



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

## **Die Kunst des Altertums**

**Lübke, Wilhelm**

**Stuttgart, 1899**

### 4. Die griechische Malerei

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80559](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-80559)

Weit reicher und umfassender ist die Fülle künstlerischen Talents, welches die zahlreich erhaltenen geschnittenen Steine bieten.<sup>1)</sup> Indes sind hier Werke der früheren Epochen verhältnismässig selten und erst die spätere luxuriösere Zeit bringt eine Fülle der zierlichsten Arbeiten, der geistreichsten Kompositionen, der interessantesten Gegenstände aus Mythe und Sage zur Erscheinung. Im 4. Jahrhundert wird *Pyrgoteles* als berühmter Meister der Steinschneidekunst genannt; ihm allein gestattete Alexander d. Gr., sein Bildnis zu schneiden. *Dexamenes* von Chios ist der Verfertiger eines in Kertsch gefundenen Chalcedons mit dem Bilde eines fliegenden Kranichs von hoher künstlerischer Vollendung. Der Meister gehörte der nämlichen Zeit wie Pyrgoteles an. Unter den Nachfolgern Alexanders an den prunkliebenden Höfen des Orients steigerte sich der Luxus in diesem Kunstzweig so weit, dass man sich nicht mehr mit den Intaglios, den vertieft geschnittenen Steinen begnügte, sondern auch die sogenannten Cameen, erhaben geschnittene Steine besonders gern herstellte. Wenn die Intaglios hauptsächlich dem praktischen Zwecke des Siegelns dienten, so waren die Cameen zum Schmucke geeignet. Bei diesen liebte man verschiedenfarbige Edelsteine anzuwenden und die Lagen derselben so geschickt zu benützen, dass das Bild hell von einem dunkleren Grunde sich abhob. Die prachtvollste und grösste dieser Arbeiten aus griechischer Zeit ist der im kaiserlichen Kabinett zu Petersburg aufbewahrte Cameo Gonzaga, der, wie man glaubt, die Köpfe Ptolemäos I. und seiner Gemahlin Eurydike darstellt. Ptolemäos II. samt seiner Gemahlin enthält ein fast ebenso grosser Cameo in der kaiserlichen Sammlung zu Wien.

#### 4. Die griechische Malerei

##### A. Wesen und Bedeutung

Die griechische Malerei tritt für uns in die zweite Linie zurück, nicht wegen ihrer geringeren Bedeutung für die Kunstgeschichte, sondern durch die um vieles schlechtere Ueberlieferung ihrer Denkmäler. Wenn wir aber deshalb geneigt sein sollten, an ihrem höheren geschichtlichen und ästhetischen Wert überhaupt zu zweifeln, so müssten allein die begeisterten Schilderungen der alten Schriftsteller, die übereinstimmenden Nachrichten von der allgemeinen Wertschätzung der Werke der Malerei uns vorsichtig machen und vor absprechenden Urteilen bewahren.

Freilich ist es schwierig, den Vorstellungen der Alten zu folgen, und so gut wie unmöglich, auch nur eine annähernde Anschauung von jenen hochgepriesenen Malerwerken zu gewinnen, da keines derselben uns erhalten ist und wir also eigentlich wie der Blinde von der Farbe urteilen müssen. Immerhin ist eine grosse Anzahl von Gemälden auf uns gekommen, welche mit besonnener Erwägung ihrer Stellung zum Ganzen der antiken Kunstübung uns zu einer annähernden Schätzung verhelfen können. Dies sind einerseits die bemalten Vasen, die zu vielen Tausenden aus den Gräbern Griechenlands und Italiens zu Tage gefördert sind; andererseits die reiche Fülle von Wandmalereien, welche vorzüglich in Pompeji und an anderen Orten Italiens aufgedeckt worden sind. Doch müssen wir bedenken, dass alle diese Werke theils wie die Vasen Erzeugnisse handwerklicher Fertigkeit, oder wie die Wandgemälde flüchtige dekorative Arbeiten sind, durchweg also einen gewissen Abstand von den Schöpfungen der grossen griechischen Meister voraussetzen lassen. Wenn nun gleichwohl die Vasengemälde von einer unerschöpflichen Fülle künstlerischer Motive, von einer erstaunlichen Kraft der malerischen Phantasie, von einem grossen Geschick für Anordnung und Kom-

<sup>1)</sup> Vgl. *E. Soldi*, Les arts méconnus. 2. Aufl. Paris, 1881. — *Furtwängler*, Beschreibung der geschnittenen Steine im Antiquarium der Königl. Museen. Berlin, 1896.



position; wenn ferner die besseren unter ihnen von einer unnachahmlichen Feinheit der Zeichnung, von einem köstlichen Rhythmus der Linien erfüllt sind: so sollte dies allein hinreichen, uns von der künstlerischen Bedeutung jener untergegangenen Meisterwerke, von denen sie nur ein schwacher Abglanz sind, zu durchdringen. Eine noch bessere Vorstellung können uns vielleicht die pompejanischen und römischen Wandgemälde von den Eigenschaften der antiken Malerei verschaffen. Obwohl, wie gesagt, über den Charakter leichter Dekorationsarbeiten nicht hinausgehend, zeigen sie oft nicht bloss eine feine Harmonie, reiche Abstufung, zarten Schmelz der Farben, sondern lassen auch eine Tiefe und Innigkeit des Ausdrucks erkennen, die auf die seelenvolle Schönheit der verloren gegangenen Meisterwerke einen überraschenden Rückschluss gestatten. Hier ist in der That ein reiches Leben der Farbe, eine volle Durchbildung der Formen mittelst Licht und Schatten und fein beobachteten Helldunkels oft genug das künstlerische Prinzip, welches die Darstellungen beherrscht. Dennoch erkennen wir leicht, dass wir auch hier von dem Massstabe der modernen Malerei absehen müssen. Wie harmonisch die farbenreichen Gemälde uns auch anmuten, es fehlt ihnen doch jene eigenartige Tiefe, welche nur durch die vollendete malerische Perspektive zu erreichen ist. Sie stehen daher immerhin den Gesetzen des Reliefstils näher als der freien malerischen Entwicklung und scheinen wieder darauf hinzuweisen, dass allem griechischen Kunstschaffen der plastische Charakter vornehmlich aufgeprägt ist.

Den Inhalt der malerischen Darstellungen bildete, wie bei der Plastik, zunächst und vor allem der Göttermythus und die Heroensage. Von Anfang an wurde es aber entscheidend für die Stellung der Malerei, dass ihr die eigentliche Darstellung der Götter, die Ausprägung der höchsten Idealbegriffe für die Verehrung des Volkes von der Plastik vorweg genommen war. Ausgeschlossen von der Mitbewerbung um die höchsten Aufgaben der Kunst erhielt die Malerei dadurch eine mehr realistische Richtung, die dann sehr bald sie auf das breite Feld eigentlich geschichtlichen Lebens und der Erscheinungen und Zustände der Wirklichkeit führte. So kam es, dass die antike Malerei neben Schilderungen des heroischen Kreises Genrebilder, Karikaturen, Stilleben und andere Darstellungen aus realistischem Gebiet aufweisen konnte.

Die Technik der antiken Malerei erscheint mannigfaltig, je nach Art und Bestimmung der einzelnen Werke. Vor allem hat man zwischen Wandgemälden und Tafelbildern zu unterscheiden. Erstere wurden in der Regel auf sorgfältig bereitetem und fein geglättetem Stuck mit einfachen Wasserfarben *al fresco*, d. h. auf dem noch feuchten Grunde, ausgeführt; letztere wurden auf Holztafeln in *tempera*, d. h. mit Farben, die durch eine leimartige Substanz verbunden waren, gemalt. Erst in der Blütezeit der antiken Kunst wurde die enkaustische Malerei erfunden, die darin bestand, dass Wachsfarben mit trockenen Stiften verarbeitet und sodann in die sorgfältig bereitete Fläche eingebrannt wurden. Diese Erfindung hing, wie in der modernen Zeit das Aufkommen der Oelmalerei, mit dem Streben nach realistischer Vollendung, nach weicherer Modellierung, zarterem Schmelz und glänzenderem Gesamteffekt zusammen. Nur zu untergeordneten Zwecken, namentlich für die prachtvollere Ausstattung der Fussböden, trat in der späteren Zeit noch die Mosaikmalerei hinzu, die ihre Gestalten aus einzelnen verschiedenfarbigen Steinchen oder Glasstiften zusammensetzt.

Die allgemeine kunstgeschichtliche Bedeutung der griechischen Malerei ist uns bei der bisherigen Betrachtung schon öfter entgegengetreten. Wandmalereien figürlichen und ornamentalen Inhalts gehören zu den Ueberresten der ältesten Kunstepoche (vgl. S. 118 und Fig. 132); in den Malereien der Dipylonvasen fanden wir die erste selbständige Regung griechischen Kunstgeistes (S. 127 Fig. 148). Ohne eine reiche Bemalung sind die Werke der Architektur und Plastik nament-



lich in der ältesten Zeit kaum denkbar, und von dem entscheidenden Einfluss der zu selbständiger Blüte entwickelten Monumentalmalerei des 5. Jahrhunderts auf die gleichzeitige Plastik haben wir mehr als ein Beispiel kennen gelernt. Dass diese Beeinflussung sich in der späteren Kunst bis zu einer direkten Abhängigkeit plastischer Arbeiten von der Malerei zu steigern vermochte, geht vor allem aus den hellenistischen Reliefbildern hervor.

Wie aber die Griechen selbst dazu kamen, in so vielen uns erhaltenen Kunsturteilen ihre Malerei weit höher einzuschätzen, als ihre Plastik, das verstehen wir doch nur, wenn wir uns vergegenwärtigen, dass sie zuerst eine wirkliche Malerei überhaupt geschaffen haben. In der orientalischen Kunst spielt die Malerei keine selbständige Rolle; sie dient, meistens in streng ornamentalem Sinne, zur Belebung der Architektur; nur die ägyptische Kunst kannte vielleicht Tafelbilder (vgl. S. 41). Die Verdienste und Fortschritte der griechischen Maler mussten sich daher ihren Zeit- und Volksgenossen besonders stark einprägen und würden auch uns vielleicht zu ähnlichen Lobesäusserungen fortreissen, wenn uns etwas von ihren Werken erhalten geblieben wäre. Aber alle grossen Leistungen der griechischen Malerei sind untergegangen. Nur aus den Beschreibungen der Schriftsteller und aus dem matten Spiegelbilde dieser ganzen reichen Thätigkeit in den handwerklichen Leistungen der Vasen- und später der Dekorationsmaler können wir eine ungefähre Vorstellung von der griechischen Malerei gewinnen. In die Darstellung ihrer Geschichte sind deshalb auch die Werke der Vasenmalerei und der römischen Wandmalerei als grundlegendes Material hineinzuziehen.

#### B. Geschichtliche Entwicklung <sup>1)</sup>

Wie weit den Nachrichten der Alten über die ersten Anfänge der Malerei müssige Spekulation, wie weit etwa ein trüber Niederschlag historischer Tradition zu Grunde liegt, haben wir hier nicht zu untersuchen. Ihren Ausgangspunkt bildet die Anschauung, dass die Malerei aus der Umrisszeichnung entstanden sei; *Kleanthes* aus Korinth soll diese zuerst ausgeübt, *Telephanes* aus Sikyon die lineare Angabe von Details innerhalb des reinen Konturs (Schattenrisses), *Ekphantos* aus Korinth die Ausfüllung des letzteren durch eine Farbe eingeführt haben. *Eumares* von Athen wird als derjenige genannt, der zuerst Mann und Frau in der Malerei (durch die Farbengebung?) zu unterscheiden gewusst habe, *Kimon* von Kleonai als der Erfinder einer grösseren Mannigfaltigkeit in der Stellung des Kopfes, anatomischer Innenzeichnung und genauerer Angabe der Gewandfalten. Mit diesen Angaben mögen immerhin gewisse Phasen der Entwicklung bezeichnet sein, zu denen uns die ältesten Vasenmalereien <sup>2)</sup> manche lehrreiche Illustration bieten.

In den Dipylonvasen lernten wir die ersten Zeugnisse eines originalen hellenischen Kunstschaffens kennen; ihre strenge und nüchterne Stilweise zwängt alle figürliche Darstellung in ein starres, mathematisches Schema, das einer gesunden Weiterentwicklung nicht mehr fähig war. Daneben aber ging die alte Verbindung mit dem Orient auch in der Gefässmalerei einher und brachte ihr neue Motive und eine flüssigere, ausdrucksfähigere Zeichnung. Die Formen dieser

<sup>1)</sup> *Woltmann*, Geschichte der Malerei I. Bd. [Die Malerei des Altertums von *K. Woermann*. Leipzig, 1879. — *P. Girard*, La peinture antique. Paris, 1892.

<sup>2)</sup> Anschauungsmaterial für die Kenntnis der griechischen Vasenmalerei bieten namentlich die Werke von *Ed. Gerhard*, Auserlesene griechische Vasenbilder. Berlin, 1840 bis 1858, 4 Bde. — *Lenormant et de Witte*, Élite des monuments céramographiques. Paris, 1844—61. 4 Bde. — *O. Benndorf*, Griech. und sicilische Vasenbilder. Berlin, 1869—70. *A. Dumont et J. Chaplain*, Peintures céramiques de la Grèce propre. Paris, 1882—90. 2 Bde., ausserdem zahlreiche Publikationen einzelner Sammlungen.



„orientalisierenden“ Gefässe sind meistens bauchig und rundlich, etwas gedrückt; Kannen, Nöpfe und Deckelbüchsen kommen besonders häufig vor (Fig. 314). Die

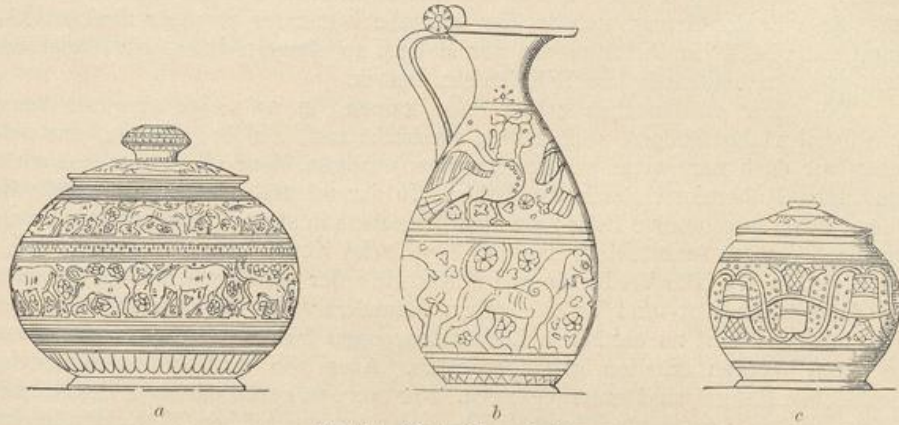


Fig. 314 Orientalisierende Vasen

Dekoration zieht sich noch immer in Horizontalstreifen um den Körper des Gefässes herum, doch wird in strahlen- und blattkranzförmigen Ornamenten am



Fig. 315 Krater aus Kyrene

unteren Rand und am Halse bereits auch die tektonische Gestaltung des Gefässes, die aufsteigende und die abfallende Linie des Konturs zu betonen gesucht. Der gelbliche Thon des Gefässes ist mit bräunlicher Farbe bemalt, unter



Zusatz von Rot, Weiss und Violett. Die Ornamentik bilden Tiere der asiatisierenden Gattung, wie Löwen, Panther, geflügelte Greifen und ähnliche Phantasiegeschöpfe, untermischt mit Pflanzenmotiven derselben Art, wie Rosetten, Palmetten, Lotosblumen. Die Hauptfundstätten dieser Vasen liegen wieder im Osten der griechischen Welt, auf den Inseln Thera, Melos, Rhodos, Cypern (vgl. Fig. 97); ferner treten die Kolonien Naukratis und Kyrene (Fig. 315) an der afrikanischen



Fig. 316 Amphiaraios' Auszug  
Hauptdarstellung eines altkorinthischen Thongefässes

Küste hervor. An allen diesen Orten hat im 7. und 6. Jahrhundert augenscheinlich eine lebhafte Thonindustrie geblüht, je nach dem Lokal verschiedenartig ausgebildet und doch im ganzen denselben Einflüssen und Bedingungen unterworfen. Sie fand ihren Eingang in Griechenland selbst an dem damaligen Haupthandelsplatz des Festlandes, Korinth.<sup>1)</sup> In der korinthischen Vasenmalerei aber setzt nun wieder ein national-hellenisches Element kräftig ein, das allmählich die orientalische Manier zurückdrängt. Es äussert sich vor allem in der Aufnahme der Figurendarstellung, die — entsprechend der ganzen Richtung des hellenischen Kunstschaffens — bald zur Hauptsache wird. Ihr Inhalt ist zunächst wohl allgemein dem menschlichen Leben entnommen: Zweikämpfe, Reiterzüge, Tanzreigen, ähnlich wie auf den Dipylonvasen, aber in flüssigerer, der Wirklichkeit nachstrebender Zeichnung. Allmählich werden nicht bloss durch beigesetzte Inschriften, sondern in unterscheidender Charakteristik Szenen des Mythos und der Heldensage dargestellt: troische Kämpfe, Heraklesthaten und andere beliebte Stoffe der altgriechischen Stammessagen. Der Verlauf der Entwicklung spricht sich darin aus, dass neben dem mythologischen Hauptbild oft sekundäre Szenen allgemeinen Inhalts angebracht werden. So sind der Dar-



Fig. 317 Korinthischer Aryballos  
im Archäol. Museum zu Breslau

<sup>1)</sup> E. Wilisch, Die altkorinthische Thonindustrie. Leipzig, 1892.



stellung von Amphiaraos' Auszug (Fig. 316) auf einem korinthischen Gefäß ein unterer Streifen mit einem Knabenwettrennen und Zweikampfgruppen beigelegt. Die Hauptszene schildert in strenger friesartiger Komposition und sorgfältiger Ausführung mit zahlreichen Namensbeischriften den Aufbruch des Amphiaraos zur Teilnahme an dem unglücklichen Zuge der Sieben gegen Theben, wozu ihn der Verrat seiner Gattin Eriphyle genötigt hatte. Ein interessantes kleines Salbgefäß (Aryballos) im archäologischen Museum zu Breslau (Fig. 317) stellt den Kampf des Herakles mit der Hydra<sup>1)</sup> dar (Fig. 318); die Scene, durch die wartenden Zweigespanne des Herakles und Jolaos friesartig erweitert, umspannt als breites Band den ganzen Leib des Gefäßes, an der Schlussstelle durch das Füllornament eines fliegenden Vogels gleichsam zusammengeknüpft. In der sehr einfachen Ornamentik des oberen und unteren Gefäßabschnittes ist jede Erinnerung an orientalisierende Elemente verbannt und eine deutliche Annäherung an die Principien der geometrischen Dekoration spürbar. — Diese und die meisten anderen Bilder auf korinthischen Vasen sind noch ohne formale stilistische Durchbildung; die Figuren haben je nach dem verfügbaren Raum ganz verschiedene Proportionen, sie „sollen noch nicht im vollen Sinne etwas darstellen, sondern nur bedeuten; und gerade darin beruht der Zauber dieser einfachen Bilder, dass wir in ihnen das Ringen erkennen, eine bestimmte Handlung oder That klar zu entwickeln“. — Freier bewegen sich die Malereien auf den korinthischen „Pinakes“, d. h. Thontäfelchen, welche ursprünglich als Weihgeschenke in einem Heiligtum des Poseidon aufgehängt werden sollten. Sie zeigen neben altväterisch steifen Götterdarstellungen überraschend lebendige Bildchen aus dem Alltags- und Handwerkerleben: Arbeiter beim Bergbau, am Schmelzofen, an der Drehscheibe, bei der Weinernte u. a. m. So ist hier auch äusserlich der Schritt zur Tafelmalerei, zur Malerei ohne ornamentale Bedeutung gethan und wir verstehen jetzt die Rolle, welche Korinth schon der antiken Tradition zufolge in der Geschichte der Malerei spielt: es ist im 7. Jahrhundert der Hauptort für die griechische Thonindustrie und damit für die Entwicklung aller Malerei überhaupt gewesen.

<sup>1)</sup> O. Rossbach, Griechische Antiken des archäol. Museums in Breslau. Festgruss zur Görlitzer Philologen-Versammlung 1889.



Fig. 318 Herakles' Kampf mit der Hydra  
Korinthisches Vasenbild im Archäol. Museum zu Breslau (nach O. Rossbach)



Neben dem dorischen Korinth treten aber auch ionische Stätten der Vasenmalerei mit eigenartigen Leistungen hervor: so Chalkis auf Euboea, ein bedeutender Handelsplatz der Zeit, das bereits einen Fortschritt zu freierer Behandlung der hergebrachten Themata zeigt (vgl. das en face dargestellte Viergespann Fig. 319). In den prachtvollen Thonsarkophagen von Klazomenae sind die Elemente der korinthischen Vasenmalerei mit gesundem Gefühl für eine andersartige tektonische Dekoration verwertet. Eine besondere Stellung nehmen auch trotz mancher Verwandtschaft die Gefässe, namentlich die Schalen, von Kyrene ein.

Ueber Euboea drang die Vasenfabrikation in Mittelgriechenland ein, und im Laufe des 6. Jahrhunderts schwang sich Athen, noch ehe seine Monumentalkunst zu grösserer Bedeutung erstarkte, auf diesem Gebiet zur Führerin auf. Die attischen Töpfer, die einen eigenen, bald zum Mittelpunkt des Verkehrs heranwachsenden Stadtteil (Kerameikos) bevölkerten, wussten ihre Erzeugnisse in künstlerischer und technischer Hinsicht so zu vervollkommen, dass sie bald den ganzen Markt beherrschten und einen ausgedehnten Export nach Sicilien und Italien (bekanntlich der Hauptfundort aller Vasen) betrieben. Sie gestalteten mit feinem Gefühl die Formen der Gefässe schlanker und eleganter: die einhenkigen Krüge (Fig. 320c, vgl. Fig. 314b), die zweihenkligen Vorratsgefässe (Amphoren), die eine besonders glückliche Ausbildung erfuhren (Fig. 320a, 321, vgl. Fig. 319), die Wasserkrüge (Hydrien) mit charakteristisch abgesetztem Halse und einem dritten Henkel, an dem sie beim Schöpfen untergetaucht wurden (Fig. 320b). Vor allem aber ist ihre Ausbildung der schwarzfigurigen Malerei epochemachend gewesen, obwohl diese bereits auch für die korinthischen Vasen anzunehmen ist. Die Figuren wurden mit einem mattglänzenden schwarzen Firnis auf den warmrötlichen Thongrund aufgemalt; die Innenzeichnung des Körpers, die Gewandfalten u. s. w. wurden eingeritzt und erschienen als rötliche Linien innerhalb des schwarzen Schattenrisses; mit Weiss und Violett wurden einzelne Partien aufgehöhlt. Die Fleischteile der Frauen waren gewöhnlich ganz weiss gemalt (Fig. 320b). Diese Silhouettenmalerei beherrschte das ganze 6. Jahrhundert. Doch fand in ihrer Anwendung auf die Vasendekoration allmählich ein Umschwung statt. Das Hauptwerk der älteren attischen Vasenmalerei, die Françoisvase (nach ihrem Entdecker so benannt) zeigt noch — der etwa gleichzeitigen Kypseloslade (S. 175) vergleichbar — einen überquellenden Reichtum an figürlichem Schmuck; aus der Götter- und Heldensage sind die Darstellungen dieses Prachtstücks entnommen, die nicht bloss in fünf Horizontalstreifen den Körper, sondern auch Fuss, Hals und Henkel überdecken. Später kommt die Vase selbst in ihrem immer feiner gestalteten Aufbau und Umriss mehr zur Geltung und die Dekoration begleitet — ähnlich wie die Ornamentik der dorischen Architektur — diese Formen erläuternd und charakterisierend: der Halsabschnitt, der Fuss, die Henkelansätze werden ihr bevorzugter Platz, dazwischen fügen sich die Figuren gleichfalls im ornamentalen Sinne ein (Fig. 321). Sehr häufig und bei gewissen Formen, wie den Hydrien, fast regelmässig wird aber auch der ganze Gefässkörper mit einer



Fig. 319 Amphora aus Chalkis



Decke schwarzen Firnisses überzogen und nur an der Vorderseite und auf der Schulter der Vase ein Feld für die figürliche Malerei ausgespart (Fig. 320b). Diese sitzt dann wie ein aufgeheftetes Bild auf der Fläche; sie hat den organischen Zusammenhang mit dem Gefäßkörper verloren und gravitiert dafür nach der Seite der Tafelmalerei hin. Denn als abgeschlossenes, umrahmtes Gemälde unterliegt sie — etwa den Metopen im Tempelbau vergleichbar — naturgemäß auch den Bedingungen einer mehr bildmässigen Komposition.

Vielleicht hängt diese Richtung und der bald daraus hervorgehende totale Umschwung in der Vasenmalerei in der That mit einer neuen Entwicklungsperiode



Fig. 320 Schwarzfigurige attische Thongefässe

der grossen Kunst, der Wand- und Tafelmalerei zusammen, welche an den Namen des schon erwähnten *Kimon von Kleonai* anzuknüpfen ist. Von älteren Denkmälern der Malerei haben sich nur einige Fragmente bemalter Grabstelen erhalten, das umfangreichste darunter die Stele des Lyseas (Fig. 322), ein Seitenstück zur Aristionstelen (Fig. 218). Die Gestalt des Verstorbenen, die dort in bemaltem Flachrelief ausgeführt ist, erscheint hier auf rotem Grunde in farbig ausgefüllter Umrissszeichnung, mit dem Becher und Zweigen in der Hand, wie er sich zum Trankopfer anschickt. Die Stele gehört den Buchstabenformen der Inschrift nach in die Zeit des Peisistratos (560—527). Gegen das Ende dieser Zeit wird nach dem übereinstimmenden Ergebnis der neueren Forschung auch der Um-





Fig. 321 Schwarzfigurige attische Amphora

seine Genossen, die die schwarzfigurige Technik noch neben der rotfigurigen anwenden. Die hervorragendsten unter den jüngeren Malern sind *Pamphaios*, *Kachrylion*, *Euphronios*, *Euthymides*, *Duris*, *Hieron*, *Brygos* u. a. Das anziehende Schauspiel dieser Entwicklung, die im Laufe eines halben Jahrhunderts etwa von befangenem Archaismus zu künstlerischer Freiheit führte, lässt sich besonders an den Trinkschalen<sup>1)</sup> verfolgen, die in dem rasch aufblühenden geselligen Leben Athens namentlich bei dem beliebten Kottabosspiele Verwendung fanden und deshalb reich verziert wurden. Gewöhnlich beschränkt sich der malerische Schmuck der flachen Schale auf das kreisförmige Innenbild (Fig. 323, 324) und auf die Aussenseiten des Schalenrundes (Fig. 325). Jenes forderte eine geschickte Anordnung und exakte Durchbildung der gewöhnlich auf eine oder zwei bis drei Figuren beschränkten Scene. Die friesartigen Streifen der Aussenseiten gaben zu umfangreicheren Erfindungen Anlass, die bald als Gegenstücke, bald als fortlaufendes Band komponiert wurden. Mit der fortschreitenden Beherrschung der künstlerischen Aufgabe stellte sich auch ein Zusammenhang zwischen Innen- und Aussenbildern, eine oft sehr fein empfundene Einheitlichkeit der künstlerischen Leistung ein. Der Stoffkreis dieser Darstellungen ist ein sehr umfassender. Sie knüpfen gern an die Freuden des Bacchus an, denen die Schale diente (Fig. 323), ziehen aber auch die gesamte Sagenpoesie (Fig. 324), mit Vorliebe natürlich die attische mit Theseus als Mittelpunkt heran. Das Leben der Zeit in Ernst und

schwung von dem schwarzfigurigen zum rotfigurigen Stil der Vasenmalerei zu setzen sein. Das Wesen dieser Neuerung besteht darin, dass nicht mehr das Bildfeld, sondern jede einzelne Figur aus dem dunkeln Firnis ausgespart wurde und also rot auf schwarzem Grunde erschien. Die hellen Gestalten an Stelle der früheren schwarzen Silhouetten wirkten nicht nur gefälliger, sondern konnten auch nun erst durch die Innenzeichnung in schwarzen Strichen charakteristisch durchgebildet werden. Eine neue fruchtbare Entwicklungsepoche der Vasenmalerei hob an, die sogleich auch durch das Auftreten einer ganzen Anzahl von Meisternamen auf den Vasen bezeichnet wird. Und zwar nennt sich mit berechtigtem Handwerksstolze oft nicht bloss der Maler, sondern auch der Töpfer oder Fabrikant, welcher die Vase herstellte, denn auch Material und Form des Gefässes werden immer vollkommener. — Eine ältere Gruppe bilden *Epiktetos* und



Fig. 322 Bemalte Grabstele des Lyseas

1) P. Hartwig, Die griechischen Meisterschalen der Blütezeit des strengen rotfigurigen Stiles. Berlin, 1893 m. Atlas.





Fig. 323 Singender Zecher  
Innenbild einer Schale aus dem Kreise des Epiktetos

stration eines Gedichts, sondern frei dem Leben entnommen und mit frischer Naturempfindung gesättigt. „Sieh, eine Schwalbe! — Ja wahrhaftig — da ist sie! — Nun wird es Frühling!“ so geht in den Beischriften das Wechselgespräch der Drei, welche die Frühlingsbotin erblicken und jeder nach seiner Weise begrüßen. — Neben dieses kleine Stimmungsbild aus dem Leben von unbekannter Hand stellt Fig. 327 eine grossfigurige Scene aus der Sage von dem berühmtesten der attischen Vasenmaler, *Euphronios*.<sup>1)</sup> Sie ist der Vorderseite eines kelch-

Scherz, das Treiben der Jeunesse dorée von Athen, ihre Symposien, nächtlichen Aufzüge und Sportunterhaltungen, aber auch Palästra, Schule, Künstlerwerkstatt (Fig. 325) werden uns in frischer Anschaulichkeit geschildert.

An dieser reichen Entwicklung des figürlichen Schmuckes nahm die Vasenmalerei auch was die übrigen Gefässformen anbelangt selbstverständlich keinen geringeren Anteil. Die Abbildungen Fig. 326 und 327 bieten zwei charakteristische Beispiele. Von einer rotfigurigen Amphora stammt das reizende Genrebildchen „Die Frühlingschwalbe“. Es ist nicht etwa die Illu-



Fig. 324 Achill den verwundeten Patroklos verbindend  
Innenbild einer Schale des Sosias

<sup>1)</sup> W. Klein, Euphronios. 2. Aufl. Wien, 1886.



förmigen Kraters entnommen und zeigt den Ringkampf des Herakles mit Antaios. Mit beschränkten Mitteln ist hier in den Gestalten der beiden zu einer pyramidalen Gruppe verschlungenen Ringer ein Meisterstück der Zeichnung und Charakteristik gegeben. Der Heros presst dem kampfunfähig gemachten langhaarigen Unhold, dessen Auge wild umherrollt, eben den letzten Atem aus; hellenische Schulung triumphiert über barbarisch rohe Kraft. Auch die beiseite gestellten Waffen des Herakles sind „mit dem liebevollsten Eingehen auf die Natur dieser Dinge förmlich individualisiert“, nebensächlicher behandelt dagegen die erschreckt davoneilenden Frauen.



Fig. 325 Erzgiesserei  
Aussenbild einer rotfigurigen Schale des Brygos

Die Zeichnungsweise in diesen rotfigurigen Vasen des strengen Stils ist im ganzen noch altertümlich herb; trotz genauer Kenntnis des Körpers haftet sie an konventionellen Manieren, z. B. bei der Bildung des Auges, das auch in der Profilstellung von vorn gezeichnet wird. Zuweilen beschränkt sich der Maler auf flüchtige, wenn auch flotte Umrisse (Fig. 326), zuweilen giebt er eine ängstlich übertriebene Detailbildung (Fig. 324). In den Werken der hervorragenden Meister ist die Arbeit von peinlicher Sorgfalt in der Ausführung der Körperzeichnung (Fig. 327), wie der oft sehr zierlich gefalteten Gewänder. Und die besten Arbeiten eines *Euphronios* und *Brygos* zeigen auch den Rest von Archaismus so gut wie völlig überwunden, die Zeichnung ist frei und gross, völlig ebenbürtig der meisterhaften Komposition. Ein schönes Schalenbild der Aphrodite auf dem Schwan im Britischen Museum (Fig. 328), das dem Euphro-



nios nahe steht, mag uns von dieser Wandlung des Könnens eine Anschauung geben. Sie leitet — etwa um die Mitte des 5. Jahrhunderts — die Epoche des schönen rotfigurigen Stils ein. Die Technik der kleinen Schale ist insofern abweichend, als sie die Aussenseite nur schwarz gefirnisst, das Innere fast ganz von der anmutigen und sorgfältigen Darstellung ausgefüllt zeigt, die auf einem Ueberzug von gelblichem Pfeifenthon mit braunrot und schwarz ausgeführt ist. Andere Vasenbilder ähnlicher Art sind auch mit Anwendung einiger weniger bunter Farben und sparsamer Vergoldung gegeben.

Gegen die Mitte des 5. Jahrhunderts erlebte nun auch die griechische Wand- und Tafelmalerei — auf deren Einwirkung die erwähnten Versuche zu farbigerer



Fig. 325 Die Frühlingsschwalbe  
Genrebild von einer rotfigurigen Amphora

Behandlung der Vasenbilder wohl zunächst hinweisen — ihre erste Blütezeit unter *Polygnot* und seiner Schule.

*Polygnotos*, gebürtig von der Insel Thasos, scheint durch Kimon etwa um 474 eine Berufung nach Athen erhalten zu haben, wo er mehrere Prachtbauten mit Gemälden zu schmücken hatte. So malte er mit seinen Genossen *Mikon* und *Panainos* in der „Poikile“ (d. h. die bunte) genannten Halle Kämpfe der Athener gegen die Lakedämonier, des Theseus gegen die Amazonen, die Einnahme Trojas und die Schlacht von Marathon. Im Tempel der Dioskuren führte er mit *Mikon* Darstellungen der Heroensage aus; ebenso hatte er teil an den Gemälden im Tempel des Theseus, in der Pinakothek der Propyläen und in der Vorhalle des Athenetempels zu Plataeae. Den höchsten Ruhm genossen aber seine in der Lesche zu Delphi, einer von den Knidiern gestifteten Halle, ausgeführten Bilder.



In figurenreicher Darstellung und vielen Gruppen hatte er die Einnahme Ilioms (Iliuperiss) und den Besuch des Odysseus in der Unterwelt (Nekyia) geschildert. Es waren augenscheinlich nicht viel mehr als kolorierte Umrisszeichnungen ohne Schatten und Modellierung, nur in vier Farben ausgeführt, ohne alle Perspektive, in einfacher Reliefdarstellung angelegt. Und doch bei dieser strengen Einfachheit der Behandlung rühmte man an ihnen die klare rhythmische Komposition, die Feinheit der Zeichnung, das Ausdrucksvolle der Gestalten, den Adel der Formen. Wenn ferner die stolze Hoheit in den Augenbrauen der Cassandra gepriesen wird; wenn von der Polyxena gesagt wird, in den Augenlidern der Jungfrau liege der ganze trojanische Krieg; wenn endlich dem Polygnot von Aristoteles vor allen andern „Ethos“ zugesprochen wird, d. h. die Ausprägung eines sittlich hohen, individuellen Charakterschilderung, so dürfen wir von dem mächtigen Ausdruck und der geistigen Bedeutung seiner Werke überzeugt sein. Er hat zuerst die Malerei zu grossen monumentalen Zwecken verwendet, streng und einfach auf die Darstellung heroischer Begebenheiten und idealer Gedanken beschränkt. Einer vollendet realistischen Durchbildung bleibt er dagegen noch fern und zielt mehr auf das einfach Grossartige, Würdige und Feierliche, als auf Lieblichkeit und Mannigfaltigkeit. So erscheint seine Kunst in der schlichten Strenge der Behandlung den Werken der frühmittelalterlich christlichen Malerei verwandt, der sie aber gemäss der Eigenart griechischen Kunstgeistes in der feinen Ausprägung der Formen und in der Schilderung des Gemütsausdrucks unstreitig überlegen war.

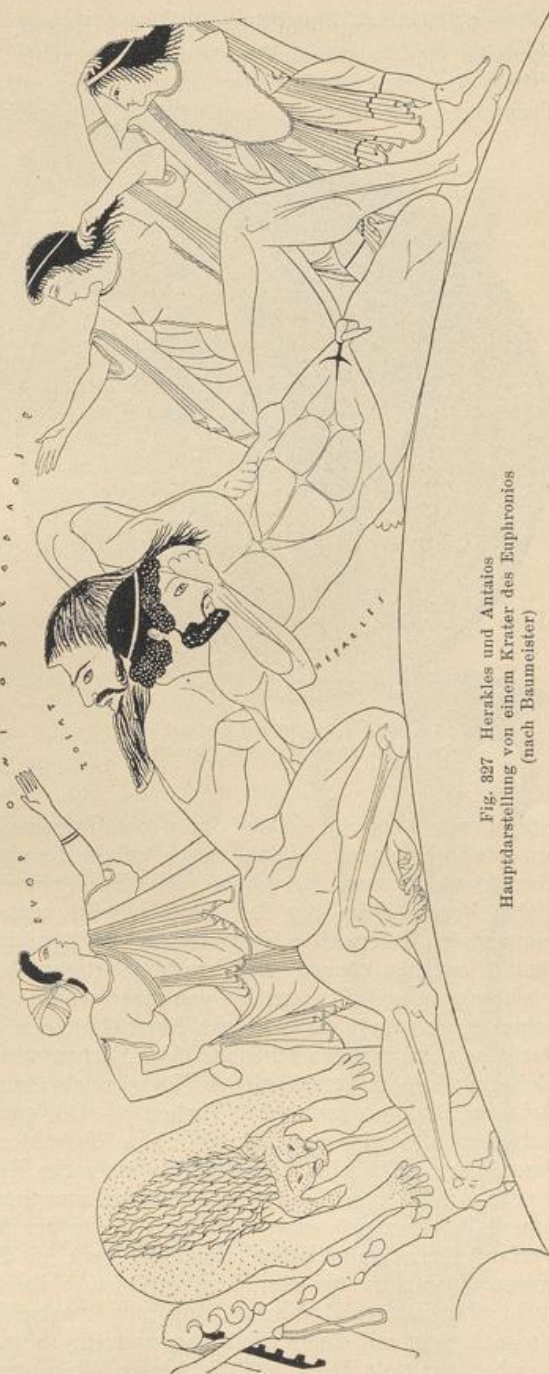


Fig. 327 Heraclides und Antaios  
Hauptdarstellung von einem Krater des Euphronios  
(nach Baumeister)



Um uns von dem Charakter der Malerei des Polygnot und seiner Kunstgenossen eine bestimmte Vorstellung zu machen, besitzen wir nur die allgemeinen Urteile der alten Schriftsteller, die sich aber meist auf Aeusserlichkeiten und das Technische der Gemälde beschränken, ferner von den Gemälden in Delphi und



Fig. 328 Aphrodite auf dem Schwan  
Innenbild einer attischen Trinkschale

von der Marathonschlacht in Athen die Beschreibungen des Pausanias, endlich eine Reihe von Vasenbildern, die in einen mehr oder weniger engen Zusammenhang mit diesen Werken der Wandmalerei gebracht werden dürfen. Die daraus gewonnenen Resultate der modernen Forschung<sup>1)</sup> über die Polygnotische Kunst lassen sich etwa dahin zusammenfassen, dass diese Gemälde durchaus als Dekoration von Wandflächen aufgefasst werden müssen. Sie hatten daher eine ziemlich beträchtliche Höhe — etwa von 5 m — und eine sehr wechselnde Breite und waren in lebensgrossen Figuren bald auf den Stuckbelag der Wand, bald auf besondere Holztafeln gemalt, die zusammengefügt und an der Wand befestigt wurden. Der

Grund war weiss, die Darstellung des Terrains beschränkte sich auf wellenartig auf- und absteigende Linien, durch welche die ganze Bildfläche als ein Bergabhang charakterisiert war. Es scheint, dass Polygnot diese Art der Anordnung, die aus vielen Vasenbildern der Zeit deutlich wird, zuerst angewandt hat, um trotz der mangelnden Perspektive ausgedehnte und figurenreiche Begebenheiten zur Darstellung bringen zu können. Auf dem hügelartigen Grunde waren die Figuren möglichst gleichmässig verteilt; einzelne von ihnen wurden durch Terrainlinien teilweise überschritten, so dass sie bald aus den Schluchten des Gebirges aufzutauchen, bald darin zu verschwinden schienen. Von Farben waren verwandt Schwarz und Weiss, Rot und Gelb in verschiedenen Nüancen als Grundfarben, Grün und eine gewisse Art von Blau als gemischte Farben. — Die ganze Schilderungsweise der Polygnotischen Malerei trug einen epischen Charakter; in langgestreckter friesartiger Anordnung, mit freier Verteilung in mehreren Reihen übereinander fügte sie eine grosse Anzahl von Figuren und Szenen zusammen, die entweder als gleichzeitig innerhalb eines grösseren Bezirkes (wie in der Nekyia) oder als nacheinander im Verlauf einer einheitlichen Handlung (wie in der Marathonschlacht) zu denken waren. Den ausgedehnten Kompositionen fehlte also wohl die malerische Einheit, nicht aber innerer Zusammenhang und kunstvolle Gliederung. Konnte das Auge sie auch nicht mit einem Blick überschauen, so waren sie doch nach allem, was sich darüber ermitteln lässt, auf die feinste Weise verknüpft durch gedankliche Bezüge wie durch äussere Responson und Rhythmik der Anordnung. Es war eine Kompo-

<sup>1)</sup> Massgebend sind hier vor allem die Untersuchungen von Carl Robert in seinen drei Halleschen Winckelmannsprogrammen von 1892, 1893, 1895.



sitionsweise, die auf ein Betrachten und Geniessen des Kunstwerks Schritt für Schritt berechnet erscheint, wie es in ganz ähnlicher Weise, wenn auch bereits mit ver-

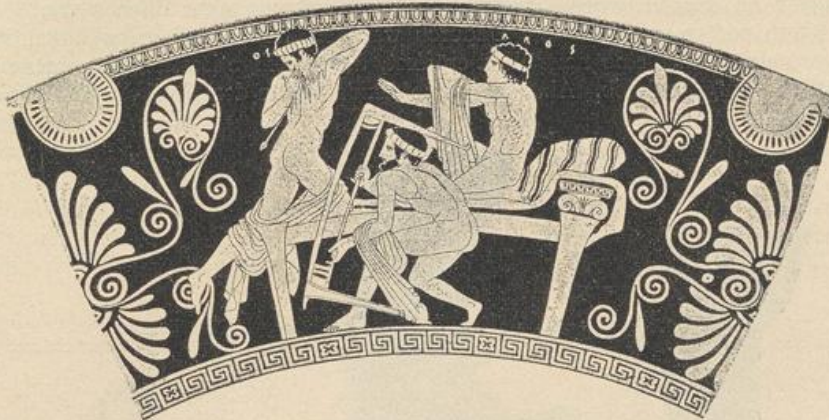


Fig. 329 Freiermord des Odysseus  
Rotfiguriges Vasenbild (nach Polygnot?)

tiefter Beherrschung der Aufgabe, noch beim Parthenonfries vorausgesetzt wird.

Die Einwirkung der hohen Idealkunst des *Polygnot* und seiner Schule auf die Vasenmalerei zeigt sich wahrscheinlich in einer Gruppe rotfiguriger Vasen, welche gleichfalls Stoffe aus Mythos und Sage darstellen (Amazonenkampf, Argonautenzug, Theseus auf dem Meeresgrunde u. a. m.), und zwar in einem edlen und freien Stil, der wohl einen Abglanz von Polygnots Charaktermalerei bewahrt hat. So findet sich der Freiermord des Odysseus, den Polygnot in der Vorhalle des Athenetempels in Plataeae gemalt hatte, auf einem rotfigurigen Trinknapf (Skyphos) in Berlin genau so dargestellt, wie er uns bereits in den Friesreliefs von Gjölbachi (Fig. 260) begegnete. Die Schilderung der von den Pfeilen des Helden bedrohten Freier (Fig. 329) ist von hoher dramatischer Lebendigkeit.

Auf der von Polygnot erreichten Stufe blieb die attische Schule des 5. Jahrhunderts nicht stehen. Den Weg zu eigentlich malerischer Wirkung, den der Thasische Meister noch nicht betreten hatte, wies ihr der Ueberlieferung nach zuerst ein anderer aus Ionien zugewandeter Künstler, *Agatharchos von Samos*. Er war Bühnen- und Dekorationsmaler, also wohl in gewissem Sinne schon auf eine illusorische Wirkung bedacht, wenn auch die eigentliche Kunst der Perspektive gewiss noch ausserhalb seines Könnens lag. Immerhin stellten ja selbst die Dramen des Aeschylos die Aufgabe, einen Felsen in öder Gegend, Höhlen und Bäume in grossem Massstabe glaubhaft darzustellen. Wichtiger war augenscheinlich die Thätigkeit des *Apollodoros* von Athen, der bereits an das Ende des Jahrhunderts gehört. Er soll hauptsächlich die Tafelmalerei gepflegt haben, indem er an Stelle der alten



Fig. 330  
Attische Grablekythos



Thonplatten eine mit Kreidegrund überzogene Holztafel verwendete. Sein Beiname — *Skiagraphos* — „der Schattenmaler“, deutet darauf hin, dass er in diesem kleineren Format bereits die Andeutung von Licht und Schatten und damit der Tiefendimension zu erzielen wusste, welche die Voraussetzung aller Illusion von Körper und Raum auf einer Fläche ist. Dadurch war der Malerei und im weiteren Sinne der gesamten Kunst eine neue Welt eröffnet, deren völlige Besitznahme fortan ihre eigentliche Aufgabe blieb. Aber auch eine Aenderung in der Wahl der Themata für



Fig. 331 Attische Grablekythen

die malerische Darstellung war damit gegeben: an Stelle der umfang- und figurenreichen Kompositionen traten einfachere von beschränkter Figurenzahl; die epische Fülle wird durch dramatische Zuspitzung oder idyllische Stimmung ersetzt. Wenn von den neugewonnenen Mitteln des malerischen Ausdrucks die Vasenbilder uns kaum eine Vorstellung geben können, so zeigen sie uns wenigstens diese Wendung der künstlerischen Phantasiethätigkeit. Namentlich die attischen Grablekythoi sind hierfür bezeichnend, schlanke, dünnhalsige Thongefässe, deren Form sich entweder der Amphora (Fig. 330) oder dem Krüge (Fig. 331) nähert. Sie waren zum Dienste beim Totenkultus bestimmt und tragen auf weissem Grunde flüchtig



umrissene Szenen von geringer Figurenzahl, in leichten Farben getönt, oft sehr fein und poetisch empfunden. Dieselben beziehen sich fast ausschliesslich auf die Spenden und Opfer, welche den Verstorbenen oder für sie den Göttern dargebracht wurden (Fig. 331). An einzelnen durch reine und edle Schönheit ausgezeichneten Exemplaren<sup>1)</sup> findet man selbst eine einfache Abschattierung der Farben zur Hervorbringung mehr körperhaften Eindrucks; bei anderen ist einzig durch die geschickte Pinselführung den Gestalten eine gewisse plastische Rundung und der Komposition räumliche Tiefe verliehen. Eine der schönsten Erfindungen aus diesem Kreise ist die Gruppe von Schlaf und Tod, welche den Verstorbenen vor seinem mit Trauerbinden geschmückten Grabstein bestatten (Fig. 332).

Auch die Gefässe profanen Gebrauchs, die in dieser Periode teils besonders stattliche Formen von wuchtigem Umriss, teils zierlich-elegante Bildung erhalten, werden vielleicht bis weit ins 4. Jahrhundert hinein immer häufiger mit kleinen



Fig. 332 Schlaf und Tod einen Krieger bestattend  
Darstellung von einer attischen Grablekythos

genreartigen Szenen, ruhigen Situationsbildern oder Einzelfiguren geschmückt, bei denen es vor allem auf das schöne Motiv ankommt. Nicht mehr zu erzählen, sondern darzustellen ist die Absicht. Dass dabei auch gelegentlich die Werke der klassischen Kunst des 5. Jahrhunderts ausgebeutet wurden, mag das kleine Vasenbild Fig. 333 beweisen, das eine bekannte Gruppe aus dem westlichen Parthenonfries wiedergibt.

Inzwischen hatte — etwa zur Zeit des peloponnesischen Krieges — jene Richtung der Tafelmalerei, welche von Ionien her nach Attika gekommen war, ihren Höhepunkt erreicht — und zwar in den beiden vielgenannten Meistern *Zeuxis* und *Parrhasios*.

*Zeuxis* (*Zeuxippos*) war aus einer Stadt *Herakleia*, vielleicht der unteritalischen dieses Namens, gebürtig und lebte zur Zeit des peloponnesischen Krieges in Athen, später an verschiedenen Orten Griechenlands und wohl auch in

<sup>1)</sup> Vgl. *F. Winter*, Eine attische Lekythos des Berliner Museums. 55. Berliner Winckelmannsprogramm 1875.



Ephesos. Ueber seinen Kunstcharakter erfahren wir, dass er für seine Tafelbilder sich auf wenige Gestalten und charakteristische Situationen beschränkt habe, die er aber mit aller malerischen Kunst glaubwürdig und anziehend darzustellen wusste. Bezeichnend hierfür ist die Schilderung, welche der feinste Kunstkenner des späten Altertums, Lukian, von seiner Kentaurenfamilie giebt. Ein Familienidyll aus dem Kreise der Tiermenschen, das war in der That ein schon durch seine Neuheit verblüffender Stoff, der zu seiner Verbildlichung ein volles malerisches Können voraussetzte. Wenigstens von dem Geiste, in dem die Komposition des Zeuxis erfunden war, mag uns ein Mosaikbild aus römischer Zeit eine Vorstellung gewähren (Fig. 334); nur ist aus dem Idyll hier ein blutiges Drama geworden. Direkte Nachbildungen der zahlreichen, von den Schriftstellern genannten Werke des Malers lassen sich nicht nachweisen, weder von seiner Helena, zu der ihm die Krotoniaten die fünf schönsten Mädchen der Stadt als Modelle stellten, noch von seiner Penelope, in welcher man die Sittsamkeit selbst zu sehen meinte. Vollendete Schönheit muss in seinen Gestalten sich mit einer heroischen Bildungsweise und anziehender Farbenwirkung vereinigt haben. Diesen künstlerischen Stil des Zeuxis bewahrt am reinsten vielleicht das in schattierter Umrisszeichnung auf einer Marmorplatte ausgeführte Gemälde eines Viergespanns, von dem ein Krieger herabzuspringen im Begriffe steht.<sup>1)</sup>

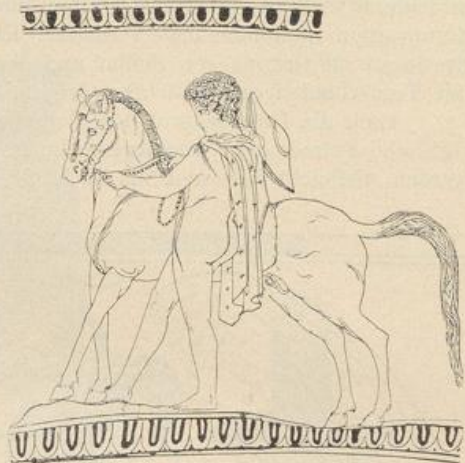


Fig. 333 Attisches Vasenbild  
nach dem Parthenonfries kopiert

Im Wettstreit mit ihm entfaltete der Ephesier *Parrhasios* seine nicht minder bewunderte Kunst. Er führte nach dem Bericht des Plinius zuerst die Proportionslehre in die Malerei ein, verlieh dem Gesicht bis dahin nicht erreichte Feinheiten des Ausdrucks, dem Haupthaar Eleganz, dem Munde einen sanften Reiz, und trug nach dem Bekenntnis der Künstler in den Umrissen die Palme davon. Seine Handzeichnungen waren von den Kennern gesucht. Feinere Durchbildung der Form, scharfe Beobachtung der Lichter, Schatten und Reflexe und meisterhafte Ausprägung des psychologischen Ausdrucks scheinen ihm eigen gewesen zu sein. Eine Neigung zu gesuchter Künstelei verraten die Berichte der Alten über seinen „Demos“, ein Bild, in welchem er alle widerstreitenden Eigenschaften des athenischen Volkscharakters ausgeprägt hatte. In einem anderen Bilde hatte er zwei Knaben gemalt, in denen sich die Dreistigkeit und die Einfalt des Knabenalters aussprach. Unter den Szenen heroischen Lebens werden mehrere, wie der erheuchelte Wahnsinn des Odysseus und der jammernde Philoktet auf Lemnos genannt, die in der Wahl des Gegenstandes schon die Hinneigung zur Darstellung bewegter Gemütszustände bekunden. — Von beiden Malern gingen auch Künstleranekdoten um, wie sie zur Kennzeichnung täuschender Wirklichkeitstreue schon der fernste Osten produziert hatte (vgl. S. 110): Zeuxis habe Trauben gemalt, nach denen die Vögel pickten, Parrhasios habe durch einen darüber ge-

<sup>1)</sup> Vgl. hierüber und über andere Marmorgemälde aus Herculaneum und Pompeji C. Robert, Votivgemälde eines Apobaten. 19. Hallesches Winckelmannsprogramm 1895.



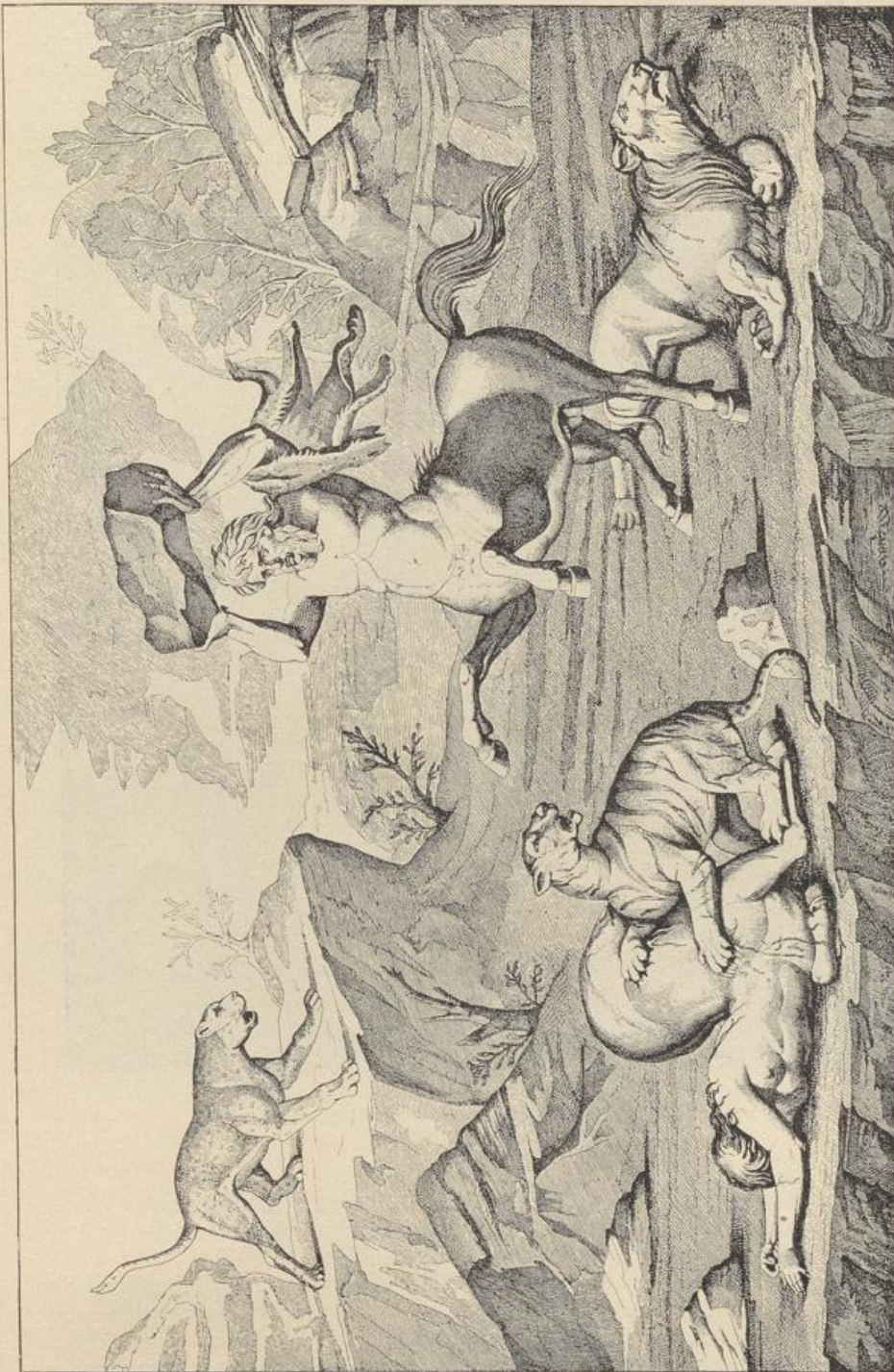


Fig. 834 Kentauren mit Leoparden kämpfend  
Mosaikbild aus der Villa des Hadrian (nach Baumeister)



malten Vorhang seinen Nebenbuhler selbst getäuscht. — Zu den berühmteren Zeitgenossen jener beiden Meister zählt *Timanthes* von Kythnos, der einst in Samos bei einem Wettstreit den Parrhasios selbst besiegt haben soll. Von ihm wird besonders die Kraft der Erfindung gerühmt, sowie Tiefe und Bedeutsamkeit der geistigen Auffassung. Vielbewundert war sein Gemälde des Opfers der *Iphigenia*, in welchem er den Ausdruck teilnehmender Trauer und Klage meisterhaft gesteigert und den höchsten Vaterschmerz in Agamemnon durch Verhüllung



Fig. 335 Opfer der Iphigenia, Pompejanisches Wandgemälde  
(nach Originalphotographie)

des Hauptes ergreifend ausgedrückt hatte. In einem pompejanischen Wandgemälde scheint uns eine, wenngleich im einzelnen abweichende und in der Ausführung geringe, Nachbildung dieses Werkes erhalten zu sein (Fig. 335).

Ihre Blütezeit erlebte die griechische Malerei im vierten Jahrhundert. Sie wird eingeleitet durch eine Schule von mehr akademischer Richtung, welche eine gründliche methodische Ausbildung anstrebte und deren Mitglieder hauptsächlich als Lehrer tätig waren: die Schule von Sikyon. Der der peloponnesischen Kunst stets eigen gewesene lehrhafte Charakter, wie ihn in der Plastik z. B.



Polyklet vertritt, kommt darin zum Ausdruck. *Eupompos*, *Pamphilos* von Amphipolis, *Melanthios* waren die Häupter der sikyonischen „Akademie“ und hochbezahlte Lehrer der Malerei. Pamphilos wird auch als theoretischer Schriftsteller über Malerei genannt, auf dessen Betreiben der Zeichenunterricht an den Knabenschulen eingeführt worden sein soll. *Pausias* von Sikyon, der schon in die Zeit Alexanders herabreicht, war ein sehr geschätzter Kabinettmaler, der kleine Genreszenen, Stilleben und Blumenstücke für die Zimmer der Reichen malte und dabei ebenso viel Können wie Geschmack zeigte. Er soll vor allem die farbenprächtige und glänzende Wirkung der enkaustischen Technik weiter ausgebildet haben.

Neben der sikyonischen Schule blühte auch die jüngere Generation der attischen Maler, welche durch einige Künstler aus Theben frisches Blut zugeführt erhielt. Ihr Haupt war *Aristeides* von Theben, der während der kurzen Machtperiode seiner Vaterstadt unter Epaminondas hier auch der Kunst vorübergehend eine Stätte schuf. Aristeides' Malerei bewegte die Herzen der Beschauer durch rührende Szenen: Krankheit, Verschmachten, unglückliche Liebe, Herakles im Nessosgewande schilderte er offenbar schon mit einem Stich ins Pathologische. Nach dem Fall Thebens siedelten sein Sohn *Nikomachos*, der durch die flotte Leichtigkeit seiner Technik und schwungvolle Komposition berühmt war, und sein Schüler *Euphranor* wahrscheinlich nach Athen über. *Euphranor*, auch als Bildhauer bekannt, malte in der Halle des Zeus Eleutherios am Markte von Athen u. a. das glückliche Reitertreffen der Athener gegen die Thebaner vor der Schlacht bei Mantinea in lebendiger Weise, wie auch Aristeides schon durch eine grosse Perserschlacht mit hundert Figuren Ruhm gewonnen hatte. — Die letzten hervorragenden Meister der thebanisch-attischen Malerei waren *Aristeides der Jüngere* und *Nikias* aus Athen, der schon ganz der Zeit Alexanders angehört. Bekannt ist er zunächst durch seine gelegentliche Mitarbeit an den Werken des Praxiteles, der seine von Nikias bemalten Statuen besonders hoch geschätzt haben soll. Dies hängt vielleicht mit den Verbesserungen zusammen, welche dieser in der enkaustischen Technik einführte. Sonst wird ihm eine Art Reformatorstellung zugewiesen, indem er seine Kunstgenossen wieder auf die Wahl inhaltlich bedeutender Stoffe aus der nationalen Sagenpoesie hinwies. So stellte er selbst eine Nekyia dar und seine Heroinenbilder (Jo, Andromeda) waren besonders berühmt. Ein schönes Wandbild in den römischen Kaiserpalästen, das in streng abgewogener Komposition und mit guter plastischer Wirkung Jo zwischen ihrem Wächter Argos und ihrem Befreier Hermes darstellt, geht vielleicht auf ein Werk des Nikias zurück.

Der Aufschwung der Kunst und das Prachtbedürfnis in dem Zeitalter Alexanders des Grossen brachte auch der Malerei eine neue Blüteperiode, die in dem meistgefeierten Maler des Altertums, *Apelles*, gipfelt. Aus Ephesos gebürtig, gehört er der ionischen Schule an, soll aber auch den Unterricht in Sikyon genossen haben. Am Hofe Philipps von Makedonien in Pella nahm er eine bedeutende Stellung ein, sein Verhältnis zu Alexander glich dem des Lysippos: wie jener der Bildhauer, so war er der Maler des grossen Königs, den er unzählige Male darstellte. Wenn er ihn mit den Dioskuren vereinte oder ihm den Blitz des Zeus in die Hand gab, so ist dies schon ganz die schmeichlerische Art und Weise des „Hofmalers“. Berühmt war sonst vor allem seine Aphrodite Anadyomene in Kos, für deren Ueberlassung Kaiser Augustus den Koern hundert Talente an den Abgaben schenkte. Wahrscheinlich war die Göttin noch bis an die Brust im Wasser befindlich dargestellt, das aber den Körper durchschimmern liess, und drückte mit den Händen ihr nasses Haar aus. Die Beschreibung einer „Allegorie der Verleumdung“ hat spätere Künstler bis in die Renaissancezeit hinein zu Wiederholungen angeregt.





Fig. 336 Medea nach Timomachos  
Wandgemälde von Pompeji

Von den Werken des Apelles ist nichts erhalten und kaum irgend eine Nachbildung erweisbar. Die zahlreichen Bemerkungen der Alten über seine Kunst und seine freie, liebenswürdige Persönlichkeit sind vielleicht durch die übermässige Verehrung getrübt, welche ihm die Folgezeit widmete. Es scheint, dass er die Technik spielend beherrschte und in wirklich künstlerischem Geiste anwandte; denn er verzichtete auf die wirkungsvolle, aber kleinliche enkaustische Technik zu Gunsten der beweglicheren und ausdrucksfähigeren Temperamalerei, welche er mit zarten Lasuren und Vertreibungen zu behandeln wusste. Als seine beste Gabe bezeichnete er selbst die ihm eigene Anmut (*Charis*), den sicheren Geschmack, der es verstand, weder zu viel, noch zu wenig zu geben. Auf heroische Stoffe verzichtete er als ein Kind seiner Zeit weislich, aber in der Darstellung von Frauenschönheit wird ihm kaum ein zweiter gleichgekommen sein. Der Name eines „Praxiteles der Malerei“, den ihm die Späteren gaben, trifft sicher den Kern seines Wesens. Wie weit uns von dem Kolorit seiner Werke die Bemalung der Reliefs an dem „Alexandersarkophag“ aus Sidon (Fig. 291) eine Vorstellung geben mag, darüber gehen die Ansichten noch auseinander.

Eine grosse Zahl von bedeutenden Malern war gleichzeitig mit Apelles thätig, so dass auch in Bezug auf den Reichtum der Produktion das Ende des 4. Jahr-

hunderts als die Glanzzeit der griechischen Malerei gelten muss. Ihren Schwerpunkt fand sie ebenso wie die übrigen Künste mehr im Osten der griechischen Welt. *Protogenes von Rhodos* war ein ob seines unermüdlichen Fleisses und der technischen Vollendung seiner Bilder gepriesener Künstler. *Aëtion* gewann Ruhm hauptsächlich durch seine Hochzeit des Alexander mit der Roxane, ein Bild, dessen Beschreibung noch einen schönheitsdurstigen Maler der Renaissance zur Nachschöpfung begeisterte. *Theon von Samos* führte die bedeutsame Neuerung ein, dass er ganze Cyklen malerischer Darstellungen schuf, z. B. zur Ilias, zur Orestessage, wahrscheinlich doch im Anschluss an die dichterischen Behandlungen dieser Stoffe. Ueberhaupt tritt in dieser Zeit die Malerei ähnlich wie die Plastik zum Teil in ein Abhängigkeitsverhältnis zu der Dichtung, vor allem von der Tragödie. An ihren pathetischen Szenen fand das Streben nach neuen Stoffen und Sensationen immer wieder sein Genügen. Aus ihnen schöpfte — um von der übergrossen Zahl der Malernamen, die uns aus der Diadochenzeit überliefert ist, wenigstens den augenscheinlich hervorragendsten



Fig. 337 Heimkehrende Krieger  
Teil einer Grabmalerei aus Pästum



zu nennen — *Timomachos von Byzanz* die Anregung zu seinem rasenden Aias, seinem Orestes und Iphigeneia auf Tauris und seiner Medea, die den schweren Kampf zwischen Mutterliebe und Hass kämpft. Von dem nachhaltigen Eindruck dieser Kompositionen legen vielfache Wiederholungen in Wandbildern und Sarkophagreliefs Zeugnis ab. So geht die Gestalt der Medea auf pompejanischen Wandgemälden (Fig. 336), welche in so ausgezeichnete Weise ergreifende Seelenmalerei mit künstlerisch geschlossener Komposition vereinigt, wohl auf die Schöpfung des Timomachos zurück. — Ueberhaupt beruhen alle bestimmteren Vorstellungen, die wir uns über die griechische Malerei der hellenistischen Zeit machen können, fast ausschliesslich auf italischen Denkmälern. Vielleicht noch ins 4. Jahrhundert hinauf reichen die Wandgemälde in Gräbern der griechischen Kolonien in Unteritalien. Ein Wandfries aus Pästum, jetzt im Museum zu Neapel, schildert auf weissem Grunde einen Zug heimkehrender Krieger in strenger reliefartiger Komposition und reiner, seelenvoller Zeichnung (Fig. 337). Den vollen Eindruck eines grossen historischen Gemäldes aus hellenistischer Zeit erhalten wir von dem berühmten Mosaik der

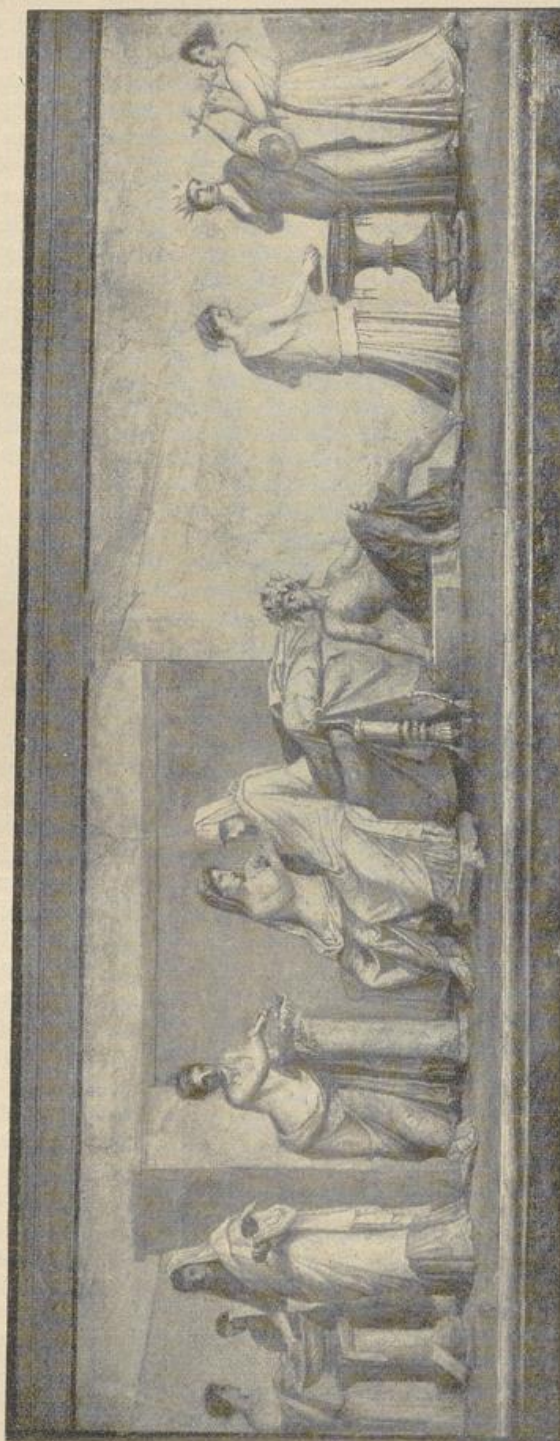


Fig. 338 Die s. g. Aldobrandinische Hochzeit  
Römisches Wandgemälde nach einem griechischen Original (nach Photographie Anderson)



Alexanderschlacht in der Casa del Fauno zu Pompeji. Abgesehen von der handwerksmässigen Ausführung ist dies ein Meisterwerk dramatischer Komposition, das sich dem Relief des Alexandersarkophags aus Sidon (vgl. S. 248) mindestens an die Seite stellen kann. Der entscheidende Moment des Zusammentreffens zwischen Alexander und Darius in der Schlacht bei Issos ist mit packender Gewalt geschildert. — Desgleichen geht ungeachtet der dekorativen Flüchtigkeit seiner Ausführung auf ein griechisches Original dieser Zeit zurück das Freskobild der sogen. Aldobrandinischen Hochzeit in der Bibliothek des Vatikans



Fig. 339 Unteritalische Prachtamphora

(Fig. 338). Es wurde 1606 beim Bogen des Gallienus gefunden und trägt den Namen seines ersten Besitzers, des Kardinals Aldobrandini. Die friesartige Komposition zerfällt in drei Teile: in der Mitte sitzt auf dem Hochzeitslager die züchtig verschleierte Braut, welcher die halbnackte Aphrodite aufmunternd zu-redet; eine andere weibliche Gestalt hält Salböl und Schale bereit. Der Bräutigam harrt bekränzt auf der Schwelle des Brautgemachs. Links rüsten Frauen ein Bad, rechts bringen andere mit Gesang und Tanz ein Opfer dar. Die einfache Anmut und stille Hoheit der Komposition atmet echt griechischen Geist.

Endlich sind es auch in dieser Epoche die Erzeugnisse der Vasenmalerei, in denen sich die hohe Kunst der Zeit reflektiert. Mit der fortschreitenden Bereicherung der malerischen Technik musste allerdings die Kluft zwischen Kunst und Handwerk sich vergrössern; nur in weitem Abstände vermochte die Gefässmalerei mit ihren bescheidenen Ausdrucksmitteln der virtuos entwickelten Tafel- und Wandmalerei zu folgen. Die anspruchslosen Thongefässe genügten dem wachsenden Luxusbedürfnisse der Zeit nicht mehr lange. Bereits im 4. Jahrhundert suchte man durch Anwendung bunterer Färbung und gelegentliche Aufhöhung mit Gold, auch durch

Anbringung farbigen Reliefs in den Hauptfiguren der Dekoration neuen Reiz zu verleihen. Aus dem regen Export nach den Kolonien im Osten und Westen entwickelte sich dann namentlich in Unteritalien eine reiche Lokalproduktion, welche die letzte Phase in der Geschichte der Vasenmalerei repräsentiert. Kolossale Prachtgefässe (Fig. 339) wurden mit figurenreichen Darstellungen bedeckt, deren Inhalt mit Vorliebe dem Drama entlehnt ist, wenn er nicht in einer bedeutungslosen Zusammenstellung dekorativer Figuren besteht (Fig. 340). Reichliche Anwendung von verschiedener Deckfarbe ermöglichte eine mehr malerische Behandlung, selbst an die Darstellung brennender Scheiterhaufen, des Blitzes und der Sonnenscheibe wagte sich diese Vasenkunst offenbar unter dem Einfluss der zu immer grösserer Wirklichkeitstreue fortschreitenden Tafel- und Wandmalerei.



Dieser Richtung der Kunst entstammten auch einige neue Gattungen der Malerei, welche in hellenistischer Zeit zuerst hervorgetreten sind, vor allem die Landschaftsmalerei. Die dürftigen Andeutungen landschaftlichen Terrains in den Gemälden des Polygnot hatte die spätere Zeit wohl zu mehr geschlossenen Hintergründen ausgestaltet, in den Mittelpunkt des künstlerischen Interesses tritt die Landschaft aber erst in hellenistischer Zeit. Ob es Landschaftsgemälde im modernen Sinne als selbständige Kunstwerke behandelt gegeben hat, vermögen wir nicht zu sagen. Die uns erhaltenen Gemälde, in denen die Landschaft eine wichtigere oder die erste Rolle spielt, haben alle nur dekorativen Charakter. Das gilt auch von den bedeutendsten antiken Landschaftsbildern, die wir besitzen, den berühmten Odysee-landschaften vom Esquilin<sup>1)</sup>. Sie entstammen einem Gebäude aus der Zeit des Augustus und schmückten einst, als scheinbare Ausblicke ins Freie zwischen gemalte Pilaster gestellt, in zusammenhängender Folge einen grösseren Saal. Auch die figürliche Staffage gehört einem zusammenhängenden Teile des Gedichtes (Ges. X 80 bis XI 600) an. Trotz des Ueberwiegens der gross aufgefassen und mit überraschender Wirkung gegebenen Landschaft haben wir hier also doch mehr eine Illustrationsfolge zu dem homerischen Gedichte vor uns, welcher der landschaftliche Charakter vielleicht zunächst aus dekorativen Rücksichten — um eine scheinbare Raumerweiterung durch Auflösung der Wand zu erzielen — aufgeprägt worden ist. So sind auch alle sonst erhaltenen antiken Landschaften dekorative Wandmalereien und ermangeln niemals der figürlichen Staffage, die überdies meist auf die in der alexandrinischen Dichtung beliebten Mythen und Fabeln zurückgeht. Jedenfalls sind aber diese Malereien ein Ausfluss des gesteigerten und verfeinerten Naturempfindens der Zeit, dessen Spuren wir bereits in den hellenistischen Reliefbildern begegnet sind. Speziell auf Alexandrien weisen die häufig vorkommenden Nil-landschaften hin.

Die Porträtmalerei, auf marmornen Grabstelen seit dem 5. Jahrhundert geübt, tritt uns in dieser Zeit zuerst in einer den heutigen Vorstellungen einigermaßen entsprechenden Form auf den Mumienporträts aus dem Fayum entgegen.<sup>2)</sup> Sie fanden sich in grosser Anzahl an Stelle der sonst in Aegypten üb-



Fig. 340 Unteritalische Prachtamphora

<sup>1)</sup> *Woermann*, Die Landschaft in der Kunst der alten Völker. München, 1876. — Die antiken Odysee-landschaften vom esquilinischen Hügel. München, 1878 (mit Chromolithographien).

<sup>2)</sup> *R. Graul*, Die antiken Porträtmalereien aus den Grabstätten des Fayum. Leipzig, 1888. — *G. Ebers*, Antike Porträts. Die hellenist. Bildnisse aus dem Fayum. Leipzig, 1893.



lichen plastischen Bildnisse (vgl. S. 43) auf den Mumienkästen und gehören in den frühesten Exemplaren wohl noch dem 3. Jahrhundert v. Chr., zumeist allerdings erst der römischen Zeit an. Es sind enkaustisch in Wachsfarben auf dünne Holzplatten gemalte Brustbilder, etwa „vom Schlage unserer bürgerlichen Familienporträts“. Geringe handwerkliche Arbeiten wechseln mit künstlerisch ausgezeichneten. Die besten sind durch Kraft und Schmelz der Farbe, wie durch lebensvolle Auffassung hervorragend. Die männlichen Köpfe mit ihrem Ernst (Fig. 341) sind ebenso glücklich wiedergegeben wie die weiblichen, mit ihrer oft noch an



Fig. 341 Männl. Porträt aus dem Fayum



Fig. 342 Weibl. Porträt aus dem Fayum

das Kindesalter streifenden offenen Anmut (Fig. 342). Man erkennt neben griechischem und römischem Gepräge auch einzelne semitische und äthiopische Typen, entsprechend dem Völkergemisch, das seit der Neugründung des Reiches den Boden des alten Aegypten bewohnte.

Eine neue Gattung der Malerei war auch die Genremalerei. Die Vorliebe für Genredarstellung, die sich bereits in der alexandrinischen Plastik bemerkbar machte, scheint hier zuerst auch auf die Malerei eingewirkt zu haben. Das Resultat waren u. A. jene mythologischen Genrebildchen, die uns in der von Alexandria abhängigen dekorativen Wandmalerei der späteren Zeit in so grosser Anzahl erhalten sind (Fig. 343). Die Göttin, welche in Gesellschaft eines kleinen



Eros und belauscht von einer Lokalgöttheit ihre Angel auswirft, hat kaum noch etwas mit der mythologischen Bedeutung der Aphrodite gemein ausser etwa das Streben nach möglichster Zurschaustellung ihrer Schönheit. Dem Bildchen giebt nur die malerische Stimmung Reiz, der in dem voraussetzenden Original wohl durch eine delikate Ausführung in den verschiedenen Fleischtönen und in der Wasserfläche gesteigert war. — Es war nur ein Schritt weiter, wenn der mythologische Vorwand ganz aufgegeben und der Gegenstand bloss um seiner malerischen Qualitäten willen gewählt wurde. So malte der Aegyptier *Antipholos*, der am Hofe des Ptolemaeos Soter angesehen war, neben mythologischen und historischen Bildern auch einen wegen des meisterhaften Lichtreflexes berühmten feueranblasenden Knaben, ferner eine Woll-



Fig. 343 Angelnde Venus  
Pompejanisches Wandbild



Fig. 344 Komödienseene  
Pompejanisches Mosaik nach Dioskurides

fabrik mit arbeitenden Frauen, *Simos* eine Walkerei, *Philiskos* eine Malerwerkstatt, wie moderne und ältere Realisten. Offenbar auf der Suche nach ähnlicher Bethätigung ihres Könnens stiegen andere, wie *Peiraikos*, in die Barbierstuben, Schusterbuden und andere Stätten des Handwerks und des täglichen Verkehrs herab und malten sie mit allem, was darin war. Eine beliebte Fundgrube für solche Schilderung malerischen Gesindels bot auch die Komödienbühne, von welcher *Kallikles* und *Kalates* und nach der Inschrift auf zwei pompejanischen Mosaiken *Dioskurides aus Samos* (Fig. 344) ihre Stoffe entlehnten. Die ästhetisierenden Kunstschriftsteller des Altertums fassten diese ganze Kleinmalerei, zu der sie auch das Fruchtstück und Stillleben zählten, unter dem Schmähnamen der *Rhographie* (Krammalerei) oder



Rhyparographie (Schmutzmalerei) zusammen; die Liebhaber aber bezahlten die Bildchen zum Teil mit sehr hohen Preisen. Wie weit dies nur dem Mode- oder auch dem Kunstwert derselben entsprach, vermögen wir nicht zu beurteilen, da in den etwa vorhandenen Nachbildungen natürlich das Beste verloren gegangen ist.

Wie sehr der Naturalismus die Kunst der Diadochenzeit beherrschte, geht auch daraus hervor, dass er selbst in die mühsame und kostbare Mosaikmalerei eindrang. *Sosos* konnte durch seinen „ungefegten Saal“ in Pergamon Ruhm gewinnen, worin er Speisereste und anderen Kehrrikt in Mosaik auf dem Fussboden naturgetreu darstellte; dieser stilllose Einfall wurde oft nachgeahmt, ebenso wie sein „Taubenmosaik“, dessen Wiederholung (im Capitolinischen Museum) in der That grosse technische Meisterschaft verrät.

Von monumentalen Aufgaben, die der Malerei gestellt worden wären, ist in der Diadochenzeit nicht mehr die Rede. Auch die Wandmalerei ist Zimmerschmuck geworden und hat in den weitaus meisten Fällen, wie die pompejanischen Wandgemälde zeigen werden, das Tafelbild zur Voraussetzung. Diese Einschränkung des Formats mochte einen Gewinn an malerischem Reiz bedeuten; zu jeder Zeit hat die Malerei im intimen Stimmungsbilde ihr Bestes an Farben- und Lichtwirkung gegeben. Ein sicheres Urteil hierüber könnten uns nur erhaltene Originale ermöglichen. Diese aber fehlen gänzlich, nicht bloss wegen der Vergänglichkeit ihres Materials, sondern auch, weil der ruhige Fluss der historischen Entwicklung bald unterging in den Wirbeln des ungeheuren Stroms der Mode und des Luxus, aus dem die weltbeherrschende Roma Befriedigung ihres Ruhmbedürfnisses und ihres Machtbewusstseins schöpfte.