

SCHRIFTEN DES LIEBIGHAUSES

Museum alter Plastik

Frankfurt am Main

Zum Verhältnis von Raum und Zeit in der griechischen Kunst

Passavant-Symposion 8. bis 10. Dezember 2000

Herausgegeben von Peter C. Bol
Redaktion: Marianne Kreikenbom



Bibliopolis

GEDRUCKT MIT UNTERSTÜTZUNG VON
ALEXANDER UND JUTTA RASOR

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Hanna Philipp
Zeitvorstellungen bei Homer und in der archaischen Dichtung 9

Nina Strawczynski
*La représentation de l'événement sur la céramique attique:
quelques stratégies graphiques* 29

Alain Schnapp
Espace et perspective corporelle dans l'imagerie grecque 47
Abb. 1–7

Detlev Wannagat
*Plötzlichkeit. Zur temporalen und narrativen Qualität
fallender Gegenstände in Bildern des 5. Jahrhunderts v. Chr.* 59
Abb. 8–25

Gabriele Kaminski
*Aspekte weiblicher Nacktheit und Entblößung in ihrer Zeitlichkeit
und Zeitlosigkeit* 79
Abb. 26–38

Albrecht Dihle
Die Emanzipation des Denkens von der Raum- und Zeitvorstellung 93

Justus Cobet
Zeit und Raum in der frühen griechischen Geschichtsschreibung 105

Jochen Althoff
Die Inszenierung des Raumes in den »Vögeln« des Aristophanes 123

Wilfred Geominy
Athena und Marsyas – Eine frühklassische Gruppe in Raum und Zeit 143
Abb. 39–52

Ursula Höckmann
Zu Komposition und Inhalt des Parthenonfrieses 161

Ulrich Schädler <i>Kairos – der unfruchtbare Moment</i> Abb. 53–55	171
Detlev Kreikenbom <i>Raumkonzeptionen in der nachparthenonischen Plastik</i> Abb. 56–76	183
Ursula Mandel – Achim Ribbeck <i>Form – Raum – Bewegung. Ästhetisches Erleben</i> <i>der Plastik des 3. Jahrhunderts v. Chr.</i> Abb. 77–103	209
Adrian Stähli <i>Erzählte Zeit, Erzählzeit und Wahrnehmungszeit. Zum Verhältnis von</i> <i>Temporalität und Narration speziell in der hellenistischen Plastik</i> Abb. 104–130	239
Hans-Hoyer von Prittwitz und Gaffron <i>Die Zeit in der Welt des Dionysos</i> Abb. 131–136	265
Caterina Maderna <i>Augenblick und Dauer in griechischen Mythenbildern</i> Abb. 137–147	275
Claude Rolley <i>L'expression du mouvement dans des statues immobiles</i> Abb. 148–160	299
ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS	311
ABBILDUNGSNACHWEIS	317
TAFELN	

Vorwort

Die hier veröffentlichten Überlegungen sind im Dezember 2000 im Frankfurter Liebieghaus während des alle drei Jahre stattfindenden Passavant-Symposiums vorgetragen worden. Sie nehmen eine Diskussion wieder auf, die sich in kleinem Kreis bereits Jahrzehnte zuvor in Olympia aus der Betrachtung geometrischer Bronzen ergeben hatte. Damals ging es um das Problem, in welchem Umfang die Beschreibung des Schildes des Achill in der Ilias für die bildende Kunst jener Epoche spezifische Darstellungs- und Erzählweisen spiegle. Bekanntlich schildert Homer die Reliefs nicht als Augenblicksbilder, sondern berichtet von (auf dem Höhepunkt des Geschehens abbrechenden) Begebenheiten.

Während es der klassischen Kunst verwehrt war, umfassendere Handlungsabläufe in einem Bilde festzuhalten und sie sich auf jenen Augenblick zu konzentrieren hatte, welchen wir seit Lessing den »fruchtbaren« zu nennen pflegen, konnte die geometrische und bis zu einem gewissen Grade auch die archaische Kunst durchaus zeitlich auseinanderliegende Momente in einem Bild vereinen. Dabei stellt sich die Frage nach dem Zusammenhang der zeitlichen Inkongruenz von Darstellungen aus geometrischer Zeit mit dem Phänomen, daß plastische Bildwerke dieser Epoche zum Verständnis wesentliche Elemente der Darstellung nicht in einer Hauptansicht darbieten, sondern ausschlaggebende Mitteilungen verschiedenen Seiten bis hin zu den Unterseiten zuzuordnen sind und daß sich zum Beispiel die konkav eingetieften Bilder auf den Unterseiten der Standplatten in ihrer räumlichen Entwicklung nicht auf einen Betrachter, sondern auf inhaltlich zugehörige Bildteile, also auf die auf den Standplatten stehenden Figuren beziehen.

Obwohl die klassische Kunst strenger der Forderung nach der Einheit von Raum, Zeit und Ort unterliegt, ist auch hier zu fragen, welche Auswirkung die räumliche und zeitliche Dimension, die ein Kunstwerk darstellt, auf deren räumliche Entfaltung und damit auch auf deren Ansichtigkeit hat, ob beispielsweise das transitorische Moment bei dem Diskobolen oder der Athena-Marsyas-Gruppe des Myron die reliefhafte Ausbreitung der Figuren und deren Einansichtigkeit nach sich zieht, während gleichzeitig der auf kein bestimmtes Handlungsmoment festgelegte Doryphoros des Polyklet keine Hauptansicht kennt, sondern körperlich präsent sich im Raum entwickelt.

Teilnehmer eines 1997 im Liebieghaus zur Erinnerung an Andreas Linfert veranstalteten Symposiums beobachteten verschiedentlich, daß bei hellenistischen Gruppen innerhalb ein und desselben Ensembles sehr widersprüchliche Raumkonzeptionen auftreten können und sich die räumliche Zuordnung weder aus dem szenischen Verlauf noch aus der Komposition der einzelnen Figur ergibt. Die Beobachtung verweist auf eine nicht nur im zeitlichen Ablauf, sondern auch in der inhaltlichen Disposition erweiterte Dimension. Dies trifft sich mit der Feststellung, daß – etwa bei der Wiedergabe schlummernder Hermaphroditen oder von Satyrn, die Nymphen bedrängen – Mitteilungen, die für das Verständnis der Darstellung maßgeblich sind, dem Betrachter in der »Hauptan-

Caterina Maderna

Augenblick und Dauer in griechischen Mythenbildern

Wer kann den Raum durchdringen, dem Strömen der Zeit begegnen? Nur, wer sich ohne Täuschung aus den Bedingungen des Sinnlichen zu befreien vermag und den Raum und die Zeit hinter sich lassen kann, die man für wirklich hält, weil sie meßbar sind: aber die Wirklichkeit von Raum und Zeit ist Unermeßlichkeit. Aus ihr kann schöpfen, wer nicht nur bestimmte Formen des Messens, sondern das Messen selbst überwindet, aber zugleich um das Wie und Weshalb von dessen Hervorgehen weiß: wer weiß, was des Geistes Wille ist, wenn er die Substanz seines ewigen Dichtens ins Maß verschließt. Nur des Geistes Wahrheit rechtfertigt ja das Messen, diese vorübergehende Erscheinung dessen, was Raum und Zeit – in ihrer Erhabenheit – sind.

Massimo Scaligero¹

Jedes Kunstwerk ist seiner Natur nach für den Betrachter insofern in gewisser Weise zeitlos, als es den vielfachen Ereignisfolgen, die wir als Zeitfolgen zu erleben gewohnt sind, nicht zwangsläufig unterworfen erscheint.² Zwar ist es in bezug auf seine Entstehung und seine Geschichte in die Zeitlichkeit des menschlichen Seins und in ihre grundlegenden Kategorien der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft eingebunden, indem es einerseits die vergegenwärtigte Zeiterfahrung des Künstlers einschließt und andererseits vom Moment seiner Schöpfung an bis zu seiner jeweils augenblicklichen

¹ M. Scaligero, Raum und Zeit, in einer Übersetzung von G. F. Schulz (1995). Der originale Text »Segreti dello spazio del tempo« erschien erstmalig im Jahr 1964.

² Vgl. grundsätzlich auch: W. Perpeet, Von der Zeitlosigkeit der Kunst, Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 1, 1951, S. 1 ff.; S. Toulmin/J. Goodfield, The Discovery of Time (1965); Brommer 1969; L. Dittmann, Raum und Zeit als Darstellungsformen der bildenden Kunst. Ein Beitrag zur Erörterung des kunstgeschichtlichen Raum- und Zeitbegriffs, in: Festschrift E. Kühn (1969), S. 43 ff.; E. Castelli (Hrsg.), Il simbolismo del tempo. Studi di filosofia dell'arte (1973); Th. Zaunschirm, Zeit und Raum als Determinanten kunstwissenschaftlicher Methodologie (1973); D. Frey, Das Zeitproblem in der Bildkunst, in: Bausteine zu einer Philosophie der Kunst (1976), S. 212 ff.; F. Brentano, Philosophische Untersuchungen zu Raum, Zeit und Kontinuum, hrsg. von S. Körner und R. M. Chisholm (1976); R. Kosselleck, Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten (1979); R. Lauth, Die Konstitution der Zeit im Bewußtsein (1981); G. Kubler, Die Form der Zeit (1982), Originalausgabe: G. Kubler, The Shape of Time. Remarks on the History of Things (1962); J. Assmann, Die Gestalt der Zeit in der ägyptischen Kunst, in: 5000 Jahre Ägypten (1983); M. Baudson (Hrsg.), Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst. Ausst.-Kat. Kunsthalle Mannheim (1984); P. Ricoeur, Time and Narrative I–III (1984–1988); H. Burger, Zeit, Natur und Mensch. Beiträge von Wissenschaftlern zum Thema Zeit (1987); H. Theissing, Die Zeit im Bild (1987); Luckner 1994; M. Burckhardt, Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung (1994); T. Wyller, Indexikalische Gedanken über den Gegenstandsbezug in der raumzeitlichen Erkenntnis (1994).

Betrachtung eine Historie hat. Gleichwohl manifestiert es sich in seinem unmittelbaren Dasein vor dem Betrachter als nicht wirklich wesenhaft von diesen abhängig.³ Seine Präsenz als solche bleibt von der faktischen Erlebniszeit unserer Wahrnehmung und deren Prozessen ebenso wie von denen unseres subjektiven Bewußtseins unberührt.⁴ Unsere Maßeinheiten – in Sekunden, Minuten, Stunden und so fort –, mit denen wir unsere biologische Erfahrung der Zeit zu erfassen und gleichsam rhythmisierend zu ordnen suchen⁵, gelten zwar für diese selbst, können auf das Sein des Kunstwerks jedoch nicht übertragen werden. Die jeder künstlerischen Schöpfung somit bereits an sich inwohnende Ambivalenz von Zeitlichkeit und Zeitlosigkeit wird in ihrer Wahrnehmung durch einen reflektierenden Betrachter unmittelbar für diesen selbst erfahrbar: »Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick; jedes gelungene ein Einstand, momentanes Innehalten des Prozesses, als der es dem beharrlichen Auge sich offenbart.«⁶

Die archäologische wie die kunsthistorische Forschung haben sich in der Folge denn auch kaum zufällig sehr viel intensiver mit der zentralen Bedeutung des Raumes für die bildende Kunst der Antike als mit deren immanentem Gehalt an oder Sichtbarmachung von Zeit beschäftigt.⁷ In der Vorstellung, daß die Zeitlichkeit hier aus einem Neben- und

³ Vgl. bereits G. Dehio: »Ein Kunstwerk, wie alt es auch sei, wirkt in dem Augenblick, in dem wir es in uns aufnehmen, als Gegenwart. Dieser Gegenwartspunkt ist für die Wesensforschung ganz einheitlich festzuhalten.« Zitiert bei G. Pochat, in: Thomsen/Holländer 1984, S. 41. Ebenso H. Theissing, *Die Zeit im Bild* (1987), S. 18 f.: »Jedes Kunstwerk ist mit allen Hervorbringungen des Menschen in die Geschichte, deren Parameter die Naturzeit ist, eingebunden. Zu einer bestimmten geschichtlichen Zeit geplant und geschaffen, hat es seine eigene Geschichte oft bis zur Vernichtung; es ist Erzeugnis einer geschichtlichen Persönlichkeit, die ihrerseits ihre Geschichte hat; und es ist durch die Geschichte selbst und den Geist seiner Zeit geprägt [...]. Schon die erste Annäherung an das Zeitphänomen in Bildern zeigte (jedoch), daß diese Widerstand leisten gegen die Trübung des Augenblicks durch die ›Zeit‹, indem sie ihren Flug in leuchtender Gegenwart anhalten. Sie gehören zwar der geschichtlichen Zeit an [...], zugleich aber treten sie aus der Geschichtlichkeit heraus in eine außergeschichtliche, übergeschichtliche Zeit.«

⁴ Die sog. Ich-Zeit des subjektiven Bewußtseins jedes Menschen, sein »inneres« Zeitbewußtsein kommt bekanntlich ja keineswegs zwangsläufig mit der tatsächlich »objektiv« meßbaren Zeit zur Deckung, zumal sie einerseits erlebte Gegenwart sowie erfahrene oder erinnerte Zeit zugleich sein kann; andererseits einzelne Ereignisse in mehr oder weniger extremer Verkürzung oder Dehnung erlebt oder gar mehrere, zeitlich tatsächlich auseinanderliegende Begebenheiten als gleichzeitig zu erinnern vermag. Zur Durchdringung des ästhetischen Gefühls und der faktischen Erlebniszeit der Wahrnehmung bereits H. Bergson, *Sur les données immédiates de la conscience* (1888) – in deutscher Übersetzung, *Zeit und Freiheit* (1949), S. 12 ff., 62 ff. – Zur Erschließung von »Zeit« auf der vornehmlichen Basis der Wahrnehmungsprozesse des Betrachters G. Pochat, in: Thomsen/Holländer 1984, S. 22 ff.; G. Boehm, *Bild und Zeit und das Zeitliche des Bildes*, in: H. Paflik (Hrsg.), *Das Phänomen Zeit* (1987), S. 1 ff.

⁵ Vgl. V. von Weizsäcker, *Gestalt und Zeit* (1942), der den biologischen Zeitpunkt jedes Menschen von der objektiven Zeitachse scheidet.

⁶ W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hrsg. von G. Adorno und R. Tiedemann (1977), S. 17. Dazu W. Henckmann, in: Thomsen/Holländer 1984, S. 77 ff.

⁷ Vgl. dazu ausführlich hier die Beiträge von A. Schnapp S. 47 ff., W. Geominy S. 143 ff., D. Kreikenbom S. 183 ff. und U. Mandel – A. Ribbeck S. 209 ff. sowie z. B.: G. Kraemer, *Figur und Raum in der ägyptischen und griechisch-archaischen Kunst*, *Hallesches Winckel-*

Hintereinander der bildlichen Ordnung erwachse, wird ihre mögliche Erfahrbarkeit in der Anschauung eines Werkes überhaupt in fast ausschließlicher und unmittelbarer Abhängigkeit von seinem jeweiligen Verhältnis zum Raum erörtert.⁸ Die nach der Relativitätstheorie Einsteins heute zumeist symbiotische Verbindung der beiden Dimensionen im Begriff der »Raum-Zeit« trägt überdies unserem grundsätzlichen Erleben eines raumzeitlichen Kontinuums, nicht weniger jedoch unserem wesenhaften Unvermögen Rechnung, »Zeit« als eine der basalen Komponenten unseres Daseins in all ihren vielfältigen Aspekten zu erfassen, geschweige denn zu definieren.

Dabei liegt die ungebrochene Verknüpfung einer möglichen Zeiterfahrung mit den Raumverhältnissen von Kunstwerken – und die hier angesprochenen Überlegungen zur griechischen Kunst ließen sich allgemein auch auf andere Epochen übertragen – zweifellos nicht zuletzt darin begründet, daß man die Zeitlichkeit eines Bildes zunächst in

mannprogramm 28 (1931), S. 58 ff.; H. Jantzen, *Über den kunstgeschichtlichen Raumbegriff* (1938); J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space* (1957); R. Carpenter, *The Esthetic Basis of Greek Art* (1959); K. Badt, *Raumphantasien und Raumillusionen, Wesen der Plastik* (1963); H. Quirling, *Helikon* 6, 1966, S. 114 ff.; H. Marwitz, *Das Raumproblem in der frühgriechischen Kunst*, in: *Festschrift W. Gross* (1968), S. 25 ff.; K. Schefold, *Archäologische Mitteilungen aus Iran* 1, 1968, S. 49 ff.; F. Hiller, *Formgeschichtliche Untersuchungen zur griechischen Statue des späten 5. Jahrhunderts v. Chr.* (1971); A. H. Borbein, *Jahrb. d. Inst.* 88, 1973, S. 43 ff.; H. Götze, *Die Entdeckung des Raumes in der griechischen Kunst*, in: *Festschrift B. Neutsch* (1980), S. 507 ff.; Moser von Filseck 1988, bes. S. 262 ff.; dies., *Boreas* 12, 1989, S. 47 ff.; H. Protzmann, *Zeitschrift für Ästhetik und Kunstwissenschaft* 35, 1990, S. 61 ff.; H. F. Mallgrave, *Empathy, Form and Space* (1994); M. Hoffer, *Hephaistos* 14, 1996, S. 7 ff. Vgl. in diesem Sinn auch E. H. Gombrich: »Während das Problem des Raumes und seiner Darstellung in der Kunst die Aufmerksamkeit der Kunsthistoriker in einem fast übertriebenen Maße beschäftigt hat, wurde das entsprechende Problem der Zeit und der Darstellung der Bewegung seltsamerweise vernachlässigt«, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institute* 27, 1964, S. 293 sowie G. Boehm: »[...] zumal die Kunstentwicklung der europäischen Neuzeit und das sie begleitende Denken die Fiktion des Raumes als eigentlichen Antrieb der Malerei suggerierten. Von der Erfindung der zentralperspektivischen Konstruktion über den himmelstürmenden Illusionismus barocker Deckengemälde bis zur Erfindung des Panoramas oder der Fotografie schien die Herrschaft über den Raum bildnerisches Denken zu dominieren«, in: H. Paflik (Hrsg.), *Das Phänomen Zeit* (1987), S. 3. – Zum Raumbegriff der Antike zusammenfassend: S. Sambursky, *Eranos* 44, 1975, S. 167 ff.

⁸ Vgl. bereits G. E. Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), hrsg. von K. Wölfel (1988), S. XVI. Ähnlich auch H. Bergson, der später explizit ausführte, daß jeder gezählte Moment in erster Linie als ein Punkt im Raum vorstellbar sei und somit jegliche Zahlenvorstellung mit einer räumlichen Anschauung verknüpfte, s. *Sur les données immédiates de la conscience* (1888), in dt. Übersetzung: »Zeit und Freiheit« (1949). – Zur konstitutiven Rolle raumzeitlicher Vorstellungen im besonderen weiterhin: E. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen* (1923–1929); S. Langer, *Feeling and Form* (1953); B. Kanitscheider, in: H. Burger (Hrsg.), *Zeit, Natur und Mensch* (1986), S. 116 ff.; H. Theissing, *Die Zeit im Bild* (1987), bes. S. 13 ff. Vgl. G. Pochat, *Erlebniszeit und bildende Kunst*, in: Thomsen/Holländer 1984, S. 26 f., 32 f. In der kunstgeschichtlichen Forschung wird entsprechend die zeitliche Einheitlichkeit des Bildes oft in einem etwas mechanistisch anmutenden Vorstellungsmodell mit der Entstehung der Perspektive verknüpft. Vgl. beispielsweise L. Andrews, *Story and Space in Renaissance Art* (1995). Ähnlich auch Schweitzer 1953 sowie ders., *Das Problem der Form in der Kunst des Altertums, Handbuch der Archäologie* (1939).

erster Linie an seiner Bewegung oder Beweglichkeit festmachte.⁹ Aristoteles folgend, der den Begriff der Bewegung dem der Zeit vorgeordnet hatte – indem er sie als das Gemessene an der Bewegung vorstellte –, wurden räumliche wie zeitliche Bewegungsvektoren als die wesentlichen, gleichsam transitorischen Elemente begriffen, welche Zeit im Bild sichtbar und – in einer ideellen Rekonstruktion von Bewegungsabläufen – für den Betrachter erfahrbar machten.¹⁰ Sowohl der hochklassische Diskobol des Myron (Abb. 137)¹¹ als auch die späthellenistische Bronzestatuette des tanzenden Satyrs aus dem tuskanischen Atrium der Casa del Fauno in Pompei (Abb. 138)¹² sind in diesem Sinn, um nur zwei prägnante Beispiele herauszugreifen, ja tatsächlich so konzipiert worden, daß ihre Körper in der kulminierenden Spannung oder in der momenthaften Pose eines komplexen Bewegungsablaufes gleichsam festgefroren verharren. Interessanterweise eint beide Figuren dabei allerdings in erster Linie der Faktor »Zeit«, indem sie nämlich dem zentralen Anliegen ihrer jeweiligen Künstler Gestalt verleihen, durch die bildhafte Fixierung eines entscheidenden, punktuellen Augenblicks im jeweiligen Bewegungsablauf ein »Vorher, Jetzt und Danach« im Bild zu verdichten.¹³ In bezug auf ihr Verhältnis zum Raum sind der myronische Diskobol – der streng achsengebunden sowie völlig in sich selbst zentriert lastet und letztendlich nahezu reliefhaft zweidimensional in der Fläche agiert – und der auf dem schmalen Grat einer Linie

⁹ Auf diesem Grundgedanken basiert beispielsweise die Untersuchung von Brommer 1969.

¹⁰ Aristoteles., Phys. 4,10 ff.: »Das nämlich ist die Zeit: ein Gezähltes an der im Horizont des Früher und Später (an der für den Hinblick auf das Vor und Nach) begegnenden Bewegung.« Vgl. dazu auch U. Schädler, in: R. F. Docter/E. M. Moormann (Hrsg.), Proceedings of the XVth International Congress of Classical Archaeology, Amsterdam, July 12–17, 1998 (1999), S. 355 ff. Umfassend zum Phänomen: E. H. Gombrich, Moment and Movement in Art (1984), S. 40 ff. In diesem Sinn führte denn auch bereits J. W. von Goethe in seiner 1798 erschienenen Schrift »Über Laokoon« aus: »Wenn ein Werk der bildenden Kunst sich wirklich vor dem Auge bewegen soll, so muß ein vorübergehender Moment gewählt sein: Kurz vorher darf kein Teil des Ganzen sich in dieser Lage befunden haben, kurz nachher muß jeder Teil genötigt sein, diese Lage zu verlassen, dadurch wird das Werk Millionen Anschauern immer wieder neu lebendig sein.« Vgl. auch Brommer 1969, S. 14.

¹¹ Vgl. zuletzt W. Anschütz/M. L. Huster, Hephaistos 5/6, 1983/84, S. 71 ff.; A. Giuliano, in: Scritti in onore di G. Brigati (1990), S. 11 ff.; H. Bernett, Stadion 17, 1991, S. 27 ff.; J. Inan, in: Hittite and other Anatolian in Near Eastern Studies in honour of S. Alp (1992), S. 323 ff.; F. Rausa, L'immagine del vincitore. L'atleta nella statuaria greca dall'età arcaica all'ellenismo (1994).

¹² Neapel, Museo Nazionale (5002). Die 78 cm hohe Bronzestatuette stammt aus der sog. Casa del Fauno in Pompei; ihr wahrscheinlich ebenfalls in Bronze ausgeführtes Vorbild wurde meist als im späten Hellenismus, im letzten Drittel des 2. Jh. v. Chr., entstanden vermutet, vgl. A. Ippel, Archäologischer Anzeiger 1939, S. 350 ff., Abb. 1–6; L. Alscher, Griechische Plastik 4. Hellenismus (1957), S. 110 ff., Abb. 47 a–b, Taf. 1 C; C. Dierks-Kiehl, Zu späthellenistischen bewegten Figuren der 2. Hälfte des 2. Jahrhunderts. (1973), S. 77 ff.; Th. Kraus/L. von Matt, Pompeji und Herculaneum (1973), S. 80 f., Abb. 99–100; T. Hölscher, Antike Kunst 28, 1985, S. 131 f.; K. Kell, Formuntersuchungen zu spät- und nachhellenistischen Gruppen (1988), S. 66 ff.; R. M. Schneider, in: T. Hölscher (Hrsg.), Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike (2000), S. 354 ff., Abb. 1.

¹³ Vgl. zum Diskobol auch die bekannte Überlieferung des Lukian (Philopseudes 18), daß man dem Diskuswerfer ansehen könne, daß er sich wieder aufrichten werde.

tanzende Satyr – dessen manierierte, zugespitzt labile Pose in mehrfache Richtungen des Umraumes ausgreift und von steil gekreuzten Diagonalen bestimmt wird, welche divergierende, ruckhaft vollführte Richtungsimpulse suggerieren – sehr verschieden. Hatte sich der Faktor »Raum« im Lauf der rund drei Jahrhunderte, die zwischen den Statuen liegen, stark verändert, so ist der der »Zeit« seinem Wesen nach im Grunde gleich geblieben. Beide Werke schließen eine unmittelbar verwandte, gleichsam innere Dauer ein, auch wenn sie diese räumlich auf eine gänzlich unterschiedliche Weise interpretieren und gestalten.

Das gleiche Phänomen wird kaum zufällig dann auch in dem Aspekt der bildenden Kunst manifest, der – nach und mit der in ihr sichtbar gemachten körperlichen Bewegung – am offensichtlichsten das Thema Zeit berührt, nämlich in der vor allem von der neueren Forschung auf ihre jeweils epochenspezifischen Eigenschaften und Charakteristika hin untersuchten Erzählweise, das heißt in einem gewissen Sinn: der Bewegung der Handlung der Bilder.¹⁴

Der Maler der viel diskutierten und auch in diesem Band mehrfach besprochenen Knopfhenschale in Boston (vgl. Abb. 123)¹⁵ hat seine Absicht, das in Homers Odyssee (10,203–335) geschilderte Kirkeabenteuer in einer möglichst komplexen Weise bildlich nachzuerzählen, bekanntlich dadurch verwirklicht, daß er zeitlich wie örtlich auseinanderliegende Elemente der literarischen Erzählung in einer einzigen Darstellung zusammengefaßt zeigt: Im Zentrum des symmetrisch komponierten Bildes ist Kirke gerade dabei, den Zaubertrank anzurühren, von dem die Gefährten des Odysseus allerdings schon sichtlich in Schweine verwandelt worden sind. Eurylochos, der Anführer ihrer Truppe, welcher eigentlich bei der Szene gar nicht anwesend war, da er mißtrauisch die Einladung der Zauberin abgelehnt hatte, läuft, sich dennoch mit einer

¹⁴ Der Begriff beschreibt die Mittel und Darstellungsprinzipien, mit denen eine Handlung als Abfolge von Ereignissen bildlich wiedergegeben wird. Vgl. zur Erzählweise der griechischen Bildkunst z. B.: Narration in ancient Art. A Symposium. 57th General Meeting of the Archeological Institute of America, Chicago 1955, American Journal of Archaeology, 1957 ff.; Himmelmann 1967, S. 69 ff.; J. Carter, The Annual of the British School at Athens 67, 1972, S. 25 ff.; Meyboom 1978, S. 55 ff.; A. M. Snodgrass, Narration and allusion in archaic Greek Art (1982); E. Harrison, American Journal of Archaeology 87, 1983, S. 237 ff.; R. Brilliant, Visual Narratives. Storytelling in Etruscan and Roman Art (1984); Raecck 1984, S. 1 ff.; K. Schefold, in: Eidolopoiia, Actes du colloque sur les problèmes de l'image dans le monde Méditerranéen classique (Rom 1985), S.3 ff.; H. von Hesberg, Jahrb. d. Inst. 103, 1988, S. 309 ff.; H. Froning, ebd. S. 169 ff.; G. Ahlberg-Cornell, Myth and Epos in Early Greek Art. Representation and Interpretation (1992); P. J. Holliday (Hrsg.), Narrative and event in ancient art (1993); S. Goldhill/R. Osborne (Hrsg.), Art and Text in Ancient Greek Culture (1994); B. Cosgrove, in: J. Morrison/F. Krob (Hrsg.), Text into Image: Image into Text. Proceedings of the Interdisciplinary Bicentenary Conference held at St. Patrick's College Maynooth (1995), S. 25 ff.; Stansbury-O'Donnell 1999.

¹⁵ Boston, Museum of Fine Arts (99518). ABV 198; Himmelmann 1967, S. 74 ff. Taf. 4; CVA Boston 2 Taf. 8; Raecck 1984, S. 4 ff., Abb. 3; M. Schmidt, in: Ausst.-Kat. Pandora 1996 S. 57 ff., Abb.2; Stansbury-O'Donnell 1999, S. 89 ff. Abb. 38; zuletzt D. Wannagat, Antike Kunst 42, 1999, S. 9 ff.; N. Himmelmann, Jahrb. d. Inst. 115, 2000, S. 293 f., Abb. 21. Vgl. ausführlich auch hier die Beiträge von N. Strawczynski S. 29 ff. und D. Wannagat S. 59 ff.

Gebärde des Schreckens auf sie beziehend, nach rechts fort. Der bei den Schiffen zurückgebliebene Odysseus schließlich, dem Eurylochos erst die Kunde von dem schrecklichen Geschehen bringen wird – und der folglich an sich zu einem viel späteren Zeitpunkt der Geschichte auftritt – nähert sich im Bild gleichwohl bereits mit gezücktem Schwert von links, um Kirke die Rückverwandlung seiner zu diesem Zeitpunkt bereits längst in die Ställe weggeschlossenen Freunde abzutrotzen. Mehrere unterschiedliche Zeitebenen, die sich vielfach überlappen, sind in einem räumlich hingegen durchaus kohärenten Bild vereint¹⁶; die synoptische Komposition fällt nicht mit einem synchronen Handlungsablauf zusammen.

Ganz anders wird eine Episode des Medea-Mythos auf einem im frühen 1. Jahrhundert n. Chr. geschaffenen pompeianischen Fresko in Neapel erzählt (Abb. 139)¹⁷, dem wohl ein hellenistisches, vielleicht frühhellenistisches Vorbild zugrunde liegt. Während ihre Söhne vor dem Eingang des Palastes spielen, sitzt Medea, den Kopf auf die Rechte gestützt, in tiefes Nachdenken versunken am rechten Bildrand. Im Gegensatz zu dem archaischen Vasenbild, das auf eine raumzeitliche Einheit der bildlichen Erzählung verzichtete, um den komplexen Handlungsablauf der Geschichte möglichst vollständig im Bild wiederzugeben, agieren die Figuren hier in einem kohärenten raumzeitlichen Gefüge. Die kulissenhafte Architektur konstituiert, ebenso wie die Schatten der spielenden Kinder, einen dreidimensionalen Tiefenraum, in dem die Personen einander natürlich und in durchaus real wirkender Weise zugeordnet sind. Das Augenblickliche, Aktuelle des sichtbaren Geschehens, welches die in ihm handelnden Personen als Bestandteile einer unmittelbar gleichen zeitlichen Einheit begreifbar macht, wird darüber hinaus noch durch die Gestalt eines meist als Pädagoge gedeuteten Mannes betont, der – gleichsam als Spiegel des Bildbetrachters – aus einem Fenster die Szene beobachtet.

¹⁶ Die Vorstellung von Stansbury-O'Donnell 1999, S. 90, daß die Nacktheit der Zauberin ebenfalls als ein primär zeitlicher Indikator zu werten sei, da sie auf die später folgende Liebesszene mit Odysseus verweise, überzeugt allerdings schwerlich: »In the context of his charge, Circe's nudity, quite rare in depictions of the female from Archaic art, is an index to the final resolution of the episode when Odysseus finally puts away his sword and goes to bed with Circe [...].« Hier wird wohl eher in einem mehr grundsätzlichen, symbolischen Sinn auf die der Zauberin anhaftende erotische Kraft verwiesen. Vgl. dazu auch den Beitrag von G. Kaminski in diesem Band. – Zu Zeit und Zeitlosigkeit in der frühen griechischen Dichtung und Vasenmalerei vgl. A. Mackay, in: *Voice into text. Orality and literacy in ancient Greece. Papers delivered at a conference held at the University of Tasmania, Australia 1994* (1996), S. 43 ff.

¹⁷ Neapel, Museo Nazionale (114321). Das dem sog. Dritten Stil verpflichtete Wandbild stammt aus dem *cubiculum* e im Haus des Iason, Reg. IX 5,18–21: E. Simon, *Gymnasium* 61, 1954, S. 216; K. Scheffold, *Wände Pompejis* (1957), Reg. IX 5,18–21; J. Croisille, *Poesie et art figuré de Neron aux Flaviens* (1982), S. 52, Taf. 18.2; E. Pozzi u. a., *Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli* (1986), Kat.-Nr. 75 mit Abb.; M. Schmidt, in: *LIMC VI* (1992) s. v. *Medeia* Nr. 8, Taf. 195. Vgl. zur Thematik des Bildes allgemein auch V. P. Zinserling, *Klio* 61, 1979, S. 407 ff.; H. Meyer, *Medeia und die Peliaden. Eine attische Novelle und ihre Entstehung. Ein Versuch zur Sagenforschung auf archäologischer Grundlage* (1980); B. Bergmann, in: N. Boymel Kampen (Hrsg.), *Sexuality in Ancient Art* (1996), S. 200 ff., Abb. 205 a; J. J. Clauss/S. I. Johnston (Hrsg.), *Medea, Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art* (1997).

Und doch versinnbildlicht auch das Medea-Bild keineswegs nur ein »Hier und Jetzt«, ist der scheinbar allein gegenwärtigen, momenthaften Szene nicht nur ideell, sondern auch formal ein erzählerisch wie eben dann auch zeitlich sehr viel dichter Handlungs-zusammenhang immanent. In diesem Sinn wirkt hier die seltsame Isoliertheit der geschilderten Personen gerade in der stringenten Kohärenz des Bildraumes besonders auffällig.

Scheint das archaische Vasenbild dem heutigen Betrachter insofern inkohärent, als dort örtlich und zeitlich an sich voneinander getrennte Figuren gleichwohl miteinander handelnd kommunizieren, so agieren die Personen des hellenistischen Gemäldes ja gar nicht wirklich miteinander. Eine eigentliche Handlung im Bild fehlt überhaupt: Der ältere Sohn Medeas ist an den Astragalen, die er vor sich auf den Boden geworfen hat gar nicht interessiert, sondern sucht mit ernster Miene die Blicke des Betrachters. Der lebhaft laufende und die Gebärde des jüngeren wirken, da sowohl ohne ersichtlichen Bezug zum Bruder als auch zur völlig in sich versunkenen Mutter, unmotiviert und lassen – im Verbund mit seiner emotional stark bewegten Mimik – fast an eine Flucht denken. Was schließlich Medea selbst betrifft, so beseitigt das Schwert, das sie mit ihrer Linken im Schoß hält jeden noch möglichen Zweifel: Hier wird der grausame Mord an den Kindern bedacht und entschieden, die endgültige Austilgung des königlichen Geschlechtes des Iason geplant.¹⁸ Ihre vorgeneigte Haltung und der angewinkelte rechte Arm, auf den sie ihren Kopf stützt, signalisieren in einer bewährten, traditionellen Pose Nachdenklichkeit und ein momentanes Aussetzen der Handlung. Jede Figur ist allein für sich selbst definiert und in einem gleichsam zugespitzten Gemütszustand wiedergegeben¹⁹; die umgebende architektonische Szenerie trägt zur Isolierung und Separierung der Gestalten bei. Nur der Betrachter scheint das Geschehen in seiner Gesamtheit und ganzen inhaltlichen Tragweite wahrzunehmen. Die Momentaufnahme der Szene entpuppt sich

¹⁸ Die Szene des Gemäldes wird, wie zwei unmittelbar verwandte Werke aus Herculaneum und Pompei in Neapel, von der Forschung bisher durchweg in dieser Weise interpretiert, vgl. Neapel, Museo Nazionale, Inv.-Nr. 8976 aus Herculaneum sowie Inv.-Nr. 8977 aus Pompei, Casa dei Dioscuri, Reg. VI 9, 6: E. Pozzi u. a., *Le Collezioni del Museo Nazionale di Napoli* (1986), S. 150 f., Nr. 194; S. de Caro, *Il Museo Archeologico Nazionale di Napoli* (1994), S. 177 mit Farbabb.; B. Bergmann, in: N. Boymel Kampen (Hrsg.), *Sexuality in Ancient Art* (1996), S. 202 ff. mit Abb. 84: »Medea is about to strike at Jason's most vulnerable asset: his paternity, and with it, the perpetuation of his memory and his property.« B. Noack-Hilgers, *Thetis* 5/6, 1999, S. 214 f., Abb. 6–7. Im Gegensatz zu jenen, welche oft mit einem überlieferten Gemälde des Timomachos von Byzanz in Verbindung gebracht wurden – vgl. *Anthologia Graeca* 16, S. 135 ff. – ist Medea hier allerdings nicht stehend wiedergegeben und blickt zudem stärker aus dem Bild zum Betrachter heraus.

¹⁹ Die bereits erwähnten Epigramme machen dabei deutlich, daß gerade eine eindrucksvolle Schilderung der sich widerstreitenden Gefühle Medeas offenbar in besonderer Weise auch das Gemälde des Timomachos auszeichnete. Vgl. *Anthologia Graeca* 16, S. 16, 136 das Epigramm des zur Zeit des Tiberius lebenden Antiphilos von Byzanz: »Als des Timomachos Hand Medeia, die schreckliche, malte,/ zwischen Rachegefühl und ihren Kindern geteilt,/ war er unendlich bemüht, zwei Herzen in ihr zu enthüllen:/ eines von Mitleid erfüllt, rasend das andre vor Wut./ Beiden gab er Gestalt. Betrachte das Bild nur! Die Träne/ wandelt in Drohung, der Zorn kehrt in Erbarmen sich um.« Dazu auch B. Noack-Hilgers, *Thetis* 5/6, 1999, S. 214 ff.

tatsächlich als eine geschickt inszenierte Aneinanderreihung bildlicher Anspielungen auf die komplexe Ganzheit der mythischen Erzählung. Das Augenblickhafte des Bildes hat nichts wirklich Situatives an sich, sondern dient vielmehr der Akzentuierung eines dramatischen Höhepunktes der Geschichte, welcher als solcher nur in Kenntnis eines zeitlich vorangegangenen, früheren Geschehens verständlich wird. In der noch erhaltenen Dramatik des Momentes kurz vor der Entscheidung Medeas kündigt sich zudem der Wendepunkt, das drohend herannahende Ende der mythischen Legende, die Zukunft, an. Die im Bild geschilderte Situation ist nur ein Ausgangspunkt, die chronologische »Achse« seiner gegenwärtigen Handlung wird um den Retrospekt in die Vergangenheit wie um den Prospekt in die zukünftigen Ereignisse erweitert.²⁰

Unmittelbar fühlt man sich an das für die Kunstgeschichte so folgenreiche, wenn auch in vielfacher Hinsicht problematische Diktum G. E. Lessings erinnert, der den fruchtbaren Augenblick eben nicht am Höhepunkt eines bestimmten Handlungsablaufes ansetzte, sondern kurz davor, so daß der Einbildungskraft des Betrachters freies Spiel gewährt werde.²¹ In der griechischen Tragödie war es im besonderen der plötzlich hereinbrechende Moment, dem eine besondere Verdichtung der Zeit zukam.²²

²⁰ B. Noack-Hilgers, *Thetis* 5/6, 1999, S. 212 hebt solcherart Eigenschaften bildlicher Darstellungen als eines der wesentlichen Charakteristika der sog. belebten Beschreibung philostratischer Technik hervor. Zur Verknüpfung der psychischen und zeitlichen Verdichtungen des Bildes mit einer subtil inszenierten räumlichen Wirkung, die gezielt den gemalten Bildraum mit dem realen architektonischen Raum des cubiculum verbindet vgl. B. Bergmann, in: N. Boymel Kampen (Hrsg.), *Sexuality in Ancient Art* (1996), bes. S. 107 ff.

²¹ G. E. Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), hrsg. von K. Wölfel (1988), S. III: »Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affekts ist aber kein Augenblick, der diesen Vorteil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Über ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Äußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden, und sie nötigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Augenblicks als ihre Grenze scheuet. [...] Ferner. Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer: so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt. [...] Die Medea hat er [Timomachos] nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet; sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpft. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloß die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft gehet weit über alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen könnte. Aber eben darum beleidigt uns die in der Kunst fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, daß wir vielmehr wünschen, es wäre in der Natur selbst dabei geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden, oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Überlegung die Wut entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg versichern können.« Ebd. S. XVI: »Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern

Bestimmte die archaische Malerei eine direkte, in der Zusammenstellung der Figuren selbst sichtbare Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen, welche dem Betrachter mehrere, zeitlich aufeinanderfolgende Episoden des Mythos vor Augen führte, so regt die hellenistische – wenn auch mittels einer subtileren Konstruktion weitaus raffinierterer – Bauart kaum weniger gezielt eine entsprechend assoziative Verknüpfung beim Betrachter an. Hier wie dort manifestiert sich kein einfacher Schnitt durch die Zeitachse – wie dies etwa bei einem fotografischen Schnappschuß der Fall wäre –, sondern unterliegt das mögliche Verständnis der Bilderzählung erst der gedanklich-abstrahierenden, alle Elemente kenntnisreich miteinander verknüpfenden Erfassung und Imagination des Betrachters. Für dessen Aufnahme und gedankliche Verarbeitung des narrativen Inhaltes des Bildes spielt weniger diejenige Zeit eine Rolle, welche sein eigenes Leben im existentiellen Sinn bestimmt, als vielmehr eine gleichsam übergreifende Innerzeitlichkeit der Erzählung selbst, in der ein fiktives Leben vorgestellt wird und in der allein sich die geschilderten Ereignisse abspielen.²³ Trotz der verschiedenen Raumvorstellungen, der gänzlich unterschiedlichen Syntax der Werke ist ihnen nicht zuletzt auch in diesem ideellen Vorgang die zeitliche Dauer eines komplexen Handlungszusammenhangs auf die gleiche Weise immanent.

Wird bereits hier offensichtlich, daß jedes Kunstwerk zwar einer spezifischen raumzeitlichen Relation unterworfen ist, das Phänomen seiner Zeitlichkeit an sich jedoch keineswegs an eine fest determinierte Vorstellung oder Erschließung von Raum gebunden ist, so stellt sich im Folgenden die Frage, ob die Versinnbildlichung von Zeit in der bildenden Kunst tatsächlich stets ausschließlich auf eine Sichtbarmachung oder Verdichtung von Zeitstufen – des »Vorher, Jetzt und Danach« – abzielte, wie sie eben beschrieben wurde. Hier war es wohl wieder G. E. Lessing, der in seinem 1766 vollen-

fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen, und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorangehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein.« Dazu kritisch Thomsen/Holländer 1984, S. 15 ff.; H. Theissing, *Die Zeit im Bild* (1987), S. 10 ff.; G. Boehm, in: H. Pafflik (Hrsg.), *Das Phänomen Zeit* (1987), S. 6 ff., bes. S. 13 ff.; G. Pochat, *Bild-Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit* (1996), S. 131 ff.

²² Vgl. K. H. Bohrer, *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit* (1994), S. 32 ff. Ebd. S. 55 zum »Agamemnon« des Sophokles: »Sowohl die vergangene Schlachtung der Atreus-Söhne und ihre Verzehrung durch den Vater als auch der bevorstehende Mord an Agamemnon werden (Vers 1088) zeitlich zu einem *präsentischen* Ereignis. Die grauenhaften Ereignisse der Vergangenheit und Zukunft werden nicht in der Consecutio dramatischer Abfolge deutlich, wodurch sie ursächlich und moralisch erklärt würden, sondern in der Form der plötzlichen, nur langsam verständlich werdenden *Erscheinung*.«

²³ Vgl. dazu auch P. Ricoeur, *Narrative Funktion und menschliche Zeiterfahrung*, in: V. Bohn (Hrsg.), *Romantik. Literatur und Philosophie* (1987), S. 45 ff.; G. Pochat, *Bild-Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit* (1996), S. 26 f.: »Die Geschichte, deren Ablauf die Zeitentrias der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft in sich begreift, wird letztlich in dem Augenblicke der Vereinnahmung eins mit dem Erfahrungsschatz des Lesers oder Betrachters – zu einem Teil seines Ichs, in der Ekstase der Erlebniszeit der diskursiven Zeitlichkeit enthoben.«

deten Traktat zum Laokoon dem Mißverständnis Vorschub leistete, die bildende Kunst könne nur wenige *Zeitmomente* wiedergeben, in denen ein Vorher und Nachher miter-scheine. Eine Beschränkung, von der er, wie bald darauf dann auch J. G. Herder, die Musik wie die Poesie bezeichnenderweise entschieden befreit wissen wollte.²⁴

Einige exemplarisch ausgewählte Denkmäler können im Folgenden aufzeigen, daß sich manche Kunstwerke ganz im Gegenteil doch sehr explizit mit einem ganz anderen Wesenszug, einer erheblich komplexeren Vorstellung von Zeit auseinandersetzen. Bezeichnenderweise wird dies vor allem dort deutlich, wo ihre erzählerische Thematik das Spannungsfeld eines zeitbegrifflichen Gegensatzpaares – das des Augenblicks und der Dauer, oder besser: das des Augenblicks und der Zeitlosigkeit – berührt.²⁵

Den in archaischer und klassischer Zeit geläufigsten Bildtypus des Penthesilea-Mythos aufgreifend, schildern sowohl die um 530 v. Chr. geschaffene Halsamphora des Exekias in London (Abb. 140)²⁶, als auch die später, um 460 v. Chr. gefertigte Schale

²⁴ G. E. Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), hrsg. von K. Wölfel (1988), S. XVI: »Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel, oder Zeichen gebraucht, als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältnis zu dem Bezeichneten haben müssen: so können nebeneinander geordnete Zeichen aber auch nur Gegenstände, die nebeneinander, oder deren Teile nebeneinander existieren, aufeinanderfolgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die aufeinander, oder deren Teile aufeinander folgen.« Vgl. auch J. G. Herder, *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traum* (1778), S. 23 f.: »Einen Sinn haben wir, der Theile außer sich *neben* einander, einen anderen, der sie *nach* einander, einen dritten, der sie *ineinander* erfäßt.« Die Plastik selbst wird allerdings von Herder als wesenhaft und folglich als zeitlos begriffen.

²⁵ Um Mißverständnissen vorzubeugen sei an dieser Stelle angemerkt, daß sich die folgenden Überlegungen keineswegs in einem wirklich umfassenden Sinn auf das Phänomen »Zeit« beziehen wollen, sondern nur einen einzigen, wenn auch besonders interessanten Aspekt der mit ihr verbundenen Vorstellungen herausgreifen. Tatsächlich sind die zahlreichen Brechungen, in denen wir die Zeit an sich erfahren – von der physikalisch meßbaren, biologischen, historischen, theologisch-mythologischen bis hin zur subjektiven, sog. psychischen Zeit – ja zu vielfältig und vielschichtig, als daß man sie in diesem Kontext auch nur annähernd adäquat beleuchten könnte. Die anderen Beiträge in diesem Band belegen überdies, daß nahezu sämtliche dieser genannten Teilaspekte in der bildenden Kunst Griechenlands ihren Niederschlag fanden. Zu den vielfachen Aspekten, in denen sich »Zeit« manifestiert vgl. die umfassende Abhandlung von G. Dux, *Die Zeit in der Geschichte. Ihre Entwicklungslogik vom Mythos zur Weltzeit* (1992). – Zu den unterschiedlichen möglichen Zeitebenen, die speziell bei der Betrachtung von Kunstwerken zu beachten sind, vgl. auch: Th. Zaunschirm, *Zeit und Raum als Determinanten kunstwissenschaftlicher Methodologie* (1973); U. Eco, *Trattato di semiotica generale* (1975); D. Frey, *Das Zeitproblem in der Bildkunst*, in: *Bausteine zu einer Philosophie der Kunst* (1976), S. 212 ff.; Eco 1985, S. 73 ff.

²⁶ London, British Museum (B 210). Halsamphora, von Exekias als Töpfer signiert und ihm als Maler zugeschrieben, aus Vulci. ABV 144, 7; CVA British Museum 4 III He, Taf. 49; Bothmer 1957, S. 70, Nr. 2, Taf. 51,1; E. Simon, *Die griechischen Vasen* (1976), S. 87 f., Abb. 85, Taf. XXVI; A. Kossatz-Deichmann, in: LIMC I (1981) s. v. Achilleus Nr. 723, Taf. 130; J. H. Blok, *The Early Amazons. Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth* (1995),

des Penthesilea-Malers in München (Abb. 141)²⁷ die Begegnung des Achilleus und der Amazonenkönigin auf dem Schlachtfeld von Troja auf dem Höhepunkt der dramatischen Episode. Bereits in dem verlorenen Epos des Arktinos von Milet »Aithiopsis« war das zentrale und tragische, auch in späteren Quellen immer wieder aufgegriffene Motiv literarisch gestaltet worden²⁸, welches die Ikonographie beider Bilder beherrscht: daß Achilleus gerade in dem Augenblick, in dem er Penthesilea, Tochter des Ares, den Todesstoß versetzte, von einer so großen Liebe zu ihr erfaßt wurde, daß er ihren Tod kaum verwinden konnte und in der Folge sogar seinen Mitstreiter Thersites tötete, als der ihn darob verspottete.²⁹

Das archaische Vasenbild beschränkt die Erzählung auf die Zweiergruppe der inschriftlich bezeichneten Protagonisten: Achilleus sticht mit seiner Lanze in den Hals der zusammenbrechenden Penthesilea, aus dem sich ein purpurner Blutstrahl ergießt. Die klassische Schale zeigt das Paar hingegen in die Szenerie zweier Nebenfiguren eingebunden, welche, gleichsam versatzstückhaft, die es umgebenden Geschehnisse auf dem Schlachtfeld illustrieren: Rechts bricht eine zu Penthesileas »Lager« gehörige Amazone in skythischer Tracht, die grundsätzliche Unterlegenheit der wehrhaften Frauen zusätzlich unterstreichend, mit hoch über den Kopf gereckten Armen sterbend zusammen; links stürmt ein bärtiger Grieche mit Lanze und gezücktem Schwert sich umblickend davon.

Daß es beiden Malern hier keineswegs nur darauf ankam, in der charakteristischen Manier späarchaischer und frühklassischer Bilderzählungen eine mythische Episode auf dem Höhepunkt einer dramatischen Handlung zu schildern – als ein nahezu beliebiges Beispiel sei der Kampf des Herakles gegen den kretischen Stier auf einer der Metopen des Zeustempels von Olympia genannt³⁰ –, zeigt die Sorgfalt und Raffinesse, mit der sie

S. 223 f., Abb. 3; G. Pochat, *Bild-Zeit. Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit* (1996), S. 97 f., Abb. 96.

²⁷ München, Antikensmuseum (2688), aus Vulci. ARV² 879,1; H. Diepolder, *Der Penthesilea-Maler* (1936), Taf. 14–15; Bothmer 1957, S. 143, Nr. 30, Taf. 71,4; E. Simon, *Die griechischen Vasen* (1976), S. 130, Nr. 183, Taf. XLII; A. Kossatz-Deichmann, in: LIMC I (1981), Nr. 733, Taf. 131; E. C. Keuls, *The Reign of the Phallus. Sexual Politics in Ancient Athens* (1985), S. 4, Nr. 4; Moser von Filseck 1988, S. 171 f.; J. H. Blok, *The Early Amazons. Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth* (1995), S. 224 Anm. 77, S. 231 f.; S. L. Humphreys, in: *Ausst.-Kat. Pandora 1996*, S. 109 f., Abb. 9.

²⁸ Zur Überlieferung Proklos, *Chrestomania* 51 ff.; Apollodoros, *Epitome* 5,1–2; Quintus Smyrnaeus, *Posthomerica*, Buch 1,1–830, bes. 654 ff. Vgl. auch Properz 3,11,15–16; Diodor 2,46,5. Zur kritischen Analyse der Textpassagen in der Forschungsgeschichte vgl. zusammenfassend F. Schwenn, in: RE Suppl. 7 (1940) s. v. Penthesilea, S. 868 ff.; D. Kemp-Lindemann, *Darstellungen des Achilleus in griechischer und römischer Kunst* (1975), S. 869, 873; J. H. Blok, *The Early Amazons. Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth* (1995), S. 195 ff.

²⁹ Zur Episode ausführlich J. H. Blok (wie Anm. 26), S. 195 ff.

³⁰ B. Ashmole/N. Yalouris, *Olympia, The Sculptures of the Temple of Zeus* (1967), Abb. 162–168. – Zum Bildprogramm der Metopen vgl. S. Stucchi, *Annuario della Scuola archaeologica di Atene e delle Missioni italiane in Oriente* 30/32, 1955, S. 117 ff.; H. Geertmann, *Bulletin antieke beschaving. Annual Papers on Classical Archaeology* 57, 1982, S. 70 ff.; B. Cohen, *The*

der so ungewöhnlichen Liebesbeziehung Gestalt verliehen. In diesem Sinn ist die gesamte Komposition des archaischen Bildes ja kaum zufällig auf die Diagonale des sich kreuzenden Blickes des Paares hin ausgerichtet, welcher das plötzliche Erkennen der Liebe einschließt und der durch die sich gleichermaßen kreuzenden Lanzen – die der zusammenbrechenden Amazone stößt vor der Brust ihres Gegners ins Leere – eine zusätzliche, wirkungsvolle Steigerung und Akzentuierung erfährt.

Bei der klassischen Schale wird die völlige Versunkenheit des Paares, für das der Schlachtenlärm nachgerade spürbar verstummt ist, nicht zuletzt durch die beiden gleichsam in den Hintergrund gedrängten und mit dem mächtigen, perspektivisch gezeichneten Rundschild Achills eine räumliche Tiefe der Szene suggerierenden Nebenfiguren versinnbildlicht. Während ihr der Heros sein Schwert tief in die Brust stößt, greift Penthesilea mit beiden Armen zu ihm empor, wobei die Geste, die den Schwertstreich hemmen soll, wie eine Umarmung wirkt und bezeichnenderweise auch ihre Wunde verdeckt. Im Gegensatz zu dem archaischen Vasenbild trägt die Amazonenkönigin hier überdies keinerlei Waffen. Ohrgehänge, Arm- und Knöchelreifen heben – als im Kontext der Schlacht für die mythischen Kriegerinnen eher ungewöhnliche Accessoires – ganz im Gegenteil explizit ihre feminine Schönheit besonders hervor.³¹ Da der Kontur beider Figuren zu großen Teilen parallel verläuft – der Maler hat die einander zugewandten Seiten ihrer Leiber akribisch nur durch einen ganz schmalen Spalt voneinander geschieden, und die jeweils abgewinkelten äußeren Beine akzentuieren die Hinneigung der Oberkörper, ohne daß sie sich tatsächlich berühren –, wird die Verschränkung der Arme und Zuwendung der Köpfe um so intensiver erfahrbar. Wieder ist es der kreuzend ineinander versenkte Blick des Paares, auf den die gesamte Komposition ausgerichtet ist.

Den bildlichen Fassungen des Penthesilea-Mythos grundsätzlich verwandt ist das bekannte, im letzten Drittel des 5. Jahrhunderts v. Chr. geschaffene, dem Mythos von Orpheus und Eurydike gewidmete Dreifigurenrelief. Seine wohl beste, die Gestalten inschriftlich benennende Replik befindet sich heute im Neapler Nationalmuseum (Abb. 142).³² Auch hier wird eine mythische Legende nicht nur auf dem Höhepunkt ihrer

Handlung geschildert, sondern überdies ein entscheidender, schicksalhafter Augenblick gezielt in Szene gesetzt. War es doch der einzige Blick, den Orpheus, sich umwendend Eurydike zuwarf, welcher das Schicksal seiner über alles geliebten Frau – die Rückkehr in das ewige Reich der Toten – besiegelte. Die Rechte des Sängers hat gerade den Schleier zur Seite gezogen, der ihr Gesicht verhüllte, die Blicke des nahezu spiegelbildlich aufeinander zubewegten Paares ruhen ineinander, da hat auch schon Hermes, der Begleiter der Toten und Zeuge von Orpheus Schwäche und Scheitern den rechten Arm Eurydikens umfaßt, um sie in den Hades zurückzuführen. Wie im Schreck greift die Rechte des abrupt im Schreiten innehaltenden Gottes in sein Gewand. Eurydikens Linke liegt noch einen kurzen Moment liebevoll auf der Schulter ihres Mannes. Ihr im Gleichklang mit Hermes gestalteter Körper verharrt noch auf dem linken Bein; das rechte deutet jedoch schon die Wendung an, mit der sie sich umdrehen und Orpheus auf immer den Rücken kehren wird. Als eine Art »transitorische« Gestalt verkörpert sie Leben und Tod in diesem einzigen Augenblick gleichermaßen.

Konzentriert man die Deutung der bekannten und viel diskutierten Werke im Rahmen der vorliegenden Schrift auf Fragen zu ihrer möglichen Sichtbarmachung von Zeit, so scheint offensichtlich, daß es den Künstlern hier, anders als bei den zuvor genannten Darstellungen, weniger auf eine Verdichtung von Zeitläufen – des »Vorher, Jetzt und Danach« – als um die bildliche Fixierung eines einzigen, zentralen Augenblicks ging. Zwar kulminiert auch in ihm der komplexere Handlungszusammenhang einer Erzählganzheit, der vom Betrachter ideell rekonstruiert werden muß und als solcher eine zeitliche Dauer inkorporiert, doch hat dieser Augenblick darüber hinaus doch auch eine eigene, gleichsam in ihm allein gegründete Zeit und Geschichte. Es ist der Gehalt an Zeitlichkeit dieses Augenblickes, der uns im Folgenden beschäftigen soll.

Erinnern wir uns zunächst an die Gestalt, welche Lysipp einem ganz besonderen, nämlich dem sogenannten *fruchtbaren* Augenblick gegeben hatte (vgl. Abb. 53) und an das Epigramm des Poseidippos, welches sich mit folgenden Worten auf ihn bezog: »Du bist? Gott des allmächtigen Momentes. Sag, warum gehst du auf Zehen? Weil ich so flink bin wie der Wind. Und du hast in der Rechten ein Messer? Es kündigt den

Art Bulletin 76, 1994, S. 695 ff.; M. A. Pimpinelli, Ostraka 3, 1994, S. 349 ff.; G. G. Belloni, in: G. G. Belloni, Scritti di archeologia, storia e numismatica raccolti in occasione del 75. genetliaco dell'autore (1996), S. 57 ff.

³¹ Obwohl das Paar auf der Münchener Schale nicht inschriftlich bezeichnet wurde, ist seine Benennung angesichts der Komposition der Figurengruppe und dem geschilderten Habitus der Amazone gleichwohl evident. Auch in dieser Hinsicht scheinen die Überlegungen zur Herkunft und Bedeutung der Amazonen von J. Bazant problematisch, s. ders., in: P. Linant de Bellefonds (Hrsg.), Agathos Daimon, Mythes et Cultes. Études d'Iconographie en l'Honneur de L. Kahil. Bulletin de correspondance hellénique Suppl. 28 (2000), S. 19 ff., bes. S. 20. – Zu den ambivalenten Sehweisen der Amazonen in ihren »männlichen« wie »weiblichen« Aspekten vgl. zuletzt Bol 1998, bes. S. 125 ff.; G. Kaminski, in: Gedenkschrift Linfert 1999, S. 95 ff.; T. Hölscher, in: ders., (Hrsg.), Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike (2000), S. 295 ff.

³² Neapel, Museo Nazionale (6727). Das Gesicht des Orpheus ist modern ergänzt. Speziell zum Orpheusrelief vor allem L. Curtius, Interpretationen von sechs griechischen Bildwerken (1947), S. 83 ff.; W. H. Schuchhardt, Das Orpheus Relief (1964); F. M. Schoeller, Darstellung des

Orpheus in der Antike (1969); L. A. Touchette, Archäologischer Anzeiger 1990, S. 77 ff. (ihre Umdeutung der Szene als eine Art »Wiedereinstieg« der Eurydike ins Leben überzeugt allerdings nicht). Zu den Dreifigurenreliefs allgemein vgl. H. Götze, Röm. Mitt. 53, 1938, S. 189 ff.; H. A. Thompson, Hesperia 21, 1952, S. 60 ff.; U. Hausmann, Griechische Weihreliefs (1960), S. 48 ff.; H. Möbius, Das Relief der Portlandvase und das antike Dreifigurenbild, Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, Neue Folge 61 (1965), S. 13 ff.; N. Himmelmann, Winckelmanns Hermeneutik, AbhMainz 12 (1971), S. 19 ff.; E. Langlotz, in: Antike Plastik, Bd. 12 (1973), S. 91 ff.; W. Felten, Attische Unterweltdarstellungen des 6. und 5. Jh. v. Chr. (1975), S. 56 ff.; E. Langlotz, in: Bonner Festgabe J. Straub, 39. Beiheft Bonner Jahrbücher des Rheinischen Landesmuseums (1977), S. 91 ff.; H. Meyer, Medea und die Peliaden (1980), S. 38 ff., 131 ff.; P. C. Bol, in: Forschungen zur Villa Albani, Katalog der antiken Bildwerke I (1989), S. 398, Nr. 127, S. 451, Nr. 146; Bd. III (1992), S. 340, Nr. 377; J. Raeder, Archäologischer Anzeiger 1994, S. 383 ff.; A. Kosmopoulou, American Journal of Archaeology 102, 1998, S. 531 ff. Vgl. auch Moser von Filseck 1988, S. 172 f.

Menschen: nichts auf der Welt schneidet so scharf, wie ich selbst. Und das Haar an der Stirn? Beim Zeus, der Begegnende soll mich schnellstens erhaschen. Warum bist du hinten so kahl? Bin ich mit fliegendem Fuß einmal vorübergeglitten, hält mich, so sehr man es wünscht, keiner von hinten mehr fest.«³³

K. Moser von Filseck hat wiederholt die Annahme ausgeführt, daß die heute verlorene Skulptur dem Betrachter wohl nicht im Profil, sondern frontal zugeordnet war, um ihm im Entgegen- und Vorüberschreiten das flüchtige Wesen des Augenblicks nicht nur in ihrem erzählerischen Beiwerk, sondern auch in ihrer gestalteten Form selbst auf eindringliche Weise erfahrbar zu machen.³⁴ In diesem Zusammenhang scheint dabei weniger das vermutete neue Verhältnis der Figur zum Raum, als der Umstand interessant, daß das Werk von der Forschung in erster Linie als eine Illustration der Zeit in ihrem Vollzug – in ihrer Bewegung und Veränderung, in ihrer im engsten Sinne des Wortes Flüchtigkeit – begriffen wurde. Im Kairos des Lysipp sah man das »Zukünftige eines Weges, das verpaßte Jetzt eines Ergreifens und das Vergangene des Nicht-mehr-Seins« auf exemplarische Weise verkörpert.³⁵

Doch welche Zeit hat nun dieser Augenblick selbst? Ist er die minimalste Einheit aller unserer zeitlichen Maßeinheiten? Ist er das reinste Konzentrat des Gegenwärtigen, die Momentbestimmung eines Jetzt-Punktes zwischen Vergangenheit und Zukunft? Hier scheint es bezeichnend, daß mit dem Begriff des Kairos in den Schriftquellen durchweg Vorstellungen verbunden sind, die alles andere als in den zeitlichen Kategorien eines schnell dahineilenden Wandels gründen. Sei es bei Homer, der das Wort adjektivisch im Zusammenhang mit dem einzig exakten, richtigen Punkt für eine tödliche Wunde verwendete, sei es bei Hesiod, der in seinem Kontext auf die delphischen Sprüche der

³³ Anthologia Graeca 16, S. 275 (Übertragung von H. Beckby, zitiert in: H. von Hesberg, Jahrb. d. Inst. 103, 1988, S. 330). Vgl. auch die Beschreibung des Werkes durch den athenischen Redner Kallistratos, Ekphraseis 6 – P. Moreno, Lisippo I (1974), S. 226 ff., Nr. 94; ders., Vita e arte di Lisippo (1987), S. 126 f. – Zum Kairos des Lysipp und den Nachklängen des Werkes auf einigen neuattischen und kaiserzeitlichen Reliefs vgl. außerdem G. Schwarz, Grazer Beiträge 4, 1975, S. 243 ff.; N. Cambi, in: Actes du XII Congrès International d'Archéologie Classique Athènes IV (1988), S. 37 ff.; Moser von Filseck 1988, S. 128 ff.; K. Moser von Filseck, Kairos und Eros, Zwei Wege zu einem Neuverständnis griechischer Bildwerke (1990); P. Moreno, in: LIMC V (1990) s. v. Kairos Nr. 1 ff.; R. Robert, MEFRA 104, 1992, S. 426 ff.; P. Moreno, in: Lisippo, Ausst.-Kat. Rom (1995), S. 428 ff. sowie ausführlich hier den Beitrag von U. Schädler S. 169 ff. Umfassender zum Begriff auch P. Guillamaud, Revue des études anciennes 90, 1988, S. 359 ff.; G. Zanetto, in: I Greci. Storia, cultura, arte, società. 2. Una storia greca 3. Trasformazioni (1998), S. 525 ff.

³⁴ K. Moser von Filseck, Kairos und Eros, Zwei Wege zu einem Neuverständnis griechischer Bildwerke (1990), bes. S. 5 ff.

³⁵ In diesem Sinn: K. Moser von Filseck, ebd. S. 7: »Das Werk sprach ihm [den Betrachter] unmittelbar an, und er setzte sich ihm aus, solange er ihm entgegensritt. Eben so lange besaß er denn auch als Entgegentretender potentiell die Möglichkeit, den Kairos, wenn er ihn erreichte, zu erhaschen. Ging er dann jedoch an ihm vorüber – vermutlich eher rechts als links, so nahm die Figur keinerlei Notiz mehr von ihm, verblieb in ihrer eigenen »Welt« und wandte ihm schließlich nur noch abweisend ihren »kahlen« Hinterkopf, runden Rücken und die Flügel entgegen.«

Weisen verwies, sei es bei dem bekannten späteren Gebrauch des Terminus als »das rechte Maßhalten oder Maßfinden« – der Macht, der Symmetrie, der Harmonie; immer scheinen im Kairos Wertigkeiten auf, welche im Grunde ja doch jenseits aller meßbaren Zeitläufe liegen, wobei nicht selten dem zeitlichen Aspekt des Begriffes überdies ethisch-moralische Eigenschaften zugeordnet wurden, so daß er zu einer ἀρετή erhoben und als solche personifiziert und schließlich vergöttlicht werden konnte.³⁶ Pittakos von Mytilene, einem der sieben Weisen, wurde der Ausspruch καιρὸν γινώθι zugeschrieben, mit dem er dazu aufforderte, den richtigen Augenblick für jede Handlung zu erkennen.³⁷ Die Findung und Realisierung des Kairos führte demnach weniger zu einem Bewußtsein der Flüchtigkeit der Zeit als zur tatsächlichen Erkenntnis an sich zeitloser, unwandelbarer Prinzipien des Seins.

Keht man zu den eingangs genannten Denkmälern zurück, so wird der in den Vasenbildern geschilderte Augenblick der Begegnung von Achill und Penthesilea analog nicht als die dichtest mögliche Konzentration von etwas *Gegenwärtigem*, denn vielmehr als ein dem Strom der Zeit *entrissener* Punkt begreifbar. Gerade deshalb erst kann in ihm die Erkenntnis überzeitlicher Prinzipien – dem der ewigen, alles bewegenden Liebe, vor allem aber die der grundsätzlichen Endlichkeit aller erfahrbaren Zeitläufe – vermittelt werden. Denn die meßbare Lebenszeit des Menschen und der Tod, der die ewige Dauer in sich birgt, prallen hier ja förmlich aufeinander, werden in der figurativen Erzählung in untrennbarer Verbindung und Verstrickung gezeigt. Im Spannungsverhältnis von Liebe und Abschied, Moment und Ewigkeit, welche auch das Orpheus-Relief in so entscheidendem Maße prägt, scheint die erfahrbare Zeit für eben diesen Augenblick aufgehoben. Die Feststellung Kierkegaards: »Nichts ist so schnell wie der Blick eines Auges, und doch ist gerade er angemessen für den Gehalt des Ewigen«³⁸, findet in beiden Werken eine unmittelbare bildliche Entsprechung.

In einer anderen inhaltlichen Gewichtung ist in diesem Zusammenhang die von D. Wannagat ausführlich besprochene, an der Wende des 6. zum 5. Jahrhundert v. Chr. geschaffene Schale des Onesimos (vgl. Abb. 16) interessant, auf welcher der Augenblick, in dem der rasende Zorn des Menelaos auf die untreue Helena in Liebe umschlägt, thematisiert wird.³⁹ Das Schwert, das dem Helden in einer nachgerade dramatischen Schilderung aus der Hand fällt, zeigt »schwebend« die gleichsam »eingefrorene« Momenthaftigkeit der Begegnung an. Der kleine Eros, der auf Menelaos zufliegt, kündet von der Liebe, die alles besiegt. In diesem einzigen Augenblick ist plötzliche Erkenntnis, Epiphanie, gegründet.

³⁶ Vgl. Hesiod, Erga 694. Zu den Quellen ausführlich Moser von Filseck 1988, S. 141 ff.; auch P. Guillamaud, Revue des études anciennes 90, 1988; Moreno in: LIMC V (1990), S. 921 sowie hier S. 171 ff.

³⁷ Nach Stobaios, Vors. 10,3.

³⁸ S. Kierkegaard, Der Begriff der Angst (1844), zitiert bei H. Holländer, in: Thomsen/Holländer 1984, S. 7.

³⁹ Malibu, The J. P. Getty Museum (85.AE.385.2). L. Kahil, in: LIMC IV (1988) s. v. Helena Nr. 277 sowie ausführlich hier den Beitrag von D. Wannagat S. 59 ff.

Für die künstlerische Versinnbildlichung des Phänomens in den Raumvorstellungen der hellenistischen Zeit legt die bekannte, allem Anschein nach wohl um 150 v. Chr. geschaffene Gruppe des hängenden Marsyas mit dem Schleifer (Abb. 143) eindrucksvoll Zeugnis ab.⁴⁰ Marsyas, von einem gewaltigen Eros bezwungen und der Leidenschaft der Musik verfallen, muß für seinen hochmütigen Frevel, einen Gott prahlerisch zum Wettkampf herausgefordert zu haben, auf die schrecklichste Weise büßen, indem er bei lebendigem Leib gehäutet wird. Wie bei dem eingangs genannten Medea-Bild wählte der Schöpfer der hellenistischen Gruppe für die Schilderung des Mythos einen Moment kurz vor dem Höhepunkt der dramatischen Handlung. Die in der Rekonstruktion in einem verhältnismäßig geringen Abstand einander zugeordneten Figuren des Marsyas und seines Schleifers waren ursprünglich – wohl in der freien Landschaft eines heiligen Bezirks des Apollon – offenbar in einer erheblichen Distanz voneinander aufgestellt.⁴¹ Der zwischen den Skulpturen liegende Raum wurde dabei insofern zu einem integralen Bestandteil der Komposition selbst, als allein er erst einen wirklich stringenten Bezug ihrer Blickachsen ermöglichte.⁴² Der raffiniert über die Weite hinweg inszenierte, sich kreuzende Blick des Schabers und seines hilflos am Baum gefesselten Opfers wies auf den nahen dramatischen Höhepunkt des Mythos, zugleich aber auch auf die unwandelbare Gültigkeit der in seiner Erzählung enthaltenen Lehre hin. In der entnervenden Gegenwart des Messerschleifers wurde die in allernächster Zukunft liegende grausame Bestrafung des Marsyas vorbereitet. Der in der drohend lastenden Stille des Raumes zwischen den Figuren wandelnde und somit in gewisser Weise aktiv in sein Spannungsfeld miteinbezogene Betrachter hatte an der augenblicklichen Verdichtung der Zeit unmittelbaren Anteil. Und doch blieb er in der Wahrnehmung des intensiven, raumüberbrückenden Blickkontaktes und der so ausschließlichen Fixiertheit

⁴⁰ Zur nach wie vor umstrittenen Rekonstruktion, Datierung und Interpretation der Gruppe vgl. vor allem W. Amelung, *Führer durch die Antiken in Florenz* (1897), S. 61 ff. zu Nr. 86 und 87; G. Lippold, *Kopien und Umbildungen* (1923), S. 109 ff.; A. Schober, in *Festschrift F. Bulic* (1924), S. 31 ff.; A. H. Borbein, *Marburger Winckelmann Programm* (1973); R. Fleischer, *Jahreshefte des Österreichischen archäologischen Instituts in Wien* 50, 1972–1975, Beibl., S. 103 ff.; H. Weis, *The hanging Marsyas* (1980); H. Meyer, *Der weiße und der rote Marsyas*. Münchener Archäologische Studien 2 (1987); C. Maderna-Lauter, in: *Gedenkschrift Linfert* 1999, S. 115 ff. (jeweils mit weiterer Lit.).

⁴¹ Die hier gezeigte photographische Rekonstruktion kombiniert den in Florenz befindlichen einzigen Nachklang des Schleifers mit einer Kopie des sog. weißen Marsyas in Istanbul. Die Verfasserin hat an anderer Stelle dagegen den Versuch unternommen, den Typus des sog. roten Marsyas als Vertreter der ursprünglichen Gruppe nachzuweisen, s. C. Maderna-Lauter, in: *Gedenkschrift Linfert* 1999, S. 115 ff.

⁴² Zur Bedeutung von Raum und Landschaft für die Inszenierung hellenistischer Skulpturen beispielsweise B. S. Ridgway, *Hesperia* 40, 1971, S. 346 ff.; H. Lauter, *Antike Kunst* 15, 1972, S. 49 ff.; H. P. Laubscher, *Fischer und Landleute* (1982), S. 86 ff.; ders., *Ath. Mitt.* 100, 1985, S. 350 f.; M. Söldner, *Untersuchungen zu liegenden Eroten in der hellenistischen und römischen Kunst* (1986), bes. S. 297 ff.; H. Lauter, *Die Architektur des Hellenismus* (1986), S. 300 f.; M. Achenbach-Kosse, *Antike Kunst* 32, 1989, S. 77 f.; W. Höpfner, in: *Akten des XIII. internationalen Kongresses für Klassische Archäologie Berlin 1988* (1990), S. 277 f.; G. Konstantinopoulos, ebd. S. 210 ff.

der Figuren aufeinander von der Handlung ausgeschlossen, ein Außenstehender, der die ungeheure Bedeutung des Momentes um so deutlicher erfassen konnte. In einem einzigen Augenblick ist das Bewußtsein der Unentrinnbarkeit einer Bestrafung für jedwedes hybride Vergehen enthalten. Seine Schicksalhaftigkeit zeigt – wie die Waage des Kairos – die überzeitliche, ewige Gültigkeit der göttlichen Gesetze auf.

Daß der Augenblick seinem ureigensten Wesen nach Anteil am *Zeitlosen* hat und denjenigen, den er ergreift oder der von ihm ergriffen wird, aus der Achse aller meßbaren Zeitläufe gleichsam herausreißt – und gerade hierin gründet ja auch der wesenhafte Unterschied des Augenblicks zum »Zeitpunkt«, welcher im Gegensatz zu ihm meß-, fixier- und vorhersehbar ist⁴³ – vermögen auch Werke bewußt zu machen, die ganz anderen Kontexten zuzuordnen sind. Sie zeigen überdies, daß das Phänomen in seiner bildlichen Schilderung keineswegs allein auf die Form eines tatsächlichen »Blicks der Augen« beschränkt bleiben muß.

In diesem Sinn verdichtet beispielsweise die Komposition der sogenannten *Dresdner Mänade* (Abb. 144)⁴⁴ die Bewegung der Figur gezielt auf einen einzigen Augenblick. Die im ekstatischen Tanz rasende Anhängerin des Dionysos fängt ihren wirbelnden Lauf im Aufstampfen des rechten Beines ab und wirft sich in eben diesem Moment in die Linksdrehung. Im Schnittpunkt der plötzlich umschlagenden Bewegungen, ihre gewinkelte Linke hielt möglicherweise ein Opfertier auf der Schulter, während die gesenkte Rechte ein Schlachtmesser umfaßte, ist die Dramatik eines scheinbar bis auf den Bruchteil einer Sekunde verkürzten Zeitmaßes aufgefangen.⁴⁵ Tatsächlich ist die Mänade in diesem Augenblick jedoch völlig von ihrem Betrachter entrückt – im Rausch ihrer Ekstase in einen Seinszustand gelangt, in dem die Zeit in der Gestalt unserer meßbaren Kategorien, wie dies für jede Form mystischen Erlebens kennzeichnend ist, für sie selbst keine bedingende Gültigkeit mehr besitzt.⁴⁶

⁴³ In diesem Sinn zu Recht beispielsweise H. Holländer, in: *Thomsen/Holländer* 1984, S. 18 f.: »In Bildern und Texten erweist sich, daß ›Zeitpunkt‹ und ›Augenblick‹ Extremwerte der Darstellung von Zeitstrukturen sind. So ist der Zeitpunkt meßbar, er läßt sich fixieren oder vorher-sagen, weil er ohne Inhalt ist, bloßes Datum. Der Augenblick indessen ist unvorhersehbar, er verändert Vergangenheit und Zukunft [...]. Im Gegensatz zum neutralen Zeitpunkt ohne Dauer ist der Augenblick, dessen Dauer unbestimmt ist, eine Metapher für Bewußtsein und Wahrnehmung, für Erkenntnis und bewußtes Begreifen.«

⁴⁴ *Dresden, Albertinum*, angeblich aus Marino am Albanersee, H. 45 cm. P. E. Arias, *Skopas* (1952), S. 126 f.; H. Protzmann, *Die Antiken im Albertinum*, *Antike Welt Sondernummer* (1993), S. 28, Nr. 12 mit Abb.

⁴⁵ Wie sehr sich der rasende Wirbel, der die gesamte Figur erfaßt hat, dabei von einem »normalen«, den meßbaren und für den Betrachter aus eigener Erfahrung unmittelbar nachvollziehbaren Rhythmen eines einer strukturierten Melodie folgenden Bewegungsablaufes unterscheidet, macht der exemplarische Vergleich der Skulptur mit der in diesem Band von U. Mandel und A. Ribbeck analysierten Tänzerin (hier S. 207 ff.) besonders deutlich.

⁴⁶ Zur Vorstellung und Bedeutung von Trance und Ekstase speziell im Tanz der Mänaden beispielsweise K. Clark, *The Nude* (1956), S. 264 ff.; J. Bremmer, *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 55, 1984, S. 267 ff.; A. Bélis, in: P. Ghiron-Bistagne (Hrsg.), *Transe et théâtre* (1988), S. 9 ff.; M. H. Delavaud-Roux, in: ebd. S. 31 ff.; R. Osborne, in: C. Pelling/C. Sourvinou-Inwood (Hrsg.), *Tragedy and the Historian* (1996); A. Henrichs, *Antike und Abendland*

Das gleiche gilt für die Gestalt der, ursprünglich wohl in ein Dionysos-Heiligtum geweihten, sogenannten Trunkenen Alten (Abb. 136)⁴⁷, deren nachlässig verrutschte, im Oberteil von der Schulter hinabgeglittene kostbare Kleidung eben nicht nur den körperlichen Verfall des Alters in all seinen anrührenden und abstoßenden Details schonungslos aufdeckt, sondern in dem gesuchten Kontrast zu der moribunden, auf das Ende des Lebens verweisenden Anatomie ja auch das Momenthafte eines unserer realen Gegenwart gänzlich entrissenen, emphatischen Rauschzustandes um so akzentuierter versinnbildlicht⁴⁸ – und damit auf das *jenseits* aller konkreten Zeitvorstellungen liegende, dionysische Glück verweist⁴⁹. Wiederum ist den Skulpturen nicht zuletzt eine vor allem im Augenblickhaften liegende Thematisierung des Überzeitlichen gemein.

Und gerade darin unterscheiden sich die Werke, um die es hier geht, sehr wesentlich von den Denkmälern, die, wie die sogenannten Tazza Farnese von der Zeit mit allegorischen Mitteln erzählen. Wie auch immer man die Schale datieren und im einzelnen deuten mag – seit ihrer monographischen Untersuchung durch E. La Rocca gilt ihre Darstellung in der Forschung ja meist als eine Verherrlichung der Herrschaft

40, 1994, S. 31 ff. – Zur Deutung der Mänaden umfassend mit der älteren Lit.: L. Bridges Joyce, *Maenads and Bacchantes: Images of Female Ecstasy in Greek and Roman Art* (1997), bes. S. 18 ff., 59 ff. – Zur Zeitlichkeit bzw. Zeitlosigkeit der Ekstase auch W. Speyer, in: *Frühes Christentum im antiken Strahlungsfeld* (1989), S. 353 ff. sowie T. Krusche, in: *Thomsen/Holländer 1984*, S. 59 ff.; ebd. S. 62 f.: »Während seines ›Andauerns‹ [des mystischen Augenblicks] lebt das Ich im Gefühl der Ewigkeit als Stillstehen der linear ablaufenden Zeit, aus dem es dann erwacht. [...] Das Herannahen des mystischen Augenblicks wird empfunden als zunehmende Auflösung der Raum- und Zeitwahrnehmung [...]«. Ewigkeit meint hier nicht ein endloses Weiterlaufen der Zeit, sondern ihr Aussetzen im erfüllten Augenblick des Hier und Jetzt, in dem dem Bewußtsein ein Wissen zuteil wird von dem, »was die Welt zusammenhält«. W. Emerson beschrieb den Zustand der mystischen Abkehr von der Alltagswelt entsprechend: »The emphasis of facts and persons to my soul has nothing to do with time. And so, always, the soul's scale is one. The scale of the senses and the understanding is another. Before the great revelations of the soul, Time, Space, and Nature shrink away.« Vgl. *Emersons Essays* (1976), S. 153; Krusche, in: *Thomsen/Holländer 1984*, S. 68.

⁴⁷ Die hier wiedergegebene und zweifellos beste Replik des Werkes in der Münchener Glyptothek (437) stammt aus Rom und ist 0,92 m hoch. Vgl. H. P. Laubscher, Fischer und Landleute (1982), S. 119 (mit der älteren Lit.); C. Greco, in: *Alessandria e il mondo ellenistico-romano*, Festschrift A. Adriani (1984), S. 686 ff.; S. Pfisterer-Haas, *Darstellungen alter Frauen in der griechischen Kunst* (1989), S. 82 ff.; Zanker 1989; C. Kunze, *Röm. Mitt.* 106, 1999, S. 69 ff.

⁴⁸ Vgl. Zanker 1989, S. 42: »Bei der Alten verweist das Schönheitsmotiv aber wie die Gewänder auf das ›Einst‹ und enthüllt zugleich dramatisch die Wahrheit des ›Jetzt‹.«

⁴⁹ Zanker 1989, S. 44: »[...] der ausgemergelte Körper der Alten ist vom Tod gezeichnet. Die übertrieben heraustretenden Knochen, das skelettartig dargestellte Rückrat, die hängenden Hautsäcke und die tiefen Schründen zeigen an, daß die Alte völlig ausgezehrt ist, buchstäblich nur noch aus Haut und Knochen besteht. Auch das Am-Boden-Hocken und die verkrampfte Haltung werden unter diesem Aspekt ambivalent. [...] Und doch scheint sie vom höchsten Glücksgefühl erfüllt. Der moribunde Körper ist effektiv in Kontrast zu einem völlig gelösten Gemütszustand gesetzt, der sich im Gesicht ausdrückt. Dabei griff der Künstler sogar zu einer pathetischen Ausdrucksform, die in anderen Zusammenhängen, beispielsweise bei hellenistischen Götter- und Königsstatuen, Überlegenheit und Stärke anzeigt: der Kopf ist fast triumphierend nach oben gereckt und zurückgeworfen.«

Kleopatras VII.⁵⁰ – eines der zentralen Themen ihres Bildes, die Zeit, wird in jedem Fall durch eine Vielzahl abstrakter Figuren sinnfällig gemacht: Die sieben Götter und Personifikationen, die im Rund des Cameos vereint sind, korrespondieren mit sieben Planeten, die ihrerseits mit verschiedenen Sternzeichen zur Deckung kommen. Die jährlich wiederkehrende, fruchtbare Nilschwemme, die mit den Segnungen des Herrscherhauses verglichen wird⁵¹, macht den ewigen Kreislauf der Natur, die sich stetig erneuernde Schöpfung der Welt, die kosmische Zeit, in der sich der Fluß und die göttliche Ordnung der biologischen Zeit aller Lebewesen spiegelt, bewußt.

Der wesentlichste Unterschied zu unseren Denkmälern liegt allerdings nicht in der Abstraktion der Erzählung an sich, in der Allegorie selbst, als vielmehr in dem völlig anderen Aspekt der Zeit, der in ihnen versinnbildlicht werden soll, gegründet. Wie die zahlreich auf uns gekommenen Jahreszeiten- und Zodiakusdarstellungen oder Monats- und Stundenpersonifikationen⁵² thematisiert auch die Tazza Farnese die für uns wahrnehmbare, erfahrbare Zeit, ihren alles bestimmenden Rhythmus, ihre zyklische Wiederkehr und die vielfachen Dimensionen, in denen ihr unaufhaltsamer Lauf uns bestimmt.

Die Kunstwerke, die uns exemplarisch beschäftigt haben, machen hingegen weder die meßbaren, natürlichen, kosmischen Läufe der Zeit bewußt noch ist jene selbst überhaupt Gegenstand ihres primären ikonographischen Inhaltes. Sie gestalten vielmehr mit allen ihnen zu Gebote stehenden formalen Mitteln Momente, welche einzelne Figuren aus eben diesen Zeitläufen herausgerissen zeigen, wobei die Erfassung dieses Phänomens bezeichnenderweise nicht so sehr in der vordergründigen Narration der Handlung als vor allem in der reflektierenden Wahrnehmung des Betrachters selbst zu suchen ist. Das »Jetzt« ihrer geschilderten Augenblicke ist eine *Zäsur* im Zeitfluß, hört auf, Glied der Zeitreihe zu sein. Ein in seiner spezifischen Zeitlichkeit einmaliger Moment der Figuration und eine »erhabene« Zeitstruktur der mythischen Erzählung als solche fallen zusammen.

Daß mit dem Gedanken an eine *Sprengung* der Zeitlichkeit ebenso wie mit der Möglichkeit eines Anteils der Zeit am *Zeitlosen* Fragen berührt werden, welche die

⁵⁰ Neapel, Museo Nazionale. E. La Rocca, *L'età d'oro di Cleopatra. Indagine sulla Tazza Farnese* (1984) mit der älteren Lit.; E. J. Dwyer, *American Journal of Archaeology* 96, 1992, S. 249 ff.; J. Pollini, ebd. S. 283 ff.; G. Platz-Horster, *Nil und Euthenia. Der Kalzitkameo im Antikemuseum Berlin*, 133. Winkelmannsprogramm der Archäologischen Gesellschaft zu Berlin (1992), S. 21 ff.; H. P. Laubscher, *Ath. Mitt.* 110, 1995, S. 403 ff., Taf. 88; D. Plantzos, *Oxford Journal of Archaeology* 15, 1996, S. 45 ff.; G. Grimm, *Alexandria. Die erste Königsstadt der hellenistischen Welt* (1998), S. 120 f., Abb. 114 c, d; H. Meyer, *Prunkkameen und Staatsdenkmäler römischer Kaiser. Neue Perspektiven zur Kunst der frühen Prinzipatszeit* (2000), S. 85 f.

⁵¹ Und die unmittelbare Einbindung der »Historie« des ptolemäischen Herrschergeschlechtes in die zyklische Wiederkehr der Natur hatte ja offenbar in erster Linie zum Ziel, auch die menschliche, dynastische Geschichte als Teil dieses Kreislaufes zu dokumentieren und damit an der »Ewigkeit des Ungewordenen« partizipieren zu lassen.

⁵² Vgl. C. Bauchhenss-Thüriedl, in: *Kotinos. Festschrift für E. Simon* (1992), S. 429 ff.; H. Gundel, *Zodiakos, Tierkreisbilder im Altertum. Kosmische Bezüge und Jenseitsvorstellungen im antiken Alltagsleben* (1992).

Philosophie seit ihrer Entstehung ebenso wie alle großen Weltreligionen intensiv beschäftigt haben, bedarf an dieser Stelle kaum einer ausführlichen Erörterung, zumal einerseits ein derartiges »Jetzt« vom Menschen ja auch nicht empirisch, sondern überhaupt nur auf ideelle Weise erfaßt werden kann und andererseits jede Vorstellung von »Zeit« ohnehin die an sich widersprüchlichen Begriffe der Dauer wie der Veränderung gleichermaßen impliziert.⁵³ Die von Platon in seiner bekannten Passage des »Timaios« entwickelte Idee der bewegten Zeit als Abbild des Ewigen⁵⁴ ist jedenfalls ebenso Spiegel dieses begrifflich kaum faßbaren Dualismus⁵⁵ wie die Definition des Aristoteles in einer

⁵³ Zu den genannten Aspekten der Zeit in den Religionen vgl. die Beiträge von J. Assmann, C. Colpe und H. Cancik, in: H. Gumin/H.Meier (Hrsg.), *Die Zeit. Dauer und Augenblick. Veröffentlichungen der Carl Friedrich von Siemens Stiftung* 2 (1989), S. 189 ff., 225 ff., 257 ff.

⁵⁴ Vgl. die Stelle im »Timaios« (37 d–38 a), welche den Demiurgen bei der Erschaffung der Zeit beschreibt: »Nun war aber die Natur des höchsten Lebendigen eine ewige, und diese auf das Entstandene vollständig zu übertragen war eben nicht möglich; aber ein bewegtes Bild der Ewigkeit beschließt er zu machen, und bildet, um zugleich dadurch dem Weltgebäude seine innere Einrichtung zu geben, von der in der Einheit beharrenden Ewigkeit ein nach der Vielheit der Zahl sich fortbewegendes dauerndes Abbild, nämlich eben das, was wir Zeit genannt haben. Nämlich Tage, Nächte, Monate und Jahre, welche es vor der Entstehung des Weltalls nicht gab, läßt er jetzt bei der Zusammenfügung desselben zugleich mit ins Entstehen treten. Dies alles aber sind Teile der Zeit und das War und Wirdsein sind Formen der entstandenen Zeit, obwohl wir mit Unrecht, ohne dies zu bedenken, dieselben dem ewigen Sein beilegen. Denn wir sagen ja von ihm: »es war, ist und wird sein«, während ihm doch nach der wahren Redeweise allein das »Es ist« zukommt, wogegen man die Ausdrücke »es war« und »es wird sein« lediglich von dem in der Zeit fortschreitenden Werden gebrauchen darf. Denn Beides bezeichnet Bewegungen, Demjenigen aber, welches sich unbeweglich stets auf die gleiche Weise verhält, kommt es nicht zu weder älter noch jünger zu werden im Verlaufe der Zeit, noch es ehemals oder jetzt geworden zu sein oder es in Zukunft werden zu sollen: kurz, es kommt ihm überhaupt nichts von alle dem zu, was das Werden mit dem im Gebiet der Sinnenwelt sich bewegenden Dingen verknüpft hat, sondern es sind dies (Alles) die Formen der die Ewigkeit nachahmenden und nach den Zahlenverhältnissen im Kreise sich fortbewegenden Zeit geworden.« Nach F. Schleiermacher/K. Hülser (Hrsg.), *Platon, Sämtliche Werke VIII* (1991). Dazu W. Kaempfer, *Zeit des Menschen. Das Doppelspiel der Zeit im Spektrum der menschlichen Erfahrung* (1994), S. 21: »Schon die platonische »Verlegenheit«, daß die »mimetische Beziehung, durch die das Bewegte (der Himmel, die Bewegung der Gestirne) an der Erkennbarkeit des Unbewegten (an der Idee) partizipiert«, überspringt den Hiatus, der zwischen Bewegtem und Unbewegtem aufklafft. Aber selbst wenn wir voraussetzen, daß die Bewegungen der Himmelskörper das Unbewegte (die »Idee«, die »Ewigkeit«, das »Sein«) nachahmen, daß sie es übersetzen ins Nachvollziehbare, Erkennbare – sprich: Bewegte – bliebe ja noch offen, wie wir einen *Augenblick* zu verstehen hätten, der sich nicht – wie die Bewegungen der Himmelskörper – wiederholen könnte, sondern der jedesmal ein *anderer Augenblick* wäre. Auch die Annahme eines Zeitgetriebes kann von dieser Verlegenheit nicht befreien. Sie kann den Augenblick nur in eine Struktur eintragen, die zugleich von der Wiederkehr der Zeit bestimmt ist.« Speziell zur Zeitlehre des Platon ebd. S. 94 ff. sowie ausführlich z. B. G. Böhme, *Idee und Kosmos. Platons Zeitlehre – Eine Einführung in seine theoretische Philosophie* (1996), bes. S. 68 ff. (mit der Interpretation des Begriffes »Aion« als das unendliche Leben des göttlichen Kosmos).

⁵⁵ Die Problematik des Phänomens und die Verlegenheit, in welche der Mensch beim Versuch seiner Beschreibung gerät, wird auch in der berühmten Charakterisierung des Zeitbegriffs durch Augustinus manifest, der schildert, wie sein intuitives Verständnis der Zeit in dem Moment

Passage seiner Metaphysik: »Da aber nun dasjenige, was bewegt wird und bewegt, ein Mittleres ist, so muß es auch etwas geben, das, ohne bewegt zu werden, selbst bewegt, das zugleich ewig und wesenhaft und tatkräftig ist.«⁵⁶ Obwohl die Lehre des einen mehr zyklischen Zeitvorstellungen verpflichtet war, während die des anderen eher deren Linearität betonte, tragen beide Philosophen dem grundsätzlichen Phänomen doch auf eine ähnliche Weise Rechnung. Bezeichnenderweise begriff Aristoteles, der, wie eingangs erwähnt, die Zeit als das Messbare der Veränderung oder Bewegung vorstellte, den Augenblick selbst – τὸ νῦν – dennoch als etwas an sich *nicht* Bewegtes und damit analog *außerhalb* des Getriebes der Zeit Stehendes. Bei S. Kierkegaard heißt es später: »Der Augenblick ist jenes Zweideutige, worin Zeit und Ewigkeit einander berühren, und hiermit ist der Begriff »Zeitlichkeit« gesetzt, wo die Zeit ständig die Ewigkeit abschneidet und die Ewigkeit ständig die Zeit durchdringt.«⁵⁷ M. Heidegger formulierte: »Im Jetzt wird Übergehendes in seinem Übergang und Ruhendes in seiner Ruhe zugänglich und gedacht. Daraus folgt umgekehrt, daß es selbst weder bewegt ist noch ruht, d. h. nicht in der Zeit ist.«⁵⁸

Auch wenn die »Ränder« des Zeitbegriffs stets verschwommen bleiben werden und es im Bereich der Erfahrung niemals möglich sein wird, Fälle von *Unzeitlichem* anzugeben, macht jenes nicht das Gegen-, sondern vielmehr einen tatsächlich basalen Bestandteil der Vorstellung »Zeit« aus.⁵⁹ Den Kairos »muß es geben können«, er »kann

einer quälenden Unkenntnis weicht, in dem ihn jemand um ihre Erklärung bittet, Confessiones 11, 14: »Quid est ergo tempus? Si nemo ex me querat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio.« Für ihn läßt Gott – als die ewige Gegenwart – die Zeit zunichte werden (vgl. ebd. S. 11, 7). Vgl. G. Dux, *Die Zeit in der Geschichte. Ihre Entwicklungslogik vom Mythos zur Weltzeit* (1992), S. 323 ff. – Zur Problematik des Zeitbegriffs und den mit der Frage nach dem ontologischen Status der Zeit verbundenen Problemen und naturphilosophischen Kontroversen vgl. auch Luckner 1994, S. 27: »Zeit, Raum und Materie sind selbst, wie auch Kraft, Irreversibilität oder Evolution nicht aufgrund empirischer Befunde zu beobachten; kein Physiker hat experimentelle Befunde etwa über die *Materie selbst*, die *Zeit selbst* zur Verfügung. [...] Auch unser Alltagsverständnis von Zeit kennt durchaus konfligierende Aspekte an ihr: Wir kennen sowohl ihre »externen« Eigenschaften (daß sie z. B. real, unabhängig von unserem Denken und Fühlen, wahrnehmbar, strukturähnlich mit »Raum« und identisch mit physikalisch meßbarer Zeit ist), als auch ihre »internen« Eigenschaften (worunter z. B. ihre Einheitlichkeit, ihre Teilbarkeit in früher-später und in vergangen-zukünftig, oder auch ihre Gerichtetheit und Unumkehrbarkeit fällt). Diese Eigenschaften führen nun, in einem einheitlichen Begriff gefaßt, zu erheblichen Widersprüchen.«

⁵⁶ *Metaphysik* 12, 1072 a 14. Zu der philologisch umstrittenen Textstelle vgl. beispielsweise W. Schmidt-Biggemann, in: H. Burger (Hrsg.), *Zeit, Natur und Mensch* (1986), S. 284 f. – Zum Zeitbegriff des Aristoteles in der Reaktion auf die Thesen des Parmenides und des Zenon vgl. G. Dux, *Die Zeit in der Geschichte. Ihre Entwicklungslogik vom Mythos zur Weltzeit* (1992), S. 286 ff.; Luckner 1994, S. 33 ff.

⁵⁷ S. Kierkegaard, *Der Begriff der Angst* (1844) nach der Übersetzung von L. Richter (1960), S. 82, zitiert bei H. Holländer, in: *Thomsen/Holländer* 1984, S. 13.

⁵⁸ M. Heidegger, *Die Grundprobleme der Phänomenologie. Gesamtausgabe*, Bd. 24 (1975), S. 343.

⁵⁹ In diesem Sinn auch G. Dux, *Die Zeit in der Geschichte. Ihre Entwicklungslogik vom Mythos zur Weltzeit* (1992), S. 37: »In einem abstraktiv weit fortgeschrittenen Zeitverständnis wie dem

aber nicht in einem zeitlich-geschichtlichen Sinn erreicht werden.⁶⁰ Der *Augenblick* – der Erkenntnis, des Verstehens, des Gelingens einer Handlung, der Verzeihung, der Begegnung mit einem Gott – »ist in keiner Zeit, er »tilgt« die Zeit»⁶¹. Das Bewußtsein des Menschen, seine geistigen Prozesse, welche sein spezifisches »Sein« so wesentlich bedingen, sind keine Bestandteile der meßbaren Zeit.

Gerade weil auch die Bilder, welche wir zuvor betrachtet haben, von eben solchen Erfahrungen und Zuständen erzählen, die, da sie *jenseits* aller meßbaren Zeitläufe liegen, einen wesenhaften Anteil am *Zeitlosen* haben, können in ihnen Hinweise auf überzeitliche Prinzipien des Seins gegründet sein.⁶² Sie thematisieren Liebe, Tod oder religiöses und mystisches Erleben, das heißt *die* existentiellen Grundkoordinaten des menschlichen Seins, und entziehen nicht ihre vordergründig geschilderten Handlungsabläufe, wohl aber den »Zustand« einer oder mehrerer der in jenen agierenden Figuren – das heißt folglich den eigentlichen Sinn ihrer Erzählungen – in der Konsequenz allen nachweisbaren Strukturen der physikalischen ebenso wie den Rhythmen der biologischen Zeit.

Daß das Bewußtsein einer jenseits aller meß- und erfahrbaren Zeitläufe liegenden *Zeitlosigkeit* als eine ideelle Vorstellung, aber auch in der tatsächlichen Erfahrung der alltäglichen Lebenswelt der Antike allerdings ohnehin sehr viel fester verankert war als in unserem heutigen Denken, bezeugt schließlich ihr stets geläufiger Umgang mit dem Mythos an sich, den wir, in einer mythenlosen Gesellschaft lebend, weitgehend verloren haben. Die erzählten, literarisch geschilderten und in der Bildkunst immer wieder gestalterisch neu aktualisierten mythischen Legenden machten als etwas seit Urzeiten Vergangenes, stetig Gegenwärtiges und leitbildhaft in die Zukunft Weisendes sowie zugleich als unanfechtbare und unwandelbare Prinzipia und Exempla den Anteil des

unsrigen nehmen wir die universale Dimension in die zeitliche Bestimmung auch begrifflich auf. [...] Die Unumgänglichkeit, mit der wir mit der Zeit die Dauer des Universums in Bezug nehmen, hat zur Folge, daß alles, was wir zeitlich bestimmen, sich in der Zeit abspielt. Die Dauer des Universums scheint demnach ein Zeitlich-Unzeitliches zu sein, sie selbst die absolute Ruhelage. So ist sie in aller Vergangenheit thematisiert worden. Das Zeitlich-Unzeitliche ist als Ewigkeit das Thema der Philosophie der Zeit durch die Geschichte. Auf dem Grunde der urzeitlichen Logik mußte sie sich als die absolute Ruhe darstellen, aus der heraus die Zeit sich herstellt. Denn was der Erklärung bedurfte, war das Geschehen, also ein Zeitliches, das zur Erklärung nicht wiederum auf ein Zeitliches zu rekurrieren vermochte.«

⁶⁰ Luckner 1994, S. 228 f.

⁶¹ Luckner 1994, S. 227. Zur Bedeutung des Augenblicks als Metapher von Bewußtsein, Begreifen und Erkenntnis vgl. die zahlreichen interdisziplinären Beiträge in Thomsen/Holländer 1984.

⁶² Im zweiten Teil der transzendentalen Ästhetik seiner »Kritik der reinen Vernunft« schreibt denn auch I. Kant: »Die Zeit ist kein empirischer Begriff, der von irgendeiner Erfahrung abgezogen worden. [...] Die Zeit ist eine notwendige Vorstellung, die allen Anschauungen zugrunde liegt. Man kann in Ansehung der Erscheinungen überhaupt die Zeit selbst nicht aufheben, ob man zwar ganz wohl die Erscheinungen aus der Zeit wegnehmen kann. Die Zeit ist also a priori gegeben. In ihr allein ist alle Wirklichkeit der Erscheinungen möglich.« Zitiert bei H. Heimann, in: H. Gumin/H.Meier (Hrsg.), *Die Zeit. Dauer und Augenblick*. Veröffentlichungen der Carl Friedrich von Siemens Stiftung 2 (1989), S. 85. – Zur Zeittheorie Kants vgl. Luckner 1994, S. 45 ff.

zeitlich begrenzten Lebens an der Zeitlosigkeit und die unlösbare Bindung des »Jetzt« an ein ewig bestehendes Sein ja ständig präsent.

Das Ineinandergehen der ungeachtet ihrer durchaus zeitlichen Handlungsabläufe zeitlos gültigen Erzählungen – und bezeichnenderweise ist ja auch nirgends eine »Chronologie« der Mythen oder der in ihnen geschilderten Begebenheiten versucht worden – mit den realen Geschehnissen der Historie und der Lebensbedingungen ihrer Rezipienten vermittelte jenen ihre unmittelbare Teilhaberschaft an einer unumstößlichen, unveränderbaren göttlichen Ordnung.

Indem die unsterblichen Götter schließlich selbst Opfer darbringen – wie der bekränzte Apollon, der auf einer um 480 v. Chr. entstandenen, ehemals in Basel befindlichen attischen Lekythos (Abb. 145)⁶³ eine Spende über einen Altar gießt –, nehmen sie nicht nur sichtbaren Anteil an den sich stets und zu allen Zeiten immer gleich wiederholenden rituellen Handlungen der Menschen, sondern machen darüber hinaus deutlich, daß jene mit dem unsterblichen, unwandelbaren und vollkommen zeitlosen Sein der göttlichen Gesetze untrennbar verflochten sind.

Auf einer nur wenig früher, in den Jahrzehnten von 500 bis 480 v. Chr. gefertigten panathenäischen Amphora des Nikoxenos-Malers in Berlin (Abb. 147)⁶⁴ hat der Maler der vor einem brennenden Altar opfernden Athena offenbar deshalb ungewöhnlicherweise eine Kithara in den linken Arm gelegt, um ihre enge Verbundenheit mit einem Kitharöden auf der Rückseite des Gefäßes zu versinnbildlichen.⁶⁵ Die vordergründig zeitlich einmalige, in sich abgeschlossene Handlung wird in der gedanklichen Reflexion ihres wahrnehmenden Betrachters zur Manifestation ewiger Ordnung, welche die Unsterblichen wie die Sterblichen, unendliche Zeitlosigkeit und endliche Zeit gleichermaßen in sich einschließt.

Auf einem römischen Bronzemedallion der Commodus-Zeit (Abb. 146)⁶⁶ steht Iupiter mit Szepter und Blitzbündel ruhig vor einem Altar. Dieser zeigt auf der Außenseite das Reliefbild seiner selbst im heftigen Kampf gegen einen schlangenbeinigen Giganten. Ein für das »Sein« und die Herrschaft des Gottes selbst zentraler Mythos aus einer bereits unendlich weit zurückliegenden, eben »mythischen« Vorzeit wird als »Bild im Bild« zitiert und in der mythischen Gegenwart anwesend gemacht. Das an ein Früheres zurückgebundene Spätere trägt auf dem Altar, dem Ort sich stets wiederholender

⁶³ Basel, ehem. Kunsthandel. D. C. Kurz, *Athenian White Lekythoi* (1975), S. 112, Taf. 64.2; O. Palagia u. a., in: *LIMC II* (1984) s. v. Apollon Nr. 402, Taf. 215.

⁶⁴ Berlin, SMB-PK, Antikensammlung (2169): ARV² 221,7; P. Demargne, in: *LIMC II* (1984) s. v. Athena Nr. 585, Taf. 761.

⁶⁵ Zu spendenden Göttern vgl. E. Simon, *Opfernde Götter* (1953); N. Himmelmann, *Minima archeologica. Utopie und Wirklichkeit der Antike* (1996), S. 54 ff. sowie allgemein W. Burkert, *Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen* (1990); S. Pfisterer-Haas, in: *Ausst.-Kat. Kunst der Schale, Kultur des Trinkens*, hrsg. von K. Vierneisel/B. Kaeser, München, Antikensammlung (1990), S. 436 ff.

⁶⁶ Die in Rom ausgeführte Prägung stammt aus dem Jahr 189 n. Chr. F. Gnecci, *I medaglioni Romani II* (1912), S. 56, Nr. 43, Taf. 81.3; F. Vian, in: *LIMC IV* (1988) s. v. Gigantes Nr. 505, Taf. 155; C. Maderna-Lauter, in: T. Hölscher (Hrsg.), *Gegenwelten zu den Kulturen Griechenlands und Roms in der Antike* (2000), S. 444 f., Abb. 5.

ritueller Handlungen, seine Lehre über die Gegenwart hinaus in die Zukunft hinein. Die Welten des Gewesenen, des Gegenwärtigen und des Kommenden fallen in der ewigen Gültigkeit des Zeitlosen zusammen. An diesem hat schließlich auch der römische Kaiser als Stellvertreter Iuppiters auf Erden Anteil, dessen Bildnis sich auf der Vorderseite des Medaillons befindet. Zeit manifestiert sich in ihrer ganzen Komplexität vor allem dann, wenn sie aufgehoben erscheint.

Abschließend drängt sich der Gedanke auf, daß wohl vor allem die bildende Kunst in einem ganz besonderen Maß geeignet ist, solche Prinzipien in ihrer gestalteten Form selbst erfahrbar zu machen und dem Betrachter im Vergleich zur Musik und Sprache auf eine ungleich intensivere Weise zu vermitteln. Ist es doch gerade sie, die, wie eingangs umrissen, den Dualismus von »Zeit« und »Zeitlosigkeit« in ihrem spezifischen Wesen selbst von vornherein mit einschließt. Gerade sie hat ein besonderes Verhältnis zum Augenblick, da mit ihr das Auge und der Blick gleichsam untrennbar verbunden sind und dieser in ihrer Anschauung stets Dauer gewinnt. Er steht hier für die Zeit der Wahrnehmung, für die Subjektivität von Weltansichten, aber auch für Bewußtsein und Denken und für das Sehen als Erkenntnis und Weltorientierung.⁶⁷

»Betroffenheit durch bedeutende Werke benutzt diese nicht als Auslöser für eigene, sonst verdrängte Emotionen. Sie gehört dem Augenblick an, in dem der Rezipierende sich vergißt und im Werk verschwindet: dem von Erschütterung. Er verliert den Boden unter den Füßen; die Möglichkeit der Wahrheit, welche im ästhetischen Bild sich verkörpert, wird ihm leibhaftig. Solche Unmittelbarkeit im Verhältnis zu den Werken, eine im großen Sinn, ist Funktion von Vermittlung, von eindringender und umfassender Erfahrung; diese verdichtet sich im Augenblick, und dazu bedarf es des Bewußtseins, nicht punktueller Reize und Reaktionen. Die Erfahrung von Kunst als die ihrer Wahrheit oder Unwahrheit ist mehr als subjektives Erlebnis: sie ist Durchbruch von Objektivität im subjektiven Bewußtsein.«⁶⁸

⁶⁷ In diesem Sinn auch H. Holländer, in: Thomsen/Holländer 1984, S. 175. Vgl. ebd. S. 176: »In dessen handelt es sich hier [beim Augenblick] um einen besonders schillernden Begriff, der mit den Zeitstrukturen im Kunstwerk und mit der Aufhebung der Zeit im und durch das Werk auf vieldeutige Weise zusammenhängt. Zeit und Aufhebung der Zeit ist in der Malerei – und in allen Künsten des Disegno, der Plastik und Skulptur, der Graphik, der Architektur – zwar ein seit langem bekanntes Problemfeld und eine paradoxe, der unvermeidlichen Simultaneität dieser Künste widersprechende Aufgabe, ein nicht klassifizierbares Problem, aber gerade deswegen eine Herausforderung mit vielen Varianten und entsprechend vielen Möglichkeiten der Realisierung dessen, was den Raum- und Bildkünsten nur scheinbar nicht zugänglich ist. Die Mittel sind freilich andere als diejenigen, die den Zeit-Künsten zur Verfügung stehen, der Literatur, der Musik, dem Film.«

⁶⁸ T. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, hrsg. von G. Adorno/R. Tiedemann (1977), S. 363.

Claude Rolley

L'expression du mouvement dans des statues immobiles

C'est un honneur pour moi de prononcer ce Winckelmannsvortrag, mais un honneur dangereux. C'est en effet la clôture d'un symposium de trois jours, pendant lequel de nombreux collègues ont fait des observations, posé des problèmes, défini ou utilisé des concepts que je vais nécessairement être conduit à reprendre, voire à répéter. Je donnerai donc la première place à des remarques concrètes, sur deux ou trois œuvres, à partir de photographies qui seront la partie la plus intéressante de mon exposé. Pour celles de l'Aurige, j'ai pu les faire l'été dernier grâce à la Directrice du Musée de Delphes, en charge de l'Éphorie des Antiquités de Phocide, Mme R. Kolonia. Il s'agira bien, dans la ligne du symposium, des relations entre l'espace, où s'inscrivent les figures, et le temps, auquel renvoient les mouvements.

L'Aurige de Delphes a été découvert du 28 avril au 7 mai 1896, derrière le grand mur de soutènement, au dessus du temple, appelé dans l'Antiquité Ischégaion. Du groupe originel nous possédons le cocher, des fragments des chevaux et du char, et le bras gauche d'un adolescent qui tient deux courroies perpendiculaires, l'une large, l'autre étroite, probablement tout près de la bouche du cheval et du mors. De la base est conservée une dalle de l'avant, avec la dédicace d'un tyran de Sicile, Polyzalos.

Plusieurs reconstitutions ont été proposées. R. Hampe avait, certainement à tort, supposé¹ que la vue principale est la vue latérale, avec en avant un cheval isolé, tenu par l'adolescent. Dans la publication officielle, celle des *Fouilles de Delphes*², Fr. Chamoux note que les traces des sabots que porte la dalle conservée prouvent que le quadriges était vu de face. Pour donner un rôle à l'adolescent, il y voit un palefrenier, debout à côté du cheval de volée de droite, qu'il tiendrait de la main gauche.

Qu'il s'agisse d'un «tour d'honneur» après la victoire, ou plus simplement de la présentation immobile de l'attelage vainqueur, on ne voit pas bien à quoi sert ce palefrenier. Et il y a une solution beaucoup plus satisfaisante³. Hiéron de Syracuse, dont Polyzalos était le frère, a été vainqueur trois fois à Delphes comme à Olympie: deux fois comme *kélès*, c'est-à-dire à la course des chevaux montés, une fois, la troisième dans les deux cas, à la course de chars. Pausanias décrit le monument d'Olympie, qui avait été dédié, après la mort de Hiéron, par son fils Deinoménès. Il était constitué,

¹ R. Hampe, *Der Wagenlenker von Delphi*, 1941.

² Fr. Chamoux, *L'Aurige*, *Fouilles de Delphes* IV,5, 1955.

³ Cl. Rolley, *En regardant l'Aurige*, *Bulletin de correspondance hellénique* 114, 1990, p. 285–297. Le rapprochement avec le monument d'Olympie avait été proposé par H. Pomtow dans sa longue étude, *Sitzungsbericht der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin* 1907, p. 241–309.



Abb. 133 Dionysos (Rom, Museo Capitolino)

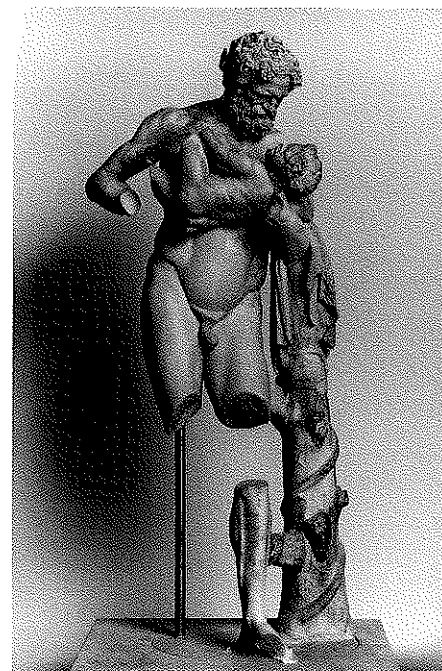


Abb. 134 Silen mit Dionysos (Glyptothek München)



Abb. 135 Silen mit Dionysos und Maske (Athen, Nationalmuseum)



Abb. 136 Trunkene Alte (Glyptothek München)

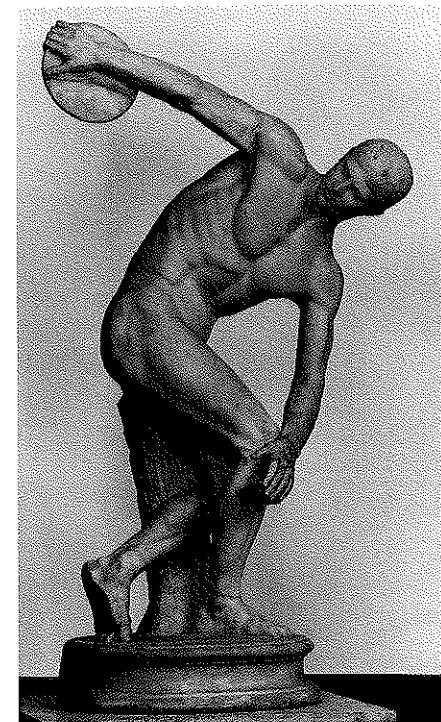


Abb. 137 Diskobol Lancellotti. Rom, Palazzo Massimo alle Terme

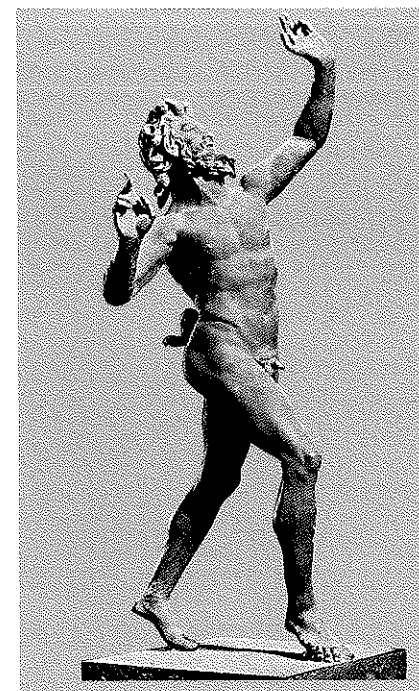


Abb. 138 Tanzender Satyr aus dem »Haus des Fauns« in Pompei. Neapel, Museo Archeologico Nazionale

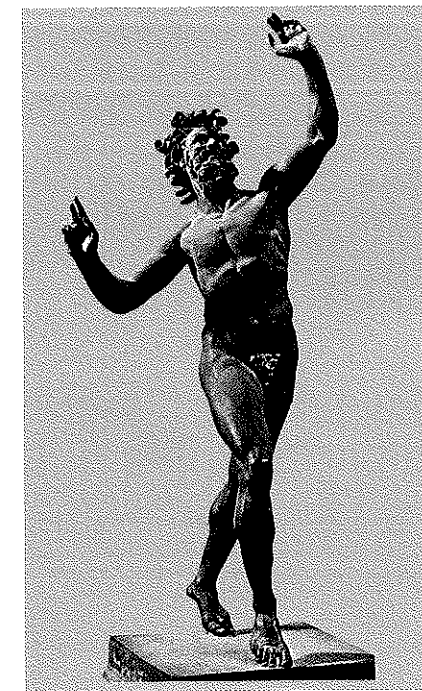




Abb. 139 Medea und ihre Söhne, Wandbild aus dem »Haus des Iason« in Pompei. Neapel, Museo Archeologico Nazionale



Abb. 141 Achill und Penthesilea, Schale des Penthesilea-Malers. München, Antikensmuseum



Abb. 140 Achill und Penthesilea, Halsamphora des Exekias. London, British Museum



Abb. 142 Orpheus führt Eurydike aus der Unterwelt.
Neapel, Museo Archeologico Nazionale

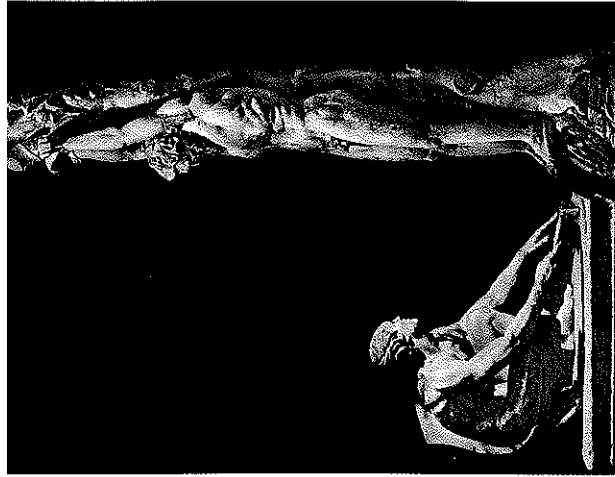


Abb. 143 Der hängende Marsyas und sein
Schleifer. Fiktive Rekonstruktion der Gruppe

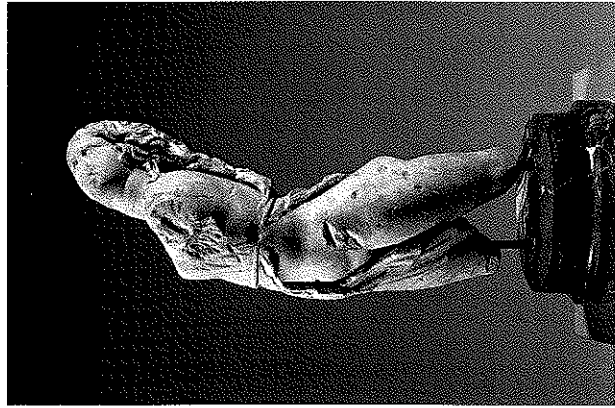


Abb. 144 »Dresdner Mänade«.
Dresden, Albertinum

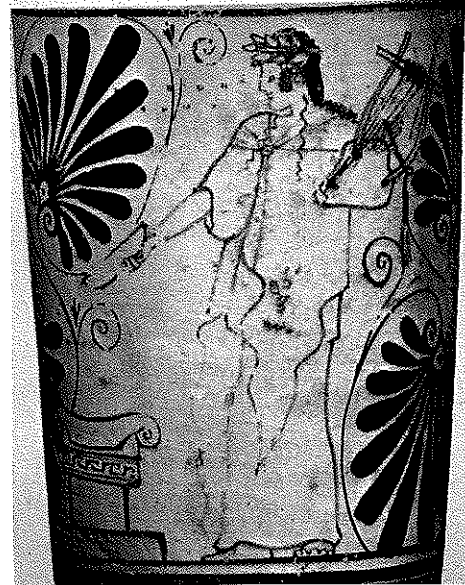


Abb. 145 Apollon beim Opfer, attische
Lekythos aus dem 1. Viertel des 5. Jh. v. Chr.
Basel, Kunsthandel



Abb. 146 Iuppiter vor Altar,
Bronzemedaille des Commodus (Rückseite),
189 n. Chr. Paris, Cabinet des Médailles



Abb. 147 Athena beim Opfer, Amphora des Nikoxenos-Malers. Berlin SMB-PK,
Antikensammlung