

verhüllter und vergeistigter Ausdruck der gleichen Idee in der griechischen Kunst durch das frei sich anschmiegende vegetabilische Voluten- und Rankenwerk, das organische Blattprofil, die Kyma, Repräsentantin der leicht tragenden, sich unter der Last bäumenden Meereswoge.

Horizontale Träger dieser Art erinnern in ihrer dynamischen Thätigkeit an das stützende Dreieck mit seinem Angriffspunkte, wovon bereits oben in der Anmerkung zu Seite 209 die Rede war. Als horizontale Stützen der Hängeplatte des griechischen Gebäudes hiessen sie Simms-träger oder Simmsfüsse (Geisiphoren, Geisipoden).

Vertikale Ausläufer, denen eine dienende Thätigkeit beizulegen ist, nämlich Stützen und Füsse, sind theils von oben durch die Belastung, theils von unten durch die Unterlage, den Boden, in reagirende Thätigkeit versetzt. Dieses und das Aufrechtfassende und zugleich das Aufrecht-aufnehmende, was sie enthalten, sind eben so viele Anhaltepunkte bei ihrer formalen Behandlung. Sie sind das Hauptthema des Zunächstfolgenden. Vergl. über sie auch in der Keramik §. 110 über die Vasenfüsse.

### §. 137.

#### Das Stützwerk.

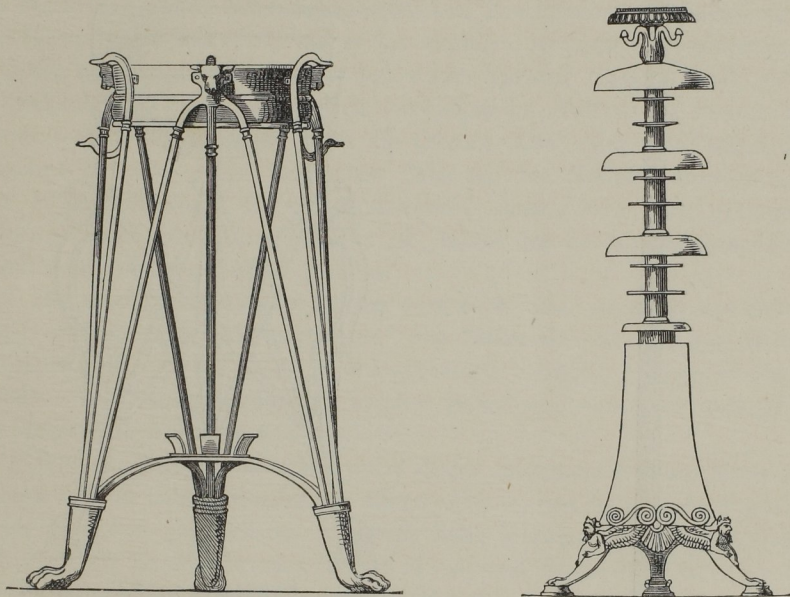
Konsequenz bei Durchführung eines Systemes führt zuweilen auf scheinbare Widersprüche, die das eingeschlagene Verfahren rechtfertigen, statt es zu verurtheilen.

Diess scheint sich auch hier zu bewahrheiten, indem wir, nach §. 131, das tektonische Stützwerk für sich, und hernach erst im Zusammenwirken mit dem Gestützten zu besprechen hätten. Es zeigt sich nämlich, dass jedes Stützwerk in sich selbst schon ein solches Zusammenwirken stützender und gestützter Theile enthält und ausdrückt, und dass diese innere Vollständigkeit auf struktiv-formalen Gründen beruht, die im ästhetischen Sinne gefasst und weiter ausgebildet werden.

Der Künstlersinn macht nämlich aus den gestützten Bestandtheilen Repräsentanten und gleichsam Vorboten der wirklichen Last, ertheilt so dem Gestelle eine gewisse innere Vervollständigung und bildet es zu einer in sich abgeschlossenen Kunstform aus. Ihre einheitliche Verbindung mit der ausser ihr seienden wirklichen Last wird getragen und befestigt eben durch jene vermittelnden Repräsentanten der letzteren, innerhalb des Stützwerkes.

Die Kunst verfolgt dieses Prinzip theils unterwärts, indem sie die eigentlichen Stützen des Gestells wieder in gleichem Sinne gliedert, theils aufwärts, indem sie dessen letzten einheitlichen Bezug möglichst erweitert und vervollständigt.

So knüpft sich an den bezeichneten Widerspruch die wichtige und allgemein gültige synthetische Regel der Wiederholung des Ganzen in seinen Bestandtheilen, und der Vereinigung dieser zu einem



Etruskische Kandelaber.

Ganzen, das ihnen selbst homogen, in ihnen schon im Keime enthalten ist.<sup>1</sup>

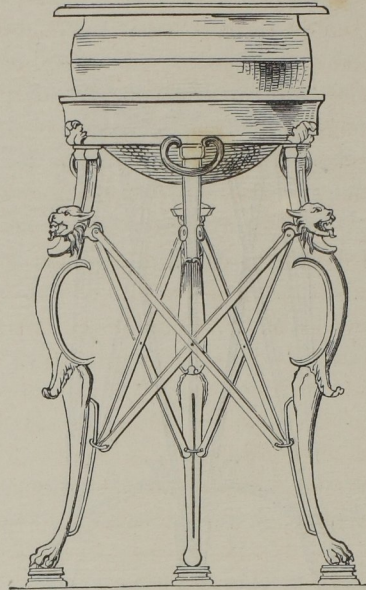
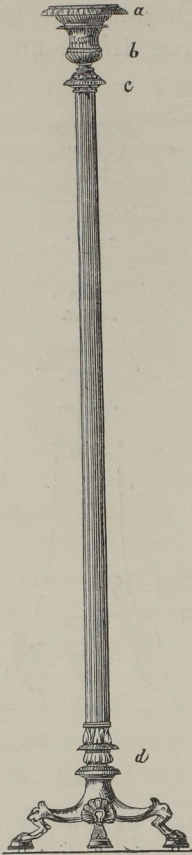
Wir erkannten bereits das mobile Pegma als dasjenige, das früher zur Kunstform sich ausbildete als das monumentale und haben das

<sup>1</sup> Ein interessantes Beispiel bewussten Schaltens in dem bezeichneten Sinne gibt das Kandelaber auf S. 226. Hier ist die Last (die Lampe) als Vasenform wiederholt: erst oben in dem aufnehmenden Theile der Stele, dann bei b, dann wieder bei c und bei d, also viermaliges Anklingen des Grundtones.



Gegensätzliche beider schon früher hervorgehoben.<sup>1</sup> Wir dürfen also hier auf Bekanntes zurückweisen.

Unter allen mobilen Stützwerken ist der verschränkte (nach dem Principe der Dreiecksvergitterung verbundene) Dreifuss gewiss das voll-



Dreifuss aus Pompeji.

kommenste, indem er den statischen und formalen Anforderungen eines in seinen Theilen unverschiebbaren sehr stabilen und leicht beweglichen Systemes in jeder Beziehung entspricht. Er ist gleichsam das Ideal eines wohlfussenden und doch zugleich sehr mobilen Gerüsts, für welches die

<sup>1</sup> Vergl. Bd. I. S. 347. Der ganze Passus bis zu Ende des §. 70 ist für das hier folgende nachzusehen. Siehe auch den Holzschnitt zu Anfang dieses Paragraphen.

Trinität seines Stützwerkes und vornehmlich auch die kunstformale Verwerthung seiner gitterähnlichen Stabkonstruktion typisch sind.

Dieses Gestütz hätte jedoch weder inneren Halt noch äussere Zweckmässigkeit ohne den oberen Kranz,<sup>1</sup> der die drei Füsse verknüpft und zugleich zur Aufnahme der Last (des Kessels) dient. Er entspricht zugleich dem Obengesagten, als Repräsentant des Kessels,<sup>2</sup> der, obschon unabhängig von der in sich abgeschlossenen Form des Dreifusses, dennoch mit diesem zu einer höheren einheitlichen Erscheinung zusammenwirkt. Der Kranz symbolisirt sich daher als zugleich krönend (abschliessend), zusammenfassend (bindend), und aufnehmend (fassend), oft selbst als kelchförmig nach aussen sich entwickelndes Gefäss, als Kessel für den Kessel. Dazu kommen noch die Ohren (Ota) oder Handhaben, die zwischen den Füßen in dreifacher Zahl an den Kranz befestigt sind. Den letzten Abschluss des Gesamttwerkes, dessen vom Kult getragene Wichtigkeit bei den Alten bekannt ist, bildet der auf den hochragenden Handhaben ruhende Deckel (Holmos).

Bei stark belasteten Dreifüssen tritt noch eine vierte mittlere Stütze hinzu, die als Stele oder als Säule<sup>3</sup> den Boden des Kessels unmittelbar aufnimmt und sich der Idee nach unabhängig zu dem übrigen Gestütze verhält. Wir werden sehen, zu welcher Bedeutung sich diese anfänglich nur beigelegte Form entwickelt.

Wie die Kunst sich schrittweise dieses zusammengesetzte Motiv als Ganzes und in seinen Theilen zu Eigen machte, wie hellenische Formenpoesie ihm den geistvollsten Ausdruck lieh, hiervon zeugen die vielen Beispiele von Dreifüssen, aus Thon, Metall und Stein, oder nur gemalt auf Vasen und an Wänden, oder auf Reliefs, die sich erhielten, deren Analyse auf die bereits gegebenen Grundsätze zurückführt. Auch ist schon in dem Bande I (pag. 342 bis 366) Spezielleres darüber enthalten, namentlich über die theils struktive, theils zweckliche, theils mystische Entstehung der im Möbelwesen der Alten üblichen Kunstsymbole. Endlich werden wir in dem Folgenden schon von selbst wieder darauf zurückgeführt; wir dürfen daher nun die Bestandtheile des Dreifusses, der als das vollkommenste und am reichsten gegliederte Gestell, als Inbegriff des Möbels gelten darf, in ihrer Gegensätzlichkeit zu der monumentalen

<sup>1</sup> Gr. Stephane, lat. corona.

<sup>2</sup> Gr. Lebes, lat. pelvis, ahenum.

<sup>3</sup> Omphalos?



Stütze in Betracht ziehen, um nachzuweisen, wie das Verschrumpfen und Aufgehen dieser Theile in der einzigen zuletzt übrig bleibenden mittleren Stele, einer Stufenleiter von Ausdrücken entspricht, die sich zwischen den beiden Extremen des absolut Mobilien und des in dem Boden haftenden Immobilen (Monumentalen) bewegt.<sup>1</sup>

Die Querstäbe (Rhabdoi), welche die drei Füße im Dreiecksverband zusammenhalten, sind sprechende Ausdrücke eines leichten, daher der inneren Verstärkung bedürftigen Systemes. Auch das bockgerüstähnliche Gegeneinanderstützen der drei Füße, die gespreizt nach unten auseinander gehen, um der Last eine möglichst breite statische Basis zu geben, ist Ausdruck eines stützbedürftigen, in seinen Theilen unselbstständigen Gefüges. Die Abwesenheit der ersteren und die senkrechte Stellung der drei Füße sind daher auch Symbole, nämlich negative eines massiven, in der Selbstständigkeit der Theile, auch ohne Querstäbe und gegenseitiges Anlehnen, gesicherten Stützwerks.

Dann verkümmern auch diese drei Füße selbst, bleiben sie mit Uebergängen, nur noch symbolisch, dem monumentalen Stützwerk beigesellt, gleichsam als Reminiscenzen des möbelhaften Ursprungs der monumentalen Form. Das Alterthum liebte diese Attribute an Altären, Gestellen für Brunnenschalen und sonstigem unbeweglichen Hausrath. Auch die Renaissance erfasste diesen Gegensatz monumentaler und beweglicher Tektonik; den Meistern jener Kunstperiode waren die Schattirungen des Ausdruckes bei Anwendung dieser Uebergangsformen bewusst und geläufig. Beispiele die schönen halbmonumentalen Flaggenhalter vor S. Marco in Venedig und auf dem Markt zu Padua, die Sarkophage an den Grabdenkmälern der Frührenaissance, u. a. m.

So bleibt zuletzt die reine Stele noch übrig, die erst jetzt den von ihr getragenen zwecklich-struktiven Gedanken durch sich selbst allein als Kunstform ausspricht.

Aber auch dieses einfachste vertikale Stützwerk hat seine Abstufungen des Ausdruckes zwischen Mobilität und Monumentalität, je nach der Art der Entwicklung der in ihm enthaltenen Formenmotive.

Diese letzteren und besonders auch die Art, wie die Steigerung des monumentalen Ausdruckes durch sie erreicht wird, sind für die allgemeine architektonische Formenlehre von so hoher Wichtigkeit, dass es hier nothwendig wird, darüber Näheres zu geben. Wir halten dabei die

<sup>1</sup> Die meisten marmornen Dreifüße gehören zu den im Texte bezeichneten Uebergangsformen. (Vde. Band II die Figuren auf Seite 15, 90, 91 und sonst.)

Annahme fest und gehen von ihr als Axiom aus, dass die architektonische Formensprache eine abgeleitete ist, dass ihre Typen fertig waren, ehe es eine monumentale Kunst gab.

Was zunächst im Stützwerke, das bestimmt ist, ein Gefäss aufzunehmen, aber auch, allgemeiner gefasst, im ganzen Geräthewesen die mittlere vertikale Basis oder Stele vornehmlich charakterisirt, ist ihre Rundheit, d. h. die Kreisform ihres horizontalen Durchschnitts. Diese Form entspricht dem Zwecke des unmittelbaren Aufnehmens (des Fassens) des Gestützten, besonders wenn dieses selbst ein Umdrehungskörper, z. B. ein Kessel oder ein beliebiges anderes Gefäss ist, sie entspricht auch der gleichmässigen Uebertragung der Last auf den Boden und ihrer allseitig gleichen Stützung.

So erklärt sich die Vorliebe für diese (cylindrische) Form der vertikalen Stütze viel richtiger aus dem frühesten Vertrautsein mit ihr seit den Anfängen der Künste als aus anderen Gründen, z. B. der Benützung roher Stämme zu Säulen oder gar der Bequemlichkeit des Heranrollens steinerner Säulentrommeln aus den Steinbrüchen auf den Bauplatz, oder auch der Raumöffnung, wie andere wollen.<sup>1</sup> Der früh an Geräthen herangebildete Sinn verwirft gleich folgerichtig die runde Form bei Stützen, welche die Last nicht vertikal aufnehmen, sondern bockgerüstartig gebildet sind, wie z. B. bei den (zumeist vierkantigen) Füßen des Dreigestelles.

Die Bestimmungen des Aufnehmens, selbstständigen aufrechten Tragens und Uebertragens einer Last, welche der cylindrischen Stele beigelegt werden, sprechen sich deutlicher aus und spezialisiren sich durch weitere formale Entwicklung dieser Kunstform, indem ihr gleichsam für jede ihrer Thätigkeiten besondere Organe zugetheilt werden, wodurch sie als Gegliedertes zugleich individuelles Sein gewinnt.

Hinzu treten dann noch die verbindenden Theile, welche in Form von Ringen, Bändern und Wülsten die theils faktischen und symbolischen, theils nur symbolischen Verknüpfungen der Glieder des Gestells unter

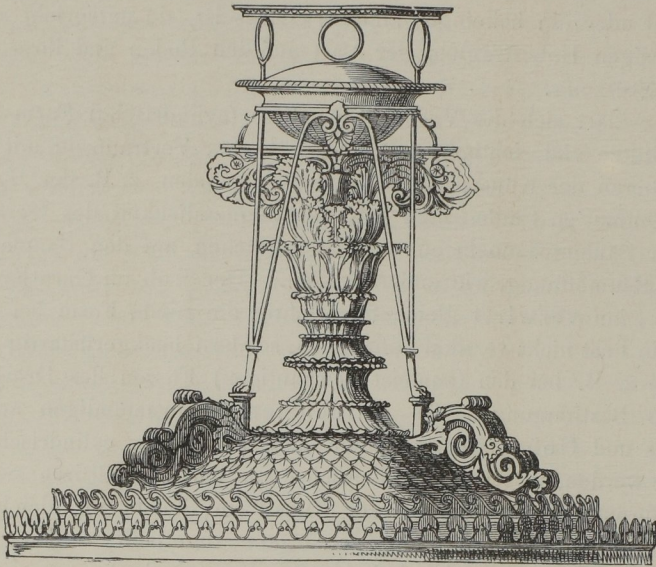
---

<sup>1</sup> Bei der Ableitung gewisser Kunstformen von Naturvorbildern kann nicht genug Vorsicht angewandt werden. Frühe Erscheinungen auf dem Gebiete der Kunstgeschichte, die solcher Ableitung scheinbar das Wort sprechen, sind oft schon aus gleichen naturalistischen Theorien hervorgegangen, bekunden sich um nichts ursprünglicher als die späten Resultate dieser falschen Aesthetik, z. B. als die Baumastarchitektur der spätesten Periode des gothischen Stils. Rein ästhetische, d. h. auf einem geahnten Gesetz höherer Morphologie fussende Beweggründe führten schon in den ersten Anfängen der Kultur zu der Erfindung derjenigen Typen, die in den Künsten unabänderlich feststehen und erst später in dem bezeichneten Sinne ausgelegt wurden.



sich und des letzteren mit dem Gestützten einerseits und mit dem Boden andererseits bilden. Schon in dem Abschnitte Keramik, bei der Besprechung der Gefässfüsse, wurde im Einzelnen gezeigt, wie sich die Kunst dieses so reichhaltigen Bildstoffes bemeisterte, worauf hingewiesen werden darf.

Aber wie die Abwesenheit der äusseren Attribute des Dreifusses negatives Symbol eines massiven, in der eigenen Selbstständigkeit gesicherten vertikalen Stützwerkes ist, eben so wird an letzterem das



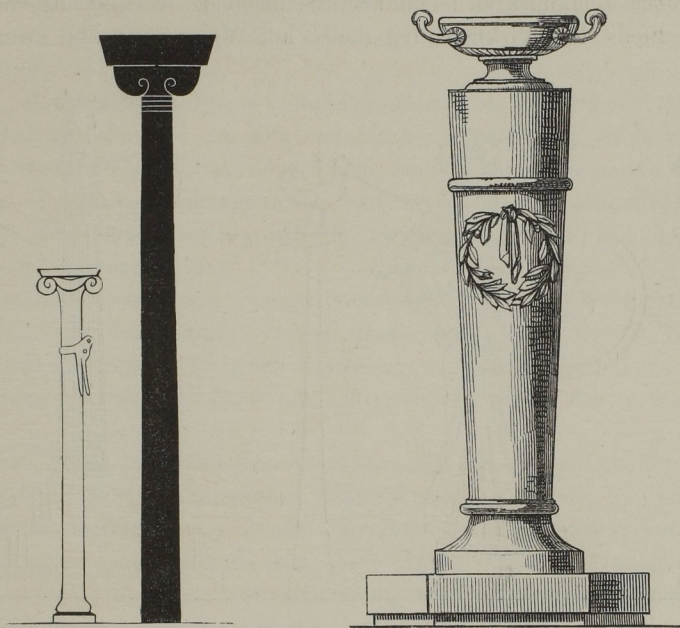
Choragisches Monument zu Athen.

Verschwinden gewisser Kunstformen ein gleichfalls in negativ-symbolischem Sinne sprechender Ausdruck grösserer Monumentalität.

So gehen alle, sonst so verschiedenartigen, vertikalen Stützen, welche die Kunst in ihr formales Gewand kleidete, aus den gleichen Anfängen und morphologischen Grundideen hervor. So entsteht die gleichsam unter ihrer Belastung sich schmiegende Basis, deren eigentlichste Grundform der Trochilos, die nach unten und oben ausgeschweifte in der Mitte eingezogene runde Scheibe oder Trommel ist.<sup>1</sup> In ihr offenbaren sich die

<sup>1</sup> Alle anderen der Basis in ihrer kunstformalen Vervollständigung beigefügten Glieder, wie z. B. die Ringe, die Wülste und der Plinthus sind accessorisch.

drei Thätigkeiten des Aufnehmens, Tragens und Uebertragens der Last in einer Weise, wodurch sie den sprechenden Ausdruck dienender Unterordnung erhält, der ihr auch bei ihrer reichen formalen Ausstattung verbleibt.<sup>1</sup> Ihr Charakter wird übrigens verschiedentlich modificirt durch mässigere oder gehäufte Hinzufügung bindender Glieder, durch das Verhältniss der Höhe zu ihrem Durchmesser, durch Wahl und Ausdruck der Verzierungen.



Dorische und ionische Stelen auf Vasen. Siehe auch S. 232.

So ist zweitens die Stele eine sehr wichtige und interessante Uebergangsform, eine Art hoher Basis, mehr zum Aufnehmen und Erheben eines Gegenstandes als zu eigentlicher Belastung bestimmt. Sie lässt sich mehr als Möbel oder mehr als Monument behandeln, je nachdem man sie ausstattet.

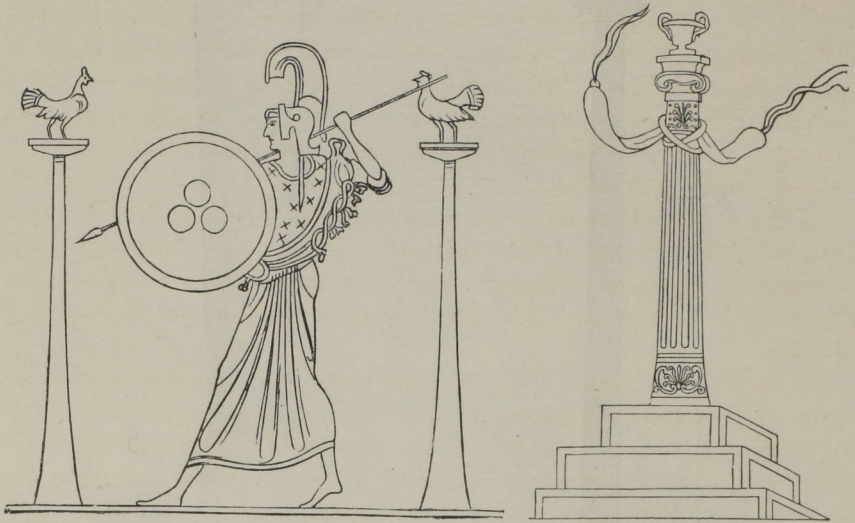
<sup>1</sup> Als schönstes Beispiel einer monumentalen Basis sei hier der oberste Aufsatz des choragischen Monumentes des Lysikrates zu Athen beigefügt, mit der Restitution des Dreifusses, den aufzunehmen er bestimmt war und der noch unzweideutige Spuren seines ehemaligen Vorhandenseins hinterliess. In diesem Zusammenhange bildet er die beste Illustration zu dem Inhalte dieses Paragraphen.



Das leichte Kandelaber aus gegossenem Metall ist eine durchaus mobile Stele, als solche durch weit ausgreifende DreifüÙe gekennzeichnet, ohne welche sie keine Stabilität hätte.

Das gleiche Geräth aus getriebenem Metalle oder Marmor kann eine Dreifussbasis erhalten, bedarf aber ausserdem einer mittleren Stütze.

Noch monumentaler ist die eigentliche Stele (Altar oder Denkmal), woran sich die Trennung der dorischen und ionischen Weisen in der hellenischen Baukunst vielleicht zuerst entschied. Wenigstens haben wir Stelen, theils in Wirklichkeit, theils auf Vasen gemalte, woran die



Elemente des hellenischen Stils in seinen beiden Richtungen, der dorischen und ionischen, auf höchst alterthümliche und ursprüngliche Weise hervortreten.

Charakteristisch für diese Uebergangsformen der monumentalen Kunst ist die Ausschweifung ihres hyperboloiden Schaftes, worauf ein dorisches oder ionisches Kapitäl zur Aufnahme des Opfergefäßes oder irgend eines anderen geweihten Gegenstandes ruht, nach Unten, dem nicht mehr ein Ueberfall dieses Schaftes nach Oben, gleichwie bei dem Trochilos, entspricht. Je straffer der Schaft in seinem Kanelürenschnuck und je weniger nach unten ausgeschweif, desto mehr entfernt er sich von dem, was die Basis charakterisirt und nähert er sich der Säule. Erhält er noch eine besondere Basis, so ist diese offenbar ein Mittel, die

Stele vom Boden zu trennen, sie als weniger fix, als mehr selbstständig und mobil zu bezeichnen; das Weglassen dieser Basis ist daher umgekehrt eine negative Symbolik von entgegengesetzter Bedeutung. Die Verhältnisse des Schaftes müssen sich nothwendig je nach dem Vorhandensein oder Fehlen der bezeichneten Symbole richten. So z. B. darf eine unten auswärts geschweifte Stele höhere Verhältnisse haben als ein cylindrischer Schaft. Dieser muss, wenn er ohne Fuss ist, wieder in sich kräftiger gehalten werden, als für den entgegengesetzten Fall, wo er durch den Fuss (wenn auch nur scheinbar für das Auge) einen Zuwachs an Stabilität erhält u. s. w.<sup>1</sup>

So ist drittens die Säule in der einsamen Stele gleichsam vorgebildet und enthalten, aber sie ist mit anderen gleichgeformten Stützen durch das gemeinsame Epistyl und durch den festen Boden, worauf sie fusst, zu einem Systeme verbunden und soll in diesem Zusammenhange als abhängig von einem Ganzen höheren Grades und als Theil desselben uns erst später beschäftigen.

Wir schliessen diesen Paragraphen, dessen Inhalt einestheils durch frühere Stellen des Buchs, worauf öfter hingewiesen werden konnte, andertheils durch noch Folgendes sich ergänzt, mit einer sehr wichtigen allgemeinen Bemerkung über das tektonische Prinzip des hellenischen Baustils.

Zwar haben die Hellenen dasselbe nicht zuerst ins Leben gerufen, (denn es beherrscht die gesammte antike Kunst bis auf die Römer), aber es zuerst als solches erkannt und mit Bewusstsein gepflegt, indem sie alles ihm nicht Entsprechende aus ihrer Kunst sorgfältigst ausschlossen.

Dieses Prinzip fusst auf einem allgemeinen Gesetze in der Welt der Erscheinungen, wonach formale Kombinationen, welcher Art sie sein mögen, wenn nichts an ihnen auch nur den Gedanken an materielle Existenzfähigkeit und Dauer, also noch viel weniger den Zweifel an beides hervorrufft, das Auge wenigstens in diesem Sinne am meisten beruhigt lassen.

Keiner denkt bei einem aufrecht Stehenden, Senkrechten, an dessen Schwere und, bei richtigem Verhältniss der Höhe zu seiner Basis, an dessen Stabilität. Ebenso wenig werden wir bei einem horizontal Liegenden an dessen Gewicht, als thätige Kraft, erinnert; es ist für uns vielmehr zum sprechenden Sinnbild der absoluten Ruhe geworden.

<sup>1</sup> Diese Stabilität, die das Auge will, ist unabhängig von stofflichen Bedingungen. Diess gilt wenigstens von der vereinzelt Stele. Wir werden später auf diesen wichtigen Gegenstand zurückkommen.



Anders verhält es sich, wenn ich z. B. zwei steinerne Pfosten gegen einander stütze; hier treten sofort die schweren Massen als thätige Kräfte zur Erscheinung. Ihr Konflikt erweckt den Gedanken an ihre Thätigkeit und an die Existenzfähigkeit oder Dauer des ihrem Einflusse unterworfenen Systemes. Deshalb verwarfen die Hellenen diese ihren Vorfahren, den Pelasgern, geläufige Kombination, wenigstens für monumentale Zwecke. In dem einzigen Falle, wo sie vorkommt, nämlich als Fastigium des Tempeldaches, hat wegen der schwachen Steigung desselben und der geringen Stärke der geneigten Hängeplatte mit ihrer Bekrönung, die nicht als sich Stemmendes, sondern mehr nur als liegende Umsäumung sich ausspricht, die aktive Thätigkeit der genannten Theile in dem bezeichneten Sinne des Gegeneinanderstrebens kaum mehr statt. Das Auge fasst sie zunächst nicht in dieser Beziehung auf. Immerhin bleibt der dorische flache Giebel ein Kompromiss zwischen diesem und einem anderen formal-ästhetischen Grundsätze der hellenischen Baukunst; — nicht als einziges Beispiel bewusstvoll und freimüthig durchgeführter Inkonsequenz hellenischen Kunstschaffens, welche die geistige Ueberlegenheit der Griechen nur bestätigt.

Deshalb auch schlossen die Hellenen noch viel entschiedener das Gewölbe, das sie recht gut kannten, als architektonisches Element aus ihrer monumentalen Kunst aus. —

Eben desshalb auch unterliessen sie auf diesem Gebiete der höheren Kunst die dekorative Benützung materiell-technisch-struktiver Mittel, die sie im Möbelwesen sowie selbst im architektonischen Ausbau, z. B. an Thüren, Gittern, Treppen u. s. w., doch keineswegs verschmähten. Verzierte Maueranker, Winkelbänder oder dem Aehnliches, womit die Gothik so verschwenderisch ist, oft geradezu ornamentale Spielerei treibt, sind dem architektonischen Prinzipie der Griechen entgegen, denn sie erinnern daran, dass eine Mauer, eine Täfelung, ein Gestell oder dergleichen zu ihrem Halte der Befestigung bedurften, mithin sind sie, im höheren Sinne genommen, unkonstruktiv oder doch wenigstens unmonumental. Was dem leichten Dreifusse aus Gussmetall nothwendigen Halt und zugleich Zierde ertheilt, nämlich die Stäbe, die, einander durchkreuzend, die Füsse verbinden, kann dem Griechen niemals Motiv zu einer monumentalen Kombination sein, weil Befestigung die selbstständige Festigkeit ausschliesst.

Wie die auf rein formalem Gebiete sich bewegende Kunst der Griechen, dem gleichen Prinzipie gemäss, sogar die Materie als solche in gewissem Sinne verleugnete, darüber ist schon in dem

ersten Bande (§§. 78 bis 81 passim., besonders S. 416) die Rede gewesen.

Das Gesagte führt wieder auf den Gegensatz zwischen der konstruktiven Baukunst des Mittelalters und der stoffverneinenden antiken. Ein Gegensatz, den jene übrigens mit weit geringerer Konsequenz behauptet als letztere; denn auch jene strebt in letzter Instanz dem gleichen Ziele zu und bringt z. B. die zum Aufwägen des Seitenschubs der Gewölbe nöthigen Strebe Pfeiler so an, dass ihre Thätigkeit von Innen nicht wahrgenommen wird.

### §. 138.

Das Gestell, ein Zusammenwirken des Stützwerkes mit dem Rahmenwerke.

Wir haben hier nur dasjenige Gestell im Auge, das, in sich abgeschlossen, nichts ausser ihm Befindliches aufzunehmen bestimmt ist, denn über solche Gestelle, die das Stützwerk eines unabhängigen dem Systeme nicht angehörigen Gegenstandes bilden, ist schon in dem vorhergehenden Paragraphen die Rede gewesen. Uebrigens sind, wie gezeigt worden ist, beide dem Wesen nach ziemlich identisch, da auch nicht in sich abgeschlossene Stützwerke, wie z. B. der Sessel, der eine Person aufnehmen soll, oder das Kandelaber als Träger einer Lampe, als Gestelle in sich selbst einen gewissen formalen Abschluss haben müssen.

Was also in diesen Paragraphen gehört, ist das eigentlich architektonische Gestell, das Ganze eines Dachzimmers mit dem ihm zur Stütze dienenden Unterbau.<sup>1</sup>

Zunächst wird in absolut-formaler Beziehung von ihm gefordert, dass es sich als in sich abgeschlossen und vollständig vor Augen stelle, dem am besten durch den schrägen Anlauf eines Daches entsprochen wird. So zeigt sich diese Form auch vom ästhetisch-formalen Gesichtspunkte aus, ganz abgesehen von ihrer materiellen Zweckmässigkeit und von ihrer traditionellen Weihe, als die vollkommenste Endigung des architektonischen Gestelles nach oben, gleichviel ob dieses in seiner Grundform rund oder viereckig oder sonst beliebig gestaltet ist.

<sup>1</sup> Auch mobile Gestelle sind des Oeffern architektonisch in sich abgeschlossen, wie z. B. Schränke, Kästen und dergl. Sie folgen ähnlichen Gesetzen. Der Bezug zwischen ihnen und dem eigentlich architektonischen Gestell bleibt beachtenswerth genug. So war zu Zeiten der Tempel ein Schatzkasten, zu Zeiten der Schatzkasten ein Tempel.