

houettenmalerei mit schwarzen Körpern, gravirter Innenzeichnung und aufgesetzten Lichtern durchgeführt. (Siehe darüber p. X). Das ältere Verfahren tritt in der korinthischen sowie in der attischen Vasenmalerei nur mehr sporadisch auf (vgl. z. B. das Gorgoneion von Fig. 5). Der Entwicklungsgang der grossen (resp. Tafel-) Malerei jedoch erscheint nicht verständlich, wenn man nicht annimmt, dass sie mit Beiseitelassung der ausserhalb ihres naturgemässen Bereiches liegenden Gravirung die ihr zu Gebote stehenden Mittel ausgenützt und die Contourenzeichnung fortgepflegt hat. So bildete sie für die Gefässmalerei den Leitstern, der auf die alten Pfade zurückwies. Ihm zu folgen gab es aber für das attische Handwerk noch einen inneren Zwang, der zur Erfindung der rothfigurigen Technik führte. Wir haben oben ausgeführt, dass in der attischen Gefässmalerei mit schwarzen Figuren zwei Decorationsprincipien nebeneinander gingen. Beide bedeuten Zwischenstufen, bei denen man auf die Dauer nicht stehen bleiben konnte. Bei der einen Verzierungsweise ist das ausgesparte Bild nur ein Nothbehelf; der Firniss hatte naturgemäss die Tendenz, die vollständige Decke des Gefässes zu werden; da standen sich aber das Schwarz der Figuren und des Ueberzuges feindlich gegenüber. Das andere Decorationsprincip wiederum musste seine unleugbaren Vorzüge mit dem Verzicht auf die Firnissdecke erkaufen. In dem Momente aber, wo der Widerstreit dieser beiden Richtungen fühlbar zum Bewusstsein kam, wurde mit innerer Nothwendigkeit die befreiende Erfindung der rothfigurigen Technik gemacht. Das Wesen der Neuerung besteht darin, dass, während man bis jetzt bei einzelnen Gefässformen die Bildfläche aus der Firnissdecke ausgespart hatte, dies nun für jede einzelne Figur geschah. So einfach die Erfindung erscheint, ist sie doch die geniale Lösung aller früheren schier unüberwindlichen Schwierigkeiten. Die Keramik kehrte nun zu linearer Zeichnung zurück und indem alle Gefässformen die (scheinbar) vollständige Firnissdecke erhielten, wurde der Gegensatz zwischen den beiden früheren Decorationsprincipien aufgehoben; an ihre Stelle trat ein neues, das zu freier Entfaltung des figuralen wie ornamentalen Schmuckes Raum bot.

Es ist hier der Ort, das technische Verfahren, wie es in der älteren Zeit des rothfigurigen Stiles geübt wurde, kurz zu beschreiben. Wie bei der früheren Manier skizzirte der Arbeiter auf dem Gefässe, das erst leicht getrocknet worden war, zunächst die Umrisse der einzelnen Figuren, indem er sie ganz flüchtig mit einem spitzen Werkzeuge in den Thon einriss. In dieser »eingedrückten Vorzeichnung«, bei der es hauptsächlich darauf ankam, das ganze Bild zu disponiren und die Grössenverhältnisse der einzelnen Figuren zu treffen, erscheinen dieselben sämmtlich nackt. Es sei daran erinnert, dass die Künstler der Renaissance bei den ersten Entwürfen ihrer Compositionen ebenfalls von dem unbedeckten Körper ausgingen. Der endgiltige Umriss, der von der eingedrückten Vorzeichnung oft sehr bedeutend abweicht, wurde mit dem in den Firniss getauchten Pinsel in breitem Striche entweder mit einem Zuge oder in allmähligem Vorrücken von aussen nach innen geschaffen. Die Innenzeichnung, die nun an die Reihe kam, ist zweifacher Art: in der Hauptsache wird sie mit reliefartigen, scharf wie aus einer Feder mit bewunderungswürdiger Sicherheit gezogenen Linien (Relieflinien) gegeben; mit denselben werden auch die Umrisse noch einmal von dem flachen schwarzen Grunde abgehoben (Reliefcontouren), eine Sorgfalt, die begreiflicherweise bald aufgegeben wurde; für feinere Einzelheiten bestimmter Art, wie gewisse Muskel- und Faltenpartien dienen flache Striche mit dem in verdünnten Firniss eingetauchten Pinsel. Nun erst wird der bisher freigebliebene Thongrund mit der schwarzen Decke überzogen. Nachdem das Gefäss gebrannt worden ist, wird schliesslich Beiwerk (Kränze, Inschriften etc.) mit rother, sehr selten mit