

sind die von *Penrose* für die Metopenbreiten gefundenen Zahlen eingeschrieben¹⁾. Dieselben zeigen, dass die Breiten (innerhalb kleiner — erst in den *Millimetern* auftretenden und wohl durch Rücksichten auf die jeweilig einzufügenden Skulpturen der Metopentafeln bedingten — Schwankungen) von 133 *cm* in der Mitte allmählich bis 124 *cm* (Mittel zwischen der oberen und unteren Zahl) an den Ecken abnehmen.

Durch diese Metopen-Verjüngung wurde selbstverständlich die zuerst beschriebene Säulen-Stellung wieder etwas modificirt. Es ist aber leicht ersichtlich, in welcher Weise dies geschah. — Der Anfang wurde mit der Eintheilung des Triglyphon gemacht, wodurch sich sofort die Stellung der Epistyl-Fugen ergab. Hierauf erfolgte die Festsetzung der oberen und nach diesen der unteren Abacusflächen, sowie der Säulen-Achsen ganz in derselben Weise, wie es oben unter Voraussetzung von gleich weit auseinanderstehenden Fugen erörtert wurde. —

Dies ist meine Auffassung des beim *Parthenon* zur Anwendung gebrachten *Ausgleichs des Ecktriglyphen-Confliktes*. Sie ist aus einer einfachen Combination der in den *Penrose'schen* Vermessungsergebnissen gegebenen Thatsachen hervorgegangen²⁾ und stimmt mit den uns überlieferten Berichten über das Mass von Schwierigkeit, das die Griechen dem Problem zuerkannten (vgl. S. 136 u. f.), schon jetzt überein, obgleich sie noch nicht einmal alle Massregeln, die der Ecktriglyphen-Conflikt im Gefolge hatte, umfasst. —

Im grossen Ganzen kam die nämliche Lösung wohl auch bei anderen Bauten zur Anwendung. Die raffinirteren Finessen mögen jedoch wohl dem *Parthenon* eigenthümlich sein. Auch die Triglyphon-Eintheilung scheint vielfach ohne Verjüngung ausgeführt worden zu sein.

§. 11.

Die Curvaturen und die perspektivische Harmonie.

Wir kehren zu der Erklärung der *horizontalen Curvaturen* zurück.

¹⁾ Es sind nicht die gemessenen (von *Penrose* auf *Tafel VIII* notirten) Zahlen, sondern die aus diesen nach Abzug der verschiedenen Riss-Oeffnungen gewonnenen, wie sie pag. 16 des *Penrose'schen* Werkes notirt sind.

²⁾ Einige dieser Thatsachen wurden von *Penrose* zu den Unregelmässigkeiten gerechnet oder mit der Schwierigkeit der Beschaffung von grossen Blöcken für

Wir erinnern uns dessen, was in den Paragraphen 6 und 8 gesagt wurde, einerseits über die feine Ausbildung des *perspektivischen Gefühls* bei den *Hellenen*, andererseits über den innigen, sich gegenseitig bedingenden Zusammenhang zwischen der *Verjüngung der Intercolumnien* und der *Curvatur der Horizontalen* im subjektiven Anschauungsbilde.

Das Zusammenwirken dieser beiden letzteren Elemente zu einem harmonischen, in sich widerspruchlosen Gesamtbilde war den Hellenen vermöge ihres feinen Gefühls so ins Bewusstsein übergegangen, dass sie die geringste Störung des perspektivischen Gleichgewichts aufs unangenehmste empfinden mussten.

Eine solche Störung war aber — wie bereits am Schluss von §. 8 (S. 125 u. f.) hervorgehoben — in der einseitigen Verjüngung der Intercolumnien vorhanden. Die Harmonie der perspektivischen Erscheinungsform musste wieder hergestellt werden. Sie konnte aber nicht anders hergestellt werden als durch eine entsprechende konstruktive Imitirung der Curvaturen.

Es war der *Ecktriglyphen-Conflikt*, welcher die Intercolumnien-Verjüngung und damit die Störung der Harmonie veranlasst hatte. Wir können also die Curvaturen als ein weiteres Glied, und zwar als das Schlussglied in der Reihe der raffinirten Ausgleichsmittel des Ecktriglyphen-Confliktes, wie wir sie im vorangehenden Paragraphen erörtert haben, ansehen.

So kommen wir denn zu unserer Erklärung der Curvaturen als:

entsprungen aus dem Bedürfniss nach Wiederherstellung der durch die Folgen des *Ecktriglyphen-confliktes* gestörten perspektivischen Harmonie.

Wenn wir nun weiter die Aufgabe vor uns haben, die verschiedenen Punkte, die wir im Laufe unserer Betrachtungen als erklärungsbedürftig erkannt haben, von diesem neuen Gesichtspunkte aus zu beleuchten: so mag es gestattet sein, mit der Erörterung der

die Epistyl-Stücke in Zusammenhang gebracht. — Die obigen Combinationen scheinen sich mir aber so ganz von selbst zu ergeben, dass ich beinahe vermüthe, sie möchten nicht neu sein, oder es möchten noch befriedigendere Erklärungen des Ecktriglyphen-Problems existiren. — Leider geht mir in dieser Beziehung die nöthige Literaturkenntniss ab.

ästhetischen Wirkung der Curvaturen zu beginnen, trotzdem, dass ein wesentliches Moment für dieselbe erst in §. 13 zur Sprache kommen kann. —

Wenn man in den Curvaturen das Geheimniss der ewigen Jugend und Geistesbelebtheit jener herrlichen Monumente erkannt hat, die uns so unwiderstehlich in ihren Bann zieht, — einer Wirkung, die moderne Nachahmungen nie zu erreichen im Stande waren: so können wir dieser Auffassung wenigstens insoweit zustimmen, als die Curvaturen — wenn auch nicht alles — so doch ihr gutes Theil zur Erzielung dieser Wirkung beitragen.

Es sind jedoch nicht die Curven als solche, die den mächtigen Zauber ausüben. Diese wirken nur mittelbar. Es ist vielmehr das durch sie bedingte wunderbare Zusammenwirken aller einzelnen Glieder zu einer harmonischen, in sich widerspruchslösen Gesammterscheinung, welche uns so mächtig anregt. — Wenn *Bötticher* den dorischen Bau als einen *idealen Organismus* bezeichnet, in welchem alle einzelnen Strukturtheile zu einem abgeschlossenen Ganzen organisch combinirt sind: so erkennen wir nun, wie sich diese organische Einheit und Ganzheit nicht bloß auf das innere Wesen des Baues beschränkt, sondern auch auf die äussere Erscheinungsform ausdehnt¹⁾.

Das Zusammenwirken zu einem harmonischen Ganzen ist gewiss eine viel wichtigere Funktion des Curvaturesystems, als die wohlgefällige Wirkung der einzelnen Curve für sich. Jedoch dürfen wir nicht vergessen, dass eine ästhetische Gesamtwirkung nicht möglich ist, ohne die wohlgefällige Einzelwirkung der Details. Inwieferne aber

¹⁾ Wenn wir S. 122 über *Hoffer's* Erklärungsversuch etwas hart abgeurtheilt haben, so fühlen wir uns verpflichtet, ihm nachträglich einige Genugthuung zu leisten durch die Erklärung, dass er, der Entdecker, auch als Erklärer unter allen bisherigen Versuchen der Wahrheit am nächsten gekommen ist. Gefühlt hat er das Richtige. Das ersehen wir aus seinen Worten (S. 379): »*Es ist ein gewisser Reiz, man möchte sagen: ein Leben, eine Bewegung sichtbar, welche dem Blicke des Beschauers wohlthut und über das Ganze eine Harmonie verbreitet, welche man in dem Grade vergeblich ebensowohl an unseren neueren Gebäuden, als an unseren Darstellungen der antiken Bauwerke sucht.*« — Das lautet doch etwas anders als *Penrose's* kleinliche Giebeldreiecks-Grübeleien! — Und wenn dann ferner *Hoffer* auch mit seiner Vermuthung der Absicht, die *Façade* länger erscheinen zu lassen, etwas über das Ziel hinaus geschossen hat, so zeigt er mit derselben doch, dass er die Natur der Curven als Imitation der perspektivischen Curvaturen vollkommen klar und richtig erkannt hat.

die letztere erfüllt ist, ist unschwer zu erkennen. Was 1) das *physische* Wohlgefallen an leicht geschwungenen Bogenlinien anlangt, so wurde dasselbe schon im *I. Theil* §. 19, 3 (S. 80) begründet. — Was 2) das durch Erweckung von ästhetischen Vorstellungen bedingte *psychische* Wohlgefallen anlangt, so lässt sich dasselbe nicht treffender kennzeichnen als durch die in §. 1 (S. 100) citirten Worte *Kugler's* oder durch die ebenso kurz als scharf charakterisirenden Worte *Lübke's* (s. *Lübke*, S. 102) »*die Bildung sämmtlicher Details bezeugt ein feines, elastisch schwellendes Leben der Glieder.*«

Wir gehen an die Erörterung eines zweiten Punktes.

Wir haben in §. 2 (S. 101) als erste Bedingung, welche eine Erklärung der Curvaturen erfüllen müsse, verlangt, dass den beigebrachten Gründen *treibende Kraft* genug innewohne, um die Inangriffnahme eines so kühnen Konstruktions-Raffinements zu erklären.

Wir glauben wohl, dass unsern Gründen eine solche Kraft zukommt.

Eine Störung der Harmonie der Gesamterscheinung musste dem Auge des Hellenen schon an und für sich unerträglich sein. Dazu kam aber noch, dass er derselben nicht — wie es bei den *pseudoskopischen Erscheinungen* der Fall war — die Unbefangenheit der Unschuld entgegenbrachte. Er hatte die Disharmonie — allerdings in der Nothwehr gegen den Ecktriglyphen-Conflikt — selbst heraufbeschworen und fühlte in sich das Bewusstsein der Selbstverschuldung. Dieses Bewusstsein musste sein Auge für die Wirkung der Disharmonie viel viel empfindlicher machen, als ein argloses Auge dieselbe beurtheilte¹⁾.

Wir haben im vorangehenden Paragraphen gesehen, welche undenkliche Mühe er sich gegeben hat, die unsauberen Spuren dieses unglückseligen Ecktriglyphen-Confliktes zu verwischen. — Ja! seine Empfindlichkeit ging so weit, dass uns *Vitruv* erzählt, einige der berühmtesten Architekten des vierten Jahrhunderts hätten wegen der

¹⁾ Ich hebe diesen Punkt mit Absicht besonders hervor als Entgegnung auf den Ausspruch *Durm's* (S. 476): »Beinahe unsichtbare (?) Finessen sind künstlerisch und ästhetisch werthlos.« — Uebrigens möge hier auch das treffende »je — desto« hervorgehoben werden in *Hoffer's* Worten (S. 371): »*Unterschiede, welche dem bloßen Auge um so weniger auffallen, je mehr sie ihm schmeicheln.*«

durch den Ecktriglyphen-Conflikt erzeugten Disharmonie den ganzen dorischen Styl verworfen¹⁾.

Kann es ein besseres Zeugniß für die unsern Gründen inne-
wohnende Triebkraft geben? —

Es muss uns freilich momentan frappiren, dass jene Architekten durch den genialen Versuch, die gestörte Harmonie durch die Curvaturen wieder herzustellen, nicht befriedigt werden konnten. Ja! wir empfinden eine gewisse Abkühlung, wir sind versucht, an uns selbst und unserem Kunstverständniß irre zu werden, wenn wir wahrnehmen, dass Werke, die wir seither als die höchsten Leistungen der Kunst verehrten, über deren Feinheiten wir uns eben noch enthusiastirten, von gleichzeitigen bedeutenden Künstlern verworfen werden konnten. —

Allein müssen wir es bei näherer Erwägung nicht als einen ganz natürlichen psychologischen Akt erkennen? — Gleichwie ein beschwertes Gewissen nur durch Sühnung der Schuld, aber nicht durch Vertuschung derselben Beruhigung finden kann, so wird auch der

¹⁾ S. Vitruv. IV. 3. ¹ u. ²: *Nonnulli antiqui architecti negaverunt dorico genere aedes sacras oportere fieri, quod mendosae et disconvenientes in his symmetriae conficiebantur. itaque negavit Arkesius, item Pytheos, non minus Hermogenes. nam is cum paratam habuisset marmoris copiam in doricae aedis perfectionem, commutavit ex eadem copia et eam ionicam Libero Patri fecit. sed tamen non quod invenusta est species aut genus aut formae dignitas, sed quod impedita est et incommoda in opere triglyphorum et lacunariorum distributio. namque necesse est triglyphos constitui contra medios tetrantes columnarum, metopasque quae inter triglyphos fient aequae longas esse quam altas. contraque in angulares columnas triglyphi in extremis partibus constituuntur. et non contra medios tetrantes. ita metopae, quae proximae ad angulares triglyphos fiunt, non exeunt quadratae sed oblongiores triglyphi dimidia latitudine. at qui metopas aequales volunt facere, intercolumnia extrema contrahunt triglyphi dimidia latitudine. hoc autem sive in metoparum longitudinibus sive intercolumniorum contractionibus efficietur, est mendosum. quapropter antiqui vitare visi sunt in aedibus sacris doricae symmetriae rationem. — Die drei oben genannten Architekten gehören zu den von Vitruv in Lib. VII. praef. 12 aufgeführten hervorragenden Gewährsmännern (vergl. §. 1, S. 95, *Ann.*). *Arkesius* (nach anderer Lesart *Tarchesius* oder *Argelius*) schrieb über die korinthische Ordnung sowie über den ihm zugeschriebenen jonischen *Aesculap-Tempel* zu *Tralles*. — *Pytheos* (auch *Pythios*) war der Erbauer des jonischen *Athene-Tempels* zu *Priene* und (zugleich mit *Satyros*) des *Mausoleums* zu *Halicarnass*. Ueber beide schrieb er *Commentaria*. — *Hermogenes* war der Erbauer des jonischen *Artemis-Tempels* zu *Magnesia*, nach *Strabo* des künstlerisch bedeutendsten Werkes Kleinasiens, ferner des *Dionysos-Tempels* zu *Teos*, auf welchen sich die obige Anspielung bezieht. Beide Tempel wurden von *Hermogenes* in einer Abhandlung beschrieben.*

ächte Künstler durch die Vertuschung eines von ihm klar erkannten Fehlers nie befriedigt sein können, auch wenn ihm die Vertuschung so vorzüglich gelungen ist, dass der Fehler dem harmlosen Beschauer schlechterdings nicht fühlbar werden kann. — Wird uns ja doch von einem *Leonardo da Vinci*, dem herrlichen Genius, der »zu jeder Zeit bewundert — nie übertroffen ward«, als charakteristischer Zug erzählt, dass er von keiner seiner Schöpfungen, die wir heute als Werke der idealsten Schönheit bewundern, befriedigt war, dass ihm die meisten derselben schon vor der Vollendung entleideten, so dass er sie zum Theil unvollendet seinen Schülern überliess, ohne je wieder nach ihnen zu fragen. Er zeigt uns in lauterster Reine die wahre Künstlerseele in ihrem nie zu stillenden Sehnen nach dem göttlichen Ideal. -- —

§. 12.

Detailbegründungen.

Haben wir im vorangehenden Paragraphen die zwei Hauptpunkte erörtert, welche bei der Erklärung der Curvaturen in Betracht kommen, so handelt es sich nun weiter darum, auch die Einzelthat-sachen Revue passiren zu lassen und den Nachweis zu liefern, dass sie sich mittelst unseres Principes nicht bloß erklären lassen, sondern dass sie sich aus demselben von selbst als direkte nothwendige Folgen ergeben.

Wir beginnen damit, darauf aufmerksam zu machen, dass sich unsere Erklärung mit dem *Vitruv'schen* Satz (vergl. S. 95): »*Si enim ad libellam dirigitur, alveolatus oculo videbitur*« sehr leicht in Uebereinstimmung bringen lässt.

Kommt nämlich beim Beschauen der Façade zu der scheinbaren perspektivischen Verjüngung der Intercolumnien noch eine künstliche Verjüngung hinzu, so ist die scheinbare perspektivische Curvatur der Horizontalen für sich allein im Vergleich zu dieser starken Intercolumnien-Verjüngung zu gering. Nur eine in Wirklichkeit nach abwärts gebogene (*alveolata*) Linie könnte ein so schwach curvirtes subjektives Bild erzeugen; daher die Linie in der That *alveolata oculo videbitur*. —

Es mag ferner noch erwähnt werden, dass *Vitruv* für die horizontalen Curvaturen (*adjectio per medium* III. 4⁵) denselben Ausdruck