Kluft zwischen Vorbereitung und Folge. Dies gibt dem Vollzug selbst, weil er dem Auge entzogen ist, den Charakter des Geheimen, wie wir ihn in einer anderen Form bereits in den Schatten unter den Diagonalebene der Stirn und der Nase gefunden haben.

Gehen wir nun von der Tiefen- zur Höhendimension der Faceansicht über, so zeigt ihr Aufbau die folgenden Elemente: er beginnt mit dem zurückstehenden Teil des Oberkörpers, der die Form eines gekappten Kegels oder einer Pyramide hat, was an die Form der Tabus auf den Gräbern der Osterinsel erinnert. Die Ausgrabungen von Mrs. Routledge haben bewiesen, daß zuweilen der ganze Rest der Plastik – oft von sehr beträchtlicher Höhe – in eine vor der Fertigstellung der Skulptur angelegte Grube eingesenkt worden ist. Dies dürfte doch wohl bedeuten, daß der menschliche Körper in einem Grabe sich befindet, aus dem nur der Kopf herausstößt, um unter freiem Himmel den symbolischen Sexualakt der Wiedergeburt zu vollziehen, ganz ähnlich wie auch im dynastischen Ägypten das Heraussteigen-Können aus dem Grabe die Vorbedingung für das zweite Leben des Toten war.

Der über die Erde herausragende Teil des Oberkörpers ist schmal, ungegliedert, formlos – ein Klumpen Erde in Kontrast zu dem stark und klar durchgeformten Kopf, dem



Noch nicht völlig freigelegte Figur. Aufnahme A. Métraux

er keine Konkurrenz machen kann. Das verbindende Naturglied des Halses fehlt, und nur ein Sprung führt von dem zurücktretenden Oberkörper zum vorstehenden Kopf, wie es dem scharfen Unterschied zwischen den Realitätsarten des Ungeformten und des Geformten entspricht. Die Komposition des Kopfes selbst beginnt mit der unteren Randlinie des Bartes, die aus der Waagrechten leicht nach oben gebogen und geöffnet ist. Es folgt im Bart die einzige reine und direkte Konkavfläche – später wird die Konkave nur indirekt verwandt –, dann im Mund die erste und niedrigste Konvexfläche, dann die erste Kombination von Konvexflächen: die Übereinanderlagerung einer aggressiv nach vorn drängenden und einer nach hinten zurückgehenden Fläche, die auch in der Höhendimension entgegengesetzte Richtungen betonen, unten wie oben begrenzt durch tiefe, diagonal verlaufende Schattenebenen, welche diesem Teil des Kopfes einen besonderen Akzent geben. Es folgt schließlich die fast ebene und leicht zurückgeneigte Stirn mit ihren zwei verschiedenen Randlinien, von denen die obere – leicht aus der Waagrechten nach unten gebogene und geöffnete – die Randkurve des Bartes umkehrt und damit den von dieser letzteren begonnenen Aufbau des Kopfes nach oben hin schließt und mit einer festen und konkreten Form zusammenhält. Mit ihrer mittleren Tiefenlage zwischen den nach vorn stoßenden und den nach hinten zurücktretenden Formen gibt sie diesem Abschluß etwas Endgültiges und Feierliches.

Die Höhenentwicklung zeigt also im Wesentlichen drei Etappen: das Heraussteigen aus dem Grabe, die sexuell gemeinte Annäherung zwischen Nase und Mund und schließlich nach diesen beiden Aktionen die Ruhe. Die Figur kommt zu vollem Dasein in sich selbst, nachdem sie mit dem formlosen Nichtsein im Grabe begonnen hatte. In den beiden Dimensionen der Tiefe und der Höhe ist dieselbe Entwicklung mit einer wesentlichen Variante gegeben, insofern die Figur in der Höhendimension in einer einzigen

Richtung (von unten nach oben) zum Selbstdasein kommt, in der Tiefendimension aber auf zwei sich überschneidenden Richtungen zum Dasein für den Betrachter, d. h. der sozialen Gruppe.\*

Die Entwicklung in der Breitendimension unterscheidet sich von der bisher erörterten Tiefe und Höhe dadurch, daß sie nicht auf einer unabhängigen Dimension und deren immanenten Richtung abläuft, sondern sich an den sieben Waagrechten vollzieht, die getrennt übereinander liegen, also in Gebundenheit an die Höhe. Die unterste Waagrechte gibt die Blicklinie für den Beschauer, das Überhängen des Kopfes über dem Oberkörper, ein Sich-Öffnen nach oben und schließlich einen Verlauf nach hinten, ohne daß man die Enden dieses Auseinanderstrebens in der Frontansicht sehen kann. Sie erfüllt also die Funktion der Anfangs-Grenze in der Form des Unbegrenztseins. Die folgende Waagrechte des Mundes zeigt eine bedeutende Variante: sie ist vielteilig (Lippen und Öffnungsschatten), begrenzt und läuft in die Wangen hinein (mit Verdickungen), die einerseits die drei Teile zusammenfassen, andererseits aber dem Auslauf der Waagrechten etwas Schwimmendes und Unfixiertes geben. Diese Waagrechte ist also – im Gegensatz zur ersten – endlich, aber von unbestimmter, fließender Grenze. Im dritten Fall ist die Waagrechte hintere Grenze einer schiefen Ebene (untere Nasenebene), die vorn von einem schräg liegenden, hohen Bogen geschlossen wird. Die Breite dieses Bogens ist nur um wenig schmalere als die des Mundes, aber die Enden sind scharf und begrenzt, entsprechend der Tatsache, daß die Form im

\* Schumachers Kritik an den folgenden Seiten (13–18 im Manuskript), sie seien »überanalysiert«, trifft die Tendenz dieser Passagen. Dennoch sind sie notwendig für die Schlüsse, die Raphael daraus zieht, und sie sind auch ohne diese Deskriptionen noch schwerer zu verstehen. Wer dennoch nicht derart in die Details gehen möchte, sollte S. 503–507 überfliegen. Auf S. 507 und 508 wurden zwei kleine Kürzungen vorgenommen.

Maximum ihres Volumens und daher nicht mehr ausdehnungsfähig ist, während der Mund elastisch und nachgiebig bleibt – gemäß der symbolischen Funktion beider Formen im Sexualakt. Dieser Bogen ist der erste, der sich nach unten öffnet und nach oben schließt, und darin folgen ihm alle andern. Die vierte Waagrechte, welche die beiden Teile der Nase trennt, ist wieder ein Bogen – niedriger als der vorangehende und schmaler als alle übrigen Waagrechten. Die zentrifugale Tendenz ist hier am geringsten, weil die Abweichung von der Mittelachse am schwächsten ist. Diese Stelle ist die Peripetie in dem Spiel der zentrifugalen und zentripetalen Richtungen. Die Breite der nächsten (fünften) Waagrechten – der Bogen der Nasenwurzel – ist größer als die der vierten, aber kleiner als die der dritten, die Verbreiterung erfolgt also langsam. Die Enden dieses Bogens werden vom Schlagschatten der Stirn verdeckt; aber obwohl sie nicht sichtbar sind, wirkt die Form endlich, weil sie Teil eines sich schließenden Bogens ist. Alle diese Faktoren haben zur Folge, daß man diese Waagrechte weder zentrifugal noch zentripetal sieht, sondern von einer Seite zur andern. Die sechste Waagrechte dehnte sich so beträchtlich nach links wie nach rechts, daß sie die ganze Breite des Gesichts umfaßt. Ihre etwas in die Tiefe gebogenen Enden sind klar sichtbar, weil sie scharf abgesetzt sind gegen die Ecken der Wangen. Neu ist, daß dieser untere Stirnbogen in der Mitte, also auf seinem Höchstpunkt eine Brechung zeigt; dies gibt der zentripetalen Richtung ein Übergewicht, ohne die zentrifugale Tendenz ganz auszuschalten. Wir haben es demnach mit einer endlichen Form zu tun, in der beide Richtungen mit ungleicher Gewichtigkeit vorhanden sind. Die siebente Waagrechte gibt das Ende, den Ausklang in einem flachen, zentrifugalen und endlichen Bogen. Der Sinn all dieser Varianten ist doch wohl der der Bildung und Auflösung eines Konfliktes, dessen Peripetie innerhalb eines sich zunehmend begrenzenden Daseins liegt, und dessen zugehörige Handlung weder



die methodische noch die inhaltliche Konkretheit hat, die wir in den beiden andern Dimensionen gefunden haben.

Nach der Analyse der kompositionellen Entwicklung der Faceansicht in jeder ihrer drei Dimensionen bleibt das Verhältnis von Rand- und Binnenform zu präzisieren. Der stärkste Akzent in senkrechter Dimension liegt in der Mitte (Nase mit oberer und unterer Schlagschattengrenze), der stärkste Akzent der waagrechten Dimension liegt oben (Stirn). Gegenüber diesem (auch inhaltlich bedeutsamsten) Komplex von Formen sind die unteren und seitlichen Grenzen weniger betont; die Zeichnung ist unschärfer, besonders an der Kante innerhalb des Parallelepipedons. Ihre leichte Rundung verstärkt die Bewegung nach hinten zurück, während die Nase das Herausstoßen nach vorn unterstreicht. Es kommt so im Innern zu einer vehementen Trennung, einem Auseinandergerissenwerden, Voneinander-Abstoßen der beiden Tiefenrichtungen, von denen die eine (unten und seitlich) dem Unbestimmten des Abschlusses zustrebt, die andere den Beschauer mit einbegreift. Demgegenüber sind die Ränder ruhig und schwer faßlich, denn die Grenzen sind nicht linear, sondern räumlich: gebogen und gebrochen, obwohl die Abweichung von der Geraden nur gering ist.

Die Außenform des Parallelepipedons hat keine beherrschende Gewalt über die Binnenform; umgekehrt bedingt auch die Binnenform die Randform nicht, weder ihrer Gestalt nach, die eine ganz andere ist, noch dem Abstand nach – es sei denn, im Sinne des Kontrastes, daß gerade die große Nähe der Grenze der Form der Nase ihre volle Mächtigkeit sichert. Was hält dann aber die Gegensätze der streng zentrierten Binnenformen und der weichen, lockeren, umbiegenden Randformen zusammen? Sie stehen sich gegenüber wie Gestalt und Akt, wie räumliches Dasein und Zeit des Handelns, wobei der stärkere Akzent und die höhere Realitätsart auf die Bewegung des Aktes fällt. Bis

zu einem gewissen Grade handelt es sich um einen Konflikt, der sich selbst setzt; außerdem aber scheint eine beiden Gliedern gemeinsame, und daher übergeordnete Macht vorhanden: der Drang vom Nichtsein zum Dasein, vom Tod zur Wiedergeburt des höheren Lebens. Dieser Drang ist nicht ein subjektives Wollen und Streben, sondern eine objektive Kraft; aber diese unterwirft den Kopf nicht – sie hat nicht den Charakter des Schicksals, sondern eher den eines magischen (also wiederum nicht persönlichen) Sieges über das Schicksal. Die uns so geläufige Unterscheidung von subjektiv und objektiv ist noch gar nicht gemacht, kann darum auch nicht aufgehoben werden durch eine nachträgliche Verschmelzung oder Synthese der Gegensätze. Es handelt sich vielmehr um die Verkörperlichung der magischen Energie, die universell ist – überall und allgemein.

Aber der Künstler gibt nicht ein *fertiges* Körpergefäß, welches das zum Maximum angewachsene Mana aufnimmt und festhält, sondern seine stufenweise Entwicklung vom unbestimmten Nichtdasein über das Dasein zur konkreten Aktion, die sich aber innerhalb des Kopfes vollzieht und nicht zwischen ihm und der Unendlichkeit außer ihm (wie z. B. in der ägyptischen Plastik). Darum ist dieser Kopf ganz in der Gegenwärtigkeit – Zeit gibt es nur als methodische Entwicklung und im Aufbau der Skulptur (während die ägyptische Plastik Gegenwart und unendlich ferne Zukunft aneinander koppelt). Diese sich selbst konstituierende Gegenwärtigkeit gibt dem Kopf seine Mächtigkeit, die ihrerseits mit sich selbst identisch bleibt, d. h. sich nicht verausgabt.

Dementsprechend ist auch die Wahrnehmung des Kopfes simultan, *trotz* der Entwicklung in jeder der drei Dimensionen, weil diese Entwicklung nur die Elemente des Gegenwärtigen auseinanderlegt. Man kann demnach zwei verschiedene Wahrnehmungen unterscheiden: die des fertigen Werkes in seiner Simultaneität und die des metho-

disch sich entwickelnden Werkes in einer gewissen Sukzession. Beide beginnen mit dem Auge; aber in dem ersten Fall führt das Sehen augenblicklich, unmittelbar zu einem Körpergefühl von monumentaler Mächtigkeit, das uns die Möglichkeit einer Freiheit der Physis empfinden läßt, die an unseren eigenen menschlichen Kräften inkommensurabel ist und sie darum nicht einmal unterwirft. Die andere Wahrnehmung dagegen erfolgt allmählich – sie führt das Auge vom Ganzen zu den Komponenten und von diesen wieder zurück zum Ganzen, oder subjektiv ausgedrückt: vom Auge zur Vernunft und von dieser wieder zurück zum Auge. Diese beiden Arten der Wahrnehmung stehen unverbunden nebeneinander. Der Betrachter muß sich von der einen auf die andere umstellen; sie können nie zu einer Synthese kommen, weil die Gegensätze (Nicht-Sein und Über-Sein) zu weit gespannt sind, als daß sie in der Einheit der sich selbst bestimmenden Person ihren Platz zu finden vermöchten. Man könnte auch sagen, die Wahrnehmung der *Wirkungsform* ist momentan und physisch, die der (sich entwickelnden) *Daseinsform*\* ist sukzessiv und vernunftmäßig. Das Auge ist die Brücke, die beide zusammenhält und den Übergang zwischen beiden prinzipiell unendlich oft erlaubt; aber dieses »Unendlich oft« ist nicht ein sich selbst erneuernder Weg, sondern die Fülle der Gegenwärtigkeit, die der bedürftige Betrachter immer von neuem erprobt.

Wesen (und Betrachtung) einer Skulptur erschöpfen sich nicht in *einer* Ansicht (wie die eines Bildes oder Reliefs), weil der Tiefenfaktor der räumlichen Gestaltung nicht von der Ebene aus gewonnen wird, sondern als dreidimensionaler, stereometrischer Körper erscheint, in den dann umgekehrt die Ebene einzugehen hat, sei es als vordere oder hintere Grenze, sei es als Achse für die Tiefenentwicklung.

\* Vgl. S. 481 in diesem Band.

Künstlerischer Raum ist in allen bildenden Künsten eine Auseinandersetzung der Dimension der Tiefe mit den Dimensionen der Ebene – aber in jeder Kunstgattung von einer anderen Grundbedingung aus. Diese ist für die Skulptur der Körper (mit einer Doppelbeziehung zur Ebene und zum Raum, zur Leere), und wie stark in ihm die reine Frontalität betont sein mag, er muß ein Körper bleiben, soll die Skulptur nicht zur bloßen Dekoration erniedrigt werden. Daher ist ein (partielles) Herumgehen selbst dann nötig, wenn der dargestellte Körper an einer oder mehreren Seiten nicht ausgearbeitet oder in eine architektonale Form eingelassen ist. Freilich gibt es besondere Umstände, die das Herumgehen für den Beschauer nur auf ein Herumsehen beschränken. Für unseren Kopf von der Osterinsel aber ist das Herumgehen möglich und bringt teils Bestätigungen, teils Ergänzungen zu unserer bisherigen Analyse und Interpretation hinzu. Wir lassen der Face die Profilansicht folgen.

Ihre Gesamtform ist nicht ein Rechteck, sondern ein Dreieck, und zwar ein ungefähr rechtwinklig-ungleichseitiges: die kürzeste Seite liegt unten, die längste (Hypothense) reicht weit über die Basis hinaus, die Spitze ist gekappt und gerundet; es ist in gewissem Sinne eine Pyramide, die wiederum an die Tabuzeichen auf den Grabterrassen auf dieser Insel erinnert.

Noch weniger als das Rechteck für die Faceansicht hat das Dreieck für das Profil des Kopfes eine Priorität und eine bestimmende Gewalt; es verselbständigt für das Ganze eine Figur, die in der Faceansicht nur in Teilen (Oberkörper, Nase) auftritt und wird so zu einer bedeutungsvollen Ordnungsform. Dieses Dreieck wird durch die Scheidungslinie des sehr langen Ohres – ein hohes Band, das oben mit einer elliptischen, unten mit einer kreisförmigen Rundung endet – in zwei Teile getrennt: der hintere nähert sich sehr stark der Formlosigkeit, wo nicht nur kon-

krete, dinghaft gegenständliche Einzelformen fehlen, sondern selbst das Verhältnis von kurvigen Flächen und geraden Ebenen nicht immer klar ist; doch gleicht das Ganze dem Segment einer Kegel- oder Zylinderfläche, die sich aber in Knickungen wölbt, und deren Wölbungsgrad nach oben hin abnimmt. Der vordere, überbestimmte Teil dagegen besteht aus einer Folge von Einzelformen, die sich sehr übersichtlich gliedern: der Hauptakzent liegt bei den Konturen der Wange und Nase. Die erste ist konvex, von unten nach oben gerichtet, und sie geht von vorn nach hinten zurück; die zweite ist konkav, von oben nach unten gerichtet und stößt von hinten nach vorn. Beiden ist gemein, daß sie mit geringen und nur langsam anwachsenden Krümmungen beginnen, daß aber auf dem kürzeren Endteil die Krümmung sehr stark wird. Jede der beiden Kurven ist also in sich selbst asymmetrisch, woraus eine erhöhte Stoßkraft im Sinne des jeweiligen Richtungsverlaufes sich ergibt: nach oben und hinten in der Wangenlinie, nach unten und vorn in der Nasenkontur. Für die Beziehung der beiden Kurven zueinander folgt daraus, daß es zwei voneinander distante Punkte der größten Annäherung und zwei Stellen der größten Entfernung (oben und unten) gibt, wodurch – trotz aller Bezogenheit – jede Kurve der anderen gegenüber ihre volle Selbständigkeit behält.

Es unterstreicht diese *innere* Verschiedenheit und Fremdheit der beiden Kurven, daß ihre Enden durch neue und andersartige Kurven verbunden sind, und zwar auf eine verschiedene Weise. Oben läuft der Verbindungsbogen vom Ende der Wangen zum Ende der Nasenlinie; er mißt – wegen dieser sichtbaren Grenze – die Tiefe des Profils zwischen den beiden hintereinander liegenden und sich überschneidenden Formen der Wange und der Nase; er kommt schräg nach vorn, so daß sich unter ihm ein Schlag Schatten bildet. Auch unten haben wir eine beschattete Schrägebene, die von einem Bogen begrenzt wird. Sein Höhepunkt liegt in der »Spitze« der Nase und geht von hier

auseinander zu beiden Wangenseiten: der sichtbaren wie der unsichtbaren. Er mißt also eine andere Tiefe als der Stirn-Augenbogen oben: sie reicht nach vorn (gegen den Betrachter hin) nicht so weit wie jener, nach hinten aber weiter, d. h. über die Profilkontur der Nase hinaus, so daß er eine sonst nicht sichtbare Tiefe auf der abgekehrten Profilseite erschließt.

Das Profil hat also eine ausgesprochene Tiefengliederung, und diese ist auf der Rückenseite durch eine zwar gebrochene, aber doch kontinuierliche Fläche gegeben, auf der Gesichtsseite durch die sich überschneidenden Flächen von Wange und Nase und die sie verbindenden, schattengefüllten Bogen; in der Mitte zwischen beiden und zugleich dem Beschauer am nächsten liegt die kaum geneigte Ebene des Ohres. Diese Analyse betrifft aber nur die am stärksten akzentuierte mittlere Höhe des Kopfes (Nase und Wange); die darunter (Bart und Mund) und darüber (Stirn) liegenden Partien sind voneinander verschieden: sowohl in ihren Randformen wie in ihrer Funktion für die Tiefenerschließung. In der Kontur von Bart und Mund folgen sich Konkave und Konvexe mit verschiedenen Höhen und Krümmungsmassen, so daß ein vielfacher Wechsel der Richtungen nach innen und nach außen entsteht. Im Gegensatz zu dieser Kurve mit mehreren Wendepunkten besteht die Stirnkontur aus einer einfachen leicht geneigten Geraden, an die sich eine Kurve anschließt, welche Gesicht mit Hinterkopf über die Schädelkalotte hinweg verbindet. Die funktional entsprechende Tiefenlinie läuft unten am Bart auf einer Waagrechten und trennt Vorder- und Hinterkopf mehr als daß sie sie verbindet, da sie bereits etwas unterhalb des Ohres abbricht.

Was nun die Tiefengestaltung der unteren und oberen Partien betrifft, so treten uns die drei Grundfaktoren der Randlinie, Ebene und Fläche, welche die Anzahl der Dimensionen und damit den Anteil des Körperlich-Räumlichen steigern, nicht mehr kombiniert entgegen, wie im Mit-

telteil des Kopfes, sondern getrennt: im unteren Teil (Bart und Mund) haben wir nur kurvige Linien und Flächen (ohne Ebenen), im obersten dagegen ein Übergewicht von Ebenen (mit abgerundeter Begegnungskante) unter Ausschaltung der Fläche. Die Entwicklung der Höhendimension geht also von der Fläche zur Ebene, indem sie die optimale Kombination als Durchgangsstadium benutzt. Nun enthält die Fläche die drei Dimensionen im Stadium ihrer noch ungeschiedenen Einheit, die Ebene aber hat die Tiefendimension ausgesondert und der Körper wird aus den bereits geschiedenen Elementen zusammengesetzt; es handelt sich also zuerst um die analytische Zerlegung des Einheitlichen in seine Elemente, dann um den Aufbau der Elemente zu einer neuen Einheit und Ganzheit. [...]

Zusammenfassend wäre also für die Profilansicht zu sagen: Ihre Tiefen- und damit Körpergestaltung erfolgt einerseits durch die klare Unterscheidung der Ebene, Fläche und Randlinie, die auf verschiedene Tiefenschichten verteilt werden, andererseits durch die Entwicklung der Randlinie von der Einbahnigkeit in die Zweibahnigkeit und wieder zurück in die Einbahnigkeit, wobei gerade die Übergangsstellen eine entscheidende Bedeutung für die Körper-Raumgestaltung haben. Der Ausdruckswert dieser Gestaltung ist bedingt durch den Gegensatz zwischen Formlosigkeit und Form, der sowohl in der Richtung von unten nach oben wie in der vom Rücken nach vorn vorhanden ist; die beiden Reihen unterscheiden sich dadurch, daß die Gegensätze auf der Breite scharf getrennt und nur äußerlich überbrückt werden, um sich am Ende nach vorn hin zu öffnen, während sie auf der Höhe eher verschmolzen bleiben und am äußersten Ende sogar durch eine Rundung zusammengefaßt werden. Der Gesamteindruck der Profilansicht ist der eines akzentuierten Sprunges, während die Faceansicht eine kontinuierliche Entwicklung zwischen den Polen der Formlosigkeit und der überbestimmten Form zeigt.

Es bleibt uns nun noch die Dreiviertelansicht als eine dritte Variante sowohl des Inhalts wie der plastischen Gestaltung derselben Grundfaktoren. Die formalen Elemente sind hier klar auseinandergenommen einmal als Grenzen des Parallelepipedons, ferner als zwei Gruppen von schiefen Ebenen, und schließlich als Gegensatz von konkaven und konvexen Flächen. Indem wir den spezifischen Charakter der Variation für jedes einzelne dieser drei Bestandstücke bestimmen, werden wir den Zusammenhang zwischen Profil- und Faceansicht und damit das Eigentümliche der Umschreibungsbahn des Betrachters gewinnen.

Das die ganze Figur zusammenfassende Parallelepipedon sieht man jetzt übereck, d. h. mit Blick auf die Kante eines Winkels, dessen Seiten verschieden weit in entgegengesetzte Tiefenrichtungen auseinandergehen: die kürzere gehört zur Profil-, die wesentlich längere zur Faceansicht. Von den senkrechten Seiten bilden zwei die äußeren – linken und rechten – Grenzen des Kopfes, während die dritte die (dem Beschauer am nächsten liegende) Kante des Winkels ist, in dem sich die beiden senkrechten Ebenen des Parallelepipedons begegnen. Diese Zusammenfassungsfigur kommt im Kopf viel stärker zur Geltung als im Oberkörper, weil die so bedeutungsvolle Kante des Raumwinkels nicht durch beide gemeinsam durchläuft, wodurch der Kopf von den Schultern isoliert wird. Dies wird verstärkt durch die verschiedene Form der Kante: sie ist im Körper scharf und vielfältig, d. h. sie besitzt einen einspringenden Winkel zwischen zwei vorspringenden Winkeln; im Kopf dagegen ist sie abgerundet und zeigt einen Wechsel von Konkavität und Konvexität in verschiedener Höhe. Dementsprechend wirkt unten alles roher, bloß angelegt, formloser, technischer; oben dagegen ausgearbeiteter, geistiger, vollendeter. Das Aufrechterhalten dieser Zweigliedrigkeit ist umso bedeutsamer, als (wie wir sogleich sehen werden) die ganze Rückenpartie aus der Dreiviertelansicht ausgeschieden ist. [. . .]



Jede der drei sichtbaren Seiten des Parallelepipeds ist ganz verschieden behandelt worden; jede hat nicht nur eine verschiedene Funktion für die Beziehung von Körper und Raum, sondern auch eine andere Form, eine andere Qualität und damit einen anderen Ausdruck. Die Dreiviertelansicht zerlegt sich in drei gegeneinander relativ selbständige Teile: in die flach körperlose und fast ornamental behandelte Ebene (Ohr); in die Fülle stoßender Linien und Formen, die von der Tiefe her in waagrechter Richtung auf den Beschauer zukommen; und schließlich in die gegensatzreiche, komplizierte und vermittelnde Abrundung der Kante (Wange). Entsprechend dieser lockeren Koordination so verschiedenartiger Bestandteile ist auch der Wahrnehmungsprozeß der Dreiviertelansicht selbst kompliziert. Er scheint zwei Ausgangspunkte zu haben, von denen der eine links oben, der andere rechts unten liegt; und jeder dieser beiden Ausgangspunkte verlangt ein Sehen in doppelter Richtung: von dem oberen aus einerseits nach unten und andererseits nach hinten; von dem unteren aus einerseits nach oben, andererseits nach vorn. Es gibt also kein Sehen über die Diagonale, obwohl sich die beiden Ausgangspunkte diagonal gegenüberliegen. Diese Komplexheit kommt nicht zu Bewußtsein, weil alle Sukzessionen ausbalanciert werden durch eine starke Gegenwärtigkeit und Simultaneität des Gesamteindruckes.

Als zweites charakteristisches Merkmal der Dreiviertelansicht haben wir die Klarheit und Schärfe genannt, mit denen uns das System schiefer Ebenen hier entgegentritt. Sie liegen alle im Innern des Kopfes und haben zwei verschiedene Richtungen: die eine ist eine Neigung aus der Senkrechten, und in diesem Falle handelt es sich um gewölbte Flächen; die andere ist eine Neigung aus der Waagrechten, und es handelt sich um geneigte Ebenen; beide stehen annähernd senkrecht aufeinander. Jede der beiden Arten ist doppelt vorhanden: die schiefe Fläche in Wange und Nase, die schiefe Ebene an Nasen- und Stirnboden, so

daß diese letzten die ersten unten und oben begrenzen. Solche von unten gesehenen schiefen Ebenen, die tiefe Schlagschatten werfen, sind das für unsere europäische Tradition Ungewohnte und bedingen zum Teil den Eindruck der Fremdartigkeit dieser großen Kunst.

Wir können jetzt die detaillierten Analysen der formalen Variationen der einzelnen Ansichten zusammenfassen durch eine kurze Charakteristik ihrer verschiedenen Wirkungen.

Im Profil kommt der große Gegensatz zur Geltung, die Zusammenhanglosigkeit zwischen dem ungeformten Rücken und dem geformten Gesicht. Diese Gegensätze des Ungeformten und des Geformten sind auf einem schmalen Raum eng zusammengedrängt, aber diese äußere Nähe unterstreicht nur das innere Anderssein, weil eine Ableitung des einen aus dem Andern nicht möglich ist. Ein Abgrund liegt zwischen der materiellen Nähe und dem qualitativen Abstand; das lange Ohr überbrückt ihn für das äußere Auge, ohne dem inneren den Sprung zu ersparen, der sich aus dem fehlenden methodischen Zusammenhang ergibt. Aus diesem Grund wirkt alles plastisch Geformte überraschend, paradox und selbst grotesk, so besonders die konkave Nasenkontur mit der vorstoßenden, gehobenen und breiten »Spitze« wegen der Öffnung nach oben. Wo dagegen die Einzelformen banal scheinen, wie z. B. in dem stehenden Oval und in dem Kreis des Ohres dürften sie eine symbolische Bedeutung haben, die wohl mit den später zu erörternden Vogelei-Zeremonien zusammenhängt.

In der Dreiviertelansicht ist alles Ungeformte aus dem Kopf verschwunden und auf das Bruchstück beschränkt. Aber das Geformte selbst besteht jetzt aus schroffen Gegensätzen, von denen jedes einzelne Glied sich frei ausbreitet: die größten Gegensätze an den beiden äußeren Seiten, die Vermittlung zwischen ihnen. Diese ist ein rein äußerlicher Übergang zwischen der fast ruhenden und hohen

Grenze des Ohres und den nach vorn stoßenden, Körper umschreibenden Waagrechten, die von der offenen und zerrissenen hinteren Randlinie ausgehen; und ähnlich ist das Parallelepipedon nur eine äußerlich zusammenfassende, bloß figurale Ordnungsgrenze für die maximal ausinandergenommenen einzelnen Kontrastglieder. Ein Konstituierungsprozeß ist wohl für die Einzelform vorhanden, setzt sich aber noch nicht durch für ihren Zusammenhang, für ihre innere Entwicklung. Aus diesen zwei Hauptfaktoren: der Ausschaltung des Ungeformten und der bloß äußeren Verbindung der Gegensätze innerhalb des Geformten ergibt sich ein neues ästhetisches Gefühl sowohl inhaltlicher wie methodischer Art oder vielmehr je eines für jeden der drei Teile in jeder Dimension, also eigentlich ein Konglomerat verschiedener und gegensätzlicher Gefühle. Das ästhetische Gesamtgefühl ist also gleichsam das Resultat einer Addition von Einzelgefühlen und daher in seiner Einheit schwer zu bezeichnen.

In der Vorderansicht dagegen überwiegt das Ganze über die Teile ebenso wie der konstituierende Prozeß über die Konstituierung der Einzelform. Damit kommen der methodische Prozeß und die Gegenwärtigkeit des Daseins zu einer vollen Durchdringung und Einheit, ebenso die methodische und die inhaltliche Seite des ästhetischen Gefühls. Die Vorderansicht ist die komplexeste und zugleich die integrierteste; Differenzierung und Synthese sind nicht nur im Gleichgewicht, sondern in ein und demselben Schaffensvorgang entstanden. Der Gesamteindruck ist der einer düsteren und übermenschlichen Monumentalität, in welcher aggressive Aktion ins Licht und gegen den Beschauer und aggressives Zurücksinken in ein geheimnisvolles Dunkel zusammen mit einer sensitiven Zartheit nicht bloß einen agglomerierten Komplex, sondern eine innere Einheit und Totalität bilden. Diese innere Ganzheit macht den Kopf zur monumentalen Maske eines Geistes, dessen Lebens-Energieladung größer ist als die irgendeines natürli-

chen oder menschlichen Wesens; zugleich aber auch zu einem Wesen, das in sich ruht, begrenzt und gefesselt. Dieser Mensch-Dämon oder Heros ragt zwar mit seinem Kopf aus der Erde heraus, aber er geht nicht über sich selbst hinaus zu einer in der Ferne liegenden Unendlichkeit, sondern er hat die Ewigkeit, die unendliche Dauer in der Zeit in sich selbst, wie er sie letzten Endes durch sich selbst hat: durch den magischen Geschlechtsakt der Wiedergeburt.

Daß die verschiedenen Ansichten einer Skulptur einen bestimmten Faktor der Konzeption in verschiedener Weise realisieren, und daß sie daher erst alle zusammen die ganze Lösung ergeben, läßt sich besonders deutlich zeigen, wenn wir das Problem der Schwere in seiner Mannigfaltigkeit erörtern als Eigengewicht des dargestellten Körpers, als Schwergewicht oder Reaktion auf die Anziehungskraft und als geistige Gewichtigkeit in Beziehung zu den beiden Arten der physischen Schwere.

In der Vorderansicht tritt das Eigengewicht des Kopfes besonders stark hervor – wegen des Volumens und der Masse der einzelnen Formen, so besonders der zentralen Nase; wegen des Anwachsens der Gewichte nach oben – die konkave Form des Bartes ist wesentlich leichter als die konvexe Form der Stirn; wegen der Geschlossenheit des ganzen Kopfes, der nirgends Luft und Licht durchläßt, die ›aufleichtern‹ könnten; wegen des dunklen Schlagschattens und auch wegen des relativ dunklen Mitteltones des ganzen Kopfes, dessen ursprüngliche Klangfarbe wir freilich nicht kennen, da die Politur durch Verwitterung der Oberfläche größtenteils verschwunden ist; wegen der Gesamtgröße des Kopfes; und nicht zuletzt wegen des Überhängens dieses großen Gesichtes über den Oberkörper. Da dieser zurückgerückt und beschattet ist, wird seine tatsächliche Funktion des Tragens physisch und geistig in eine Distanz gerückt. Man ahnt sie mehr als man sie sieht, und das erweckt den Eindruck, als ob der Kopf sich – trotz seines großen Eigen-

gewichtetes – frei schwebend in der Luft hielte, als sei er dem Schwergewicht entzogen und als entfalte dieser sogar eine Kraft in Gegenrichtung. Das Eigengewicht des Kopfes ist zu groß für die sichtbare Funktion des tragenden Teils des Körpers, und die schwere Masse hängt in der Luft fixiert wie ein Wunder gegen das Naturgesetz der Schwerkraft.

Von diesem paradoxen Verhältnis zwischen Eigengewicht und Schwergewicht hängt zu einem erheblichen Teil der Eindruck des monumental Maskenhaften ab, der Eindruck, als ob der Geist (eines Wiedergeborenen) dort wirklich existiere und mit übernatürlichen wie übermenschlichen Kräften – im quantitativen wie im qualitativen Sinne – in der Maske lebe, von ihr zugleich verdeckt und offenbart. Das paradoxe Verhältnis also zwischen den zwei Arten physischer Schwere schafft und sichert einen Teil der Bedeutungsgewichtigkeit: das Dämonische. Aber sie vollendet sich erst dadurch, daß sie von allen Einzelformen aufrecht erhalten wird, sei es durch die großen Kontraste von plastisch-körperhafter Vollform, dunklen körperlosen Schlagschatten und vibrierenden Mitteltönen auf einer Fläche, sei es durch die Dichtigkeit in der Wölbung oder die Schärfe der Grenzlinie jeder Einzelform, sei es durch die Gegensätze von Überbestimmtheit, Unbestimmtheit und Unfaßbarkeit, sei es endlich durch den Wechsel von kontinuierlicher Vermittlung und sprunghaftem Umschlagen in der Beziehung dieser vielfachen Kontraste.

In der Profilansicht fehlt das paradoxe Verhältnis von Eigengewicht und Schwergewicht, wahrscheinlich weil hier der Umfang der Figur unten soviel größer ist als oben, daß das ›Vorkragen‹ des Kopfes zu stark vermindert wird und zweitens, weil das Ohr die ausladenden Teile des geformten Gesichts in Gleichgewicht setzt gegen die ungeformten Rückenteile des Kopfes. Dafür ist nun aber etwas qualitativ Anderes und Neues vorhanden: die träge Masse, in der sich Schwergewicht und Eigengewicht noch nicht gesondert haben oder eben erst im Begriff sind, auseinanderzutreten.

Dieses sich Herausbilden des Eigengewichts ist auf einen sehr schmalen Teil beschränkt, und in diesem Teil halten sich die entgegengesetzt laufenden Richtungen von Wange und Nase stark die Balance, obwohl man gegenüber einem solchen Aneinandervorbeilaufen von einer eigentlichen Gleichgewichtsrechnung nicht sprechen kann. Es hängt hier – statt des ganzen Kopfes – nur der untere Teil der Nase über, was den Eindruck des Abrupten und Grotesken erweckt. Es wirkt in der Profilansicht der Gegensatz zwischen der trägen Masse des chaotisch Ungeformten und der lebendigen Energie vereinzelter Formen, so weit diese isoliert über die Massengrenze herausstoßen.

Wieder anders die Dreiviertelansicht: die träge Masse ist nicht mehr, das paradoxe Verhältnis von Eigengewicht und Schwergewicht dagegen ist noch nicht vorhanden. Die ganze Figur (Kopf und Oberkörper) hat jetzt ein Gesamtgewicht, das zwar in sich differenziert, aber nicht in einen tragenden und einen lastenden Teil auseinandergebrochen ist. Diese Differenzierung besteht darin, daß die verschiedenen Gewichtsstufen in Höhenrichtung koordiniert übereinander liegen, und daß das Eigengewicht der Gesamtfigur nach oben hin zunimmt. Dadurch entsteht zwar zwischen deren Gesamtgewicht und dem Schwergewicht eine eigentümliche, ja paradoxe Spannung, aber diese betrifft das Ganze der Figur und spielt nicht zwischen getrennten Teilen derselben. Ganz ähnlich steigt die Bedeutungsgeichtigkeit mit der Höhe, so daß Ohr und Stirn denselben Akzent haben wie Nase und Mund. Man könnte daraus folgern, daß ebenso Ohr und Stirn wie Nase und Mund eine symbolische Bedeutung haben, sonst könnten sie kaum in diese gleichgewichtige Koordination treten; doch bleibt für die feste, lastende, schwere, wenn auch etwas belichtete Stirn eine Ungewißheit, obwohl das Anhalten und Begrenzen klar zum Ausdruck kommt und damit jedes Fehlen des Wegstrebens in ein Jenseits.

Man könnte versuchen, vom rein Formalen her die Deutung noch einen Schritt weiter zu treiben. In der Frontansicht wird das Motiv des ›Vorkargens‹, wie es der ganze Kopf zeigt, von der Einzelform der Stirn wiederholt, aber mit dem wesentlichen Unterschied, daß in ihr ›Vorkargen‹ und Lasten miteinander verbunden sind, während der ganze Kopf trotz seines bedeutenden Eigengewichts sich frei schwebend hält. Dazu kommt, daß Stirn und Nase – im Gegensatz zu Nase und Mund – nicht in einem Aktionszusammenhang stehen, obwohl sie sich berühren und aufeinander lasten, während zwischen Nase und Mund ein Abstand bleibt. Aktive und ruhende, willensbeteiligte und überwillentliche Bedeutungsgehalte folgen aufeinander. Der Tote konnte wiedergeboren und der Wiedergeborene eine dämonische Macht eigener Art erlangen, aber er blieb unter dem Druck einer Grenze, unter der Last einer Endlichkeit: er konnte weder ins Unendliche fortschreiten, noch sich den Göttern gleichsetzen (wie in Ägypten).

Man könnte vielleicht von dem Torbogen der sozialen Gruppe sprechen, die den Toten festhält, um sich seine Protektion zu sichern. Wie im Physischen Eigengewicht und Schwerkraft, so treten im Geistigen Aktion und Zwang, Möglichkeit und Freiheit und Grenzen der Magie selbst an den traditionellen Forderungen der Gesellschaft auseinander. Auch in dieser Hinsicht ist die Frontansicht die entwickeltste, komplexeste und einheitlichste Stufe der Gestaltung.

### *Technik, Weltanschauung, Kunst und Zeremonie*

Diese Interpretation erfolgte allein aus der Formensprache, oder besser: aus der Methode, nach der die Formen selbst gebildet sind. Dabei mußten wir von einem sehr wesentlichen Faktor absehen, dem der materiellen Konstituierung, weil die Oberfläche verwittert ist und der allein

zugängliche Abguß\* die ursprünglichen Verhältnisse von Farbe und Licht nicht sichert. Dagegen sind auf der Osterinsel Figuren in allen Stadien der Arbeit gefunden worden: von der bloßen Anlage im Tuffstein des Kraters bis zur vollendeten Gestalt, und ebenso die höchst primitiven, steinzeitlichen Werkzeuge: ein Steinmeißel aus einem ziemlich roh abgeschlagenen und an einem (oder beiden) Enden zugespitzten Stück Obsidian, das wahrscheinlich ohne besonderen Schaft unmittelbar in der Hand gehalten wurde, und ferner ein etwas besser ausgeführter Steinmeißel, der unten in eine schräge und einseitige Schneide ausläuft, während das obere Ende deutlich die Spuren des Schlägels zeigt.

Man könnte folgern, daß diese primitiven Werkzeuge (und außerdem die Schwierigkeiten des Transports) dazu gezwungen haben, die herauszuhauende Steinmasse auf ein Minimum zu beschränken und die Rückenfläche unbearbeitet zu lassen, so daß die technischen Zwänge alles erklären würden,\*\* und man keinerlei weltanschauliche Maxime zur Hilfe rufen müßte. Aber alle monumentale Skulptur, auch die ägyptische, auch die griechische und die mittelalterliche sind entstanden unter dem Druck einer Diskrepanz zwischen den Ansprüchen der Ideologie und den Möglichkeiten der Technik; erst seitdem man technisch alles kann, kann man künstlerisch nichts mehr. Nichts – weder fehlende Zeit, noch fehlende Geduld, noch fehlende Lebensmittel – haben die Bildhauer der Osterinsel daran gehindert, noch etwas tiefer in das relativ weiche Material des Felsens hineinzuschlagen oder die Figur nach ihrer Aufstellung weiter zu bearbeiten, im Sinne eines Zylinders, eines Blocks oder einer Platte. Wie immer hat nicht die Technik, sondern die gesellschaftliche Ideologie die künstlerische Gestaltung bestimmt und damit die Technik zu einem willfährigen Werkzeug der Ideologie gemacht. Es

\* Vgl. die Bildlegende, S. 479.

\*\* Vgl. die entsprechende Deutung Alfred Métraux'.



war – wie immer – die Aufgabe des Künstlers, mit seinem Können dafür zu sorgen, daß das Müssen und Wollen der Gesellschaft vollständig zur Darstellung gebracht wurde.

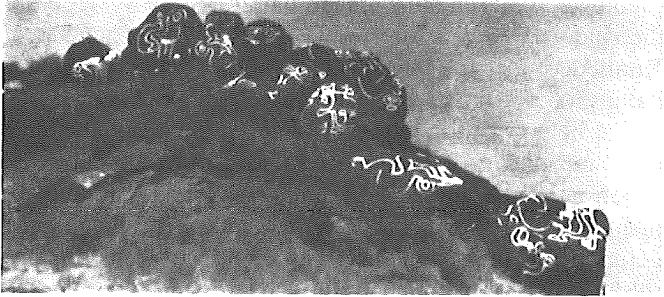
Aber ist die Übersetzung der Form und Methode des Künstlers in abstrakte Begriffe und in gesellschaftliche Ideologien möglich ohne die Hilfe literarischer Texte, ohne die Äußerungen der Osterinsulaner selbst zu kennen? Mrs. Routledge, die sich länger auf der Osterinsel aufgehalten hat als irgendein anderer wissenschaftlich geschulter Besucher,\* behauptet, daß die Bewohner keine Auskunft über den Sinn und Zweck dieser sehr zahlreichen Figuren zu geben imstande gewesen wären. Das hat die Ethnologen nicht von dem Versuch abgehalten, mit Hilfe ihres sonst gefundenen Materials hinter das Geheimnis der Osterinselskulpturen zu kommen. Befragen wir unsererseits dasselbe Material, das heißt die zu einem angeblichen Vogelkult gehörigen Zeremonien (nach den Werken von Mrs. Routledge und F. Schulze-Maizier,\*\* das wir oft wörtlich zitieren.)

In der Siedlung Orongo (auf dem südwestlichen Felsenstreifen zwischen Innenkrater und steiler Außenwand) findet man in den fünfzig halbunterirdischen Steinhäusern sowie besonders an den Felsen Reliefs mit einem Zwittergeschöpf besonderer Art: großer Vogelkopf\*\*\* und menschlicher Leib mit lang ausgestreckten, krallenartigen Händen, die mitunter ein rundes Etwas tragen. Einige hundert Meter nach Südwesten vom Lande entfernt liegt das felsige Inselchen Moto-nui, das während des Sommers von einer Schwalbenart *Manu-tara* aufgesucht wird, die im

\* Expedition von 1914–1916, die Grundlage vieler späterer ethnologischer Arbeiten war. *The Mystery of Easter Island* erschien 1919.

\*\* Vgl. Schulze-Maizier, *Die Osterinsel*, 1932.

\*\*\* Das Fest des Vogelmannes war dem größten Gott in der Religion der Osterinsulaner, *Makemake*, gewidmet. Vgl. hierzu vor allem auch Métraux.



Mit dem Kult des Vogelmannes in Verbindung stehende Felsbilder in Orongo. Aufnahme: A. Métraux

Frühling (September) ankommt. Das erste Ei der unscheinbaren Schwalbe zu erbeuten, war höchster Ehrgeiz der Osterinsulaner, ein religiöses Ereignis allerersten Ranges.

Es durften sich nur Angehörige des Stammes beteiligen, der gerade der mächtigste und einflußreichste war. Sie allein konnten »Ao«, d. h. Mitbewerber beim Vogelkult werden. Kam der Juli heran, so erstieg die ganze Ao-Sippe den Rano-kaio und erwartete oben in Orongo unter andauerndem Schmausen, Singen und Tanzen die Ankunft der Vögel. In besonderen Häusern wohnten – durch ein strenges Tabu abgesperrt – in der südwestlichen Kratercke und in unmittelbarer Nachbarschaft der Felsenskulpturen die weisen »Ivi-atua« und die gelehrten »Rongo-rongo«-Männer. Sie waren die für das Vogelfest wichtigsten Persönlichkeiten. Es durfte sich nämlich nicht jedes Mitglied des Ao-Stammes am Wettbewerb um die Vogeleier beteiligen. Bei der engeren Konkurrenz entschieden übernatürliche Mächte: ein Ivi-atua träumte vor Beginn des Festes, ein bestimmter Mann aus dem Ao-Stamme stehe in besonderer Gunst der Götter und habe darum Aussicht, ein »Tangata-manu«, ein Vogelmann zu werden. Nur ein solcher von einem Ivi-atua ausersehener Mann durfte nach dem ersten Ei fahnden. Trotzdem gingen die Auserlesenen nicht persönlich auf die Suche, sondern überließen das nicht ganz ungefährliche Unternehmen ihren Dienern. Der glückliche Finder des Eies schrie den Namen seines Herrn nach der Küste hinüber und rief ihm zu: »Schere Dein Haupt, Du hast das Ei gewonnen.« Der kahle Kopf wird mit roter Farbe bemalt, und die besiegten Konkurrenten ritzen sich mit Speerspitzen blutig.

Bevor der Hopu zurückschwamm, tauchte er das Ei in die See ein (Hopu heißt auch waschen). Der Sieger hatte keinen realen, sondern nur einen ideellen Gewinn zu erwarten und wurde durch streng rituelle Vorschriften in seiner Freiheit aufs stärkste beeinträchtigt. Er erhielt einen neuen Namen, nach dem das betreffende Jahr benannt wurde.

Der Vogelmann legte das Ei auf seine ausgebreitete Handfläche und tanzte mit seinen jauchzenden Gesellen den Abhang des Rango kao hinab und dann die Südküste entlang. Gewöhnlich führte der Tanz zum Rano Raraku, dem Bildhauerberg; der Vogelkult könnte seine Geheimnisse lüften. Der Vogelmann muß nämlich sein heiliges Jahr in strengstem Tabu unter den Statuen der Raraku verbringen. Er wohnte in einem Haus, zu dem vom Westen her [womöglich] eine Allee heute umgestürzter Figuren führte. Unterhalb des Hauses lag ein »Ahu«, das zur Bestattung der Vogelkult bestimmt war, und auf dem man ihre Überreste behutsam einmauerte – die Geister der toten Vogelkult galten als dämonische Unholde, die manchen Spuk trieben. Nur ein Priester leistete dem Vogelmann Gesellschaft, durfte aber nicht einmal dieselbe Feuerstelle benutzen. Es war ihm verboten, sich zu waschen. Er trug einen Kopfschmuck aus geflochtenem Menschenhaar und tat nichts – die Gesellschaft ernährte ihn. Das in Tapa gewickelte Ei wurde im Innern des Hauses aufgehängt, am dritten Tage ausgeblasen und mit einem Stückchen Tapa ausgefüllt. Nach Ablauf des Jahres steckte der Vogelmann die Eitrophäe in einen Kürbis und hob sie auf, damit sie dereinst mit ihm bestattet wurde. (Die ersten drei Eier unterlagen einem Eßverbot.) Auch der eigentliche Finder, der Hopu des Vogelmannes, mußte die Wirkungen des Tabu verspüren. Sein Haus wurde durch eine Scheidewand geteilt, durch die hindurch man ihm sein Essen reichte, er durfte die Speise nicht mit der rechten Hand anfassen, weil diese das Ei ergriffen hatte. Weib und Kind wurden streng ferngehalten und durften nicht mit anderen Menschen umgehen.

Auch die Kinder hatten ihren Vogelritus, »Manu« genannt, welchen jeder Osterinselsprößling durchgemacht haben mußte, dessen Leibes- und Seelenheil seinen Erzeugern am Herzen lag. Denn wenn etwa ein Sohn, den sein Vater in diesen Kult einweihen zu lassen versäumte, später

kein Glück in der Liebe hatte, so war jene sträfliche Unterlassung daran schuld, und der Sohn hatte das Recht, seinen Vater dafür totzuschlagen. Jedes Kind, das in diesen Kult eingeweiht werden sollte, wurde von einem besonderen »Tangata-tapa-manu«, einer mit dem Ritual wohl vertrauten Person, übergeben; man schor dem Kind den Kopf, behandelte ihn mit weißen Streifen und behängte das Kind mit Kokusnüssen. Im Dezember begab sich die ganze Schar hinauf nach Orongo. Dort wurden vor den Häusern religiöse Tänze aufgeführt. Die Kinder zogen zu den Felsenreliefs am Ende des Ortes hin und sangen ein Lied. Das Kind war damit ein Vogelkind. Herrschte Fehde, so fand die Zeremonie auf einer der großen Bestattungsterrassen statt.

Nach diesem Bericht kann man sich fragen, ob im Zentrum des Kultes der Vogel oder das Ei steht? Die Bedeutung des Eies als Symbol der Welterschöpfung und der Unsterblichkeit ist zu bekannt, als daß darüber zu reden wäre. In der Tat gilt auch auf der Osterinsel »Makemake« als der Urzeuger, der alles gemacht hat: Erde, Sonne und Sterne. Das Fest des Eifindens fällt auf den Frühlingsanfang, und mit der Ankunft der »Manu-tara«-Schwalbe begann die Zeit der Tiefseefischerei, d. h. es durften nun Fische gefangen und gegessen werden, die vorher als giftig galten. Der Finder des ersten Vogeleies erhält einen neuen Namen und das kommende Jahr wird nach ihm benannt.

Diese Angaben lassen auf ein Neujahrsfest schließen, auf eine Zeremonie zur Erneuerung der Natur. Andererseits fällt auf, daß der Sieger das Ei mit ins Grab nahm, so daß eine Beziehung zum Totenkult entsteht, wie auch das wiederholte Vorkommen der Zahl Drei in den Zeremonien, welche auf die drei Schwarznächte hinweist, und die enge Nachbarschaft des Klausurhauses des letzten Siegers mit den Gräbern früherer Sieger bestätigt. Daß es auf der Osterinsel einen sehr ausgebildeten Totenkult gibt, wird

wiederholt berichtet. Man zählte 260 große Bestattungsterassen mit riesigen Statuen auf der kleinen Insel. Solange ein Toter auf dem »Ahu« lag, war die ganze Nachbarschaft tabu. Die Verwandten des Toten hielten Wache, und die Trauer dauerte mehrere Jahre. Der Urschöpfer »Make-make« war auch mit den Toten verbunden: als »Gott« von Menschenfressern soll er die Seelen derjenigen Toten fressen, die im Leben Böses getan hatten – was gewiß eine späte Moralisierung der weit verbreiteten Tatsache ist, daß der Tote auf seinem Wege vom ersten zum zweiten Leben gefährlichen Hindernissen begegnet. Außer diesen Beziehungen zur Erneuerung der Natur und zum Totenkult, d. h. zur Wiedergeburt gab es einen solchen zur Initiierung, die ja auch eine Erneuerung des Menschen war, insofern dieser in die Gemeinschaft der Erwachsenen aufgenommen wurde.

Sind das nun drei Lösungen statt einer? Keineswegs! Denn die enge Beziehung, ja oft inhaltliche Identität von Initiations- und Totenriten kann durch sehr viele Beispiele belegt werden; und ebenso hat sich der enge Zusammenhang zwischen Neujahrsfesten und Totenfesten bis in die Folklore des 19. Jahrhunderts hinein erhalten. Für unsere Zwecke scheidet nun die Initiierung aus, da wir es beim Vogelkult mit einem verheirateten Mann zu tun haben. Die dauernde Vermehrung der Statuen erklärt sich am besten, wenn wir in ihnen einen siegreichen »Ao« sehen. Die große soziale Funktion, die er zu erfüllen hatte, macht begreiflich, daß der Name jeder einzelnen Statue bei den Eingeborenen erhalten geblieben ist.\* Der symbolische Geschlechtsverkehr, den wir im Kopf dargestellt finden, könnte ebenso gut eine magische Hilfe für die Erneuerung und Fruchtbarkeit des Jahres sein, wie die durch das Fehlen der Augen evozierten Gestirne eine magische Hilfe für die Wiedergeburt des Menschen. Der Gegensatz von Un-

\* Das trifft nicht zu. Auch sind die Namen zu uneinheitlich, als daß man in ihnen ein Gesetz sehen könnte.

geformtem und Geformtem kann den der toten und erwachenden Erde wie den des Toten und wiedergeborenen Menschen darstellen. Es liegt kein Zwang vor, diese beiden Funktionen des Siegers zu trennen. Das Leben der Erde und das Leben der Menschen waren in engster Analogie aufgefaßt und gerade die Doppelfunktion erklärt die Rigorosität der Auswahl, die Strenge des Tabu, wie die Größe der Ehre, die dem Sieger zufiel. Das ethnologische Material bestätigt und erweitert die Deutung, die wir aus den Formen der Skulptur abgelesen haben. Trotzdem sind es nicht nur diese letzteren, die einen Akzent auf die Wiedergeburt des Menschen legen; denn die Schichtung vom ersten Ei, ausgekrochener Vogelbrut und den restlichen Eiern entspricht zu deutlich der sozialen Schichtung innerhalb der Gesellschaft, als daß man nicht daran denken müßte, daß sich der herrschende Stamm seine Überlegenheit auch für das nächste Leben zu sichern beabsichtigt.

Haben wir damit das Rätsel der Osterinsel gelöst? Gewiß nicht, denn wir haben ja nur eine Statue genauer betrachtet – jede einzelne erfordert ihre eigene Analyse, und es gibt einige hundert. Wir haben ferner nicht das Verhältnis dieser Statuen zu den Reliefs mit dem Zwitterwesen »Make-Make« betrachtet. Es wurde vermutet, daß die Skulpturen Nebengötter darstellen, durch die der Hauptgott verehrt wurde. Aber zeigen die Reliefs nicht vielmehr die verschiedenen Stadien der Ei-Zeremonie: das Suchen, Finden etc.? Und trugen etwa ursprünglich die Sucher eine Vogelkopfmassage, die übrigens mit dem Kopf der Schwalbe nicht identisch ist? Dann hätte sich die Vorstellung von einem Dämon »Make-Make« vielleicht erst aus dieser kultischen Zeremonie herausgebildet? Und schließlich haben wir nur kurz angedeutet, daß die Kopfskulptur nicht isoliert stand, sondern im Zusammenhang mit anderen, die auf die Begräbnisterrassen, auf die Flanken des Bildhauerberges Rano-Raraku, auf Zugangsstraßen zu ihm und selbst auf

den inneren Rand seines Kraters verteilt waren, wo sie den Kratersee umstanden. Ein solcher Gestaltungsdrang und Realisierungswille einer an Zahl relativ kleinen Bevölkerung von Kannibalen kann uns lehren, daß eine künstlerische Kultur nicht durch einige Staats-, Akademie- oder Pepsicolapreise geschaffen wird, nicht durch Bombardieren oder Restaurieren von Kunstwerken, nicht durch Kunsthandel und Museen und am allerwenigsten durch Verachtung der Künstler und Intellektuellen. Als Kapitänleutnant Geiseler 1883 die Osterinsel besuchte, wurde ihm ein Mann gezeigt, dessen Urgroßvater einer der Idolmacher gewesen war, und der Urenkel wurde dafür in besonderen Ehren gehalten. Wer also ist in kultureller Hinsicht primitiv: wir Modernen oder die Osterinsulaner?\*

\* Das Neolithikum ist nicht an eine abstrakte Chronologie gebunden, sondern besteht überall dort, wo die entsprechende gesellschaftliche Situation und Produktionsweise vorherrscht.



## Nachbemerkung des Herausgebers zur Taschenbuchausgabe

In einigen Fällen hat Max Raphael den von ihm beschriebenen Kopf zu weitgehend generalisiert und aus seiner kunsttheoretischen Analyse Schlüsse gezogen, die für die Gesamtheit der Statuen nicht immer haltbar sind. Da er sich auf eine Figur konzentriert, die nur aus einem Kopf besteht, bezieht er seine Interpretation der phallischen Nase auch nur auf einen Körperteil, während aber der gesamte Körper phallisch geformt ist. Seine Deutung beschränkt sich auf Figuren, die er nach der Lektüre von Alfred Métraux' Studie *Die Osterinsel* als »Köpfe« generalisiert. Was er über Orongo sagt, könnte durch eine linguistische Analyse erhärtet werden. (Ich danke Christian Walter für wertvolle Hinweise.)

S. 481: Es trifft nur in diesem Fall (und bei vergleichbaren Statuen) zu, daß die Blicklinie »auf der unteren Randlinie des Kopfes« fixiert ist. Die endliche Blicklinie ist eine andere.

S. 482: »Soziale Isolierung« ist wohl eine falsche Schlußfolgerung; das Gegenteil dürfte eher zutreffen.

S. 483: Was Raphael als »Straßen« bezeichnet, waren die Transportwege.

S. 484: Was Raphael hier herausarbeitet, läßt sich an anderen Statuen viel exemplarischer zeigen.

S. 485: Raphaels Interpretation der Tätowierung ist zu allgemein. Und: der moai selbst ist ein Phallus.

S. 486: Im Verständnis der alten Osterinsel-Kultur ist im Kopf immer Mana.

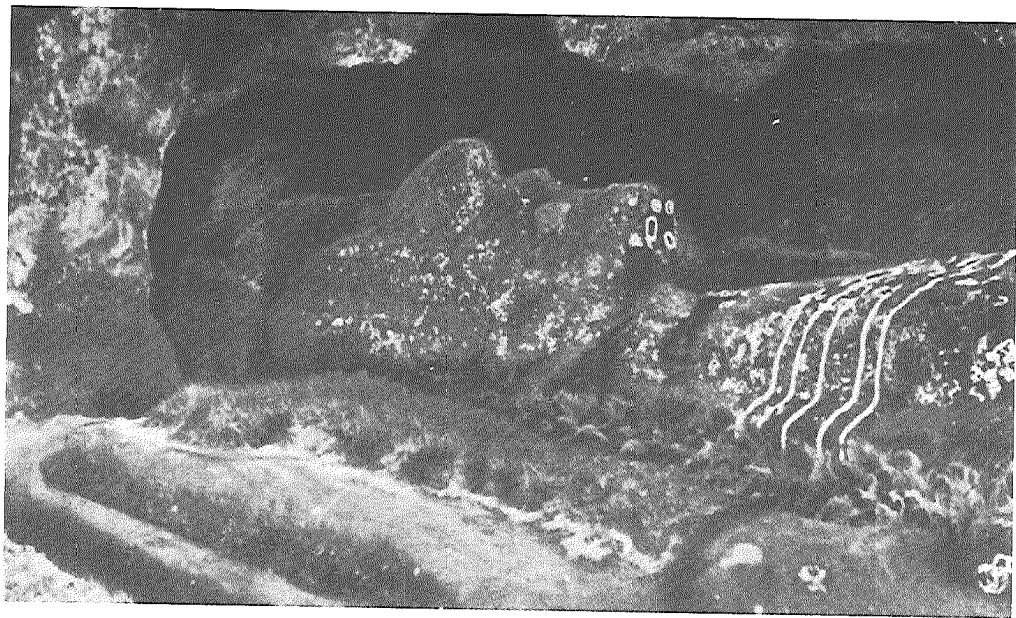
S. 488: Das Fehlen der Augen weist einfach auf die unfertigen Statuen hin. Die Zeichen  $\wedge$  und  $\vee$  werden von Raphael überanalysiert. Die moderne Interpretation des Ornaments ist ein Regenbogen, die ältere ein Gürtel.

S. 489: Von kosmischen Mächten bei den Insulanern zu sprechen, entfernt sich sehr weit von ihrem eigenen Verständnis.

S. 492: Zur Problematik der Augen vgl. S. 488. Schumachers Bemerkung (in der Fußnote) ist falsch; es ist auf den Beschauer zu beziehen.

S. 496: Der Stationierungspunkt ist nicht der endgültige Punkt.

S. 498: Die Analyse der »Höhenentwicklung« stellt wohl eine Überinterpretation dar.



Unvollendete Monumentalfigur im Steinbruch des Rano-raraku.



Unvollendeter Kopf im Steinbruch des Rano-raraku. Aufnahmen: A. Métraux.

# Namenregister

- Acenay, Thibaud de 44  
Aischylos 218, 219, 220, 225,  
226, 322, 351  
Alberti, Leona Battista 91  
Ancher (Kardinal) 45, 46, 47  
Aristophanes 220  
Aristoteles 351
- Babin, Claude 214  
Bachofen, Johann Jakob 157, 212  
Bayet, Charles 317, 333  
Beissel, Stephan 57  
Sankt Benezet 66  
Benndorf, Otto 268, 269, 270,  
280  
Benoit 38, 40  
Boileau, Etienne 69  
Bonneuil, Etienne 67  
Briard, Nicolas de 63  
Brunn, Heinrich von 330, 337,  
338  
Bulle, Heinrich 242  
Buddha 369  
Burckhardt, Jacob 157
- Calmette 43  
Cavallari 268  
Chipiez, Charles 100  
Choisy, Auguste 51, 58, 94, 103  
Clairvaux, Bernhard von 39  
Cucuron, Guillaume 66
- Daumier, Honoré 480  
Demokrit 369  
Didron, Adolphe Napoléon 82
- Dörpfeld, Wilhelm 346  
Drach, Alhard von 79, 80  
Drako 440  
Dumézil, Georges 321, 333  
Dupuy, Pierre 66
- Frankl, Paul 103  
Friedländer, Paul 240
- Garnier, Ch. 93  
Garsie, Jean 44  
Geiseler, K. 523  
Gelmano 59  
Goethe, Johann Wolfgang von  
157, 158, 209, 220  
Goldberg, Oscar 244  
Guillaume 46
- Haase, J. 252  
Hambidge, Jay 93  
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich  
240  
Heinrich von Brüssel 57  
Heraklit 168, 434  
Herodot 458  
Hesiod 316  
Hirsau, Wilhelm von 35  
Hittdorf, Ignaz 247, 268, 271, 278 f.  
Hölderlin, Friedrich 375  
Homer 218, 225, 226, 316, 322,  
351, 377, 395  
Honnecourt, Villard de 67
- Ingres, Jean Auguste Domi-  
nique 298

Die Register wurden von Harald Justin erarbeitet. Sie beziehen sich nur auf die Texte Raphaels.

- Jofan, Boris Michailowitsch 113, 114  
 Johannes xxii 66  
 Justinian 243
- Klausen, Rudolf Heinrich 333  
 Klemens iv 45, 46, 47  
 Koldewey, Robert 171, 181, 228, 230, 231, 232, 235, 241, 245, 249, 268, 269, 270, 271, 275, 277, 278, 282  
 Krischen, F. 241, 243
- Labrouste, H. 245  
 Langlois, Jean 47  
 Langlotz, Ernst 268  
 Lawson, F. C. 321  
 Le Corbusier 102, 106, 107, 108, 109, 115, 157, 181, 223, 227, 245  
 Lefèvre-Pontalis 44, 47  
 Leonardo da Vinci 86, 167  
 Lessing, Gotthold Ephraim 157  
 Lonay, Martin von 66  
 Lurçat, André 102, 106, 107
- Manasées 45  
 Marx, Karl 215  
 Meister Eckhart 213, 240  
 Michelin 48  
 Minvielle 61  
 Montiéramey, Robert von 46  
 Mortet 50, 65
- Nietzsche, Friedrich 157
- Panofsky, Erwin 242, 244, 252  
 Pausanias 330, 331, 337, 431  
 Peisistratos 332  
 Perikles 332  
 Perret, Auguste 102, 103, 104  
 Picasso, Pablo 157  
 Pindar 333
- Plato(n) 174, 194, 211, 213, 218, 222, 225, 226, 240, 244, 351, 369, 394  
 Polymedes von Argos 458  
 Poussin, Nicolas 225  
 Puchstein, Otto 172, 181, 197, 228, 229, 230, 231, 232, 241, 245, 247, 265, 268, 269, 274, 275, 277, 283, 287
- Quicherat, Jules 48, 49, 51, 54
- Raffael, Raffaello Santi 86, 298  
 Sankt Raymond 66  
 Rodin, Auguste 108  
 Roritzer, Conrad 223  
 Routledge 496, 516
- Salomon, Abt von St. Gallen 67  
 Schlosser, Julius von 59  
 Schulze-Maizier, Friedrich 517  
 Semper, Gottfried 103, 223, 268  
 Sextus Empiricus 222  
 Simmel, Georg 216  
 Simon, Abt von St. Gallen 37  
 Solon 226, 440  
 Sophokles 375  
 Spengler, Oswald 242  
 Stephan der Große 77  
 Strawinsky, Igor 157
- Texier, Marcel-A., 91, 92, 93, 94, 98, 100, 101  
 Themistokles 455  
 Theuer, Max 241, 270  
 Theoderich, (Bauleiter) 59  
 Thierry, Jean 48  
 Thiersch, Hermann 223  
 Trendelenburg, Adolf 334  
 Treu, Georg 336, 338, 344, 345, 346
- Urban iv 44, 45, 46, 48

Valéry, Paul 157, 225  
Vignot, Jean 34, 72  
Viollet-le-Duc, Eugène 38, 78,  
81, 82, 83, 85, 94, 103, 223  
Vitruv (Vitruvius Polio) 91, 197

Weege, Fritz 346  
Weikert, Carl 268  
Winkelmann, Johann Joachim  
157  
Wolff, Odilo 263

## Mythologische Namen

Achill 330, 333  
Aeneas 330  
Agammemnon 330  
Alpheios 333  
Athene 212, 296, 378  
Apollo 212, 334, 336, 393  
Circe 225, 322, 432  
Dike 388  
Diomedes 330  
Dionysos 395, 431  
Eros 225  
Hektor 330  
Hera 458  
Herakles 330  
Hippodameia 316, 322, 323  
Horus 318  
Isis 318  
Kaineus 330, 332, 339, 343  
Kalypso 225, 322, 432  
Kladeos 333  
Kydippe 458, 463

Menelaos 330  
Odysseus 218, 222, 322, 351,  
385, 391, 432  
Ödipus 348  
Oinonaios 316, 317, 323  
Osiris 318  
Paris 330  
Peirithoos 316, 317, 323, 330,  
332, 343, 344, 346, 347, 348,  
352, 361, 386, 389, 393, 396,  
408, 417, 418, 419, 430, 431,  
432, 433, 435, 436, 438, 448  
Pelops 316, 317  
Polyphem 322  
Prometheus 387  
Shiwa 369  
Theseus 330, 332, 339, 343  
Zeus 226, 296, 303, 307, 317,  
323, 330, 332, 334, 335, 377,  
396, 431, 432

# Sachregister

- Abstrakte Kunst 298  
Absolute 393  
– im Kunstwerk 213  
Ästhetische Gefühl 347, 372,  
373, 376, 408, 410, 437, 438,  
510  
Architektur  
(s. a. Kunst Ägyptens, der  
Antike und des Mittelalters)  
67, 91, 104, 105, 108, 112, 158,  
188, 215, 304, 312  
– Architekten 47, 58, 67, 85,  
91 ff., 102 ff., 158 ff., 187, 224,  
225, 304, 311  
– antike und moderne Architek-  
tur 112  
– bürgerliche Architektur 99,  
167  
– und Wissenschaft 72, 81  
Bauhütte 33 f., 38, 40, 49, 50, 53,  
54, 62, 65, 75 f., 84, 85  
– Domherren 39, 46, 47, 54, 59,  
60, 61, 66  
– Konstituierung der . . . 53  
– Künstler 47, 49  
– Künstlersignatur 76, 77  
– Laien und Berufsarchitekten  
37, 38, 47, 48, 49, 62, 65, 67  
– Löhne 55 ff.  
– Organisation der . . . 58 ff.  
– Rechtswesen 74  
– Religion 73  
– Werkmeister, Maurer(-mei-  
ster) 59, 61 ff., 70, 71, 85  
Baukörper  
– der antiken Kunst (Dorischer  
Tempel) 158 ff., 174 f., 183,  
184, 192, 193, 194, 214, 235,  
241 f., 307, 309  
Barock 93, 361  
– Barockkirche 192, 243  
Chaos (und Ordnung) 91, 108,  
227  
Darstellungsmittel 359  
Einheitskunstwerk 116  
(s. a. Gesamtkunstwerk)  
Energie 159, 239  
– in der gotischen Baukunst  
187  
– in der griechischen Baukunst  
177 ff., 431, 432  
– in der ägyptischen und griechi-  
schen Skulptur 423 ff.  
– in der Plastik der Osterinsel  
482, 483, 501  
Expressionisten 298  
Form  
– Naturform und Bedeutungs-  
form 483  
– Seinsform und Daseinsform  
344, 480, 495, 502  
– Wirkungsform 344, 345, 480,  
495, 502  
Gesamtkunstwerk 371  
Goldene Schnitt 92, 95, 96, 161,  
168, 173, 198, 200, 201, 202,  
205, 206, 208, 217, 248, 250,  
251, 256, 259, 261, 262, 263,  
264, 265, 277, 279, 282, 283,  
285, 286, 287, 350

- Ideologie
- marxistische Ideologie 115
  - und Monumentalität 479 ff.
  - und Technik 515
  - Totenideologie der Griechen 318, 323
  - Totenideologie auf der Osterinsel 484 f.
- Impressionismus 361
- Komposition
- innere Komposition 372, 374, 376
  - klassische Kunst 387, 390 ff.
  - und die Kunst der Osterinsel 497 ff.
- Konstruktion 97, 103 ff., 170, 171, 191, 209, 246 ff., 251, 253 ff., 261, 262, 282, 285, 287, 304  
(s. a. Raumgestaltung)
- Konzeption 91, 98, 100
- in der griechischen Kunst 197, 254, 360, 365, 376, 420, 435, 439, 440
- Künstler 86, 102, 516, 517
- und Wissenschaftler 101
- Künstlerische Schaffen 101, 227
- am dorischen Tempel 210
- Kunst 108, 116
- und Plastik 477, 478
  - und Religion 40 f., 73, 93, 95, 213 f., 351, 394, 395, 454
- werk und die Logik der Form 309
- und Wissenschaft 34, 81
- Kunst der Antike (griechische, klassische Kunst) 84, 89, 93, 157, 167, 190, 349, 357, 359, 364, 366 ff., 382, 386, 403 ff., 431, 443, 451, 452, 456
- Architektur (griechische/dorische/klassische Tempel) 89, 90, 93, 94, 95, 97, 103, 105, 180, 186, 187 f., 203, 210, 211, 214, 218, 233 ff., 252, 307, 312, 316, 349 ff., 515
  - der klassische/archaische und der ägyptische Körper 407 ff., 442
  - griechische Künstler 192, 193, 221, 244, 352, 353, 364, 373, 375, 376, 388, 408
  - und der klassische Mensch 224 f., 295 ff., 335, 345, 348, 367, 380 ff., 393 f., 403, 436
- Kunst Ägyptens 199, 354, 355, 357, 359, 363, 364, 380, 403, 404, 408 f., 412 f., 419, 428, 430, 448 f., 449, 501, 515
- ägyptischer Mensch 367, 452
  - Pyramide 160, 174
  - Skulptur 354, 355, 366, 412 f., 425, 515
- Kunst des Mittelalters (Romanik/Gotik) 38, 39, 94, 95, 99, 404
- Architektur (christliche Kirchen/gotische Kathedralen) 39, 65, 78, 80, 82, 89, 90, 93, 94, 95, 97, 103, 105, 160, 167, 175, 187, 193, 194, 195, 196, 210, 215, 218, 235, 326
  - Künstler 66, 428
  - Skulptur 83, 516
- Kunst des Paläolithikums 317 ff., 345, 364
- Kunsttheorie
- schaffenstheoretisch fundierte Kunstwissenschaft 158, 227, 244
- Licht
- am Peirithoos 361 ff.
  - in der ägyptischen und christlichen Baukunst 181, 428, 429



- Linie
- in der griechischen Kunst
  - Blicklinie 163, 237, 313, 364, 498
  - Konstruktionslinie 213
  - Trefflinie 163
- Materie
- und Form 419 ff.
  - künstlerisches Material 97, 103, 106, 159, 189 ff., 353 ff.
- Magie 387, 424
- Wiedergeburtsmagie in Ägypten 450, 451
  - Wiedergeburtsmagie auf der Osterinsel 488, 489, 490, 511, 514
  - Wiedergeburtsmagie im Paläolithikum 316 f., 321, 322, 335, 380
  - Kunst und der Glaube an die Wiedergeburt 484, 488, 521, 522
- Mathematik 99, 101, 192, 222 f.
- und Architektur 91 ff., 101
  - mathem. Prinzipien und griech. Kunst 350
- Marxismus 112, 115
- Materialismus
- dialektischer 113
  - materialistische Geschichtsauffassung 216
- Modellierung 180, 222, 237, 308, 419, 423, 429 f.
- Monumentalität 477 ff.
- Mythos 157, 158, 226, 227, 316, 322, 333, 334, 335, 347
- Phantasie
- künstlerische Phantasie der Griechen 240, 296
- Plastik
- Achsensystem 346, 418, 419
  - Körper und Raum 477
  - Monumentalität 477 ff.
- Proportion 34, 77, 78 ff., 91 ff., 101 ff., 166, 171 ff., 200, 204, 217, 250, 311 ff., 350 (s. a. Mathematik, Raumgestaltung)
- Apperzeptionsfeld 100
  - Konstruktionsfeld 97, 100
  - Konzeptionsfeld 99, 100
  - Maßfeld 95, 96, 97, 100
  - und Kunst 95, 98, 99
  - und Weltanschauung 95
- Raumgestaltung 194
- ägyptische Kunst und Skulptur 410 ff., 417 f.
  - ägyptische Tempel 196
  - christliche Kirche 193 f., 196, 197
  - und die Kunst der Antike (dorischer Tempel, klassische griechische Kunst) 193 ff., 203, 204, 205 ff., 221 f., 240, 241 f., 261 f., 287, 288, 304 ff., 364 ff., 410 ff., 417 f.
  - künstlerischer Raum 503
  - Raumempfinden 242
- Renaissance 66, 84
- architektur 288
- Renaissancen der Antike, bzw. des Griechentums 112, 157, 227, 294, 295, 518
- Schöpferischer Trieb 226
- Selbst- und Weltgestaltung 367, 372 ff., 384, 392 f.
- »sich selbst setzender Konflikt« 384, 436 f., 439, 501
- Sozialistische Kunst 112 ff.
- Surrealisten 298
- Tod 335, 347, 424, 443, 448 ff., 487, 492, 494

- (Sinnliche) Wahrnehmung  
 355 ff., 501, 502  
 Werktypus 372, 376 f.  
 Weltanschauung 416, 517  
 – Monumentalität 479 ff.  
 – Weltbildgestaltung der Ägypter 357  
 – Weltbildgestaltung der Griechen 210 ff., 359, 403, 420  
 Werkstoff 355 f., 362, 419, 420, 421, 427, 430, 453
- Apperzeptionsstoff 421, 427, 428, 429, 430  
 – Gegenstandsstoff 360, 421, 428, 430  
 – Geiststoff 360, 420, 423, 428, 430  
 – Kunst-Stoff 359, 362
- Zeit im Kunstwerk 341, 342, 343, 408 f., 410, 501

### Von Raphael im Text erwähnte Bauwerke

- Appollotempel 270, 272, 275, 287  
 Brücke von Avignon 38, 66  
 Chartres 81, 193  
 Cerestempel 272, 273, 274, 276, 277, 279, 280, 282  
 Concordiatempel (Akragas) 95, 98, 169, 173, 180, 185, 231, 234, 247, 249, 253, 256, 257, 258, 260, 262, 264, 265, 266, 267, 276, 277, 278, 281, 282, 284, 308  
 Hagia Sophia 243  
 Hera von Samos 235, 236  
 Herkulestempel 234, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 278, 280  
 Junotempel (Akragas) 199, 234, 274, 280, 282  
 Kleobis und Biton 457  
 Kouros von Sounion 404 f., 408 ff.  
 Portal in Laon 143  
 Mailänder Dom 34  
 Notre-Dame 49, 193
- Olympieion 272, 274, 275, 287  
 Skulpturen der Osterinsel 463 ff.  
 Partheneon 193, 199  
 Poseidon-Tempel (Paestum) 98, 162, 168, 173, 175, 180, 181, 184, 185, 187, 188, 193, 198, 199, 200, 202, 205, 209, 214, 215, 219, 234, 235, 245, 246, 252, 253, 255, 257, 258, 262, 264, 265, 266, 267, 272, 274, 276, 278, 280, 283, 284, 305, 308  
 Propylon (Gaggera) 283  
 Klosterkirche Remiremont 59  
 Saint-Ouen (Rouen) 51  
 Saint-Sernin (Toulouse) 66, 78  
 Sankt-Urban Kirche (Troyes) 44 f., 50, 54  
 Sankt-Viktor-Kirche (Xanten) 51, 57  
 Tempel in Segesta 162, 178, 186  
 Kathedrale von Soissons 94  
 Ulmer Münster 60  
 Zeustempel 212, 316 ff., 332

