



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Geschichte der griechischen Plastik**

für Künstler und Kunstfreunde

**Overbeck, Johannes**

**Leipzig, 1858**

Die historische Reliefsculptur: die Triumphalreliefe

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-77332](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-77332)

historische Reliefsulptur übrig, die, wie sie uns vorliegt, in ihrem unpoetischen, zum Theil derben, aber in der früheren Zeit wenigstens frischen und gesunden Realismus sich, wie schon oben bemerkt, als der originellste Zweig der ganzen in Rom betriebenen Plastik darstellt. Hauptsächlich vertreten durch die Triumphalreliefe an den Triumphbögen und Säulen des Claudius, Titus, Trajan, Marcus Aurelius, Septimius Severus und endlich des Constantinus lässt sie sich historisch nicht höher hinauf als in die Kaiserzeit verfolgen, allein sie findet ihre Analogien, und zwar sehr genaue Analogien in den malerischen Darstellungen ihrer kriegerischen Grossthaten und Eroberungen, mit welchen neben den geraubten Kunstwerken die Imperatoren bereits zur Zeit der Republik ihre Triumphzüge ausstatteten, oder welche sie in Rom öffentlich ausstellten. Das früheste uns überlieferte Beispiel der Art<sup>102</sup>), durch welches zugleich das Ansehn der Malerei in Rom bedeutend wuchs, gab im Jahre der Stadt 490 (264 v. Chr.) M. Valerius Maximus Messala, welcher eine bildliche Darstellung der Schlacht, in der er die Karthager und Hieron in Sicilien besiegte hatte, in einem Flügel der Curia hostilia ausstellte; ihm folgte im Jahre der Stadt 564 (190 v. Chr.) Lucius Scipio, der ein Bild seines Sieges über Antiochos von Syrien bei Magnesia auf dem Capitol weihte, während im Jahre der Stadt 608 (146 v. Chr.) L. Hostilius Mancinus, welcher bei der Eroberung Karthagos durch Scipio zuerst in die feindliche Stadt eingedrungen war, ein Gemälde, welches diese und die Belagerungswerke der Römer wahrscheinlich in der Art eines Situationsplanes veranschaulichte, auf dem Forum aufstellte und an demselben dem Volke die Einzelheiten der Belagerung erklärte.

Die Mangelhaftigkeit und geringe Genauigkeit unserer Quellen macht es uns nun freilich unmöglich, die consequente Fortbildung dieser Art von Darstellungen, deren illustrativer Charakter namentlich aus dem zuletzt erwähnten Beispiele recht deutlich hervorgeht, bis in die Zeit zu verfolgen, von der wir reden, auch dürfen wir annehmen, dass die neue Geschmacksrichtung, welche Rom durch die wachsende Masse griechischer Kunstwerke und die Ausübung griechischer Kunst erhielt, diese geschichtlichen Illustrationen in den Hintergrund drängte oder selbst ganz in Vergessenheit brachte, allein den echt römischen Charakter derselben beweisen die angeführten frühern Beispiele ohne Zweifel, und wir dürfen in der Wiederaufnahme dieses Kunstzweiges in unserer Periode und in seiner immer wachsenden Ausbildung ein allmähliges Freiwerden des römischen Kunstgeistes von der Herrschaft griechischer Vorbilder und Anschauungen erkennen, welches freilich der Kunst als solcher wenig zum Heil gereichte. Ein Freiwerden und Hervortreten des römischen Kunstgeistes sage ich, denn, wengleich die historische Kunst nicht ausschliessliches Eigenthum der Römer ist, vielmehr auf griechischem Boden in der Plastik in Pergamos und in der Malerei an mehr als einer Stätte ihre eigentlichsten und höchsten Leistungen hervorbrachte, und wengleich wir nicht verkennen dürfen, dass, wie auch schon an einer früheren Stelle dieses Buches hervorgehoben wurde, Einflüsse dieser historischen Kunst der Griechen auf Rom stattgefunden haben, so dürfen wir diese doch am wenigsten in den Triumphalreliefs suchen und zu finden glauben. Denn diese stehn vielmehr mit demjenigen, was wir von der historischen Kunst der Griechen kennen, auf dem Gebiete der Plastik den Werken der pergamenischen Schule, auf dem der Malerei jenen grossen Compositionen, von denen uns in dem Alexander-

mosaik von Pompeji ein Beispiel erhalten ist, im schneidendsten Gegensatze, indem aus ihnen der letzte Hauch des Idealen gewichen ist, und sie nichts Anderes sind als ausgedehnte in Stein gehauene Chroniken der Feldzüge, Siege und Triumphe der Kaiser.

Innerhalb der Schranke dieses Gesamtcharakters sind nun die Triumphalreliefe von verschiedenem künstlerischen Werthe, was Composition und Formgebung und was das Materielle der Technik anlangt, und zwar stuft sich dieser ihr künstlerischer Werth genau nach Massgabe der Chronologie ihrer Entstehung ab, je früher desto besser, je später desto schlechter in jeder Beziehung sind diese Arbeiten. Es wird weder einer langen Auseinandersetzung von unserer Seite noch eines eindringlichen Studiums der von uns ausgehobenen Probestücke von Seiten unserer Leser bedürfen, um die Richtigkeit dieses Satzes zur Überzeugung zu bringen.

Um aber durchaus gerecht zu sein, müssen wir zugestehn, dass den Reliefs vom Triumphbogen des Titus, von denen in Fig. 98. die hauptsächlichsten mitgetheilt sind, ein Ehrenplatz unter Ihresgleichen gebührt.

Der Triumphbogen des Titus ist verziert mit folgenden Reliefs: erstens einem schmalen Fries, welcher unter der Attike die beiden Façaden des Bauwerkes schmückt, und von dem wir unter Fig. 98 a. eine Probe von der Vorderseite mittheilen, zweitens mit zweien grösseren Reliefs an den inneren Wänden des Thorbogens selbst, die wir unter b. haben zeichnen lassen, und drittens mit einem Relief in der Mitte der Wölbung, welches den von einem Adler als Divus (nach dem Tode apotheosirten) emporgetragenen Kaiser zeigt. Der Fries (a) stellt den mit dem Triumphzuge des Kaisers über Judäa verbundenen Opferzug dar; Rinder, geschmückt mit Wollenbinden, infulae, um die Hörner und einem breiten Schmuckstück über den Rücken, werden von Opferschlächtern geführt, von Priestern und Opferdienern mit Geräthen begleitet, dazwischen Krieger des siegreichen Heeres mit Schilden und Feldzeichen, im Übrigen in Friedenstracht. Als ein Schaustück wird in diesem Zuge auf einer Bahre die Statue des Flussgottes von Judäa, des Jordan, eine härtige Männergestalt, getragen. Erfindung und Composition dieses Reliefs sind gleichmässig geistlos, dürftig und unbedeutend; man vergleiche mit diesem Aufzug von Opferrthieren denjenigen vom Cellafries des Parthenon, um sich des durch kein Wort auszudrückenden Abstandes in den Leistungen der Periode des Phidias und derjenigen der römischen Kaiser bewusst zu werden. Auch von den Gesetzen der Raumerfüllung hat der Künstler des Frieses am Bogen des Titus kaum eine Ahnung gehabt, die Composition ist leer und kalt und die für den Fries bezeichnende, aus seinem Wesen fliessende Tendenz des Fortstrebens im Sinne der Längendimension ist durch die in ziemlich regelmässigen Intervallen einzeln aufmarschirenden Figuren beinahe aufgehoben und vernichtet. Die Formgebung kann nur auf das Prädicat der Correctheit Anspruch machen. Ungleich höher stehn die beiden unter b. abgebildeten Darstellungen von den inneren Wänden des Thorbogens, ohne dass dieselben gleichwohl auf das Lob tadelloser Reliefcompositionen Anspruch erheben können, indem namentlich ein zu starkes Zusammendrängen der wesentlich nach malerischen Principien angeordneten Figuren der Übersichtlichkeit und Klarheit schadet und ein den Gesetzen des Reliefstils widersprechendes Gewirre von Linien hervorbringt. Lebendigkeit, Frische und eine gewisse, namentlich gegenüber der nüchternen Dürftigkeit des

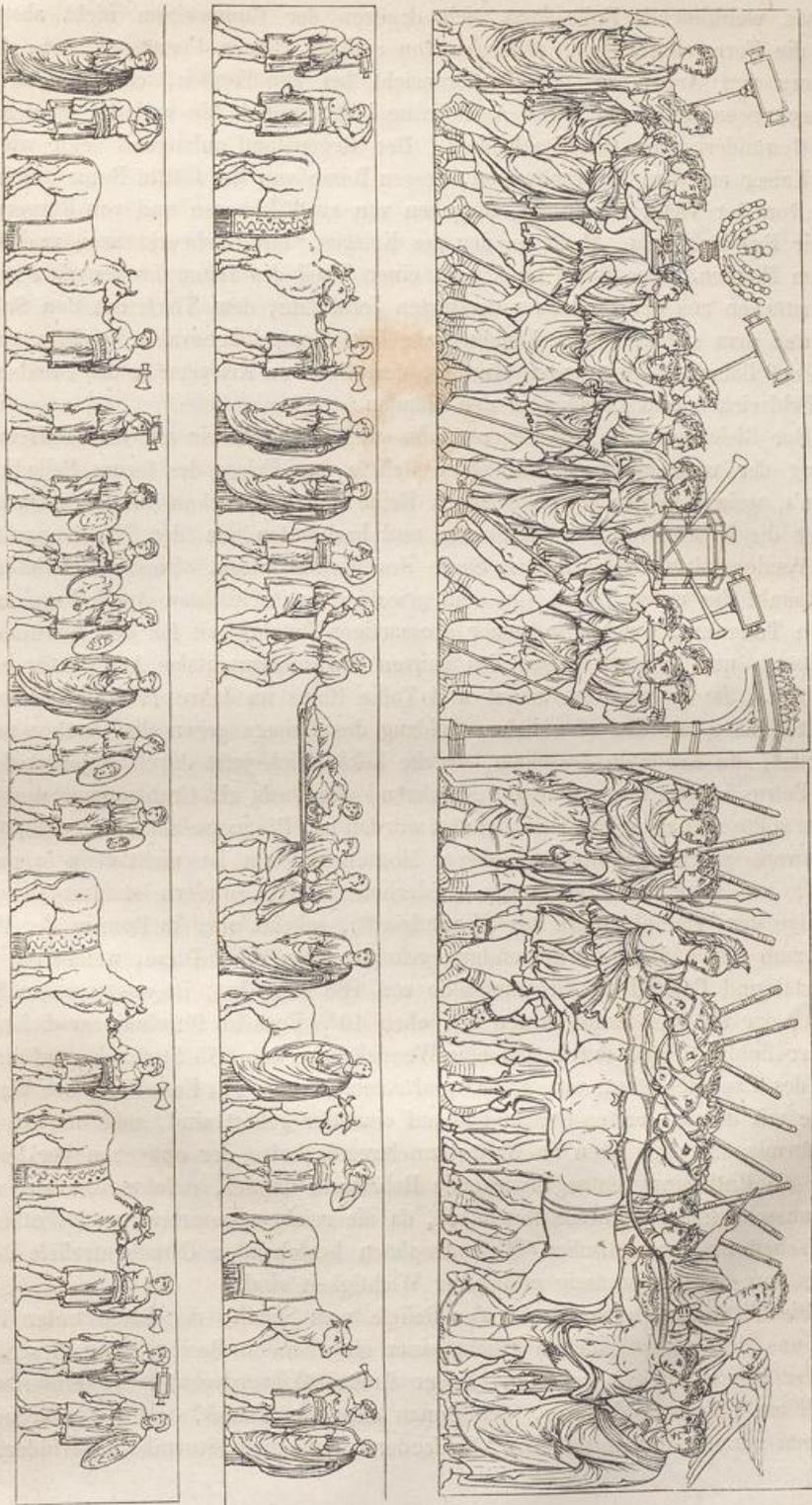


Fig. 98. Reliefe vom Triumphbogen des Titus.

Frieses wohlthuende Fülle lässt sich dagegen der Composition nicht absprechen, und die Formgebung darf, abgesehen von einigen kleinen Verstössen, wie der Darstellung von Augen in der Vorderansicht bei Profilköpfen, correct und elegant zugleich genannt werden. Die Ausführung leidet freilich hie und da, namentlich in den Gewändern, an Oberflächlichkeit. Den Gegenstand anlangend sehn wir rechts den Kaiser auf dem Triumphwagen, dessen Rosse von der Göttin Roma geführt werden, von der Victoria bekränzt, umgeben von zwölf Lictoren und von Bürgern theils in der Friedenstracht, theils in der des Krieges, mit Lorbeerkränzen und Zweigen in den Händen. Das Relief links zeigt einen Theil des Triumphzuges mit den Hauptschaustücken aus der Beute des zerstörten Jerusalem, dem Tisch mit den Schaubroden und dem siebenarmigen Leuchter aus dem Tempel Jehovah's, welche von Trägern auf Bahren dahingetragen werden, umgeben von Kriegern in der Friedenstracht mit Feldzeichen und Zweigen in den Händen.

Der Gleichartigkeit des Gegenstandes wegen lassen wir mit einstweiliger Übergehung der weiterhin zu erwähnenden Reliefe vom Friesse des forum Palladium Domitian's, welche in der chronologischen Reihe hier besprochen werden müssten, zunächst die Reliefe von der bekannten und berühmten, in der Napoleonssäule auf dem Vendômeplatz nachgeahmten Säule des Trajan folgen. Diese Säule bildete den Mittelpunkt des unter Trajan von dem griechischen Architekten Apollodoros erbauten Forum Traianum, welches in seiner grossartigen Prächtigkeit für den bewundernswürdigsten und schönsten Bau des ganzen mit monumentaler Architektur erfüllten Rom galt. Sie wurde vom Senat und Volke Roms im Jahre 113 n. Chr. errichtet zum Andenken an den glücklichen Feldzug des Kaisers gegen die Parther und war bestimmt, die Erzstatue desselben, welche bekanntlich jetzt durch diejenige des Apostels Petrus ersetzt ist, zu tragen, während die Basis als Grabkammer des Kaisers dienen sollte und als solche auch benutzt worden ist. Die ganze allerdings pompöse aber keineswegs geschmackvolle Idee dieser Monumentalform ist nicht etwa originell römisch, wie man noch heutzutage wiederholen hört, sondern stammt so gut wie diejenige der Triumphalthore aus Alexandria<sup>103</sup>), scheint aber in Rom in der Trajanssäule zum ersten Male zur Anwendung gekommen zu sein. Diese, welche mit Sockel, Piedestal und Capitell die Gesamthöhe von 106 Fuss hat, ist aus weissem Marmor erbaut, der 90 Fuss hohe, unten 12, oben 10 1/2 Fuss im Durchmesser dicke Schaft, welcher hohl ist, und durch den eine Wendeltreppe von 185 Stufen bis auf die Plattform des Capitells führt, aus 23 Marmortrommeln von 2 1/4 Fuss Dicke der Wandung, welche mit der äussersten Genauigkeit auf einander gefügt sind, und um welche sich spiralförmig das nach oben an Breite zunehmende, also der optischen Verkleinerung durch die Entfernung entgegenwirkende Reliefband windet, welches uns hier zumeist oder ausschliesslich zu beschäftigen hat, da die reichcomponirten, grösstentheils aus parthischen und sarmatischen Waffentrophäen bestehenden Ornamentreliefe des Piedestals von verhältnissmässig geringerer Wichtigkeit sind.

Die Mittheilung einer Probe der Reliefe vom Schafte der Säule unter Fig. 99 wird uns der unerquicklichen Pflicht einer eingehenden Beschreibung dieser Reliefe in ihrer Gesamtheit überheben. Unser Probestük vergegenwärtigt ein römisches Castell am Ufer eines Flusses, der Donau oder der Theiss, welches von dacischen Truppen berannt und mit Pfeilen, Schleudern und einem Sturmbock (Widder) ange-

griffen, von den Römern mit Speeren und Steinwürfen vertheidigt wird. Ein Theil der Dacier, welcher zu Pferde über den Fluss zu setzen sucht, um die Belagerungstruppen zu verstärken, leidet in dem angeschwollenen Wasser grosse Bedrängniss, obgleich man ihm vom Ufer aus Beistand zu leisten sucht. Hier erkennt man auch ein paar drachenförmige Feldzeichen der Dacier und einen Trupp sarmatischer Reiter — Mann und Ross mit einem Schuppenpanzer bedeckt — welcher zu heftigem Angriff auf das römische Castell ansprengt. Die Bäume an den beiden Seiten dieser Scenen grenzen die Darstellung von der zunächst vorhergehenden und folgenden ab. — In 114 Compositionen, wie die hier mitgetheilte, welche mehr als 2500 einzelne Figuren umfassen, stellt das spiralförmige Reliefband der Trajanssäule den ganzen Feldzug des Kaisers in allen seinen wechselvollen Scenen dar, Märsche, Flussübergänge, Brückenbauten, Errichtungen von Lagern, Magazinen, Castellen, Verproviantirungen des Heeres zu Schiffe, Kämpfe, Städtebelagerungen, Bestürmungen, Plünderungen und Anzündungen fester Plätze, Gerichtssitzungen des Kaisers, Einbringung von Gefangenen und deren Hinrichtung, oder die Begnadigung Anderer, die sich unterworfen haben und was dergleichen mehr ist, besonders häufig aber die Verrichtungen und Thaten des Kaisers selbst, der sein Heer anredend, dasselbe zum Kampfe führend, Gefangene verhörend, Verhandlungen mit Abgesandten pflegend, Opfer darbringend, die Frauen der Überwundenen schützend, mehr als funfzig Mal wiederholt ist.

Wenden wir uns von dem Gegenstande zu dem künstlerischen Charakter dieser Darstellungen, so muss allem Weiteren voran der absolute und platte Realismus als das Bestimmende und Ent-

Fig. 99. Probestück der Reliefe der Trajanssäule.



scheidende hervorgehoben werden, ein Realismus, welcher sich auch von der Rücksicht auf die Schönheit befreit hat, die noch in den Reliefs am Titusbogen, namentlich in den beiden grösseren, wenigstens in der Wahl der Gegenstände und in der Anordnung der Compositionen als mitwirkend anerkannt werden muss. In diesen Reliefs dagegen ist nur Eins massgebend, die Thatsache als solche, und das ganze Bestreben geht dahin, diese Thatsache möglichst klar und möglichst treu zur Anschauung zu bringen. Alle Vorzüge und Mängel dieser Reliefs sind Nichts als die einfachen und natürlichen Consequenzen dieses realistischen Princips, die Vorzüge, welche freilich mehr der historischen und antiquarischen Bedeutung dieser marmornen Chronik als der künstlerischen Seite der Darstellung anheimfallen, und der Mängel, welche sich im Gegensatze dazu im Künstlerischen offenbaren. Niemand wird diesen Reliefs absprechen, dass sie in Hinsicht auf viele Einzelheiten der römischen Kriegführung von der grössten Wichtigkeit und von dem hervorragendsten Interesse sind, Niemand wird ihnen auch eine gewisse ethnographische Relevanz, oder soll ich lieber sagen Merkwürdigkeit, abstreiten, aber dadurch werden sie noch lange nicht zu Kunstwerken, die als solche auf eine hervorragende Stellung Anspruch hätten. Alles das, was ihnen diesen Anspruch geben könnte, das geistig freie Erfassen des Gegenstandes, seine Gestaltung nach den Principien und innerhalb der Grenzen der Reliefcomposition, die richtige Erkenntniss und Verwendung der Mittel, welche der Kunst zu Gebote stehn, dies Alles geht den Reliefs der Trajanssäule fast gänzlich ab, und das Einzige, wodurch dieselben sich als eines wenigstens bedingten Lobes würdig erweisen, ist der unermüdliche Fleiss in der Herstellung dieser tausend und aber tausend Figuren, die bedeutende Mannigfaltigkeit in der Composition der Handlungen und Stellungen derselben, eine gewisse Frische in der Vergegenwärtigung der Situationen im Ganzen wie im Einzelnen, und endlich eine ziemlich allgemeine, wiewohl durchaus nüchterne Correctheit in der Formgebung. Das sind freilich Vorzüge von nur zweifelhaftem Werthe, allein es sind Vorzüge, welche immerhin für die fortdauernde Tradition einer gediegenen Technik Zeugnis ablegen, und welche diese Arbeiten nicht unbeträchtlich über die dem Gegenstande und dem künstlerischen Charakter nach verwandten Leistungen der nächstfolgenden Zeiten unterscheiden. Doch haben wir es hier nicht mit diesen, den eigentlichen Verfall der Kunst charakterisirenden Monumenten zu thun, deren Besprechung dem letzten Buche dieser Geschichte vorbehalten bleiben muss, und so müssen wir uns hier darauf beschränken, über die sonstigen plastischen Arbeiten an anderen Bauwerken Trajan's der Vollständigkeit wegen kurzen Bericht zu erstatten. Es handelt sich hierbei zunächst und besonders um die Reliefs vom Triumphbogen dieses Kaisers, welche bekanntlich aus demselben ausgebrochen und nebst vielfachen Architekturstücken zum Aufbau und zur Ausschmückung des Triumphbogens Constantin's nach dessen Siege über Maxentius (312 n. Chr.) verwendet wurden. Sicher von dem genannten Bauwerke Trajan's stammen acht grössere oblonge Reliefplatten, welche in die Attike des Constantinsbogens, und acht Reliefs in Medaillonform, welche über dessen Nebeneingängen paarweise eingelassen sind. Die ersteren haben Scenen aus der öffentlichen Wirksamkeit des Kaisers zum Gegenstande: die Einsetzung eines Vasallenkönigs, ein Gefangenenerhör, eine Ansprache an das Heer, ein Staatsopfer, den Einzug Trajan's in Rom, die Einweihung der Via Traiana u. s. w.; die Medaillons zeigen grösstentheils

Scenen des Privatlebens des Kaisers, namentlich mehre Opfer und Jagden, während ihrer zwei die allegorischen Darstellungen des Morgens und Abends enthalten. Daneben finden wir sodann noch am Constantinsbogen eine grosse ursprünglich zusammengehörende, aber bei der späteren Verwendung in vier Platten zertheilte Reliefcomposition, welche sich auf die dacischen Kriege und Siege Trajan's bezieht, deren Herkunft aber von dem Triumphbogen desselben wenigstens nicht ganz sicher ist. Diese Composition, welche mit dem siegreichen Einzuge des von der Göttin Roma geleiteten, von der Victoria bekränzten Kaisers beginnt und sich in der ununterbrochenen Darstellung verschiedener Kampfszenen, namentlich Reiterkämpfe fortsetzt, und von der wir in Fig. 100. eine Probe mittheilen, dürfte leicht das Vorzüglichste sein, was gleichzeitig in Relief hervorgebracht wurde, und steht namentlich weit über den nüchternen Darstellungen an der Trajanssäule. Die Fehler der Überladung mit Figuren, welche ein vollständiges Gewirre von Linien und Formen hervorbringen, der mangelhaft beobachteten Gesetze der Raumdimensionen, den Mangel eines freien künstlerischen Durchdringens und Erfassens des Gegenstandes, der auch hier überwiegend nach sachlichen Interessen gestaltet ist, den gesammten pragmatischen Realismus im Compositionsprincip theilt freilich auch dies Relief mit denjenigen von der Säule und den so eben erwähnten vom Triumphbogen, aber nicht allein in der kräftigen Frische und Energie, ja zum Theil Schönheit der Formgebung, sondern

OVERBECK, Gesch. d. griech. Plastik. II.

Fig. 100. Proben eines grossen historischen Reliefs aus Trajan's Zeit.



auch in der gelungenen Herausbildung des pathetischen Ausdrucks in den handelnden Personen und in der Wahrung psychologisch interessanter Motive, welche in den Reliefs der Säule nur vereinzelt, z. B. in flehenden und Gnade findenden Weibern und Kindern hervortritt, steht dies Relief weit über denen von der Säule, während die vorstehend verzeichneten vom Triumphbogen sich ihm in den Vorzügen der Formgebung, wengleich nicht in Betreff des Interesses der Composition zunächst an die Seite stellen. Zum Triumphbogen des Trajan gehörten endlich auch noch die ebenfalls an denjenigen Constantins übertragenen Statuen gefangener Barbaren, welche in nicht wenigen Statuen in unsern Museen, deren Herkunft nicht oder nicht sicher bekannt ist, ihre vollständigen Analogien finden, und von denen viele, wie diejenigen vom Trajansbogen, auf das Lob guter und effectvoller Decorationssculpturen vollen Anspruch haben, ihrem Zwecke folglich durchaus entsprechen, während von einer höheren künstlerischen Bedeutung, von jener geistig freien Auffassung und Durchdringung des fremdnationalen Typus, welcher uns aus der sogenannten Thusnelda in Florenz (oben S. 159) entgegenleuchtet, bei keiner einzigen dieser Arbeiten die Rede sein kann.

Nur im Vorbeigehn können wir noch einige Reliefs erwähnen, welche aus Trajan's Zeit stammen, deren Zugehörigkeit zu einem bestimmten Gebäude dieses Kaisers, wie die Basilica Ulpia, jedoch nicht erwiesen ist. In den Kreis der historischen Bildwerke, von denen wir hier reden, gehören namentlich einige grosse Reliefplatten in der Villa Borghese, welche den Feldherrn von Kriegern mit Waffen und Feldzeichen umgeben darstellen<sup>104</sup>), während andere Fragmente von geringem Umfange, namentlich die Relieffiguren zweier irrig auf Personen der vergilischen Aeneide bezogenen Faustkämpfer, eines alten und eines jungen, mit den Schlagriemen um die Hände, welche sich im Museo Chiaramonti des Vatican befinden<sup>105</sup>), und deren Herkunft zweifelhaft ist, jedenfalls einem anderen, mit Sicherheit nicht mehr bestimm- baren Kreise von Gegenständen angehören.

Nachdem wir im Vorstehenden die Hauptproducte der historischen Reliefbild- nerei kennen gelernt haben, müssen wir der wegen der Verschiedenheit ihres Cha- racters früher übergangenen Friesreliefs vom Pallastempel am Forum Palladium des Kaisers Domitian gedenken, welche sich noch an Ort und Stelle über den soge- nannten „Colonnacce“ befinden. Leider sind diese merkwürdigen aber sehr ver- stümmelten Reliefs in neuerer Zeit nicht wieder publicirt, und die vorhandenen älter- en Abbildungen<sup>106</sup>) in jeder Weise durchaus unzulänglich, und zwar nicht allein als Unterlagen eines Urtheils über Stil und künstlerischen Werth, sondern selbst als die- jenigen eines Verständnisses des dargestellten Gegenstandes. Nur darüber kann kein Zweifel sein, dass dieser Gegenstand nicht historischer Art ist, sondern dem idealen und wenigstens halbwegs mythologischen Gebiete angehört. Denn in einigen besser erhaltenen Platten erkennt man Minerva, welche Frauen in häuslichen Arbeiten un- terweist, und andere Frauengruppen, welche sich mit solchen Arbeiten beschäftigen. Ohne Kenntniss der Originale darf ich mir über die künstlerische Bedeutung dieser Arbeiten kein Urtheil erlauben, sondern kann nur berichten, dass, während dieselben einerseits als die letzten Schöpfungen der idealen griechischen Kunst bezeichnet werden, andererseits<sup>107</sup>) mehr die Zeichnung im Ganzen als die Ausführung, am we- nigsten die Draperie für lobenswerth erklärt wird.

Als eine letzte unserer Periode eigenthümliche oder wenigstens in ihr zur vollen Entwicklung gelangte Erscheinungsform der Plastik müssen wir hier endlich die architektonische Ornamentculptur im engeren Sinne erwähnen, von deren Entwicklung in den früheren Perioden zu reden wir keine Veranlassung hatten. Denn so reich und mannigfaltig die architektonische Ornamentistik in Griechenland auch erscheint, so bleibt sie doch immer der Architektonik dienstbar, ordnet sie sich den von der Architektur geschaffenen Grundformen ein und unter, leitet sie die Principien ihrer Formen aus der Bedeutung und dem Wesen der architektonischen Glieder ab, welche sie zu schmücken und deren Kernschema sie zur höheren künstlerischen Erscheinung zu bringen hat. So wie aber ein Hauptcharakterismus der römischen Architektur in dem Streben nach Glanz und Pracht gefunden werden muss, so bildet sie auch die decorative Ornamentistik zu überwuchernder Fülle aus und verbindet sich mit der Plastik zur Herstellung eines Ganzen, in dem das Ornament nicht mehr allein als schmückendes Beiwerk, sondern als integrierender Theil, ja sogar als dasjenige sich geltend macht, um dessentwillen die Architektur vorhanden zu sein scheint. Die Ausbildung dessen, was wir die Arabeske zu nennen pflegen, die Aufnahme rein plastischer Formen bis hinauf zu ganzen menschlichen Gestalten und Gruppen menschlicher Gestalten in die Darstellung architektonischer Glieder wie Capitel und Kragsteine, die Ornamentirung von Säulenbasen, Piedestalen, Bogenzwickeln, Wölbungen, Decken u. s. w. mit plastischen Bildungen, die Bedeckung ganzer Wandflächen mit ausgedehnten, gemäldeartigen Reliefcompositionen, wie sie uns an den Triumphbögen entgegentritt, die vollständige Umkleidung architektonischer Körper mit plastischem Bildwerk wie bei den Triumphsäulen mit ihren Reliefbändern, die vielfache Ersetzung architektonischer Hauptglieder, wie Säule und Pfeiler, durch menschliche Gestalten, welche in früherer Zeit immer nur einzeln in Anwendung kam, die massenhaft decorative Verwendung von Statuen, wie z. B. an den Triumphbögen, dies Alles gehört wesentlich und seiner eigentlichen Entwicklung nach der griechisch-römischen Kunst der Periode an, von der wir reden, und verleiht der Ornamentalsculptur eine Ausdehnung und Bedeutsamkeit, welche sie in keiner früheren Epoche gehabt hat, die aber zur gerechten Würdigung mancher plastischen Arbeit dieser Zeit, die gelöst aus ihrem Zusammenhange mit der Architektur auf uns gekommen ist, erkannt und wohl erwogen werden muss.

Wir haben durch die unübersehbare Fülle plastischer Arbeiten der griechisch-römischen Periode einen trotz aller Kürze einer mehr andeutenden als ausführenden Darstellung ziemlich langen Weg zurückgelegt, bemüht, vor allen Dingen uns den allgemeinen Masstab zu verschaffen, mit welchem wir die Masse alles Einzelnen zu messen haben, um den Hervorbringungen dieser Periode sowohl an sich wie in ihrem Verhältniss zu den Schöpfungen früherer Perioden gerecht zu werden. Unser Urtheil über den Werth und die Bedeutung dieser Periode innerhalb der ganzen Entwicklungsgeschichte der antiken Plastik wird und muss demnach im Allgemeinen feststehn; sollen wir aber versuchen, dasselbe hier zum Schlusse nochmals in ein Schlagwort zusammenzufassen, welches andere Wort könnten wir wählen als dasjenige, wel-