



<https://publications.dainst.org>

iDAI.publications

DIGITALE PUBLIKATIONEN DES
DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS

Das ist eine digitale Ausgabe von / This is a digital edition of

Catoni, Maria Luisa – Giuliani, Luca

Der verurteilte Philosoph, die Satyrn und das Hässliche: Das frühe Sokrates-Porträt im Kontext

aus / from

Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, 136 (2021)

DOI: <https://doi.org/10.34780/vm7e-66pi>

Herausgebende Institution / Publisher:
Deutsches Archäologisches Institut

Copyright (Digital Edition) © 2022 Deutsches Archäologisches Institut
Deutsches Archäologisches Institut, Zentrale, Podbielskiallee 69–71, 14195 Berlin, Tel: +49 30 187711-0
Email: info@dainst.de | Web: <https://www.dainst.org>

Nutzungsbedingungen: Mit dem Herunterladen erkennen Sie die Nutzungsbedingungen (<https://publications.dainst.org/terms-of-use>) von iDAI.publications an. Sofern in dem Dokument nichts anderes ausdrücklich vermerkt ist, gelten folgende Nutzungsbedingungen: Die Nutzung der Inhalte ist ausschließlich privaten Nutzerinnen / Nutzern für den eigenen wissenschaftlichen und sonstigen privaten Gebrauch gestattet. Sämtliche Texte, Bilder und sonstige Inhalte in diesem Dokument unterliegen dem Schutz des Urheberrechts gemäß dem Urheberrechtsgesetz der Bundesrepublik Deutschland. Die Inhalte können von Ihnen nur dann genutzt und vervielfältigt werden, wenn Ihnen dies im Einzelfall durch den Rechteinhaber oder die Schrankenregelungen des Urheberrechts gestattet ist. Jede Art der Nutzung zu gewerblichen Zwecken ist untersagt. Zu den Möglichkeiten einer Lizenzierung von Nutzungsrechten wenden Sie sich bitte direkt an die verantwortlichen Herausgeberinnen/Herausgeber der entsprechenden Publikationsorgane oder an die Online-Redaktion des Deutschen Archäologischen Instituts (info@dainst.de). Etwaige davon abweichende Lizenzbedingungen sind im Abbildungsnachweis vermerkt.

Terms of use: By downloading you accept the terms of use (<https://publications.dainst.org/terms-of-use>) of iDAI.publications. Unless otherwise stated in the document, the following terms of use are applicable: All materials including texts, articles, images and other content contained in this document are subject to the German copyright. The contents are for personal use only and may only be reproduced or made accessible to third parties if you have gained permission from the copyright owner. Any form of commercial use is expressly prohibited. When seeking the granting of licenses of use or permission to reproduce any kind of material please contact the responsible editors of the publications or contact the Deutsches Archäologisches Institut (info@dainst.de). Any deviating terms of use are indicated in the credits.

J A H R B U C H
D E S D E U T S C H E N
A R C H Ä O L O G I S C H E N
I N S T I T U T S

BAND 137

2022

REICHERT VERLAG WIESBADEN

JAHRBUCH DES DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS
erscheint seit 1886

JdI 136, 2021 · IV, 324 Seiten mit 221 Abbildungen

HERAUSGEBER

Philipp von Rummel und Katja Piesker
Deutsches Archäologisches Institut
Zentrale
Podbielskiallee 69–71
14195 Berlin
Deutschland
www.dainst.org

WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT

Marianne Bergmann, Göttingen – Adolf H. Borbein, Berlin – Luca Giuliani, Berlin –
Lothar Haselberger, Philadelphia – Henner von Hesberg, Berlin – Tonio Hölscher, Heidelberg –
Eugenio La Rocca, Rom – Andreas Scholl, Berlin – Anthony Snodgrass, Cambridge –
Theodosia Stephanidou-Tiveriou, Thessaloniki – Markus Trunk, Trier – Martin Zimmermann, München

PEER REVIEW

Alle für das Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts eingereichten Beiträge werden einem doppelblinden Peer-Review-Verfahren durch internationale Fachgutachterinnen und -gutachter unterzogen.

All articles submitted to the Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts are reviewed by international experts in a double-blind peer review process.

Gesamtverantwortliche Redaktion: Deutsches Archäologisches Institut, Redaktion an der Zentrale in Berlin
<<http://www.dainst.org/standort/zentrale/redaktion>>
Redaktion: Wissenschaftslektorat Löwe/Schulte-Beckhausen, Berlin

ISBN 978-3-7520-0590-5
ISSN 0070-4415

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2021 Dr. Ludwig Reichert Verlag Wiesbaden
Produktion: Memminger MedienCentrum, Druckerei und Verlags-AG, Memmingen
Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany
www.reichert-verlag.de

INHALT

	Seite
Alexandra Villing, Between Apollo and Osiris: Egyptianising East Greek Pottery, Translating Gods and Cross-Cultural Interaction in the 6 th Century B.C.	1
Abstract S. 110	
Erkan Dündar, The Mushroom-Rimmed Amphora as an Indicator of Hekatomnid Regional Hegemony. An Analysis of Production Patterns Based on a Back-Filled Deposit at Patara	111
Abstract S. 150	
Maria Luisa Catoni – Luca Giuliani, Der verurteilte Philosoph, die Satyrn und das Hässliche: Das frühe Sokrates-Porträt im Kontext	151
Zusammenfassung S. 196	
Brigitte Freyer-Schauenburg, Reiterstandbilder im Heraion von Samos ...	199
Zusammenfassung S. 230	
John Pollini, New Observations on the Imperial Reliefs from the Sebasteion at Aphrodisias and the Portraiture of Claudius, Britannicus, and the Young Nero	231
Abstract S. 286	
Ulrike Ehmig, Du sollst dir ein Bildnis machen: Ehrungen für Götter (und Menschen) im epigraphisch-archäologischen Befund	287
Zusammenfassung S. 321	
Hinweise für Autorinnen und Autoren	323

CONTENTS

	Page
Alexandra Villing, Between Apollo and Osiris: Egyptianising East Greek Pottery, Translating Gods and Cross-Cultural Interaction in the 6 th Century B.C.	1
Abstract p. 110	
Erkan Dündar, The Mushroom-Rimmed Amphora as an Indicator of Hekatomnid Regional Hegemony. An Analysis of Production Patterns Based on a Back-Filled Deposit at Patara	111
Abstract p. 150	
Maria Luisa Catoni – Luca Giuliani, The Condemned Philosopher, the Satyrs and the Ugly: The Early Socrates Portrait in Context	151
Abstract p. 196	
Brigitte Freyer-Schauenburg, Equestrian Statues in the Heraion of Samos ..	199
Abstract p. 230	
John Pollini, New Observations on the Imperial Reliefs from the Sebasteion at Aphrodisias and the Portraiture of Claudius, Britannicus, and the Young Nero	231
Abstract p. 286	
Ulrike Ehmig, Thou Shalt Make Graven Images: Honouring Gods (and Humans) in the Epigraphic and Archaeological Record	287
Abstract p. 321	
Information for Authors	324

DER VERURTEILTE PHILOSOPH, DIE SATYRN UND DAS HÄSSLICHE: DAS FRÜHE SOKRATES-PORTRÄT IM KONTEXT

von Maria Luisa Catoni und Luca Giuliani

1 EINLEITUNG

Sokrates sei ein ungewöhnlich hässlicher Mensch gewesen – so der allgemeine Konsens sowohl in der einschlägigen Forschung als auch weit darüber hinaus. An der Hässlichkeit des historischen Sokrates wird nicht gezweifelt. Man pflegt sich auf die beiden *Symposion* betitelten Dialoge von Xenophon und Platon zu berufen, in denen Sokrates' Ähnlichkeit mit einem Satyrn bzw. Silen geschildert wird¹; dem entsprechen auch die antiken plastischen Bildnisse, die Sokrates ebenfalls mit den Zügen eines Satyrn zeigen. Aber lassen sich diese Zeugnisse tatsächlich auf die reale Physiognomie des historischen Sokrates zurückführen? Genau dies werden wir in Zweifel ziehen.

Vor allem die beiden *Symposia* sind berühmte, hochrangige Quellen aus dem näheren Umkreis des Sokrates. Aber daraus ergibt sich keineswegs, dass wir sie als zuverlässige, unmittelbare historische Zeugnisse betrachten dürften: als durchsichtige Fenster, die uns einen Einblick gewähren in die Art und Weise, wie der historische Sokrates gelebt und gewirkt hat. Die *Symposia* sind, wie alle übrigen sokratischen Schriften, erst geraume Zeit nach dem Tod des Sokrates im Jahr 399 v. u. Z. und in einem zutiefst polarisierenden Umfeld entstanden. An Sokrates' Hinrichtung hatten die Geister sich geschieden; wer immer sich im Folgenden dazu äußerte, der trat entweder als Verteidiger oder als Ankläger auf. Auch die *Symposia* sind

Beide Autoren des vorliegenden Aufsatzes übernehmen gleichermaßen die Verantwortung für den gesamten Text. Insbesondere wurden die Paragraphen 3, 5, 7, 9, 11 und 13 von M. L. Catoni redigiert, die Paragraphen 2, 4, 6, 8, 10 und 12 von L. Giuliani; die Paragraphen 1 und 14 wurden von beiden Autoren gemeinsam verfasst. Zwei frühere Untersuchungen von uns zum Sokrates-Porträt sind auf Italienisch bzw. Englisch erschienen: Catoni – Giuliani 2015 und Catoni – Giuliani 2019. Der vorliegende Beitrag versucht, das Verhältnis der literarischen und der bildlichen Quellen zueinander genauer zu bestimmen, er behandelt auch die Stellung des Sokrates-Porträts in der Geschichte der griechischen Bildniskunst und überprüft die Theorie von Bernhard Schweitzer, der im Sokrates-Porträt einen epochalen Wendepunkt gesehen hat. Für Anregungen und Kritik danken wir Carlo Ginzburg, Glenn W. Most und Bert Smith sowie zwei anonymen Gutachtern des JdI. Für die Bereitstellung von Bildvorlagen bedanken wir uns bei Astrid Fendt (München), Laura Forte (Neapel), Florence Hemicci (Paris), Agnese Pergola (Rom), Anna Pizza (Neapel) sowie bei den entsprechenden Museumsverwaltungen, die freundlicherweise darauf verzichtet haben, Reproduktionsgebühren zu erheben. Für die sorgsame Betreuung des Manuskripts bei der Drucklegung danken wir Wanda Löwe, Marion Schulte-Beckhausen und Benedikt Boyxen.

¹ ›Satyr‹ und ›Silen‹ werden hier und im Folgenden (ebenso wie in den antiken Quellen) als Synonyme verwendet.

Streitschriften, die nur unter der Voraussetzung zu verstehen sind, dass man sich ihre kommunikative Absicht, ihr polemisches Ziel und ihre rhetorische Strategie deutlich macht. Für uns besteht der erste notwendige Schritt darin, grundsätzlich zu unterscheiden zwischen dem historischen Sokrates und der kunstvoll konstruierten Figur ›Sokrates‹, wie sie uns durch die Schriften der Schüler zur Verteidigung ihres Lehrers präsentiert wird.

Das gilt auch und ganz besonders für die Physiognomie des Sokrates, dem postum das Gesicht eines Satyrn verliehen wurde. Ebenso wie die sokratischen Texte als Streitschriften zu lesen sind, muss man auch dieses Bild als Streitbild bezeichnen. Die Bildgebung, durch die dem Sokrates satyrähnliche Züge verliehen wurden, ist so erfolgreich gewesen, dass darüber ihr künstlicher Charakter meist in Vergessenheit geraten ist: Spätere Generationen haben die Satyrähnlichkeit des Sokrates als eine zuverlässig verbürgte historische Tatsache gelten lassen. Der feste Glaube daran zieht sich durch die ganze Antike und reicht bis in die Gegenwart: Man hat sich Sokrates kaum noch anders denn in Gestalt eines Satyrn vorgestellt. Sokrates als Satyr begegnet uns ständig in Literatur und bildender Kunst, aber er ist auch in der Altertumswissenschaft weit verbreitet.

Von diesem altehrwürdigen Konsens möchte der vorliegende Beitrag sich absetzen. Dabei geht es allerdings primär gar nicht um die Frage, wie der historische Sokrates ausgesehen haben könnte. Über dessen Aussehen wissen wir schlechterdings nichts; das einzige einschlägige Zeugnis, das zu Lebzeiten des Sokrates entstanden ist, sind die *Wolken* des Aristophanes; darin hat der Komödiendichter zwar eine Karikatur des Sokrates auf die Bühne gestellt, aber vollständig darauf verzichtet, dessen individuelle Physiognomie zu thematisieren: Er scheint sie nicht für erwähnenswert gehalten zu haben.

Die Frage nach dem Aussehen des historischen Sokrates ist nicht zu beantworten – aber selbst wenn sie beantwortet werden könnte, fiel sie ganz und gar aus dem Rahmen der vorliegenden Untersuchung heraus. Man setze den Fall, es widerfahre uns ein kleines Wunder: Wir könnten den historischen Abstand überspringen, einen Blick auf den lebendigen Sokrates werfen und ermitteln, wie er tatsächlich ausgesehen hat. Wäre damit auch nur ein einziges unserer Probleme gelöst? Mit der realen Physiognomie des leibhaftigen Sokrates wäre gar nichts gewonnen: Diese würde uns vielmehr als eine natürliche Gegebenheit erscheinen, an der es nichts zu verstehen und nichts zu deuten gibt.

Menschliche Gesichter begegnen uns in unendlichen Varianten, keines gleicht dem anderen. Man kann eine bestimmte Physiognomie wiedererkennen, wenn man ihr schon einmal begegnet ist; aber kann man, sollte man ihr auch eine Bedeutung zuschreiben? Das ist genau das, was Physiognomiker immer wieder versucht haben, von der pseudoaristotelischen Physiognomik bis zu Johann Caspar Lavater und über ihn hinaus – doch hat keine dieser Bemühungen je zu befriedigenden Ergebnissen geführt. Der Grund dafür liegt auf der Hand: Bedeutungen sind Produkte menschlicher Kommunikation. Die Physiognomie eines Menschen indessen ist, gerade in ihren unveränderlichen Elementen, nicht mit einer kommunikativen Absicht verbunden; sie ist, ebenso wie die Form eines Blattes oder der Umriss eines Hügels, eine Gegebenheit der Natur; als solche trägt sie auch keine Bedeutung. Freilich kann eine Physiognomie zum Thema von Kommunikation gemacht werden – wenn etwa die zwei *Symposia* dem Sokrates die Züge eines Satyrn zuschreiben. Aber dann haben wir es eben nicht mit der Physiognomie des Sokrates, sondern mit einer physiognomischen Aussage über Sokrates zu tun – einer Aussage, die sich als ebenso interpretationsfähig wie interpretationsbedürftig erweisen wird.

Auch werden wir sehen, dass zwar die Vielfalt an menschlichen Physiognomien durch die Natur gegeben ist, dass aber der Umgang mit diesem Phänomen in unterschiedlichen Kulturen sehr verschieden ausfallen kann. So kann man etwa in einem bestimmten kulturellen Milieu von einem Bildnis in erster Linie verlangen, dass es sich von anderen Bildnissen physiognomisch soweit unterscheidet, dass der Dargestellte darin wiederzuerkennen sei. Aber das ist keineswegs die einzige Möglichkeit. Vielmehr kann in einer anderen Kultur (und genau das gilt über weite Strecken für das antike Griechenland) die umgekehrte Erwartung herrschen: Hier wird man von einem Bildnis erwarten, dass es am Dargestellten ein bestimmtes Ethos betone, ihn als Verkörperung eines Standards menschlicher Vollkommenheit rühme und als Vertreter einer allgemein verbindlichen Norm vor Augen führe; zwar werden auch in dieser anderen Kultur die natürlichen Physiognomien sich alle voneinander unterscheiden, Bildnisse aber umgekehrt dazu tendieren, einander oft sehr ähnlich zu sein.

Es geht also im Folgenden nicht um Physiognomik, sondern um historische Hermeneutik. Unsere Fragen zielen auf die Satyrähnlichkeit des Philosophen, wie sie von unseren Quellen – den literarischen Texten ebenso wie dem Porträt – konstruiert und funktionalisiert worden ist. Diese Quellen sind menschliche Artefakte; als solche wollen sie verstanden und gedeutet werden. Wie ist die durch die Quellen betriebene Angleichung des Philosophen an einen Satyrn zu interpretieren? Was war das für eine Botschaft, und mit welcher Absicht wurde sie in die Welt gesetzt? Wer hat über die Angleichung entschieden und unter welchen Umständen? Denn um eine überlegte Entscheidung muss es sich ja wohl gehandelt haben. Auf diese Fragen möchten wir im Folgenden eine Antwort vorschlagen.

2 HISTORISCHER HINTERGRUND

Im Jahr 399 wurde Sokrates, damals etwa siebzig Jahre alt, in Athen vor Gericht gebracht, schuldig gesprochen, zum Tode verurteilt und hingerichtet². Diogenes Laertius zitiert in seiner Schrift über das Leben berühmter Philosophen den Wortlaut der Anklageschrift: »Sokrates hat das Gesetz gebrochen, indem er die Götter, die die Polis ehrt, nicht gebührend geehrt und neue Gottheiten (*daimónia*) eingeführt hat. Er hat ferner das Gesetz gebrochen, indem er die jungen Männer verführt hat. Die vorgeschlagene Strafe ist der Tod.«³ In Platons *Apologie* betont Sokrates, dass das nur die neuesten Anklagen waren. Vorwürfe anderer, aber doch verwandter Art seien bereits viel früher in Umlauf gewesen⁴: Man hätte ihn beschuldigt, Phänomene im Himmel und unter der Erde zu erforschen und daher die Götter der Polis nicht zu ehren, sondern neue und seltsame Gottheiten; oder aber seinen Schülern beizubringen, wie man die schlechte und unrechte Ansicht obsiegen lasse über die bessere und gerechte. Es hätte also schon früher »zahlreiche Ankläger« (*polloí katégoroi*) seiner Person und seiner Lehre gege-

² Eine Auswahl an relevanter Literatur: Stone 1988; Vlastos 1991, 291–297; Brickhouse – Smith 2002; Cartledge 2009, 76–90; Waterfield 2009; Danzig 2010; Wallace 2013. Zu den Asebie-Prozessen s. Dover 1976; Filonik 2013.

³ Diog. Laert. 2,5,40. Diogenes beruft sich auf Favorinus, einen Sophisten der römischen Kaiserzeit, der das Original der Anklageschrift im Athenischen Staatsarchiv eingesehen zu haben behauptete; vgl. Xen. mem. 1,1,1 (mit geringfügigen Unterschieden); Plat. apol. 24b (wo die Anklage, die jungen Männer verführt zu haben, nicht an zweiter, sondern an erster Stelle genannt wird); Xen. apol. 10.

⁴ Plat. apol. 18b sowie 19b–c. Daneben wurde Sokrates auch angeklagt, mit seiner Lehrtätigkeit Geld verdient zu haben: Rossetti 1974a.

ben; schlimm sei, »dass man nicht einmal ihre Namen wissen und angeben kann, außer etwa, wenn ein Komödienschreiber darunter ist«⁵. Der Komödienschreiber, auf den Sokrates sich hier bezieht und den er anschließend auch namentlich erwähnt, ist natürlich Aristophanes. Dieser hat Sokrates und dessen Schüler verschiedentlich aufs Korn genommen⁶, vor allem aber in den 423 aufgeführten *Wolken*⁷. Sokrates dürfte auch von anderen Komödiendichtern verspottet worden sein, deren Werke sich nicht erhalten haben; es genügt hier, an die Komödie *Konnos* von Ameipsias zu erinnern, die ebenfalls 423 aufgeführt wurde; Ameipsias gewann damals den zweiten Preis und stach damit die *Wolken* aus, die nur den dritten Preis erhielten. Seine Komödie war dem Musikmeister Konnos gewidmet; auch Sokrates selbst – als der berühmteste Schüler des Konnos – soll darin seinen Auftritt gehabt haben⁸.

Auch wenn Sokrates zweifellos das Opfer dieses Gerichtsverfahrens gewesen ist, so hat er doch selbst an seiner Verurteilung entscheidenden Anteil gehabt. Das damalige Prozessrecht sah zwei getrennte Phasen der Verhandlung vor. In der ersten Phase ging es darum, ob der Angeklagte schuldig sei oder nicht, und Sokrates wurde von den Richtern mit einer knappen Mehrheit schuldig gesprochen. Es folgte die zweite Phase, in der es darum ging, das Strafmaß zu bestimmen. Die Ankläger hatten die Todesstrafe beantragt. Nun sollte der Angeklagte einen Gegenvorschlag unterbreiten. Die Richter waren gehalten, einem der beiden Vorschläge zu folgen; ein Mittelmaß festzusetzen war ihnen verwehrt. Sokrates hätte ein Bußgeld und/oder die Verbannung aus der Stadt fordern können – und wäre damit aller Wahrscheinlichkeit nach auch durchgekommen. Stattdessen plädierte er dafür, dass ihm eine Speisung im Prytaneion zuerkannt werde: eine der höchsten Ehren, die die Polis zu vergeben hatte⁹. Die Richter dürften diesen Vorschlag als regelrechte Ohrfeige empfunden haben. Eine große Mehrheit von ihnen sprach sich daraufhin für die Todesstrafe aus.

Nach Sokrates' Tod wurde das im Namen der Polis gefällte Urteil zum Gegenstand heftiger Kontroversen. Viele (wahrscheinlich die allermeisten) Athener hielten das Urteil für durchaus gerechtfertigt. Einige machten nachträglich noch Anklagen politischer Art geltend, die beim Prozess anscheinend keine Rolle gespielt hatten: Sokrates wurde nun vorgeworfen, der Lehrer des Alkibiades und des Kritias gewesen zu sein und damit zweier Politiker, die der Polis nach verbreiteter Meinung den größten Schaden zugefügt hätten (Alkibiades war für den katastrophalen Kriegszug gegen Syrakus im Jahr 415 verantwortlich gewesen, später war er zu den Feinden übergelaufen und hatte an deren Seite gegen Athen gekämpft; Kritias hatte zum Führungskreis der dreißig Oligarchen gehört, die in den Jahren 404 und 403 an der Macht gewesen waren)¹⁰. Auf der anderen Seite hielten die Freunde des Sokrates dessen Verurteilung für einen schrecklichen Fehler; unnötig zu sagen, dass das Urteil ein vernichtender Schlag

⁵ Plat. apol. 18b–c und 19c.

⁶ Aristoph. Av. 1282. 1555–1559; Ran. 1491–1499.

⁷ Cerri 2012.

⁸ Grilli 2018, bes. 7–13 und Anm. 14 (mit Angabe weiterer Literatur).

⁹ Dieses Verhalten des Sokrates vor Gericht schien selbst den Schülern (die darüber berichten und es sicher nicht erfunden haben) ungehörig und einer besonderen Rechtfertigung zu bedürfen: Xen. apol. 1 bezeichnet es als Großsprecherei (*megalēgoria*). Vgl. Longo 1958; Longo 1959; Danzig 2004; Danzig 2010; Waterfield 2012; Rossetti 2011, 389 f.

¹⁰ Zum Ursprung der politischen Anklagen gegen Sokrates s. Chroust 1957, 69–100. 253 Anm. 378; Longo 1958, 89–114; Longo 1959; Raoss 1965; Rossetti 1974b; Giannantoni 1986; Brickhouse – Smith 2002; Hansen 1995; Montuori 1998; Livingstone 2001, 28–47; Romeyer Dherbey 2001, 35–42; Cartledge 2009, 76–90; Stokes 2012; Waterfield 2012.

für den philosophischen und rhetorischen Ruf sowohl des Meisters wie auch seiner Schüler war. Die Schüler begannen Schriften über Sokrates zu veröffentlichen, worin sie dessen (und indirekt ihren eigenen) Ruf zu verteidigen suchten¹¹.

Auf die Dauer setzte sich die Meinung der Freunde durch, und Sokrates wurde öffentlich rehabilitiert. Der ausführlichste Bericht dazu stammt noch einmal von Diogenes Laertius. Er berichtet, dass die Athener »eine solche Reue empfanden, dass sie Sokrates mit einer Bildnisstatue ehrten, einem Werk des Lysipp, die sie im Pompeion aufstellten«¹². Diogenes war selbst Philosoph und daher davon überzeugt, dass die Verurteilung des Sokrates ein Fehler gewesen war. Aber diese Parteilichkeit ist kein Grund, ihn als Zeugen für unzuverlässig zu halten. Es liegt auf der Hand, dass Sokrates irgendwann von den Athenern tatsächlich rehabilitiert worden sein muss. Die Frage ist nur, wann genau. Es gibt einige Indizien, die uns helfen, den in Frage kommenden Zeitraum einzuzugrenzen. Unter den erhaltenen attischen Gerichtsreden des 4. Jhs. gibt es zwei, worin die Verurteilung des Sokrates als positives Beispiel angeführt wird, dem zu folgen den Richtern auch bei der gegenwärtig jeweils anstehenden Entscheidung empfohlen wird. Die frühere, eine Rede des Hypereides, ist um 360 zu datieren; die zweite, von Aischines, wurde 346/345 gehalten¹³. Der Verweis auf das Sokrates-Urteil wäre absurd, wenn Sokrates in der Zwischenzeit bereits rehabilitiert worden wäre. Die Rehabilitation muss also nach 345 erfolgt sein. Ferner schreibt Diogenes die Bildnisstatue, die aus diesem Anlass in Auftrag gegeben wurde, dem Lysipp zu; besonders berühmt war der Bildhauer für seine Bildnisse Alexanders des Großen: Das könnte dafür sprechen, die Rehabilitation noch etwas später anzusetzen, vielleicht in die 30er oder 20er Jahre des 4. Jhs.

3 DIE BEIDEN PLASTISCHEN BILDNISSE UND IHRE KOPIEN

Wenden wir uns nun den Bildnissen zu. Bei den römischen Hermen, Büsten und Köpfen, die auf Sokrates bezogen werden können, lassen sich zwei Serien von Repliken unterscheiden (Abb. 1–5)¹⁴. Zur ersten Serie, von der wir 32 Repliken kennen, gehören zwei Hermen, die den Dargestellten inschriftlich als Sokrates bezeichnen: die eine in Neapel¹⁵, die andere in

¹¹ Zum Verhalten der Sokrates-Schüler nach dessen Tod vgl. die Beiträge von Livio Rossetti, v. a. Rossetti 1977, 29–59; Rossetti 1975; Rossetti 2011.

¹² Diog. Laert. 2,5,43. Zum Pompeion vgl. Höpfner 1976; Höpfner 2002b; Lippolis 2012; Greco 2014, 1263–1268 (M. C. Monaco). Das Gebäude wurde um 400 v. u. Z. im Kerameikos-Viertel im Nordwesten der Stadt errichtet, innerhalb der Stadtmauer, zwischen dem Dipyron-Tor und dem Heiligen Tor (d. h. am Weg, der von der Akademie in die Stadt hineinführte: Sokrates wurde durch die Bildnisstatue des Lysipp gewissermaßen von der Akademie wieder in die Stadt zurückgeholt); es diente als Lagerraum und zur Vorbereitung von Prozessionen wie der, die anlässlich der Panathenäen durchgeführt wurde. Das Vorhandensein von Speiseräumen spricht dafür, dass hier nach Opfern auch gemeinsame Mahlzeiten abgehalten wurden. Eine Anzahl ephebischer Inschriften, wie sie häufig in Gymnasien vorkommen, könnte darauf hinweisen, dass Teile des Pompeion auch als Gymnasion genutzt worden sind. Im Eingangsbereich wurde die Basis einer Bronzestatue gefunden, die möglicherweise mit dem Sokrates-Bildnis zu identifizieren ist: Höpfner 1976, 106 f. 124.

¹³ Aischin. Tim. 173.

¹⁴ Kékulé von Stradonitz 1908; Richter 1965, Bd. 1, 109–119; Zanker 1995, 38–45. 62–66; Giuliani 1996; Scheibler 2004; Lapatin 2009.

¹⁵ Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6415; Richter 1965, Bd. 1, 113 B 12; Scheibler u. a. 1989, 79 Nr. 12.1; Voutiras 1994, 136 Taf. 26, 1.

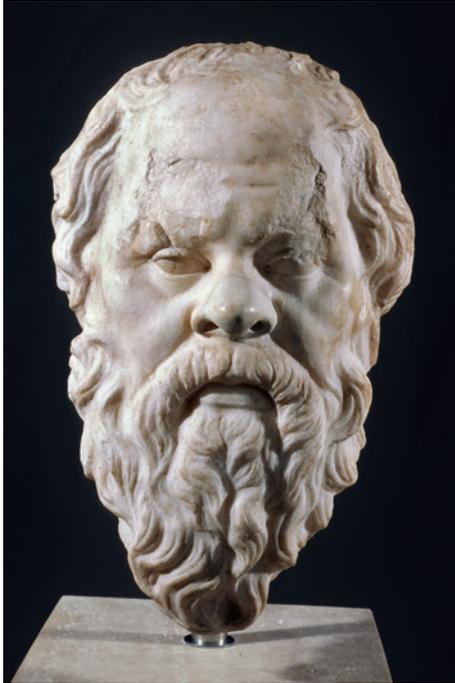


Abb. 1. Sokrates, Typus B. Rom,
Museo Nazionale Romano

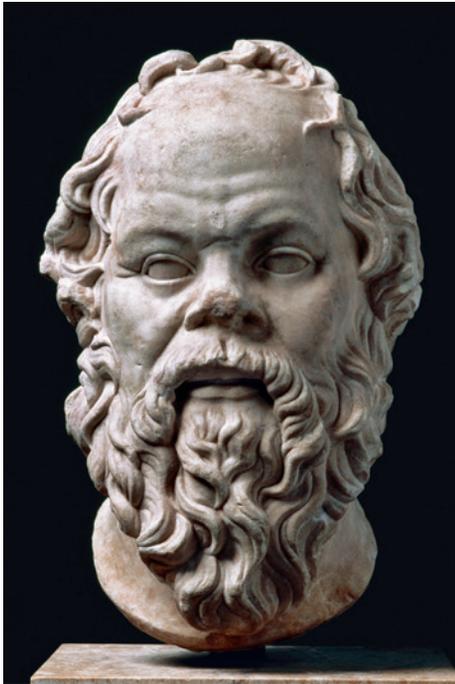


Abb. 2. Sokrates, Typus B. Paris,
Musée du Louvre



Abb. 3. Statuette des Sokrates. London,
The British Museum

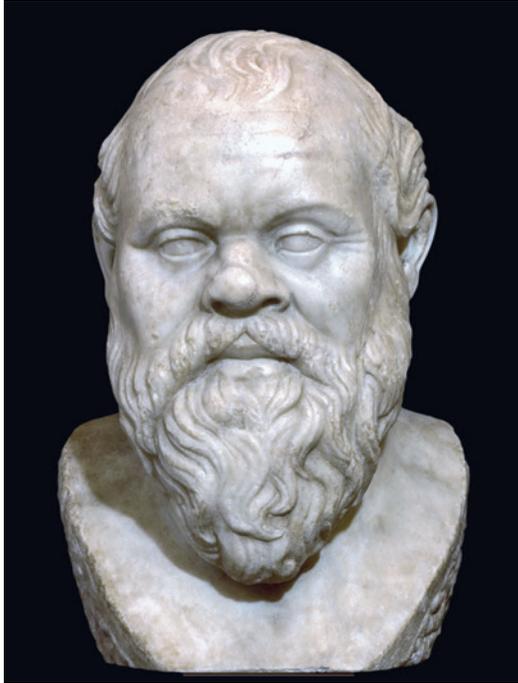


Abb. 4. Sokrates, Typus A. Neapel,
Museo Archeologico Nazionale

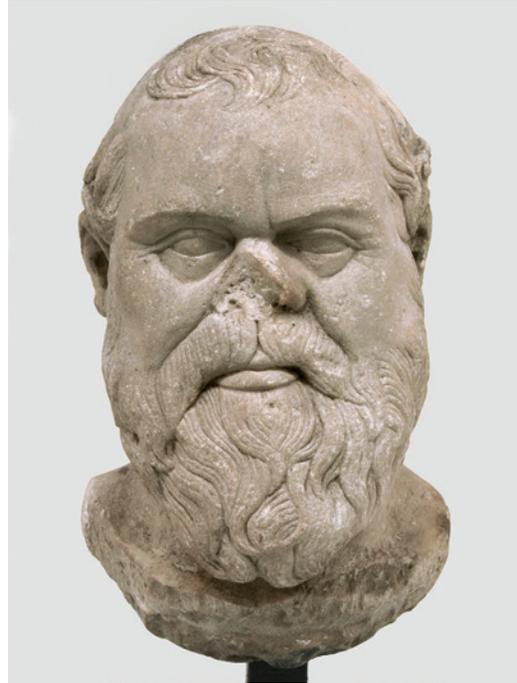


Abb. 5. Sokrates, Typus A. Toulouse,
Musée Saint-Raymond

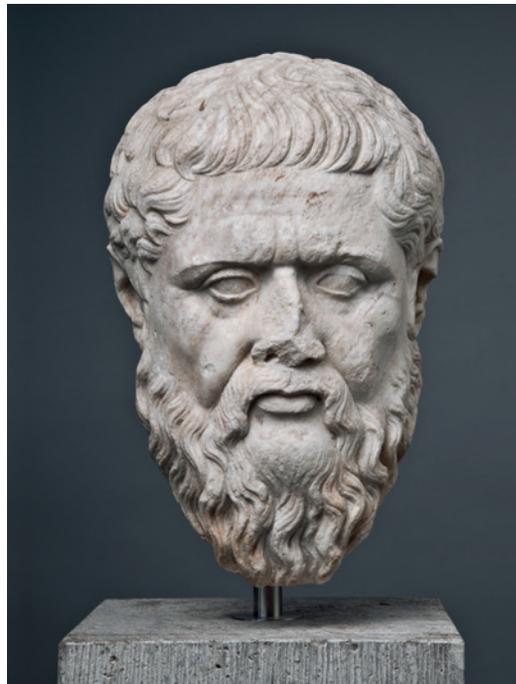


Abb. 6. Platon. München,
Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek

Berlin¹⁶. Sie sind qualitativ bescheiden, sichern jedoch die Identifizierung auch der übrigen Repliken. Obgleich diese zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Werkstätten entstanden sind, stimmen sie doch in wesentlichen Zügen, auch im Verlauf einzelner Locken, so exakt überein, dass sie von ein und demselben Vorbild stammen müssen¹⁷. Es liegt nahe, dieses mit einer verlorenen griechischen Porträtstatue zu identifizieren. Besonders qualitativ voll sind unter den Repliken ein Kopf in Rom (Abb. 1)¹⁸ und einer in Paris (Abb. 2)¹⁹. Eine Vorstellung der ganzen Statue vermittelt eine kleinformatige Replik in London (Abb. 3)²⁰. Sie zeigt Sokrates stehend, mit einem *Himation* bekleidet, dessen Ende er mit der Linken fasst. Er sieht aus wie einer der vielen Athener, denen wir auf spätklassischen Grabreliefs begegnen: wie ein gewöhnlicher Passant.

Von einer zweiten Serie haben wir nur sechs Repliken²¹. Die besten darunter sind eine Büste in Neapel (Abb. 4)²² und ein Kopf in Toulouse (Abb. 5)²³. Keines der Porträts dieser Serie ist inschriftlich benannt²⁴. Die Identifizierung ergibt sich ausschließlich aus der physiognomischen Ähnlichkeit zu den Bildnissen der ersten Serie; diese Ähnlichkeit ist allerdings so markant, dass wir beide Serien von Repliken mit gutem Gewissen auf ein und dieselbe Person beziehen dürfen. Andererseits sind die Unterschiede im Detail, z. B. was Haare und Bart betrifft, doch so deutlich, dass man die eine Serie von der anderen absetzen kann: Sie dürften auf zwei unterschiedliche Bildnisstatuen zurückgehen.

Deren Bronzeoriginale sind zwar verloren, aber wir können durch Kopienkritik eine annähernd zuverlässige Vorstellung von ihnen gewinnen und sie vielleicht sogar datieren. Auf der Grundlage ihres Stils müssen beide Sokrates-Bildnisse im 4. Jh. v. u. Z. entstanden sein. Beide lassen sich gut mit dem Bildnis Platons vergleichen (Abb. 6)²⁵, dessen Original kurz nach Platons Tod (347 v. u. Z.) entstanden sein dürfte. Dabei erweist sich der eine Sokrates-Typus als stilistisch älter, der andere als jünger. Besonders deutlich ist der Unterschied in der Gestaltung des Bartes: Beim Bildnistypus der zweiten Serie ist dieser als einheitliche Masse gebildet, was für ein früheres Datum spricht; bei Bildnissen der ersten Serie hingegen weist der Bart ein aufgelockertes Volumen auf und scheint aus unabhängigen Strähnen zu bestehen. Das Platon-Porträt nimmt in dieser Beziehung eine Mittelposition ein. Aus diesem Grund werden die Sokrates-Porträts der zweiten Serie üblicherweise als Typus A bezeichnet, die der ersten Serie als Typus B. Typus A gehört in die erste, Typus B in die zweite Hälfte des 4. Jhs.²⁶

¹⁶ Berlin, Antikensammlung SMPK Inv. Sk 391: Richter 1965, Bd. 1, 114, B 20; Scheibler u. a. 1989, 77, Nr. 11.11; Voutiras 1994, 136 Taf. 26, 2. 3. Zur Anzahl der Repliken s. Scheibler 2004, 195–245.

¹⁷ Für eine ausführliche Kopienkritik s. Scheibler 2004, bes. 190–192.

¹⁸ Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 1236: Richter 1965, Bd. 1, 112 B 3; Scheibler 2004, 193–196.

¹⁹ Paris, Musée du Louvre Inv. MA 59: Richter 1965, Bd. 1, 113 B 13; Scheibler 2004, 196 f. (auch zu den Abweichungen vom Vorbild).

²⁰ London, The British Museum Inv. 1925, 1118.1: Richter 1965, Bd. 1, 116 mit Abb. 560–562; Scheibler 2004, 182. 221.

²¹ Scheibler 1989, 11–18.

²² Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. 6129: Richter 1965, Bd. 1, 111 A 4.

²³ Toulouse, Musée Saint-Raymond Inv. 30911: Richter 1965, Bd. 1, 111 A 9; Scheibler 1989, 12–14; Hermary 1996.

²⁴ Die Herme Vatikan, Museo Pio Clementino Inv. 314 besteht aus einem Kopf, der eine Variante des zweiten Typus darstellt, und einem Hermenschaft mit der Namensbeischrift *Sokrates*. Die Inschrift ist antik, aber Kopf und Schaft gehören nicht zusammen, sodass die Inschrift kein Argument für die Identifizierung des Typus darstellt: Richter 1965, Bd. 1, 110 A 1.

²⁵ Bildnis Platons (ex Slg. Boehringer): München, Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek Inv. 548: Richter 1965, Bd. 2, 167 Nr. 18; Zanker 1995, 40–43. 67–77; Rolley 1999, 301 f.

²⁶ Für eine detaillierte Diskussion s. Scheibler 1989, 21–24 und Scheibler 2004, 179–182.

Wir können den Sokrates Typus B, dessen Original später als das Platon-Porträt zu datieren ist, zuversichtlich mit dem von Lysipp geschaffenen Porträt identifizieren, das nach dem Zeugnis des Diogenes Laertius aus Anlass der Rehabilitierung in Auftrag gegeben wurde. Aber was ist mit dem früheren Sokrates Typus A?

4 DAS FRÜHESTE BILDNIS: VOR DER REHABILITIERUNG

Auch dieses Bildnis muss in Athen entstanden sein, denn in der ersten Hälfte des 4. Jhs. war Sokrates außerhalb von Athen weitgehend unbekannt; eine berühmt-berüchtigte Figur war er nur in Athen, und nur aus diesem Umfeld heraus kann die Entstehung einer Bildnisstatue verstanden werden. Daraus ergibt sich allerdings eine bemerkenswerte, historisch überraschende Konsequenz: Wir müssen annehmen, dass ein Einzelner oder eine Gruppe damals die Initiative ergriffen hat, einem Mann eine Bildnisstatue zu errichten, der wenige Jahre zuvor als Verbrecher verurteilt und hingerichtet worden war. Eine öffentliche Ehrung wäre vor der Rehabilitation undenkbar gewesen: Es kann sich deshalb nur um ein privates Weihgeschenk gehandelt haben. Aber auch ein privates Weihgeschenk braucht eine Gottheit, der es gewidmet, und ein Heiligtum, in dem es aufgestellt wird. Es ist jedoch unwahrscheinlich, dass es sich dabei um eines der prominenten, zentralen Heiligtümer der Stadt gehandelt hätte: Man wird eine Bildnisstatue des verurteilten Sokrates gewiss nicht auf der Akropolis aufgestellt haben. Wenn wir nach einem kleinen, peripheren Heiligtum suchen, kommt uns noch einmal Diogenes Laertius zu Hilfe. Er berichtet, dass Platon, als er 387 v. u. Z. von Sizilien nach Athen zurückkehrte, ein Grundstück erwarb in einer Gegend, die Akademie genannt wurde²⁷; sie lag außerhalb der Stadtmauer, im Westen. In der Akademie befand sich das älteste und bedeutendste Gymnasion der Stadt; hier hat Platon ein Heiligtum für die Musen gestiftet und hier hat er sich später auch oft mit seinen Schülern getroffen. Das Musen-Heiligtum wäre ein plausibler Ort für die Errichtung einer Bildnisstatue des geliebten Lehrers gewesen. Was die Chronologie betrifft, so haben wir zunächst nur den Terminus post quem von 387, als Platon nach Athen zurückkehrte.

Weiter führt eine andere literarische Quelle. Ein Papyrus aus Herculaneum bewahrt Fragmente einer Geschichte der platonischen Akademie, die im 1. Jh. v. u. Z. vom griechischen Philosophen Philodemus verfasst wurde²⁸. In der Textpassage, die für uns relevant ist, zitiert Philodemus eine kurze Passage aus einer *Geschichte Athens* des Philochorus, eines attischen Historikers aus dem späten 4. und frühen 3. Jh. v. u. Z.; dort heißt es: »[...] und sie weihten ein Bildnis des Sokrates (*eikóna Sokrátous*) und dessen Basis, auf der geschrieben steht: [B]utes hat es gemacht [...]. Sie ist beschrieben mit vielen Namen [...].« An diesem Zeugnis sind drei Punkte wichtig:

²⁷ Diog. Laert. 3,7 und 4,1,1. Unklar und umstritten ist das Verhältnis zwischen dem von Platon erworbenen Grundstück und dem öffentlichen Grund und Boden in der Akademie; für einen guten Überblick vgl. Caruso 2013, 29–117. 197–213, mit Lamberton 2013. Vgl. auch Gaiser 1988; Höpfner 2002b; Dillon 2003, 2–15; Greco 2014, bes. 1472–1476. 1480–1491. 1494–1501 (D. Marchiandi). 1501–1505 (A. Caruso). 1506–1510 (D. Marchiandi). Zum Status der Philosophie und zu deren Verbindung zu den Musen in den platonischen Schriften s. Boyancé 1937, 261 f.

²⁸ PHerc. 1021, II 7–9 = FGrHist F 59; Voutiras 1994; Dorandi 1991, 128 (Text). 210 (Kommentar); Costa 2007, 356–358 F 59.

1. Philodemus sagt ausdrücklich, dass das Zitat aus dem fünften Buch der *Geschichte Athens* des Philochorus stammt. Nun wissen wir, dass dieses fünfte Buch Ereignisse aus den Jahren zwischen 403 und 360 v. u. Z. umfasste. Die Weihung der Bildnisstatue des Sokrates, die hier erwähnt wird, muss also vor 360 stattgefunden haben. Das passt gut zum Sokrates-Bildnis Typus A.

2. Der Name des Bildhauers, schreibt Philochorus, sei [B]utes²⁹. Keine andere Quelle nennt einen Bildhauer dieses Namens. Butes kann, anders als Lysipp, nicht besonders berühmt gewesen sein. Dem oder den Auftraggebern ging es offenkundig nicht darum, einen bekannten Bildhauer zu engagieren; sie beauftragten vielmehr einfach einen Handwerker vor Ort, der in der Lage sein würde, das zu liefern, was man von ihm verlangte.

3. Philochorus betont, dass die Basis mit vielen Namen beschrieben gewesen sei: *onómata sychná*. Diese Feststellung scheint ihm wichtig gewesen zu sein. Diese Namen können nur die Stifter bezeichnet haben. Nun werden Weihgeschenke normalerweise von einer Einzelperson gestiftet; wenn es mehrere sind, dann handelt es sich in der Regel entweder um eine Gruppe von Verwandten oder aber um die Angehörigen eines Vereins. Mehrere Männer, die sich zusammenschließen, um gemeinsam etwas zu stiften, bezeugen gerade durch diesen gemeinsamen Akt, dass sie Mitglieder eines Zirkels sind, eines Clubs (auf Griechisch: einer *koinonía* oder *hetaireía*)³⁰. Solche Clubs waren in der griechischen Gesellschaft ein geläufiges Phänomen. In Athen gerieten manche von ihnen im Lauf des 5. und 4. Jhs. in Konflikt mit der demokratischen Regierung der Stadt. Man hat vermutet, dass auch Sokrates und seine Schüler einen solchen Club gebildet haben könnten (oder dass sie zumindest von anderen, die nicht zu ihrem Kreis gehörten, als Club hätten wahrgenommen werden können)³¹. Man wird sich jedenfalls kaum darüber wundern, dass die Sokrates-Schüler auch nach dem Tod des Meisters miteinander verbunden blieben; gerade aus diesem Umkreis heraus wäre die Entscheidung zur Weihung einer Sokrates-Statue besonders plausibel. Auf jeden Fall stellte eine solche Stiftung eine eklatante politische Provokation dar. Indem die Stifter ihre Namen auf der Basis aufzeichnen ließen, übernahmen sie die volle Verantwortung dafür, während sie gleichzeitig das Risiko auf mehrere Köpfe verteilten.

Um wirksam zu werden, musste die politische Provokation eine sichtbare Form erhalten. Aber mit was für einer Physiognomie sollte man Sokrates vergegenwärtigen? Wir haben das Ergebnis vor Augen: Die Auftraggeber haben sich dafür entschieden, ihren Lehrer mit den Zügen eines Satyrn darstellen zu lassen. Dabei konnte der Bildhauer auf einen geläufigen Typus zurückgreifen, denn die Satyrphysiognomie war weitgehend kodifiziert³². Die Ähnlichkeiten zwischen ihr und dem Sokrates-Porträt liegen auf der Hand: Beide weisen eine Glatze, eine kurze und breite Nase mit weit offenen Nüstern sowie dicke Lippen auf. Selbstverständ-

²⁹ S. Kansteiner (Hrsg.), *Der Neue Overbeck* (Berlin 2014) Bd. 3: Spätclassik, 1 f. s. v. Butes (S. Kansteiner – B. Seidensticker).

³⁰ N. G. L. Hammond (Hrsg.), *The Oxford Classical Dictionary* ²(1970), 254 f. s. v. Clubs, Greek und 512 f. s. v. *hetaireiai*; Calhoun 1913; Sartori 1957; Jones 1999, bes. 221–267; Catoni 2010, 16–25 (mit früherer Literatur).

³¹ Rossetti 1974c, bes. 434 f.; Rossetti 1976.

³² Wir verweisen nur auf drei Beispiele aus dem späten 5. Jh.: 1) Attischer Kantharos in Form eines Satyr-Kopfes, um 420 v. u. Z.: Neapel, Museo Archeologico Nazionale Inv. STG 57; ARV², 1251, 38. – 2) Litra aus Katane, um 420 v. u. Z., Satyrkopf im Profil: Privatsammlung; Franke 1972, 41 Taf. 15, 45; LIMC VIII (1997) 1127 s. v. Silenoi Nr. 173* (E. Simon). – 3) Drachme aus Katane, um 410 v. u. Z., Satyrkopf frontal: Berlin, Staatliches Münzkabinett Ident. Nr. 18206568; Franke 1972, 41 Taf. 15, 46; LIMC VIII (1997) 1127 s. v. Silenoi Nr. 180* (E. Simon).

lich haben Satyrn Pferdeohren und hervortretende Glotzaugen, während bei Sokrates Augen und Ohren unauffällig sind. Dennoch ist die Ähnlichkeit unmissverständlich und dürfte von jedem Zeitgenossen auch als solche erkannt worden sein.

Für die folgende Argumentation wird unter anderem entscheidend sein, was wir in Bezug auf die Chronologie der beiden Sokrates-Bildnisse ermittelt haben. Fassen wir kurz zusammen: Typus A muss nach 387 v. u. Z. in Auftrag gegeben worden sein (als Platon wieder nach Athen zurückkehrte) und vor 360 (weil die Bildnisstatue im fünften Buch der *Geschichte Athens* des Philochorus erwähnt wird). Für Typus B, die Statue des Lysipp, die nach der Rehabilitation errichtet wurde, haben wir einen Terminus post quem: Das Bildnis muss nach 345 entstanden sein.

5 PLATON UND XENOPHON: DIE BEIDEN *SYMPOSIA*

Damit kommen wir zu den beiden *Symposia* von Platon und Xenophon. Die Ähnlichkeiten zwischen den beiden Texten sind so stark, dass es eine – wie auch immer geartete – Abhängigkeit zwischen ihnen geben muss³³. Unklar ist aber die Reihenfolge³⁴. Die meisten Forscher geben Platon den Vortritt³⁵. Für dessen *Symposion* wurde eine Datierung zwischen 385 und 378 vorgeschlagen³⁶, während für Xenophons Dialog eine Entstehung in den 360er Jahren in Erwägung gezogen wird³⁷. Eine starke Minderheit vermutet allerdings umgekehrt, dass Xenophon sein *Symposion* zuerst verfasst habe³⁸. Daneben ist aber auch eine dritte und komplexere Hypothese vorgeschlagen worden³⁹; demnach hätte Xenophon die ersten sieben Kapitel seines *Symposions* um die Mitte der 380er Jahre verfasst; kurz darauf hätte Platon, nachdem er Xenophons Text gelesen hätte, seine Version geschrieben; nach deren Lektüre hätte schließlich Xenophon seinem Text ein neues, achttes Kapitel hinzugefügt, um 370⁴⁰. Welcher Chronologie wir auch immer den Vorzug geben: Wir kommen in dieselbe Zeit, in der auch das Sokrates-Bildnis Typus A entstanden sein muss. Es gibt keinerlei Argumente dafür, dass der eine oder der andere Text älter sein müsste als das Bildnis.

³³ Weniger befriedigend scheint uns die Lösung, hinter beiden erhaltenen *Symposia* ein gemeinsames verlorenes Vorbild zu postulieren (so Joel 1893–1901, Bd. 2, 921; dazu die kritische Anmerkung in Thesleff 1978, 157 f.). Die Ähnlichkeiten zwischen den beiden erhaltenen *Symposia* sind zu vielfältig und weitverzweigt, als dass sie sich durch die Annahme eines gemeinsamen Vorbilds erklären ließen.

³⁴ Vgl. etwa Robin 1929, S. CIX–CXV; Bury 1932, S. LXVIII; Huss 1999, 13–15.

³⁵ Vgl. z. B. Pohlenz 1913, 399 f.; von Wilamowitz-Moellendorf 1919, 355. 363; Huss 1999, 15–18.

³⁶ Dover 1965. Einen Terminus post quem sieht Dover in der Zerstörung von Mantinea durch Sparta im Jahr 385/384, auf die Aristophanes in seinem Redebeitrag anspiele (193a); als Terminus ante quem dient die Einrichtung der ›Heiligen Schar‹ der Thebaner im Jahr 378, die dem Phaidros noch nicht bekannt zu sein scheint, obwohl er in seiner Rede die Möglichkeit bespricht, dass eine Truppe ganz aus Liebhabern und Geliebten gebildet werde (178e). Umgekehrt werde in Xenophons *Symposion* (8,34) auf die ›Heilige Schar‹ als eine existierende Einrichtung angespielt, weshalb dessen Schrift nach 378 anzusetzen sei.

³⁷ Huss 1999, 16–18.

³⁸ Hug 1852, bes. 692–695; Wimmel 1957, 240 f. 248–250.

³⁹ Thesleff 1978, bes. 164–168; Danzig 2005.

⁴⁰ Die *Symposia* von Platon und Xenophon sind berühmte und wichtige Texte; es ist daher kein Wunder, dass sich so viele Gelehrte an der Kontroverse über das Verhältnis beider zueinander beteiligt haben. Erstaunlich bleibt jedoch, dass in all diesen Diskussionen die zwischen 387 und 360 gestiftete Bildnisstatue des Sokrates nie auch nur Erwähnung gefunden hat; die Trennung der Fächer hat dazu geführt, dass ein zentrales Element gar nicht erst in Betracht gezogen wurde.

Beide *Symposia* gehen ausführlich auf die Physiognomie des Sokrates ein. Ein solches Interesse versteht sich keineswegs von selbst. Man nehme als Gegenbeispiel etwa Xenophons *Memorabilia*: Dort unterhält sich Sokrates mit seinen Mitbürgern oft genug über Schönheit, über Körperpflege sowie über das Verhältnis zwischen äußerer Erscheinung und seelischem Charakter; eine Stelle, an der die Physiognomie des Sokrates auch nur erwähnt würde, sucht man allerdings vergeblich. Das ist durchaus typisch für Xenophons und Platons sokratische Schriften insgesamt: Deren Absicht besteht darin, die Lehre des verstorbenen Meisters darzustellen. Im Zentrum stehen seine Ansichten und sein Verhalten. Um diese zu schildern, bestand gar keine Notwendigkeit, auf sein Aussehen einzugehen: Ein physiognomisches Interesse an seiner Person war funktional überflüssig. Zieht man aber den Inhalt der sokratischen Lehre hinzu, dann wird das Interesse für seine Physiognomie vollends rätselhaft. Schließlich hat Sokrates oft genug gegen die Überzeugung polemisiert, dass die äußere Erscheinung eines Menschen mit dessen innerem Charakter übereinstimme. Der Glaube an eine solche Übereinstimmung war in der griechischen Kultur weit verbreitet. Genau auf dieser Voraussetzung beruhte das traditionelle aristokratische Ideal der *kalokagathia*: Der edle Mann sei ebenso schön (*kalós*) wie trefflich (*agathós*). Diese Gleichung von Trefflichkeit und Schönheit in Frage zu stellen war ein wesentlicher Teil der sokratischen Lehre.

Weder Xenophon noch Platon haben je sonst ein Interesse an der Physiognomie des Sokrates geäußert: Die Passagen zu diesem Thema in den zwei *Symposia* stehen innerhalb des Gesamtwerks beider Autoren vollkommen isoliert⁴¹. Wie erklärt sich dann aber der Nachdruck, der hier, lange nach dem Tod des Lehrers, auf dessen Physiognomie gelegt wird? Die Vermutung liegt nahe, dass dieses plötzliche, unvermutete Aufkommen eines physiognomischen Interesses durch einen externen, kontingenten Faktor ausgelöst worden sein könnte: durch den Plan, dem Lehrer eine Bildnisstatue zu stiften. Darauf werden wir noch zurückkommen. Aber werfen wir zuerst einen Blick auf die beiden Texte.

In Xenophons *Symposion* gerät Sokrates in einen Wettbewerb mit dem jungen Kritobulos, der besonders stolz auf die eigene Schönheit ist⁴². Sokrates erklärt sich selbst für ebenso schön, aber Kritobulos kontert empört: Wäre er nicht schöner als Sokrates, dann müsste er ja »von allen Silenen in den Satyrspielen der hässlichste sein«⁴³. Stillschweigend wird damit ein satyrähnliches Aussehen des Sokrates vorausgesetzt. Darauf reagiert eine Stimme aus dem Off, die den Dialog unterbricht und den Leser versichert, Sokrates habe, wie es der Zufall wollte, in der Tat einem Satyr ähnlich gesehen⁴⁴. Nach dieser Unterbrechung bittet Sokrates den Kritobulos, seinen Schönheitsbegriff zu präzisieren. Schön sei das, antwortet Kritobulos, was am besten seinen Zweck erfülle. Auf dieser Grundlage hat Sokrates leichtes Spiel, die Funktionalität und Schönheit seiner eigenen Gesichtszüge zu beweisen: Die Augen des Kritobulos »können nur geradeaus schauen, die hervortretenden [des Sokrates] hingegen auch seitlich«; die Stupsnase des Sokrates »bildet kein Bollwerk zwischen den Augen, sondern lässt sie schauen, wohin sie wollen«; außerdem stehen die »Nasenlöcher weit offen und können die Gerüche von überall her einziehen«; schließlich kann Sokrates mit seinem Mund »viel

⁴¹ Mit der einzigen Ausnahme einer kurzen Bemerkung zur Physiognomie des Sokrates in Plat. *Th.* 143e.

⁴² Xen. *symp.* 4,19–20 und 5,1–10.

⁴³ Xen. *symp.* 4,19.

⁴⁴ Wie ist dieser Kommentar zu verstehen, und vor allem: Wer spricht hier? Vgl. dazu unten Paragraph 14 mit Anm. 119. 120.

größere Bissen« nehmen und hat mit seinen dicken Lippen auch »den weicheren Kuss«⁴⁵. Die beschriebenen Züge entsprechen ganz unverkennbar der Physiognomie eines Satyrn – und bestätigen damit exakt die anfängliche Behauptung des Kritobulos. Auf diese Diskussion folgt eine Abstimmung, und Kritobulos wird einstimmig zum Sieger erklärt.

Nun zu Platon. Relevant ist für uns vor allem das Ende des Dialogs. Das Gastmahl nähert sich seinem Ende; die Teilnehmer, die bis dahin maßvoll getrunken und einander mit Lobreden auf Eros unterhalten haben, bereiten sich schon auf die Heimkehr vor, als Alkibiades hereinbricht⁴⁶: Er ist völlig betrunken und besteht darauf, dass auch er eine Lobrede halten wird: allerdings nicht auf Eros, sondern auf Sokrates selbst.

Von Anfang an bringt Alkibiades den Vergleich zwischen Sokrates und einem Satyrn ins Spiel. »Ich behaupte, dass er dem Satyrn Marsyas gleicht. Dass du wenigstens in deinem Äußeren den Satyrn ähnlich bist, Sokrates, wirst du selbst nicht bestreiten; dass du ihnen aber auch im übrigen gleichst, das höre hiernach.«⁴⁷ Alkibiades bezieht sich vor allem auf zwei Züge des Sokrates, die im Dialog auch sonst erwähnt werden: Er sei *átopos* (»unziemlich, aus dem Rahmen fallend«) und *hybristés* (»unverschämt, kränkend«). Darüber hinaus nennt er ein drittes, neues Charakteristikum: Sokrates sei *eirōn* und verhalte sich *eirōnikós*, »auf ironische Art«⁴⁸. In allen Texten, die dem platonischen *Symposion* vorausgehen, war dieser Begriff stets in einem wörtlichen Sinn verwendet worden, und dieser war ausschließlich negativ: *eirōn* ist, wer nicht sagt, was er denkt, und *eirōneía* bedeutet »Verstellung«. Im platonischen *Symposion* wird das Wort indessen in einem übertragenen Sinn verwendet, und dieser lässt sich mit guten Gründen als seinerseits ironisch bezeichnen. Sokrates wird als *eirōn* bezeichnet, weil er sein eigentliches Wesen verbirgt – nicht in hinterhältiger Absicht, sondern um das eigene Licht unter den Scheffel zu stellen. So behauptet er etwa, unwissend zu sein, obgleich keiner weiser ist als er. Seine *eirōneía* macht es erforderlich, dass irgendein anderer (in unserem Fall: der volltrunkene Alkibiades) sein wahres Wesen aufdeckt⁴⁹. Alle drei Begriffe, mit denen Platons Alkibiades hier operiert, waren traditionell als Tadel konnotiert gewesen. Bei *atopía* fällt der Tadel noch vergleichsweise mild aus. Am stärksten ist er bei *hybris*⁵⁰. Damit wird ein mutwilliges, übergriffiges Verhalten gekennzeichnet, das Geringschätzung signalisiert und vom Opfer als beleidigend empfunden wird (und es unterliegt keinem Zweifel, dass das Verhalten des Sokrates von vielen Zeitgenossen tatsächlich als übergriffig und arrogant empfunden worden ist). Solche Hybris kann sich in Worten artikulieren, aber durchaus auch in körperliche Gewalt umschlagen – und in diesem verschärften Sinn stellte sie nach athenischem Recht einen strafbaren Tatbestand dar⁵¹.

Eirōneía und *hybris* sind nicht zuletzt deswegen interessant, weil beide bereits in den *Wolken* des Aristophanes auftauchen (zusätzlich zu vielen anderen negativen Charakterisierungen des Sokrates und seiner Schüler). Unter allen erhaltenen literarischen Dokumenten, die Sokrates betreffen, sind die *Wolken* das einzige, das noch zu seinen Lebzeiten entstanden ist.

⁴⁵ Xen. symp. 5,5–7.

⁴⁶ Plat. symp. 212c.

⁴⁷ Plat. symp. 215b.

⁴⁸ Büchner 1941; Rossetti 1974a; Gooch 1987; Vlastos 1991; Cotter 1992; Gordon 1996; Vasiliou 1999; Vasiliou 2002; Edmunds 2004; Wolfsdorf 2007. Zur exegetischen Geschichte des Ironie-Begriffs vgl. Knox 1961.

⁴⁹ Plat. symp. 216c.

⁵⁰ MacDowell 1976; Fisher 1992; Cairns 1996; Desmond 2005.

⁵¹ Zum einschlägigen Gesetz (das wahrscheinlich bereits in archaischer Zeit verabschiedet wurde): MacDowell 1976, 24–29; Fisher 1992, 36–82.

Der Bauer Strepsiades (>Verdrehling<) steht durch seinen luxuriösen Lebenswandel vor dem Ruin; um dem zu entgehen, möchte er gerne bei Sokrates in die Lehre gehen; von ihm will er allerlei nützliche Untugenden lernen, unter anderen die der Verstellung, um dann als *eirōn* zu gelten⁵². Dazu kommt es jedoch nicht; am Ende, nachdem Strepsiades sich von Sokrates wieder abgewendet hat, beschuldigt er diesen und dessen Schüler, mit ihrer Forschung die Götter zu beleidigen (*toùs theòus hybrízete*), und schließt mit einem handfesten Aufruf: »Jag sie! Schlag sie! Bewirf sie! Sie haben es vielfach verdient – vor allem aber, weil sie sich gegen die Götter vergangen haben.«⁵³ Die Komödie endet (untypisch für die Gattung) düster; das, wozu sie auffordert, würde man mit modernen Begriffen kaum anders bezeichnen denn als Lynch-Gewalt.

Die Vorwürfe der *eirōneía* und der *hýbris* (Letztere von Aristophanes auf das Verhalten gegenüber Göttern bezogen) lagen also schon damals in der Luft. In der offiziellen, formalen Anklage aus dem Jahr 399 spielten sie dennoch keine Rolle; es ist aber Sokrates selbst, der in der literarischen Konstruktion der platonischen *Apologie* die neueren formalisierten Anklagen ausdrücklich mit den alten verbindet, die seit Jahren in der Stadt verbreitet worden seien. Wenn also der platonische Alkibiades von *eirōneía* und *hýbris* spricht, dürfte er damit denjenigen Athenern, die Sokrates nicht besonders gewogen und nach wie vor von der Richtigkeit seiner Verurteilung überzeugt waren, zunächst durchaus aus dem Herzen gesprochen haben – auch wenn seine folgende Argumentation, wie wir noch sehen werden, eine ganz andere Richtung einschlägt. Aber wenn Alkibiades an Sokrates dessen *hýbris*, *atopía* und *eirōneía* betont, so erklärt dies noch keineswegs die Angleichung an einen Satyrn. Wie kommt es, dass Sokrates sowohl in den zwei *Symposia* wie auch im plastischen Bildnis Typus A als Satyr geschildert wird?

6 SOKRATES ALS SATYR: WARUM?

Auf diese Frage könnte man zunächst folgendermaßen antworten: Als das Bildnis des Sokrates in Auftrag gegeben wurde, waren seit seinem Tod mehrere Jahre vergangen – mindestens 12 und höchstens 39. Wir können mit Sicherheit davon ausgehen, dass es keinerlei Bildzeugnisse gab, auf die man hätte zurückgreifen können, um diesen zeitlichen Abstand zu überbrücken: Das Gesicht des Sokrates war an keinem Ort und in keinem Medium festgehalten worden⁵⁴. Gespeichert war die Erinnerung an ihn nur im Gedächtnis derjenigen, die ihn gekannt hatten, vor allem seiner Gefährten und Schüler. Aber selbst bei diesen dürfte die Erinnerung an sein Aussehen verblasst gewesen sein – geschweige denn, dass jemand noch in der Lage gewesen wäre, dem Bildhauer eine prägnante Beschreibung davon in Worten zu übermitteln. Nur eines hatten alle – so könnte man weiterhin argumentieren – in Erinnerung behalten: die wohlbekannte Hässlichkeit des Sokrates. Innerhalb der verfügbaren Ikonographie lieferte nun der Satyr geradezu das Paradebeispiel einer hässlichen Kreatur. Also erhielt

⁵² Aristoph. Nub. 449.

⁵³ Aristoph. Nub. 1506. 1508–1509 (die letzten beiden Verse werden von manchen Herausgebern nicht Strepsiades, sondern der Chorführerin zugewiesen).

⁵⁴ Ein »red herring« ist die von Kékulé von Stradonitz 1908, 36 angeführte Anekdote, Sokrates sei im Gefängnis von Malern porträtiert worden, für die er keinen Beleg nennt. Pfuhl 1927, 9 Anm. 18 (= Fittschen 1988a, 235 Anm. 18) bemerkt dazu, er habe die Stelle »trotz verzweifelten Suchens und Umfragens bei solchen, die es wissen könnten, nirgends gefunden«.

Sokrates das Aussehen eines Satyrn⁵⁵. Wenn diese Antwort korrekt wäre, bestünde zu einer weitergehenden Interpretation gar kein Anlass mehr. Die Physiognomie eines Satyrn wäre nichts anderes als das denkbar einfachste Mittel, um Hässlichkeit vor Augen zu führen, und hässlich war Sokrates eben gewesen. Eine solche Hässlichkeit wäre ein natürliches Faktum, das keiner Interpretation bedarf. Mehr wäre dazu nicht zu sagen.

Und doch stößt diese These auf eine Schwierigkeit: Für die Hässlichkeit des Sokrates gibt es keine einzige Quelle, die älter wäre als die beiden *Symposia*. Erst diese berichten von der Ähnlichkeit zwischen Sokrates und einem Satyrn, wobei Xenophon besonderen Nachdruck auf die Hässlichkeit beider legt. Aber von dieser Hässlichkeit scheint bis dahin niemand etwas gewusst zu haben; ja, mehr als das: Es gibt keinen einzigen früheren Text, der die individuellen Gesichtszüge des Sokrates in irgendeiner Weise kommentieren würde. War die Hässlichkeit des Sokrates wirklich berüchtigt? Bei wem? Und seit wann? Unsere aufschlussreichste Quelle zur Beantwortung dieser Frage sind die *Wolken* des Aristophanes, in denen Sokrates – damals Ende Vierzig, aber offensichtlich bereits stadtbekannt – als eine wichtige Figur auftritt. Die Komödie bringt eine boshafte Karikatur auf die Bühne – verliert jedoch interessanterweise kein einziges Wort über die individuelle Physiognomie.

Sehen wir genauer hin. Neben Sokrates wird in den *Wolken* auch dessen Freund und Schüler Chairephon namentlich erwähnt; außerdem erscheinen zwei anonyme Schüler auf der Bühne. Sie alle werden beschrieben als »Schurken, Scharlatane, bleichgesichtige und barfüßige Schlingel«, als Hungerleider, die nichts zu beißen haben⁵⁶. Mit diesen Zügen zielt Aristophanes nicht auf ein Individuum; er verspottet vielmehr das Auftreten und den Lebensstil einer ganzen Gruppe. Barfuß gehen in der Stadt nur Menschen, die sich kein Schuhwerk leisten können; bleich sind sie, weil sie den Aufenthalt unter freiem Himmel scheuen und ständig in ihrer Stube hocken, wo sie sich mit abstrusen, lebensfernen Problemen beschäftigen⁵⁷. Alle Schauspieler der Komödie trugen selbstverständlich Masken. Wie diese im Einzelnen aussahen, wissen wir nicht, und das gilt auch für die Maske des Sokrates⁵⁸. Nur eines können wir mit an Sicherheit grenzender Zuversicht behaupten – aber das ist genau das, worauf es in unserem Zusammenhang allein ankommt: Die Maske des Sokrates kann nicht eine Satyrmaske gewesen sein⁵⁹. Wie lässt sich diese Aussage begründen?

Satyrmasken gehören zunächst zum Satyrspiel, wo der Chor standardmäßig aus Satyrn besteht⁶⁰. Gelegentlich, obgleich selten, haben auch Komödiendichter einen Satyrchor auf

⁵⁵ Vorsichtig äußern sich noch Scheibler u. a. 1989, 33: »Auf eine häßliche, derbe Physiognomie lassen erst spätere Nachrichten schließen.« Aber wenig später hat sich ein Konsens formiert: Zanker 1995, 40: »Der historische Sokrates muss nach allem, was man bei antiken Autoren liest, tatsächlich auffällig häßlich gewesen sein«; Giuliani 1996, 14: »Die Häßlichkeit des Philosophen ist legendär gewesen; ihretwegen wurde er schon zu Lebzeiten verspottet« (ohne Quellenbelege); Bergemann 2007, 37: »The iconography of Dionysian Silenos has been used [...] to show the philosopher's well known ugliness.«

⁵⁶ Aristoph. Nub. 102–104 sowie 175–179. Die kurzen Bezugnahmen auf Sokrates und Chairephon in Av. 1282 und 1553–1564 und Ran. 1491–1499 gehen in die gleiche Richtung.

⁵⁷ Aristoph. Nub. 199–200. Vgl. Plat. apol. Zu den typischen Elementen der Philosophensatire s. Zanetto 2010; Imperio 1998; Zimmermann 1993; zu möglichen astronomischen Interessen des Sokrates vgl. Dover 1968, S. XLIX.

⁵⁸ Zu Sokrates' Maske s. Dover 1967, 26–28.

⁵⁹ Für einen entgegengesetzten Standpunkt vgl. Capra 2016 und Capra 2018; in mehreren Beiträgen hat Capra versucht, die Angleichung des Sokrates an die Satyrkonographie auf die Maske in den *Wolken* zurückzuführen; kein einziges seiner Argumente erscheint uns überzeugend.

⁶⁰ Seidensticker 1999, 13 f. 24–26; Krumeich 1999, 53–55.

die Bühne gebracht⁶¹. Daraus folgt indessen noch keineswegs, dass in einer Komödie ein Satyr auch als selbständiger Charakter außerhalb des Chores hätte auftreten können: Es gibt keine eindeutigen Belege dafür, dass dies je geschehen wäre; und wenn es doch einmal geschehen wäre, hätte es sich um eine absolute Ausnahme gehandelt⁶². Außerdem wissen wir nicht, ob komische Satyrn in ihrer Ausstattung den Chören der Satyrspiele glichen oder sich durch besondere, grotesk gesteigerte Züge von ihnen unterschieden⁶³. Tatsächlich haben alle Masken der Komödie, die wir kennen, einen völlig anderen Charakter als die Masken des Satyrspiels⁶⁴: Meistens weisen sie eine verzerrt asymmetrische Gestalt auf, indem einzelne Teile der Physiognomie überproportional gesteigert und andere geschrumpft erscheinen. Wenn Aristophanes in den *Wolken* den Sokrates-Schauspieler mit einer gewöhnlichen Satyrmaske hätte auftreten lassen, so wäre dies ein klarer Verstoß gegen die formalen Konventionen der Gattung gewesen.

Das stärkste Argument gegen eine satyrähnliche Erscheinung des Sokrates in den *Wolken* ergibt sich indessen aus dem Text selbst: Nirgends hat Aristophanes auf die individuelle Physiognomie des Sokrates abgehoben; sein Spott bezieht sich ebenso auch auf dessen Schüler. Diese ganze Gruppe nun wird in einer Weise beschrieben, die mit dem Wesen und dem Erscheinungsbild von Satyrn schlechterdings nicht in Einklang zu bringen ist. Satyrn sind gewiss keine das Sonnenlicht scheuende Stubenhocker; sie sind auch nicht dafür bekannt, ihren Appetit zu vernachlässigen, um über das zu forschen, was jenseits ihres alltäglichen Horizonts liegt. Dass Sokrates und seine Schüler satyrähnliche Masken getragen haben könnten, ist auf der Grundlage der formalen Gattungskonventionen extrem unwahrscheinlich; auf der Grundlage des Inhalts der *Wolken* aber können wir noch einen Schritt weiter gehen und diese Möglichkeit vollständig ausschließen.

Generell wird man feststellen, dass Aristophanes in seiner Komödie die individuelle Physiognomie des Sokrates gerade nicht zum Thema gemacht hat – und dies in einem Genre, in dem der Spott über die physische Erscheinung einer bestimmten Person als beliebtes Mittel zählte, um komische Effekte zu erzielen. Vielmehr hat er Sokrates und dessen Adepten als einheitliches Kollektiv verspottet und eine komische Gruppenphysiognomie geschaffen: Er schildert sie als armselige, ausgemergelte, unausgeschlafene, bleiche Hungerleider. Die Fokussierung auf die Gruppe lässt vermuten, dass Sokrates eine ähnliche Maske getragen haben dürfte wie seine zwei anonymen Schüler: Nichts spricht dafür, dass seine Maske irgendwelche besonderen, individuellen Merkmale aufgewiesen hätte; mit Sicherheit wies sie keinerlei Ähnlichkeit mit der Physiognomie eines Satyrn auf. Man könnte diese Maske aus den *Wolken* als eine frühe öffentliche Darstellung des Sokrates betrachten, als eine Art Protoporträt. Von diesem führt allerdings kein Weg zu den Texten und zur Bildnisstatue des 4. Jhs.

⁶¹ Zum Vorkommen von Satyrchören in der Komödie vgl. Storey 2005.

⁶² Storey 2005, 209 schließt diese Möglichkeit aus: »In none of the comedies cited above is there any hint of the presence of Silenos or of a satiric role played by an actor rather than by a chorus member.« Gegen eine solche Regelvermutung könnte man das Papyrusfragment TrGF 2, 646 A anführen, wo eine Dramatis Persona spricht, die aller Wahrscheinlichkeit nach mit Silen zu identifizieren ist; umstritten ist aber, ob das Fragment auf eine Komödie des 5. Jhs. oder auf ein hellenistisches Satyrspiel zu beziehen sei, vgl. Battezzato 2006 (Komödie) und Cipolla 2011 (Satyrspiel).

⁶³ So Storey 2005, 209: »It is an open question whether comic satyrs retained the costume of the satyr play or dressed in the more outlandish fashion of comedy, with grotesque mask, body padding, and dangling phallos.«

⁶⁴ Über komische Masken im Allgemeinen: Webster 1978, 29–66; Green 1994, 34–37.

Zum literarischen Thema wurde die individuelle Physiognomie des Sokrates viel später, mehrere Jahre nach seinem Tod. Den wichtigsten Beleg dafür liefern uns die *Symposia* von Platon und Xenophon. Erst in diesen beiden Texten kommt, plötzlich und unvermittelt, ein Interesse an der Physiognomie des Sokrates auf. Dafür muss es einen bestimmten äußeren Anlass gegeben haben: Diesen vermuten wir in der Entscheidung der Schüler, ihrem Lehrer eine Bildnisstatue zu stiften – denn damit stellte sich unweigerlich die Frage, wie Sokrates dargestellt werden sollte. Wie kam es, dass die Schüler sich für eine Angleichung an einen Satyrn entschieden? Bevor wir diese Frage zu beantworten suchen, sehen wir erst einmal, was damalige Athener mit dem Bild eines Satyrn assoziiert haben könnten.

7 BEDEUTUNGSFACETTEN DER SATYRN

Zunächst: Das Aussehen der Satyrn steht in drastischem Gegensatz zum geläufigen Ideal männlicher Schönheit: Satyrn sind ebenso hässlich wie drollig. Dasselbe gilt auch für ihr Verhalten. Satyrbilder auf attischen Vasen betonen den unersättlichen Appetit solcher Kreaturen auf Wein und Sex. Satyrn folgen nicht den Normen und Ritualen der Polis⁶⁵. Ihr Benehmen ist nicht nur unangemessen (*átupon*), sondern oft ausgesprochen frevelhaft (*asebés*). Wir verweisen hier nur auf einige bekannte Beispiele: Ein Psykter in London führt das Verhalten von Satyrn beim Komos vor⁶⁶; besonders spektakulär ist ein Satyr in der Hocke, der sich nach hinten mit beiden Händen am Boden aufstützt; auf seinem erigierten Glied balanciert er einen Kantharos, den sein Genosse im Begriff ist zu füllen. Auf einer Schale, ebenfalls in London, überfallen Satyrn die Götterbotin Iris⁶⁷; auf einer anderen Schale in Oxford verfolgt ein Satyr eine Mänade⁶⁸; in beiden Fällen spielt die Handlung in der Nähe eines Altars, d. h. an einem Ort, an dem besondere Zurückhaltung angebracht wäre. Eine Pelike in Lausanne schließlich zeigt einen Satyrn, der eine umgestürzte Herme mit einem großen Hammer angreift⁶⁹: eine ausdrücklich frevelhafte Handlung. Die Entsprechung zwischen dem Treiben der Satyrn und den Anklagen, die gegen Sokrates erhoben wurden, liegt auf der Hand. Wir erinnern uns daran, dass eine der formellen Anschuldigungen gegen Sokrates in seiner angeblichen Frevelhaftigkeit (*asébeia*) bestand; auf einer informellen, aber nicht weniger gefährlichen Ebene ist ihm oft eine gewisse Verkehrtheit des Verhaltens (*atopia*) vorgeworfen worden; das ist ein Zug, der auch in Platons *Apologie* (wie auch, in anderer Form, im *Symposion*) hervorgehoben wird⁷⁰.

⁶⁵ Catoni 2010, 6–9. 262–287; Lissarrague 2013; Heinemann 2016.

⁶⁶ Psykter London, The British Museum Inv. E768: Um 490. ARV², 446, 262; Catoni 2010, 8 Abb. 5; 231 Abb. 6; Lissarrague 2013, 146 f. Abb. 122. 123; Heinemann 2016, 118. 138. 208 f. 233. 482. 525 mit Abb. 133. 146. 332.

⁶⁷ Schale London, The British Museum Inv. E65: Um 480. ARV², 370, 13 und 1649; Simon 1989, 367–370; LIMC IV (1988) 696 f. s. v. Hera Nr. 327* (A. Kossatz-Deissmann); LIMC V (1990) 751 f. s. v. Iris Nr. 111* (A. Kossatz-Deissmann).

⁶⁸ Schale Oxford, Ashmolean Museum Inv. 307: 480–470. ARV², 393, 37; Lissarrague 2013, 197 Abb. 167.

⁶⁹ Pelike Lausanne, Musée cantonal d'archéologie et d'histoire Inv. A3250: Um 470. Bérard 1990, 75–91; Waterfield 2009, 91–93; Lissarrague 2013, 201 f. Abb. 173; LIMC VIII (1997) 1122 s. v. Silenoi Nr. 127 (E. Simon).

⁷⁰ In Plat. apol. 17d stellt Sokrates zu Beginn seiner Rede fest, er werde ungekünstelt sprechen und den Athenern daher wie ein Fremdling erscheinen (*ἀτεχνῶς οὖν ξένως ἔχω τῆς ἐνθάδε λέξεως. ὥσπερ οὖν ἄν, εἰ τῶ ὄντι ξένος ἐτύγγανον ὄν, συνεγιγνώσκετε*); in 31c heißt es: Es erscheine den Athenern wohl sonderbar (*átupon*), dass Sokrates ihnen ständig im privaten Umkreis Ratschläge erteile, sich aber von jeder politischen Betätigung fernhalte. In zwei weiteren Fällen verwendet Sokrates den Begriff *átupon*, um Anschauungen zu bezeichnen, derer er von Meletos beschuldigt wird (Plat. apol. 26e; 27e). Vgl. auch Plat. symp. 175a; 215a (Beginn der Alkibiadesrede) sowie 221d (Ende der Alkibiadesrede; vgl. unten Anm. 112).

Mehr zu erfahren ist aus Mythen, die Satyrn bzw. Silene betreffen. Es gibt davon nicht viele, aber drei sind besonders bezeichnend. Zwei betreffen einen Satyrn, der seine Gattungszugehörigkeit im Namen führt, da er Silenos heißt. Die erste Geschichte handelt von Silenos und Midas, dem König von Phrygien⁷¹. Dieser befahl seinen Gefolgsleuten, den Silenos zu fangen, der außerhalb der Polis in der Wildnis lebte: Er wollte ihn befragen, was das Beste sei für einen Menschen. »Nicht geboren zu werden«, gab Silenos zur Antwort; »aber wenn man nun einmal geboren sei, dann so schnell wie möglich zu sterben.« Der Sinn dieser düsteren Antwort braucht uns hier nicht zu beschäftigen. Wichtig ist, dass dem Silenos, einer Kreatur der Wildnis, eine Weisheit zugeschrieben wird, die über das Wissen gewöhnlicher Menschen hinausgeht. Eine zweite Geschichte betrifft wieder Silenos – diesmal aber dessen Beziehung zum neugeborenen Dionysos⁷². Das Baby wurde bekanntlich aus dem Oberschenkel von Vater Zeus geboren; man übergab es sogleich den pflegenden Nymphen und dem alten Silenos, der dem kleinen Gott fortan als Erzieher diente.

Die wichtigste Geschichte ist in unserem Zusammenhang allerdings die dritte: Es ist die Geschichte vom Satyrn Marsyas, einem Virtuosen im Spiel der Doppelflöte⁷³. In Platons *Symposion* vergleicht Alkibiades Sokrates ganz ausdrücklich mit Marsyas; das gilt nicht nur für die äußere Erscheinung, sondern auch für das Verhalten: Beide sind unverschämt (*hybristai*). Alkibiades fügt hinzu, dass Marsyas seine Zuhörer mit der Doppelflöte bezauberte; Sokrates indessen war in der Lage, denselben Effekt ohne jegliches Instrument zu erzielen: Er bediente sich lediglich der Rede. Das schreckliche Ende der Geschichte (das jedem damaligen Leser oder Hörer selbstverständlich bekannt war) wird von Alkibiades indessen verschwiegen: Marsyas trieb seine Unverschämtheit so weit, den Gott Apollo zu einem Musikwettbewerb herauszufordern. Der Sieger, so wurde es verabredet, dürfe mit dem Besiegten nach Belieben verfahren. Die Musen dienten als Schiedsgericht. Sie erklärten Apollo zum Sieger; dieser ließ dem Marsyas, zur Strafe für dessen Hybris, bei lebendigem Leibe die Haut abziehen. Dies ist eine der ganz wenigen Geschichten in der griechischen Mythologie, in der jemand nicht einfach zu Tode kommt, sondern nach einem geordneten Verfahren hingerichtet wird⁷⁴ (auch wenn man sich natürlich fragen kann, ob die Musen wirklich geeignet waren, eine unparteiische Jury darzustellen). Alkibiades betont ausdrücklich die *hybris* des Marsyas: Diese freilich besteht in nichts anderem als darin, dass er Apollo herausfordert. Das eine Wort *hybris* genügt, um den ganzen narrativen Zusammenhang zu evozieren – bis hin zum Urteil und zur schrecklichen Hinrichtung. Dazu kommt, dass Platon im ganzen *Symposion* die Bezeichnung *hybristés* nur für Marsyas und für Sokrates benutzt. Die Analogie zwischen ihnen liegt auf der Hand. Beide

⁷¹ LIMC VIII (1997) 847–849 s. v. Midas (M. C. Miller), bes. Nr. 7–13. 21–29. 35–40. Vgl. Hdt. 8,138; Xen. an. 1,2,13; Plut. Consolatio ad Apollonium 27 zitiert Aristoteles (fr. 44 Rose). Zum Aristoteles-Fragment vgl. v. a. Davies 2004.

⁷² LIMC III (1986) 480 s. v. Dionysos Nr. 686–697 (A. Veneri – C. Gasparri).

⁷³ LIMC VI (1992) 369 s. v. Marsyas I.9 (A. Weis).

⁷⁴ Sokrates selbst sagt nach seinem Todesurteil, er freue sich darauf, in der Unterwelt mit Palamedes zusammenzutreffen, der [ebenfalls] Opfer eines ungerechten Urteils gewesen sei (Plat. apol. 41b). Vgl. Roscher, ML III 1, 1266: Palamedes wurde während des Troischen Krieges auf Anstiftung des Odysseus von einem irregeleiteten Gericht zum Tode verurteilt und hingerichtet. Die Bemerkung in der *Apologie* macht deutlich, wie wichtig es war, einen mythologischen Präzedenzfall anzuführen. Eine physiognomische Angleichung des Sokrates an Palamedes wäre allerdings bereits an dessen Jugendlichkeit gescheitert; außerdem besitzt Palamedes keinerlei physiognomische Sondermerkmale: Er sieht genauso aus wie alle anderen jugendlichen Heroen (LIMC VII [1994] 145–149 s. v. Palamedes [S. Woodford]). Daraus folgt: Es ist durchaus möglich, so auszusehen wie Marsyas; aber es ist schlechterdings nicht möglich, so auszusehen wie Palamedes.

sind durch ihre *hýbris* zu Fall bzw. zu Tode gebracht worden. Im *Symposion* wird diese Facette des Vergleichs schon deswegen nur zwischen den Zeilen angedeutet, ohne sie erzählerisch weiter auszuführen, weil Sokrates zum Zeitpunkt der geschilderten Handlung ja lebt: Prozess und Hinrichtung sind noch in weiter Ferne. Aber jeder Leser des Textes wusste selbstverständlich von Sokrates' Tod: Die Analogie zwischen der Hinrichtung des Sokrates und der des Marsyas konnte niemandem verborgen bleiben; die Verwendung des Wortes *hýbris* allein ist vollkommen ausreichend, um die Parallele in den Fokus der Aufmerksamkeit zu rücken.

Der Vergleich zwischen Sokrates und einem Satyrn zielt immer wieder darauf, dass der Satyr ein Gegenbild zu den Normen der Polis verkörpert. Aber zu einer Angleichung des Sokrates an einen Satyrn hätte es vermutlich kaum kommen können, wenn sich in der Geschichte der Satyrikonographie nicht auch eine gegenteilige Tendenz bemerkbar gemacht hätte. Seit der Mitte des 5. Jhs. finden wir vermehrt Vasenbilder, die Satyrn nicht mehr nackt, sondern mit *Himation* und Spazierstock ausgestattet zeigen; sie haben auch in ihrem Benehmen die subversiven Elemente abgelegt und sich bürgerliche Verhaltensweisen angeeignet⁷⁵. Dieser Trend zur Verbürgerlichung der Satyrikonographie hat wohl eine notwendige Voraussetzung geschaffen für die Entstehung des Sokrates-Porträts: Nur dadurch, dass Satyrn nun auch wie Bürger auftreten konnten, wurde es denkbar, einen Bürger als satyrhaftes Wesen darzustellen; freilich handelt es sich bei Sokrates um einen Bürger, der von der Polis durch ein Gerichtsverfahren aus der bürgerlichen Gemeinschaft ausgeschlossen worden war. Wenn für diesen Outcast nach einem Vergleich gesucht wurde, dann bot sich der Satyr als naheliegende Möglichkeit geradezu an: der Satyr als halbwilde Kreatur und als Gegenbild zur Ordnung der Polis.

8 DIE STIFTUNG DER ERSTEN BILDNISSTATUE

Sokrates war schon lange tot, als eine Gruppe seiner Schüler den Beschluss fasste, ihrem Lehrer eine Bildnisstatue zu errichten. Es waren dieselben, die schließlich auf der Basis der Statue in der Akademie ihre Namen verzeichnen ließen. Der Philodemus-Papyrus nennt diese Namen nicht. Hätten wir die Liste, so würden wir darin mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit auch (und wohl an erster Stelle) den Namen Platons finden. Aus der Entscheidung, eine Bildnisstatue zu stiften, ergab sich die Notwendigkeit, dem Bildhauer zu sagen, wie man Sokrates dargestellt haben wollte. Welches Aussehen sollte er erhalten?

Wären das Gerichtsverfahren und die Hinrichtung nicht gewesen, hätte es nahegelegen, Sokrates so darzustellen, wie alle Athener sich auf Grabreliefs der Zeit haben darstellen lassen: als *kaloskagathós*, in Erfüllung der geltenden ästhetischen und ethischen Normen. Aber ebendiese Athener hatten Sokrates zum Tode verurteilt. Das Urteil war im Namen der Bürgerschaft insgesamt ausgesprochen worden, und innerhalb dieser Bürgerschaft hatte es schon lange davor viele Ankläger (*polloì katégoroi*) gegen ihn gegeben. Genau dieser Umstand machte es nun gelinde gesagt sehr schwierig, Sokrates so darzustellen, wie es dem Standardtypus eines tüchtigen Bürgers entsprochen hätte. Dadurch gerieten die Sokrates-Schüler unter Druck: Sie mussten zum Standardtypus eine Alternative finden⁷⁶. Aber wie sollte dieses

⁷⁵ Vgl. Krumeich 1999, 65–69; Lissarrague 2013, 204–210.

⁷⁶ Vgl. Zanker 1995, 44 f.: »Die absichtsvolle Zurschaustellung des Häßlichen in einer Bildnisstatue war im Athen des frühen 4. Jahrhunderts v. Chr. ein Verstoß gegen die Normen der *kalokagathía*. Mit einem solchen Bildnis wurde ein fundamentaler Wert der klassischen Polisgesellschaft in Frage gestellt.«

Problem gelöst werden? Am Ende setzte sich der – in seiner Kühnheit bis heute einigermaßen verblüffende – Vorschlag durch, dem Lehrer die Züge eines Satyrn zu geben. Statt auf den gängigen Idealtypus zurückzugreifen, mobilisierte man einen expliziten Antitypus. Das war eine denkbar radikale Entscheidung, über die im Kreis der Stifter intensiv diskutiert worden sein muss. Auch wenn wir diese Stifter nicht benennen können, so muss es sich immerhin um Freunde und Schüler des Sokrates gehandelt haben. Demnach dürften zwei Eigenschaften in dieser Gruppe besonders ausgeprägt gewesen sein: Erstens war man vermutlich in besonderem Maße dazu bereit, überkommene Konventionen in Frage zu stellen; war das nicht genau das, was Sokrates sein ganzes Leben lang vorgemacht hatte? Zweitens wird die Gruppe nicht nur gewohnt, sondern spezifisch darauf trainiert gewesen sein, Probleme durch den Austausch von Argumenten im rationalen Dialog anzugehen; es war genau das, was sie von ihrem Lehrer gelernt hatten. Zur Lösung des Problems, wie Sokrates darzustellen sei, dürfte es durchaus unterschiedliche Vorschläge gegeben haben (über die wir freilich nichts wissen). Schließlich entwickelte sich aus der Diskussion die Lösung, den Lehrer als Satyrn darstellen zu lassen. Erst als die Stifter darüber Einigkeit erzielt hatten, waren sie auch in der Lage, den Auftrag an den Bildhauer Butes zu formulieren.

Wie werden Außenstehende auf die Stiftung einer solchen Statue reagiert haben? Versuchen wir uns vorzustellen, dass ein durchschnittlicher Athener im 2. Viertel des 4. Jhs. das Musenheiligtum in der Akademie besucht und dort auf die Bildnisstatue eines Mannes stößt, der eine Generation zuvor rechtmäßig hingerichtet worden war. Der verurteilte Verbrecher weicht in seinem Erscheinungsbild eklatant ab von der Art, wie ehrbare Bürger sich gerne und geläufig darstellen lassen: Er trägt die Züge eines Satyrn. Unser Durchschnittsathener, der sich auf die geltenden Standards verlässt, wird diese Züge als komisch und hässlich empfinden. Aber ihm wird auch auffallen, dass diese Einschätzung in Widerspruch steht zur elementaren Funktion einer Bildnisstatue: Diese hat den Dargestellten zu preisen und nicht zu verspotten; außerdem sind Satyrn, bei all ihrer Hässlichkeit, immerhin halb göttliche Wesen. Dieses Widerspruchs eingedenk mag unser Athener weiter überlegen und vielleicht sogar so weit gehen, seine eigenen Standards in Frage zu stellen. Er könnte zusätzliche Bedeutungsfacetten erwogen haben, die sich vom ersten Eindruck weit unterscheiden: Er könnte den Verdacht gehegt haben, dass der Person, die einem Satyrn so ähnlich sah, übermenschliche Fähigkeiten zugesprochen wurden und Einsichten, die weit über die eines durchschnittlichen Sterblichen hinausreichten.

9 SOKRATES BEI BERNHARD SCHWEITZER, 1939

Wenige Monate nach dem Überfall deutscher Truppen auf Polen, während der Krieg bereits unaufhaltsam um sich griff, vollendete Bernhard Schweitzer (1892–1966) einen grundlegenden Aufsatz zur Entstehung des griechischen Porträts. An dessen Ende findet sich die eher beiläufige Bemerkung:

»Vielleicht ist es nicht einmal ein Zufall, dass das erste griechische Bildnis, das wir besitzen, ein posthumes des Sokrates ist.«⁷⁷

⁷⁷ B. Schweitzer, Studien zur Entstehung des Porträts bei den Griechen (das Heft der Abhandlungen der Leipziger Akademie, worin der Aufsatz zuerst gedruckt wurde, ist 1939 datiert, aber tatsächlich erst im Frühjahr 1940 erschienen: vgl. Himmelfmann 1994, 49 Anm. 3), wiederabgedruckt in: Schweitzer 1963, II 115–167, hier 156. s.

Einige Seiten zuvor hatte Schweitzer den Blick gelenkt auf jenen »Vergleich mit Silenen, Silenstatuen und Marsyas, der das Äußere des Sokrates charakterisieren sollte«, und hatte hinzugefügt:

»Es wird nun deutlich geworden sein, dass dieser Vergleich keineswegs allein durch eine zufällige Ähnlichkeit des Philosophen mit dem Silenstypus herbeigeführt wurde. Auch der Silen als Pädagog [...] erklärt den Vergleich noch nicht ganz. Er ist zum mindesten in gleichem Maße dadurch bedingt, dass bisher fast nur an diesen halbtierischen Gestalten die Kunst bis zu dem individuellen Urgrund des Menschen durchzustoßen gewagt hatte.«⁷⁸

Mit »halbtierischen Gestalten« meint Schweitzer hier ebenso Silene bzw. Satyrn wie Kentauren, die physiognomisch eng mit den Satyrn verwandt sind; im Zentrum des Aufsatzes stehen bekanntlich die Kentaurenköpfe der Südmetopen des Parthenon; hier sei unter der Leitung des Phidias erstmals »die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit menschlicher Charaktere im menschlichen Antlitz« zum Thema gemacht worden⁷⁹.

»Nicht aus der Wiedergabe des *kalós kagathós*, sondern aus den Bereichen des Abnormen [...] ist das individuell betonte Menschenbild und letzten Endes auch das Porträt hervorgegangen.«⁸⁰

Schweitzers Argumentation ist ebenso originell wie subtil. Er versteht das Aufkommen des Porträts in Griechenland vor dem Hintergrund einer starken normativen Ausrichtung der bildenden Kunst insgesamt. Griechische Bildwerke, zumal solche archaischer und klassischer Zeit, neigen dazu, allgemein verbindliche ästhetische, ethische und politische Ideale zu verkörpern. Dies hat seinen Preis: Jeder Versuch, die abweichende Erscheinungsform einer singulären Individualität zur Darstellung zu bringen, wird zwangsläufig in die Nähe geraten von Gestalten,

auch: B. Schweitzer, Griechische Porträtkunst. Probleme und Forschungsstand, wiederabgedruckt in: Schweitzer 1963, II 168–188, sowie B. Schweitzer, Bedeutung und Geburt des Porträts bei den Griechen, wiederabgedruckt in: Schweitzer 1963, II 189–197 (beide 1957 erstmals veröffentlicht). Die Bemerkung über das Sokrates-Porträt Typus A steht im Aufsatz von 1939 einigermaßen isoliert, da Schweitzer darin kein weiteres durch römische Kopien überliefertes Bildnis behandelt (die einzige Ausnahme ist das Homer-Porträt Typus Epimenides, auf das er in einem Anhang eingeht; dabei gelangt er zum Ergebnis, dass man besser darauf verzichten sollte, eine genauere Vorstellung vom Aussehen des Originals zu gewinnen). Schweitzer hat 1939 seine ganze Argumentation im Wesentlichen auf griechische Originalzeugnisse gestützt. Der Grund dafür liegt in einer tiefen Skepsis gegenüber dem Zeugniswert römischer Kopien, zu der er sich in einem späteren Beitrag offen bekennt: »Die Geburtsstunde des griechischen Porträts ist nicht an den Denkmälern abzulesen. Denn diese sind fast nur durch römische Kopien überliefert, deren Zeugnis nicht immer zuverlässig ist« (a. O. 192). Das griechische Porträt als Kunstgattung, so lautet eine von Schweitzers Prämissen im Aufsatz von 1939, sei in einer Zeit entstanden, »die das machtvolle Hineingreifen eigengesetzlicher Persönlichkeiten in das öffentliche Leben« erfahren habe (a. O. 116). Zwar lassen sich in der griechischen Geschichte des 4. Jhs. v. u. Z. durchaus Figuren finden, auf die eine solche Beschreibung passen könnte. Aber noch besser passt sie zu dem, was sich wenige Jahre zuvor in Deutschland abgespielt hat: Es unterliegt keinem Zweifel, welche eigengesetzliche Persönlichkeit 1933 machtvoll in das öffentliche Leben hineingegriffen hat.

⁷⁸ Schweitzer 1963, Bd. 2, 147.

⁷⁹ Schweitzer 1963, Bd. 2, 147.

⁸⁰ Schweitzer 1963, Bd. 2, 146. Eine frühe und fruchtbare Reaktion auf Schweitzers Thesen findet sich bei Pasquali 1940.

die nicht die Norm, sondern das Abnorme verkörpern. Daher Schweitzers Interesse an der Ikonographie von Kentauren und Satyrn. Wenn die geläufigen ästhetischen Normen die Werte des Allgemeinen, des *koinón* und des *dēmósion*, widerspiegeln, dann kann der individuelle Einzelfall, können das *ídion* und das *átupon* nur noch auf der Ebene des Hässlichen artikuliert werden.

Mit dieser These hat Schweitzer das Verständnis griechischer Porträtkunst auf eine neue Grundlage gestellt, der sich auch die Verfasser der vorliegenden Studie verpflichtet fühlen. Schon von daher lohnt es sich, seine Ausführungen zum Sokrates-Porträt genauer unter die Lupe zu nehmen. Schweitzers Argument besteht aus drei Stufen. Er postuliert erstens eine tatsächliche zufällige Ähnlichkeit zwischen dem leibhaftigen Individuum Sokrates und einem Satyrn. Zweitens habe es für die Schüler nach dem Tod des Sokrates nahegelegen, diese Ähnlichkeit aufzugreifen, weil der Satyr Silenos als Dionysos-Erzieher galt und daher besonders geeignet war, ein mythologisches Pendant zu den pädagogischen Interessen ihres Lehrers abzugeben. Aber diese beiden Elemente reichen noch nicht aus. Entscheidend gewesen sei, drittens, dass der mit der Fertigung des Porträts beauftragte Bildhauer die satyrhaften Züge dankbar aufgenommen habe, weil diese ihm Gelegenheit boten, »zum individuellen Urgrund des Menschen durchzustoßen«. Von der reinen Kontingenz einer zufälligen Ähnlichkeit bis zum Urgrund menschlicher Existenz spannt Schweitzer einen gewaltigen Bogen. Vor diesem Bogen stehen wir heute noch bewundernd – und vermögen doch nicht an Zufall zu glauben. Aus diesem Grund haben wir uns aufgemacht, um nach einer anderen Erklärung für die Ähnlichkeit des Sokrates mit einem Satyrn zu suchen. Aber handelt es sich beim Sokrates-Porträt wirklich, wie Schweitzer gemeint hat, um »das erste griechische Bildnis, das wir besitzen«? Und was wäre überhaupt unter einem »ersten griechischen Bildnis« zu verstehen? Um diese Fragen zu beantworten, müssen wir etwas weiter ausgreifen und einige allgemeinere Strukturmerkmale griechischer Bildniskunst beleuchten. Das wird auch einem besseren Verständnis des Sokrates-Porträts zugutekommen.

10 ZUR BANDBREITE DES GRIECHISCHEN PORTRÄTS IN KLASSISCHER ZEIT

Die Kultur der griechischen Poleis archaischer und klassischer Zeit war stark durch ethische und ästhetische Normen geprägt, die als allgemein verbindlich galten und für individuelle Variationen mitunter nur wenig Raum ließen. Daraus ergab sich für die Bildniskunst folgendes Problem: Die Darstellung einer bestimmten Person sollte einerseits deren Identifizierbarkeit garantieren, sie von anderen unterscheidbar machen; andererseits sollte der Dargestellte zugleich auf positive Weise charakterisiert werden, das heißt: als *kaloskagathós*, den Normen und Werten entsprechend, die auch für alle anderen verbindlich waren. Die Paradoxie der Forderung liegt auf der Hand: Der Dargestellte sollte identifizierbar sein und gleichzeitig doch so aussehen wie alle anderen.

Wie das Problem gelöst werden konnte, zeigt eine berühmte Weihung im Hera-Heiligtum von Samos aus dem 2. Viertel des 6. Jhs.⁸¹. Ein wohlhabender Samier hat eine Gruppe von sechs Statuen gestiftet, die alle durch beigeschriebene Namen identifiziert waren: Dargestellt sind der Stifter selbst (gelagert) und seine Frau (thronend) sowie, zwischen den Eltern ste-

⁸¹ Freyer-Schauenburg 1974, 106–130; Kienast 1992, 29–42; Keesling 2017, 113–119.

hend, drei Töchter und ein Sohn. Zwei der Mädchenstatuen sind gut erhalten und lassen sich daher miteinander vergleichen. Beide entsprechen vollkommen der geltenden Norm weiblicher Schönheit und Eleganz; bei gleicher Größe, Bekleidung und Haltung gibt es zwischen ihnen dennoch kleine Unterschiede: So trägt etwa die eine Tochter ihr langes Haar auf dem Rücken, die andere hat zwei Strähnen über die Schultern nach vorne gelegt. Doch zur Identifizierbarkeit tragen solche Details kaum etwas bei: Diese wird – und das galt auch schon für die Zeitgenossen – einzig und allein durch die beigeschriebenen Namen garantiert⁸².

Die Einhaltung des Standards im Erscheinungsbild bei gleichzeitiger Identifizierung durch Namensinschriften lässt sich auch noch zweihundert Jahre später bei attischen Grabreliefs beobachten. Bei Verstorbenen ebenso wie bei Hinterbliebenen wird nur nach Geschlecht und Alter unterschieden; innerhalb dieser Kategorien zeigen alle mehr oder weniger die gleiche Physiognomie, die gleiche Haar- oder Barttracht, die gleiche Kleidung, den gleichen Ausdruck und die gleichen Gebärden⁸³.

Deutlich kommt die nivellierende Kraft kollektiver Normen aber auch bei gestifteten Bildnisstatuen zum Ausdruck. Das gilt für beliebige Athleten-Porträts, die allenfalls die jeweilige Sportart anzeigen, deren Physiognomien aber stets einem Einheitstypus verpflichtet bleiben (weshalb sie im Rahmen von Untersuchungen zur Bildniskunst oft gar nicht in Betracht gezogen werden – obgleich jede Athletenstatue zunächst nichts anderes gewesen ist als ein Bildnis, das aus einem bestimmten Anlass von einem bestimmten Athleten gestiftet wurde). Es gilt aber auch, um ein prominentes Beispiel zu nennen, für einen herausragenden Politiker wie Perikles, dessen Bildnisstatue Pausanias bei seinem Rundgang auf der Athener Akropolis erwähnt; sie dürfte unmittelbar nach Perikles' Tod (429 v. u. Z.) geweiht worden sein⁸⁴. Die erhaltenen römischen Kopien zeigen Perikles mit einem korinthischen Helm, den er zurückgeschoben auf dem Kopf trägt und worin wahrscheinlich ein Zeichen des von ihm viele Jahre lang bekleideten Strategen-Amtes zu erkennen sein dürfte; die Physiognomie indessen ist vollkommen typenhaft, ohne auch nur den geringsten Anflug von Individualisierung zu zeigen.

Sehr viel seltener sind demgegenüber Porträts, die vom allgemeinen Idealtypus abweichen. Diese sind es, die Schweitzer als Bildnisse im engeren Sinn gelten lässt, und an deren Spitze er das Sokrates-Porträt stellt. Bildnisse dieser Art, so meinte er, gäbe es erst seit dem 4. Jh. Im 5. Jh. seien individuelle Formen noch durchweg negativ bewertet worden. Die Umkehrung der Werte, die sich im 4. Jh. beobachten lässt, bezeichnet Schweitzer als eine

»echte Revolution [...]: die Werte verändern ihre Vorzeichen, das Untere wird zum Oberen [...]. Das Individuelle, das normwidrig erschien [...], wird zum Wesenszug im Bild des griechischen Menschen. [...] Der wichtigste Ursprungsort dieses Umbruchs sind die Bereiche des Unheimlichen und des Dämonischen, der Silens- und Kentaurerbilder. Sie bleiben in der Hochklassik noch unter dem Menschenbild. Von ihnen aus aber gelangt die Kunst zum individuellen Bildnis.«⁸⁵

⁸² So auch von den Hoff – Schultz 2007, 5: »Greek and Roman portraits depended not on resemblance for identification but rather on inscriptions« – woran die zwei Autoren gleich die naheliegende Frage anschließen: »If portraits were identified by inscription, then why the development of likeness?«

⁸³ Himmelmann 1994, 53 f.; vgl. Meyer 1989; CAT Introductory Vol. (1993) 27–34; Bergemann 1997; Walter-Karydi 2015, 233–330.

⁸⁴ Paus. 1,25,1; 1,28,2; zu den Kopien Richter 1965, Bd. 1, 102–104; zur Interpretation Hölscher 1975, wiederabgedruckt in: Fittschen 1988a, 377–389; vgl. auch unten Anm. 121.

⁸⁵ Schweitzer 1963, Bd. 2, 155.

Soweit Schweitzers Modell. Wir haben seitdem gelernt, dass Individualbildnisse als vereinzelte, seltene Fälle bereits im mittleren 5. Jh. einsetzen und damit wesentlich früher, als Schweitzer angenommen hatte. Aber wie ist deren Aufkommen zu verstehen? Was hat einzelne (wenige) Künstler bzw. Auftraggeber dazu veranlasst, sich von der geltenden Norm abzusetzen? Sollte es ihnen wirklich um die ›unheimlichen Urgründe des Menschen‹ gegangen sein?

Den klassischen Testfall liefert das in mehreren römischen Kopien überlieferte Pindar-Porträt. Es ist stilistisch um die Mitte des 5. Jhs. zu datieren, wird also entweder noch zu Lebzeiten oder unmittelbar nach dem Tod des Dargestellten entstanden sein⁸⁶. In diesem Bildnis trägt Pindar eine extrem seltene Barttracht, bei der die seitlichen Strähnen unter dem Kinn zu einem kunstvollen Knoten vereint sind. Es ist kaum anzunehmen, dass dieser Bartknoten vom Künstler, der das Porträt gefertigt hat, erfunden worden sei: Es wäre abwegig gewesen, den Dichter mit dieser extrem ungewöhnlichen Barttracht darzustellen, wenn er nicht wirklich zu Lebzeiten einen solchen Knoten getragen hätte und der geknotete Bart von den Zeitgenossen nicht als individuelles Charakteristikum und als Wiedererkennungsmerkmal seiner Person empfunden worden wäre⁸⁷. Der Bartknoten ist ein starkes Indiz dafür, dass zeitgenössische Betrachter des Porträts den Dargestellten darin konkret wiedererkennen sollten. Dazu passen auch vom gängigen Idealtypus abweichende physiognomische Merkmale wie die breite, mit einem Knick ansetzende Nase, betonte Tränensäcke, hervortretende Backenknochen und große Ohren.

Eine mögliche Parallele dazu ergibt sich aus einer Anekdote, die Plutarch überliefert: Themistokles habe den Dichter Simonides (556–468 v. u. Z.) dafür verspottet, dass er Bildnisse von sich selbst weihte, obwohl er so hässlich war⁸⁸. Der Spott kann sich nur auf hässliche Bildnisstatuen beziehen, deren Aussehen Themistokles in unmittelbarem Zusammenhang mit der tatsächlichen Hässlichkeit des Simonides bringt; er erkennt den lebendigen Simonides in dessen Bildnisstatuen wieder, hält aber zugleich an der Überzeugung fest, eine geweihte Bildnisstatue habe untadelig und schön zu sein; in einer Bildnisstatue, die von dieser Norm

⁸⁶ Bergemann 1991; Himmelmann 1994, 69–74 (dazu die Rezension Giuliani 1998, 634–636 und die Erwiderung Himmelmann 2001, 48 Anm. 74; 64–66 Anm. 99); Hofter 2005; von den Hoff 2007, 52; Keesling 2017, 73 f.

⁸⁷ So auch Fittschen 1988b, 19: »Dieser Bartknoten ist dasjenige Merkmal, an dem das Bildnis des Pindar sofort erkannt werden kann.« Himmelmann 1994, 72 Anm. 75 bezeichnet dies als eine »bizarre Vorstellung«, er selbst interpretiert den Bartknoten rein funktional, indem er vermutet, »dass jemand einen Vollbart zusammenknotet, um nicht beim Kampf oder bei der Arbeit behindert zu werden. Bei Pindar steht das Motiv vielleicht in Zusammenhang mit dem Leierspiel« (a. O. 72). Eine Bestätigung dieser These sieht Himmelmann in einem tarentinischen Totenmahlrelief aus dem späten 5. Jh. (Rom, Museo Barracco: Helbig II ⁴[1966] Nr. 1887; dazu Himmelmann 1994, 154, Nachtrag zu S. 72). Auf dem Relief lagern ein heroisierter Verstorbener und seine Frau auf einer Kline; von links kommt ein Leierspieler herbei, dessen Bart einen kleinen, aber deutlich markierten Knoten aufweist. Aber der Bartknoten ist hier, pace Himmelmann, aller Wahrscheinlichkeit nach nicht funktional, sondern als Wiedererkennungsmerkmal zu verstehen: Es ist kein geringerer als Pindar, der dem heroisierten Paar aufspielt und dem Leben im Jenseits damit ultimativen Glanz verleiht. Anders von den Hoff 2007, 61 Anm. 22: »It hardly seems possible that the singer on the relief is meant to be Pindar himself.« Man möchte gerne zurückfragen: Why not? Wir kennen zahllose Darstellungen von Leierspielern, und nur dieser eine trägt seinen Bart geknotet; es geht somit kaum an, den Knoten als generelles, funktional begründetes Charakteristikum von Leierspielern zu interpretieren. Die einzige Alternative scheint uns darin zu bestehen, den Bartknoten auf dem tarentinischen Relief als Wiedererkennungsmerkmal zu verstehen: Der Knoten reicht aus, um dem Betrachter zu signalisieren, dass es sich bei diesem Leierspieler um keinen anderen als um Pindar handelt.

⁸⁸ Plut. Themistokles 5,5; Richter 1965, Bd. 1, 73; zur Interpretation der Anekdote: Himmelmann 1994, 79.

abweicht, vermag er nichts anderes zu sehen als einen Mangel⁸⁹. Aber kann es Simonides wirklich darum gegangen sein, sich selbst als besonders hässlich darstellen zu lassen? Oder wurde hier ein anderes und völlig neues Spiel gespielt, so neu, dass Themistokles es verkannte? Könnte Simonides die Abweichung von der Norm im gleichen Sinn benutzt haben wie kurz darauf der Auftraggeber des Pindar-Porträts: als ein Mittel, um individuelle Unverwechselbarkeit zu markieren und auf Wiedererkennbarkeit zu setzen?

Homo sapiens teilt mit einigen anderen Primaten eine bemerkenswerte Fähigkeit zum Wiedererkennen der Physiognomien von Artgenossen⁹⁰: Menschen können Hunderte von Gesichtern voneinander unterscheiden, in ihrem Gedächtnis speichern und wiedererkennen. Diese Fähigkeit ist eine anthropologische Konstante; in ihr liegt eine notwendige Voraussetzung für jede Form sozialen Verhaltens. Bildnisse, die vom Betrachter ein physiognomisches Wiedererkennen der dargestellten Person erwarten, setzen diese allgemeine anthropologische Fähigkeit zum Wiedererkennen von Gesichtern voraus, kommen aber keineswegs in allen menschlichen Gesellschaften vor: Sie sind vergleichsweise selten und nur auf wenige Kulturen beschränkt. Mit anderen Worten: Die allgemein menschliche Fähigkeit, individuelle Gesichter zu unterscheiden und wiederzuerkennen, ist zwar eine notwendige, aber keineswegs eine hinreichende Bedingung dafür, dass eine bestimmte Kultur auch physiognomisch differenzierte Porträts hervorbringt. In der griechischen Antike kommen Bildnisse mit individualisierten physiognomischen Merkmalen vor dem 5. Jh. nicht vor und bleiben auch danach ein vergleichsweise seltenes Phänomen: Viel häufiger hat man auf andere Mittel der Identifizierung gesetzt, in der Regel auf Namensbeischriften. Der Grund dafür liegt auf der Hand: Je stärker man das menschliche Gesicht normativ besetzt, desto größer wird die Tendenz, Abweichungen in diesem Bereich als normwidrig zu betrachten; das führt unvermeidlich zu einer Verengung der Bandbreite positiver Darstellungsmöglichkeiten. Gerade die griechische Bildniskunst des 5. und 4. Jhs. liefert dafür ein Paradebeispiel.

Wichtig ist zunächst die Feststellung, dass idealtypische Bildnisse und physiognomische Individualporträts in dieser Zeit und auch später noch lange nebeneinander vorkommen: Es handelt sich also nicht um zwei aufeinanderfolgende Stilstufen, sondern um alternative Möglichkeiten, die gleichzeitig bestanden. Zwar könnte man, wenn man einen sehr langen Zeitraum anvisieren wollte, zur Feststellung gelangen, dass es in archaischer Zeit überhaupt keine Individualporträts gegeben zu haben scheint und dass sie seit dem 3. Jh. umgekehrt immer häufiger werden. Aber für das 5. und 4. Jh. gilt, dass beide Möglichkeiten nebeneinander bestehen, ohne dass die eine die andere verdrängen würde. Nikolaus Himmelmann hat bereits 1994 festgestellt: »Dieses Nebeneinander zweier, in einem wesentlichen Punkt verschiedener

⁸⁹ Interessanterweise reagiert Himmelmann 1994 auf das Bildnis Pindars ganz ähnlich wie Themistokles in der Plutarch-Anekdote auf die Bildnisse des Simonides. Für Himmelmann kann »kein Zweifel darüber bestehen, dass der Dichter sich [...] ein bescheidenes, fast bäurisches Aussehen gegeben hat, wobei er zugleich auf die Strenge und Mühsal seines Daseins hinweist« (73). Himmelmann deutet an, dass hier eine Angleichung an einen Kentauren und insbesondere an Chiron intendiert sein könnte: Himmelmann 1994, 72 Anm. 76; ausführlicher Hoffer 2005. Aber auch diese Interpretation vermag nicht zu überzeugen. Die Ähnlichkeit zwischen dem Pindar-Porträt und dem Kentauren D aus dem Westgiebel von Olympia (Hoffer 2005, 222 mit Taf. 43, 2) hält einer näheren Überprüfung nicht stand: Während bei Pindar die Haarfransen in die Stirn herabfallen, wachsen beim Kentauren die Haare (abgesehen von der Fransengruppe in der Stirnmitte) von unten nach oben, wie es bei der Mähne eines Raubtiers der Fall ist; von einer Angleichung Pindars an einen Kentauren kann keine Rede sein.

⁹⁰ Pascalis – Bachevalier 1998. Diese Fähigkeit ist keineswegs auf Primaten beschränkt. Nachgewiesen wurde sie z. B. auch bei Schafen und bei Wespen; sie muss sich demnach mehrmals und durch voneinander unabhängige evolutionäre Prozesse ergeben haben. Vgl. Kendrick u. a. 1996; Kendrick u. a. 2001; Sheehan – Tibbetts 2011.

Spielarten in der gleichen Gattung bildet die Hauptschwierigkeit bei der Deutung des griechischen Porträts.«⁹¹ Wie ist diese Schwierigkeit zu lösen?

Idealtypische Bildnisse, die auf individuelle Merkmale verzichten und sich für die Identifizierung des Dargestellten auf die Namensbeischrift verlassen, bleiben lange in der Überzahl und verkörpern gewissermaßen die Norm. Bildnisse, die auf physiognomische Wiedererkennbarkeit setzen, haben demgegenüber Ausnahmecharakter. Ihre Seltenheit braucht nicht zu erstaunen. Der Preis der Wiedererkennbarkeit besteht in einer markierten Abweichung vom geläufigen Standard. Eine solche Abweichung war allerdings hochgradig riskant: Der Standard bildete die positive Norm, und Abweichungen mussten – von einem normalen bzw. normativen Standpunkt aus betrachtet – zwangsläufig als negativ aufgefasst werden. Simonides ist ob der Hässlichkeit seiner Bildnisse verspottet worden – vermutlich nicht nur von Themistokles, sondern auch von anderen Zeitgenossen. Auf das Risiko einer Normabweichung konnten sich am ehesten Personen einlassen, die sich eines hohen Bekanntheitsgrads rühmen konnten. Das gilt bereits für Simonides, aber noch viel mehr für Pindar. Pindars Gedichte wurden in der ganzen griechischen Welt aufgeführt, und bei den meisten Aufführungen wirkte er selbst auch als Chorführer mit; er muss in sämtlichen größeren und vielen kleineren Heiligtümern eine öffentliche Figur gewesen sein und dürfte das eigene Erscheinungsbild auch bewusst gepflegt haben. Wer dermaßen bekannt war, der konnte durchaus damit rechnen, dass seine Physiognomie auch im Bildnis wiedererkannt werden würde. Unter solchen Umständen ließ sich das Risiko einer normabweichenden Darstellung durchaus verkraften – aber ein Risiko blieb es allemal. Dass durchschnittliche Normalbürger das Risiko scheuten und sich lieber an den Standard hielten, ist nur allzu verständlich.

11 BILDNIS UND *EIKÓN*: ZUR DISKREPANZ ZWISCHEN MODERNER UND ANTIKER BEGRIFFLICHKEIT

Kehren wir nach dieser kurzen Skizze noch einmal zu Schweitzer und seinem Bildnisbegriff zurück. Er bietet dafür folgende Definition an: »Das Bildnis unterscheidet sich vom Bildwerk dadurch, dass es einen bestimmten Menschen meint und in der äußeren Erscheinung sein individuelles Sein deutend veranschaulicht.«⁹² Es liegt auf der Hand, dass diese Definition nur auf die physiognomischen Individualporträts zielt und nicht auf die idealtypischen Bildnisse, die eine allgemeine Norm verkörpern. Wir stoßen hier auf eine Schwierigkeit, auf die bereits Ernst Pfuhl hingewiesen hat: In der Neuzeit habe sich eine bestimmte Vorstellung von Bildniskunst entwickelt, die mehr oder weniger selbstverständlich auf individuelle Charak-

⁹¹ Himmelmann 1994, 55.

⁹² Schweitzer 1963, Bd. 2, 121. Häufiger zitiert wird eine spätere, ausführlichere Definition aus einem Aufsatz von 1957 (a. O. 169); dazu Fittschen 1988b, 2–5. In keiner der beiden Definitionen Schweitzers spielt die Kategorie der Ähnlichkeit eine Rolle: Schweitzer scheint sie bewusst vermieden zu haben (vgl. die hellsichtige Bemerkung bei Himmelmann 1994, 50 Anm. 3). Dieses Unbehagen am Ähnlichkeitsbegriff hat Schweitzer nie explizit geäußert, aber die Gründe dafür liegen auf der Hand. Dass ein gegebenes Bildnis der Person, die es darstellt, ähnlich sei, bleibt solange unüberprüfbar, als wir für deren Aussehen keine andere Quelle haben als das Bildnis selbst (vgl. die Aussage des Sextus Empiricus, unten Anm. 125). Aus diesem Grund fragen auch wir im Folgenden nicht nach einer vermeintlichen (und ohne weitere Anhaltspunkte schwer zu bestimmenden) Ähnlichkeit, sondern danach, ob ein gegebenes Bildnis beim intendierten Betrachter nach physiognomischer Wiedererkennbarkeit der dargestellten Person strebt (oder nicht).

terisierung abzielt; dieser moderne Bildnisbegriff sei »seit Jahrhunderten so selbstverständlich, dass es uns ungemein schwerfällt, die geschichtliche Betrachtung von Anachronismen frei zu halten«⁹³. Das gilt auch für Schweitzers Definition sowie für unsere (unwillkürliche und nahezu selbstverständliche) Tendenz, den Begriff Bildnis mit einem Bild gleichzusetzen, das die physiognomischen Merkmale des Dargestellten wiedergibt und darin dessen Wesen einzufangen sucht. Die anachronistischen Konsequenzen einer solchen Gleichsetzung lassen sich genauer benennen. Wenn Schweitzer fordert, dass das Bildnis das individuelle Sein eines bestimmten Menschen in der äußeren Erscheinung deutend zu veranschaulichen habe, so engt er den Begriff in einer Weise ein, die dem antiken Befund Gewalt antut: Außen vor bleiben die unzähligen Darstellungen bestimmter Personen, die nicht von der allgemeinen Norm abweichen; diese werden, gerade weil sie ganz und gar typenhaft bleiben, als Bildnisse gar nicht erst in Betracht gezogen; auch das Perikles-Porträt hätte Schweitzer selbstverständlich nicht als echtes Bildnis gelten lassen. Erst unter dieser Voraussetzung kann Schweitzer von der »Entstehung des Porträts bei den Griechen« sprechen und diese ins 4. Jh. v. u. Z. datieren, wobei er unter Porträt lediglich die physiognomischen Individualbildnisse versteht; erst in diesem Horizont, der auf die Abweichung von der Norm beschränkt bleibt, lassen sich die Kentauren-Darstellungen als Vorläufer und das Sokrates-Porträt als das »erste griechische Bildnis« betrachten.

Pfuhls Warnungen sind durchaus berechtigt: Schweitzers Begriff ›Porträt‹ und die konkreten Phänomene antiker Bildniskunst, auf die der Begriff angewendet werden sollte, erweisen sich hier als diskrepant. Solche Diskrepanz-Probleme stellen sich in den Humanwissenschaften häufiger; sie sind seit den 1960er Jahren in den Fokus von sozial- und kulturanthropologischer Theoriebildung geraten. Als hilfreich erwiesen hat sich dabei vor allem die Unterscheidung zwischen einer etischen und einer emischen Beschreibungsebene⁹⁴. Emisch sind Beschreibungen eines Phänomens dann, wenn sie aus einer inneren Perspektive erfolgen, bei der die Handelnden selbst zur Sprache kommen. Ethische Beschreibungen hingegen erfolgen von außen, aus dem Abstand historischer oder kultureller Distanz. Ethisch sind in diesem Sinne alle modernen Beschreibungen und Interpretationen antiker Phänomene, ob sie sich nun (in unserem Fall) auf Bildniskunst im Allgemeinen oder das Sokrates-Porträt im Besonderen beziehen. Wenn man Pfuhls These teilt, dass der etische neuzeitliche Porträtbegriff sich für die Antike als inadäquat erweist, dann empfiehlt es sich, zum Zweck einer präziseren Fokussierung die emische Begrifflichkeit heranzuziehen.

⁹³ Pfuhl 1927, 3 (= Fittschen 1988a, 225); uns geht es hier um die methodische Warnung und nicht um die von Pfuhl vertretene These, Individualbildnisse seien in Griechenland erst um die Mitte des 4. Jhs. aufgekommen. Ein Jahr später erschien eine Entgegnung von Franz Studniczka, der sich für das Vorkommen von Individualporträts bereits im 5. und vielleicht schon im 6. Jh. stark machte (abgedruckt bei Fittschen 1988a, 253–266). Zu dieser Diskussion vgl. Fittschen 1988b, 12 f. und von den Hoff – Schultz 2007, 5. Ganz frei gemacht von der Diskussion um die Anfänge und von einer präziseren Definition dessen, was unter Porträt verstanden werden soll, hat sich dann Ernst Buschor in einer Monographie, die vom Alten Reich in Ägypten ausgeht und bis in die Gegenwart reicht (Buschor 1947); mit der Extensivierung des Porträtbegriffs haben auch Fragestellung und Interpretationsperspektiven ihre Schärfe eingebüßt; das Resultat ist eine kulturmorphologisch geprägte, sich zyklisch entwickelnde Geistesgeschichte, an deren Formulierungen man sich berauschen mag, aber aus der – ganz anders als bei Schweitzer – wenig Konkretes mehr zu lernen ist.

⁹⁴ Pike 1967. Das Begriffspaar etisch – emisch rekurriert auf die geläufige Unterscheidung zwischen Phonetik und Phonemik (= Phonologie). Vgl. auch Headland u. a. 1990. Besonders hilfreich war uns die Analyse des Problems bei Ginzburg 2013.

Es liegt nahe, hier noch einmal zurückzugreifen auf den attischen Historiker Philochorus. Im Vergleich zu den Sokrates-Schülern, die ihrem Lehrer eine Bildnisstatue gestiftet haben, ist Philochorus zwar ein Außenstehender, der aus einem zeitlichen Abstand von etwa hundert Jahren schreibt. Es wäre nicht unplausibel, schon seine Perspektive als eine etische zu bezeichnen. Dennoch: Philochorus schreibt auf Griechisch und handelt von Phänomenen, die er sicherlich als nah und vertraut empfunden hat. Wir erinnern uns, dass er die Bildnisstatue des Sokrates als *eikōn* bezeichnet; und es könnte durchaus sein, dass er damit ein Wort zitiert, das er auf der Basis der Statue gelesen hatte. Anders als Bildnis oder Porträt ist *eikōn* eindeutig ein emischer Begriff. Es lohnt sich, das Wortfeld etwas genauer in Augenschein zu nehmen.

Das Wort *eikōn* ist erst seit dem frühen 5. Jh. v. u. Z. belegt. Zum ersten Mal begegnet es uns in den späten 470er Jahren auf einer Statuenbasis im Heiligtum von Olympia: *Eikōn* bezeichnet hier die Bildnisstatue, die der Boxer Euthymos aus Lokroi nach seinem dritten olympischen Sieg gestiftet habe, »für die Sterblichen anzuschauen«⁹⁵. In der Folgezeit wird der Begriff immer wieder verwendet, um gestiftete Bildnisstatuen zu bezeichnen⁹⁶. Grammatikalisch gesehen handelt es sich um eine Partizipialform des Verbs *eikō*, dessen Perfekt *éōika* bereits in den homerischen Epen vorkommt und »gleichem« bedeutet⁹⁷. Von einem Partizip (*eikōn*) zum Substantiv mutiert, zeigt *eikōn* somit eine Relation an zwischen der Statue und der dargestellten Person. Das könnte dazu verleiten, noch einen Schritt weiter zu gehen und die Relation zwischen der Statue und dem Dargestellten im Sinn einer physiognomischen Ähnlichkeit zu verstehen. Dann könnte man *eikōn* auf Englisch kurzerhand übersetzen mit »a likeness, a portrait in our sense of the word«⁹⁸. Der moderne, etische Begriff Porträt hätte eine perfekte emische Legitimation erfahren, und das Problem wäre gelöst.

Aber so verhält es sich mitnichten, denn *eikōn* impliziert keineswegs die Vorstellung eines physiognomischen Porträts. Zunächst: Die Bedeutung des Wortes geht weit über den Fall einer Bildnisstatue hinaus, kann es doch auch ›Spiegelbild‹ oder ›Phantom‹ bedeuten⁹⁹. Bereits im 4. Jh. nimmt *eikōn* ferner die wesentlich abstraktere Bedeutung von ›Gleichnis‹ an¹⁰⁰. Zwar versteht es sich von selbst, dass zwischen dem Gleichnis und dem, wofür das Gleichnis steht, irgendeine Ähnlichkeitsrelation bestehen muss: Aber diese braucht keineswegs physiognomischer Natur zu sein. Und selbst dort, wo *eikōn* ganz konkret eine (Bildnis-)Statue meint, wird man aus dem Begriff über deren Aussehen kaum Folgerungen ziehen können.

Das gilt bereits für die Statue in Olympia, an deren Basis das Wort *eikōn* zum ersten Mal auftaucht. Zwar ist die Statue selbst verloren, und wir wissen nicht, wie sie ausgesehen hat; aber es dürfte sich kaum um ein physiognomisch individualisiertes Porträt gehandelt haben;

⁹⁵ Loewy 1885, 23; Dittenberger 1896, Nr. 144; Lazzarini 1976, Nr. 853; Jeffery 1990, 342 Nr. 19; Keesling 2017, 11 f.

⁹⁶ Keesling 2017, 41–43.

⁹⁷ Chantraine 1968, s. v. *ἔωκα*, wo auch die schon bei Homer auftretenden Formen *ἔκελος* und *εἴκελος*, »gleichartig«, diskutiert werden. Vgl. auch Willms 1935; Saïd 1987.

⁹⁸ Barron 1999, 46; vgl. auch 59. s. ferner Metzler 1971, 154–160; Tanner 2006, 104–108, bes. 105: »The importance of the [...] new concept of figurative representation – the *eikōn*, or ›likeness‹ – is that it indicates a shift in contemporary Greeks' conception of what they were doing in making an image that could stand for a particular individual.«

⁹⁹ Eur. Med. 1162; Herc. 1002.

¹⁰⁰ Vgl. z. B. Plat. rep. 487e–488a: Eine bestimmte Frage soll durch ein Gleichnis (*δι' εικόνας*) beantwortet werden, das dennoch eine sehr enge Beziehung zur konkreten Bedeutung des Wortes (Bild) behalten kann; für eine Definition von ›Gleichnis‹ (*eikōn*) und dessen Ähnlichkeit zur Metapher vgl. Aristot. rhet. 1406b–1407a.

ein solches wäre unter allen Athletenstatuen der Zeit singulär. Bei Herodot lassen sich ausreichend Belege dafür finden, dass er das Wort *eikōn* für archaische, ägyptische oder persische Bildwerke verwendet, bei denen wir ein Streben nach physiognomischer Ähnlichkeit guten Gewissens ausschließen können¹⁰¹. Dasselbe gilt, Jahrhunderte später, für den Wortgebrauch bei Pausanias¹⁰².

Auf die Spitze getrieben wird das Problem der Bedeutung von *eikōn* auf der theologischen Ebene in der *Septuaginta*, der griechischen Übersetzung der *Torah*, die zwischen dem 3. und dem 2. Jh. v. u. Z. entstanden ist. In *Genesis* 1,26–27 heißt es in Bezug auf den letzten Schöpfungstag: »Dann sprach Gott: Lasst uns Menschen machen als unser Abbild, uns ähnlich [...]. Gott schuf also den Menschen; als Abbild Gottes schuf er ihn.« In der *Septuaginta* lautet die Passage: καὶ εἶπεν ὁ θεὸς Ποιήσωμεν ἄνθρωπον κατ' εἰκόνα ἡμετέραν καὶ καθ' ὁμοίωσιν [...] καὶ ἐποίησεν ὁ θεὸς τὸν ἄνθρωπον, κατ' εἰκόνα θεοῦ ἐποίησεν αὐτόν. In Vers 26 steht der Begriff *eikōn* für das hebräische *tselem* (צלם) und wird zusätzlich bekräftigt durch das Substantiv *homoiōsis*, das für das hebräische *demuth* (דמות) steht¹⁰³. Hier wird Adam als Ebenbild (*eikōn*) Gottes bezeichnet: Das hat, über Jahrhunderte hinweg, eine gewaltige Bugwelle an Reflexionen, Kommentaren und Interpretationen ausgelöst. In unserem Zusammenhang entscheidend ist jedoch allein der Umstand, dass die für die Übersetzung zuständigen hellenisierten Juden den Begriff *eikōn* wählten in einem Sinnzusammenhang, der jeden Gedanken an eine physiognomische Ähnlichkeit a priori ausschloss. Dies geschah in einem kulturellen Umfeld, in dem physiognomisch ähnliche Bildnisstatuen, die auf Griechisch als *eikōnes* bezeichnet wurden, mittlerweile weit verbreitet waren. Dennoch gilt, dass für die Übersetzer der *Septuaginta* der Begriff sich keineswegs auf diese Bedeutung reduzieren ließ – ansonsten wäre er für sie kaum noch zu gebrauchen gewesen.

Aber kehren wir nach Athen und ins 4. Jh. zurück. Isokrates unterscheidet in seiner Lobrede auf Euagoras, die zwischen 370 und 360 zu datieren ist, zwischen Bildern der physischen Erscheinung (τὰς τῶν σωμάτων εἰκόνας) und Bildern der Taten und des Charakters (τὰς [εἰκόνας] τῶν πράξεων καὶ τῆς διανοίας)¹⁰⁴: Letztere können – wie Isokrates einleuchtend ausführt – nur im Medium der Sprache gebildet werden. Pointiert werden hier plastische Porträts und sprachliche Schilderungen einer Person einander gegenübergestellt. Man wird sich kaum darüber wundern, dass Isokrates sprachlichen Schilderungen der Taten eines Menschen (wie er sie selbst meisterhaft zu verfassen weiß) den Vorzug gibt. Interessant ist aber seine Begründung. Es sei nicht möglich, so schreibt er, die eigene körperliche Beschaffenheit einer Statue oder einem gemalten Bild anzugleichen; leicht sei es hingegen, wenn man es nur wolle, die Gewohnheiten und den Charakter anderer Menschen nachzuahmen, wie sie einem durch

¹⁰¹ Hdt. 1,31,5; 2,130,2; 2,143,3; 7,69,2.

¹⁰² z. B. Paus. 1,23,9; 1,24,5; 2,29,8.

¹⁰³ In der *Torah* findet sich die Kombination *tselem* und *demuth* nur noch ein einziges Mal in *Genesis* 5,3 beim Bericht, wie Adam einen Sohn zeugte »der ihm ähnlich war, wie sein Abbild, und er nannte ihn Set«. Die Literatur zum ganzen Fragenkomplex ist unüberschaubar. Wir nennen hier nur Berkouwer 1962; Koehler – Baumgartner 2001, Bd. 2, 1028 f. und Bd. 1, 226; zu *demuth* s. auch Preuss 1978. Zur Entwicklung in der Spätantike vgl. Ladner 1953; Ladner 1983; Bremmer 2008; besonders interessant scheint uns Bremmers Hypothese, wonach die Christen unter den vielen im Griechischen zur Verfügung stehenden Wörtern für »Bild« den Begriff *eikōn* allen anderen Synonyma vorgezogen hätten: »Eikon, then, was the least offensive and, I suggest, therefore preferred by the Christians to indicate paintings, reliefs, and statues; it also had the advantage that it suggested a greater distance to the original and thus could be better used to indicate the ›image of God‹, as in the story of the Creation where God created man ›according to our eikon and likeness‹ (Genesis 1,26)« (Bremmer 2008, 3).

¹⁰⁴ Isokr. Euagoras 73–76; dazu Catoni 2017, 144–147. Zur Langlebigkeit des Topos vgl. z. B. Lukian. Im. 23.

Worte vermittelt werden. Die auf den ersten Blick banale Aussage, es sei für den Betrachter einer Statue nicht möglich, sich deren Physiognomie anzueignen, hat ihre Pointe darin, dass Isokrates hier ganz offenkundig an Bildwerke denkt, die einen normativen Idealtypus widerspiegeln; nur das macht sie nachahmenswert – aber die Nachahmung erweist sich als unmöglich. Auf paradoxe Weise klingt hier das Thema der physiognomischen Ähnlichkeit an. Es ist jedoch nicht die Statue, die der Physiognomie des lebendigen Individuums angeglichen wird, sondern umgekehrt das lebendige Individuum, das daran scheitert, sich selbst der Statue (oder einem gemalten Bildnis) anzugleichen.

Ein letztes Zeugnis zum Gebrauch und zur Bedeutung des Begriffs *eikōn* findet sich im Abschnitt über den Schmeichler in Theophrasts kleinem Werk über die *Charaktertypen*, das gegen Ende des 4. Jhs. in Athen entstanden ist. Darin versichert der Schmeichler seinem Gesprächspartner, »sein Haus sei schön gebaut, sein Acker wohl bestellt, seine Bildnisstatue sehe ihm ähnlich (τὴν εἰκόνα ὁμοίαν εἶναι)¹⁰⁵. Diese letzte Aussage ist keineswegs so klar, wie sie vielleicht auf den ersten Blick zu sein scheint. Entweder meint der Schmeichler, dass der Bildhauer ein Bildnis von besonders treffender Ähnlichkeit geschaffen habe (wofür dem Auftraggeber zu gratulieren sei); oder er schmeichelt dem Dargestellten dafür, dass er tatsächlich so trefflich aussähe wie sein Bildnis. Die erste Lesart setzt ein physiognomisches Individualporträt, die zweite ein typenhaftes Bildnis voraus; es gibt keinen Anhaltspunkt, der es uns erlauben würde, zwischen beiden Lesarten zu entscheiden.

Aus diesen wenigen Stichproben zur Bedeutung von *eikōn* ergeben sich zwei Schlüsse:

1. Die deutsche Sprache bietet in der semantischen Umgebung von ›Bild‹ ein beträchtliches Maß an Differenzierungsmöglichkeiten. Wenn wir diese Möglichkeiten nutzen, um z. B. mit Schweitzer zwischen ›Bildwerk‹ und ›Bildnis‹ zu unterscheiden, sollten wir nicht vergessen, dass die antike Begrifflichkeit solche Möglichkeiten nicht zulässt und die entsprechende Unterscheidung einem antiken Zuhörer kaum plausibel zu machen gewesen wäre.

2. Durch Beobachtung der konkreten Phänomene können wir mit aller wünschenswerten Deutlichkeit zwischen idealtypischen und physiognomisch individualisierten Bildnissen unterscheiden; so plausibel dieser Unterschied auch ist – in die emische Terminologie von *eikōn* lässt er sich nicht übertragen. Zwar betont der *eikōn*-Begriff eine Relation zwischen dem Bild und dem, was das Bild abbildet, aber er legt sich auf keine bestimmte Relation fest; in Bezug auf die von uns getroffene etische Unterscheidung erweist er sich als vollkommen indifferent¹⁰⁶. Daraus ergibt sich zugleich, dass wir uns im Fall von *eikōn* nicht darauf verlassen können, dass die emische Begrifflichkeit uns bei etischen Fragestellungen ein zuverlässiges Korrektiv liefert. Die antike Begrifflichkeit muss in Bezug auf das antike Phänomen, auf das sie zielt, nicht notwendigerweise das letzte Wort sprechen. Es gibt Facetten der Phänomene, die in emischen Begriffen nicht zum Ausdruck gebracht und erst im Licht einer etischen Fragestellung wahrnehmbar werden. Wenn es in solchen Fällen für uns überhaupt ein Korrektiv gibt, so liegt es nicht im antiken Sprachgebrauch, sondern in den antiken Phänomenen selbst und ihren vielfältigen Kontexten¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Theophr. char. 2,12.

¹⁰⁶ Ähnlich Fittschen 1988b, 3: Der Ausdruck *eikōn* lasse »nicht erkennen, ob das betreffende Bildwerk dem Dargestellten tatsächlich ähnlich war oder nicht, ob es sich also um ein Porträt im modernen Sinn oder um ein Idealbildnis handelt«.

¹⁰⁷ Auch Reinhart Koselleck, der die Begriffsgeschichte als zentrales Forschungsfeld etablierte, hat immer wieder hingewiesen auf die Differenz zwischen der Quellsprache und den außertextlichen Phänomenen, auf die sich diese Sprache bezieht. In einem Beitrag, der sich mit Gadamer's Hermeneutik auseinandersetzt, hält Koselleck

12 DIE VERMEHRUNG DER BILDNISSTATUEN IM SPÄTEN 4. JH.

Die eben zitierte Passage aus Theophrasts *Charaktertypen* erlaubt allerdings noch einen weiteren Rückschluss. Bei Theophrast liegt eine entscheidende Pointe darin, dass der Schmeichler seine Aussage an *v i e l e* richten kann: Wer ein Haus und einen Acker sein Eigen nennt, von dem ist offenkundig anzunehmen, dass er irgendwo auch eine Bildnisstatue von sich gestiftet hat (oder dass ihm eine solche gestiftet worden ist). Die Bildnisstatue scheint ihren Charakter als eine exzeptionelle Form der Ehrung längst verloren zu haben. Tatsächlich muss die Zahl der gestifteten Bildnisstatuen in Athen im späten 4. Jh. sprunghaft angestiegen sein. Dem Demetrios von Phaleron, der 317 bis 307 als makedonischer Statthalter über Athen herrschte, sollen während seiner Regierungszeit nicht weniger als 360 Bildnisstatuen errichtet worden sein¹⁰⁸. Zum Vergleich: Von Perikles ist uns eine einzige Bildnisstatue überliefert, und sie scheint erst nach seinem Tod aufgestellt worden zu sein¹⁰⁹.

Eine Bestätigung für den quantitativen Zuwachs an Bildnisstatuen ergibt sich aus dem Testament des Aristoteles, das uns Diogenes Laertius im Wortlaut überliefert. Diogenes zitiert den Text nicht, weil er ihn für ungewöhnlich hielt, sondern weil er an sämtlichen Zeugnissen interessiert ist, die sich auf die Biographie des Philosophen beziehen. In diesem Testament nun erwähnt Aristoteles, er habe kurz vor seinem Tod beim Bildhauer Gryllion eine ganze Reihe von Bildnisstatuen seiner Angehörigen in Auftrag gegeben; schon fertig seien die Statuen seines Bruders Arimnestus und seiner Mutter, welche Letztere im Heiligtum der Demeter in Nemea geweiht werden solle; die Testamentsvollstrecker sollten dafür sorgen, dass auch die Statuen von Aristoteles' Schwester Arimneste, von deren Mann Proxenus und deren Sohn Nikanor vollendet und aufgestellt werden¹¹⁰. Eine solche Fülle an Bildnisstatuen wäre wohl noch zwei Generationen zuvor kaum denkbar gewesen. Parallel mit der quantitativen Vermehrung dürfte auch die physiognomische Variationsbreite der Bildnisse größer geworden sein. Ein herausragendes Beispiel dafür ist das durch römische Kopien überlieferte Porträt des Aristoteles selbst¹¹¹. Es zeigt einen breiten Schädel über einer engen, hervortretenden Stirn

fest: Der Historiker »bedient sich grundsätzlich der Texte nur als Zeugnisse, um eine Wirklichkeit zu eruieren, die hinter den Texten liegt. Er thematisiert also mehr als alle andern Textexegeten einen Sachverhalt, der jedenfalls außertextlich ist [...]. Kein Quellentext enthält jene Geschichte, die erst mit Hilfe textlicher Quellen konstituiert und zur Sprache gebracht wird« (Koselleck 2000, 116 f.). Daraus ergeben sich für Koselleck auch »die immantenen Grenzen der begriffsgeschichtlichen Methode. [...] Kosellecks] These lautet, dass auch eine stringente [...] Begriffsgeschichte nicht ohne gegenwartsbezogene Definitionen auskommt [...]. Eine quellsprachlich gebundene Darstellung der Verfassungsgeschichte [aber man könnte für ›Verfassungsgeschichte‹ auch ›Geschichte der Bildniskunst‹ einsetzen (Zusatz M.L.C. & L.G.)] wird stumm, wenn die vergangenen Begriffe nicht übersetzt oder umschrieben werden. Sonst handelt es sich um eine Textwiedergabe alter Quellen im Verhältnis von eins zu eins, was nicht der Zweck einer Geschichtsschreibung sein kann« (Koselleck 2010, 373).

¹⁰⁸ Diog. Laert. 5,75; die Zahl 360 (in anderen Quellen steht: 300) ist selbstverständlich als Hyperbel zu verstehen; aber eine solche wäre nicht denkbar, wenn dem Demetrios nicht tatsächlich eine auffällige Vielzahl an Bildnisstatuen errichtet worden wäre. Nach dem Sturz des Demetrios sollen diese freilich alle wieder zerstört worden sein – bis auf eine, die noch zu Diogenes' Zeiten auf der Akropolis stand (5,77). Allgemein zum Aufschwung der Produktion von Bildnissen im hellenistischen Athen: Stewart 1979, 5. 115–126.

¹⁰⁹ Oben Anm. 84.

¹¹⁰ Diog. Laert. 5,15–16; vgl. Düring 1957, 61–65. 263–265 (zu den verwandtschaftlichen Verhältnissen).

¹¹¹ Richter 1965, Bd. 2, 172–174 Abb. 976–1013; vgl. Voutiras 2001; von den Hoff 2007, 53. Das durch römische Kopien überlieferte Porträt ist möglicherweise identisch mit dem, das Theophrast in seinem eigenen Testament erwähnt mit der Anweisung, es solle nach seinem Tod im Heiligtum der Musen aufgestellt werden: Diog. Laert. 5,51.

und ein kleinteiliges, dünnhäutiges, durch starke Asymmetrien geprägtes Gesicht. Hier ist nichts mehr von einem vorgegebenen Idealtypus zu spüren. Wer Aristoteles je begegnet war, der dürfte ihn in diesem Porträt leicht wiedererkannt haben.

In diesem Sinn könnte man für das späte 4. Jh. tatsächlich von einem Durchbruch sprechen. Die quantitative Steigerung der gestifteten Bildnisstatuen ging einher mit einer qualitativen Veränderung. Bildnisse, die nach physiognomischer Wiedererkennbarkeit strebten, nahmen einen deutlichen Aufschwung. Das Sokrates-Porträt indessen geht diesem Aufschwung nicht nur um etwa zwei Generationen voraus – es hat auch in der Sache kaum etwas mit ihm zu tun. Es ist und bleibt ein Sonderfall. Zwar setzt es sich inhaltlich mit aller Deutlichkeit vom Typus der Normalbildnisse ab; formal allerdings bleibt es, auch und gerade in seiner abweichenden Erscheinung, an einem vorgegebenen Typus orientiert – freilich an einem, der einen Gegensatz zu menschlichen Normen markiert. Mit der Linie, die vom Pindar- zum Aristoteles-Porträt führt, hat das Sokrates-Porträt gerade wegen dieser strengen typologischen Gebundenheit jedenfalls nichts zu tun. Symptomatisch dafür ist bereits der Umstand, dass es längere Zeit nach dem Tod des Dargestellten gefertigt wurde, als die Erinnerung an dessen Aussehen längst verblasst war. Das Sokrates-Bildnis rekurriert eben gerade nicht auf eine unvergessene individuelle Physiognomie, sondern auf einen Typus bzw. – genauer – auf einen Antitypus: den Satyrn. Die satyrhafte Physiognomie war bestens geeignet, die geläufigen Werte der Polis in Zweifel zu ziehen und zugleich die facettenreiche Persönlichkeit des Dargestellten zum Ausdruck zu bringen; sehr konkret und spezifisch verwies sie auch auf die Umstände seines Todes.

13 DIE BEIDEN *SYMPOSIA* ALS ALTERNATIVE GERICHTSVERFAHREN

Die Bildnisstatue des Sokrates tritt ebenso provokativ wie ironisch-apologetisch auf. Noch unmissverständlicher ist dieser apologetische Charakter in den beiden *Symposia*, die in mancher Hinsicht als ein wieder aufgenommenes Gerichtsverfahren zu verstehen sind: ein Verfahren, in dem die Anschuldigungen der Kläger aus dem Jahr 399 widerlegt werden und für einen Freispruch argumentiert wird. Selbstverständlich verweist keiner der beiden Texte *explizit* auf das Verfahren von 399: Xenophon fingiert ein Symposium, das sich auf das Jahr 422 datieren lässt, das platonische findet 416 statt. Dennoch wird in beiden Texten zwischen den Zeilen immer wieder auf den Strafprozess angespielt, von dem die Teilnehmer am fingierten Dialog noch nichts wissen können, der jedem Leser aber umso deutlicher vor Augen steht.

Diese Anspielungen sind ganz unterschiedlicher Art. Wir beginnen mit einem besonders auffälligen Element: In beiden Dialogen sind unter den Teilnehmern am Gastmahl auch Ankläger des Sokrates vertreten. Aristophanes, auf den manche alten Anklagen zurückgehen, ist einer der Protagonisten im platonischen *Symposion*; in Xenophons *Symposion* hingegen ist Lykon anwesend, einer der drei offiziellen Ankläger aus dem Jahr 399; Lykons letzte Äußerung, bevor er das Gastmahl verlässt, besteht darin, Sokrates als *kalós ge kagathós ánthropos* zu bezeichnen¹¹²: Diese Formulierung beinhaltet nicht weniger als einen ausdrücklichen Freispruch von allen Anschuldigungen.

¹¹² Xen. symp. 8,43.

Andere Anspielungen bestehen in der Wahl spezifischer Formulierungen, die mit einem Gerichtsverfahren zu assoziieren sind. In Xenophons *Symposion* z. B. wird das Urteil für Kritobulos am Ende des Schönheitswettbewerbs von Sokrates dahingehend kommentiert, dass die Schönheit des Kritobulos »die Macht [habe] zu korrumpieren, sowohl Richter als auch Jurymitglieder.«¹¹³. Jurymitglieder (*kritai*) sind in einem Schönheitswettbewerb durchaus am Platz; das gilt jedoch nicht für Richter (*dikastai*), die eher an einen Strafprozess denken lassen.

Besonders deutlich werden die Anklänge an ein Gerichtsverfahren am Ende des platonischen *Symposions*. Alkibiades' Lobrede auf Sokrates nimmt, ironischerweise, die Form einer Anklage an. Diese zielt auf die *hýbris* des Sokrates; Alkibiades fordert Sokrates zu einem Geständnis auf; andernfalls will er Zeugen stellen (*μάρτυρας παρέξομαι*)¹¹⁴: Das entspricht der üblichen Prozedur bei einem Strafprozess; die Anspielung ist unüberhörbar. Später wird Alkibiades noch konkreter. Die *hýbris* des Sokrates bestehe darin, dass er den erotischen Annäherungsversuchen des Alkibiades widerstanden habe¹¹⁵. Hier ist die Ironie besonders deutlich: In Wirklichkeit liegt das Fehlverhalten nicht bei Sokrates, sondern bei Alkibiades. Mit seinem wiederholten Versuch, Sokrates zu verführen, hat Alkibiades alle Regeln des homoerotischen Verhaltens auf den Kopf gestellt. Nach diesen Regeln ist die Rolle des aktiv Werbenden dem älteren Liebenden (*erastês*) vorbehalten, während dem jüngeren Geliebten (*erómenos*) ein passives, zurückgenommenes Benehmen vorgeschrieben ist. Der Sinn der Anklage, die Alkibiades gegen Sokrates erhebt, besteht darin, Sokrates gegen die Anklage zu verteidigen, er habe den Alkibiades verführt (oder irgendeinen anderen jungen Mann)¹¹⁶.

»Und auch hierbei wirst du, Sokrates, nicht sagen können, dass ich lüge. Obwohl ich all dies getan habe [Alkibiades bezieht sich auf seine eigenen Versuche, Sokrates zu verführen], zeigte er sich so überlegen und verschmähte und verlachte meine jugendliche Schönheit und trieb seinen Spott (*hýbrise*) mit eben dem, auf das ich mir etwas einbildete, ihr Herren Richter (ὧ ἄνδρες δικασταί) – denn ja: Richter seid ihr über des Sokrates' Hochmut (*δικασταί γάρ ἐστε τῆς Σωκράτους ὑπερηφανίας*). So wisst nur, bei Göttern und Göttinnen, dass ich, nachdem ich mit Sokrates das Lager geteilt, nicht anders aufstand, als wenn ich beim Vater oder beim älteren Bruder geschlafen hätte.«¹¹⁷

Besonders bezeichnend ist in dieser leidenschaftlichen Anklage die Formulierung ἄνδρες δικασταί, »ihr Herren Richter«. Es handelt sich um die geläufige Anrede für die Richter in einem Gerichtsverfahren (genauso spricht in der platonischen *Apologie* auch Sokrates seine Richter an¹¹⁸); in einem *Symposion* und gegenüber Zechgenossen ist sie völlig fehl am Platz. Der Versprecher wird dadurch noch zusätzlich betont, dass Alkibiades ihn gleich noch einmal

¹¹³ Xen. symp. 5,10: διαφθείρειν ἱκανόν ἐστὶ καὶ δικαστὰς καὶ κριτάς.

¹¹⁴ Plat. symp. 215b.

¹¹⁵ So habe sich, bezeugt Alkibiades, Sokrates nicht nur ihm, sondern auch vielen anderen jungen Männern gegenüber verhalten: Plat. symp. 222a–b.

¹¹⁶ Dabei war die offizielle Anklage, Sokrates habe die jungen Männer verführt, natürlich nicht auf erotische Verhaltensweisen, sondern auf dessen Lehre bezogen; insofern wehrt Alkibiades hier Anschuldigungen ab, die gar nicht erhoben worden waren. Im weiteren Verlauf seiner Rede wird Alkibiades spezifisch auf die Beschuldigung antworten, wonach Sokrates sein Lehrer gewesen sei (und daher für sein Tun zumindest mit-verantwortlich); s. die folgende Anm.

¹¹⁷ Plat. symp. 219c–d, Übers. Zehnpfennig 2006 (leicht verändert).

¹¹⁸ Plat. apol. 26d u. ö.

wiederholt und rechtfertigt: »[...] denn ja: Richter seid ihr über des Sokrates' Hochmut.« Die Anspielung auf den Strafprozess von 399 ist unverkennbar.

Alkibiades verteidigt Sokrates auch vor der Anklage, sein (des Alkibiades) Lehrer gewesen zu sein. In einem leidenschaftlichen Crescendo berichtet er, wie unerträglich ihm das war, was Sokrates ihm beizubringen versuchte, trotz aller Faszination.

»Von diesem Marsyas hier bin ich oft so bewegt worden, dass es mir schien, es lohnte sich nicht zu leben, wenn ich so bliebe, wie ich bin [...]. Und bei diesem allein von allen Menschen ist mir das widerfahren, von dem niemand glauben sollte, dass ich es in mir hätte: nämlich dass ich mich vor jemandem schäme. Vor ihm allein schäme ich mich aber doch. Denn ich bin mir zwar bewusst, dass ich nicht imstande bin, ihm zu widersprechen, als ob man nicht tun müsste, was er einen zu tun heißt. Ich weiß aber, dass ich, sobald ich von ihm fort bin, den Ehren wieder erliege, die mir die Menge erweist. Ich lauf also vor ihm davon und fliehe ihn, und wenn ich ihn sehe, so schäme ich mich dessen, was ich eingestanden habe. Und oftmals würde ich es gerne sehen, dass er nicht mehr unter den Lebenden weilte; wenn dies aber geschähe, so würde ich, das weiß ich ganz sicher, noch weit mehr Schmerzen empfinden, so dass ich nicht weiß, wie ich es mit diesem Menschen halten soll.«¹¹⁹

Der historische Alkibiades ist immer wieder angegriffen worden für sein arrogantes, heimtückisches und bisweilen auch gewalttätiges politisches Verhalten. Die Schuld daran, so tut nun Platons Alkibiades kund, liege ganz gewiss nicht bei Sokrates, wie manche behaupteten. Ganz im Gegenteil: Dieser habe auf Alkibiades eine mäßigende, ihn zum Besseren wendende Wirkung gehabt; und er sei der einzige Mensch gewesen, vor dem Alkibiades Scham verspürt habe. Am Ende der zitierten Passage ist der Hinweis auf den Tod des Sokrates (»ich würde es gerne sehen, dass er nicht mehr unter den Lebenden weilte«) besonders eindringlich.

Die Analogie zwischen Sokrates und Marsyas und den Satyrn im Allgemeinen hat noch eine Facette, die Alkibiades am Ende seiner Rede explizit macht:

»Vieles andere und Bewundernswertes gäbe es nun noch an Sokrates zu preisen. Indes, bei anderen Verhaltensweisen könnte man auch von einem anderen leicht ebensolches sagen. Dass er aber keinem von den Menschen ähnlich ist, weder von den alten noch von den gegenwärtigen, das ist höchst bewundernswert. Denn wie Achilleus war, könnte man auch an Brasidas und anderen darstellen, und wie Perikles war, an Nestor oder Antenor, [...] und auf dieselbe Art könnte man noch weitere darstellen. Wie aber dieser Mensch in seiner Wunderlichkeit (*atopía*) ist, er selbst und seine Reden, wird man, auch wenn man sucht, nicht annähernd wieder finden, weder unter den Gegenwärtigen noch bei den Alten, wenn ihn nicht jemand, wie ich es tue, nicht mit einem Menschen, sondern mit den Silenen und Satyrn vergleiche, ihn und seine Reden.«¹²⁰

Sokrates kann also mit keinem anderen Menschen verglichen werden, mit keinem Heros der Vergangenheit, sondern nur mit halbgöttlichen Wesen: den Satyrn. Aber Sokrates (»dieser Marsyas hier«) wird nicht nur mit einem Satyr verglichen – er wird einem Satyr angeglichen.

¹¹⁹ Plat. symp. 216a–c, Übers. Zehnpfennig 2006 (leicht verändert).

¹²⁰ Plat. symp. 221c–d, Übers. Zehnpfennig 2006 (leicht verändert).

Wenn ein neues Wort erlaubt wäre, um diesen Angleichungsprozess auf den Begriff zu bringen, dann müsste man sagen: Es handelt sich um einen Prozess der Aposatyrose, worunter eine besondere (und gemäßigte) Form der Apotheose zu verstehen wäre. Die Physiognomie des Satyrn beschwört das Bild eines halb menschlichen und halb göttlichen Wesens, das im Gegensatz steht zu den Gepflogenheiten und Normen der Polis, dessen Verhalten man generell als *átupon* und zuweilen sogar als *asebés* bezeichnen könnte, und das gleichwohl über eine Weisheit verfügt, die jenseits dessen liegt, worüber gewöhnliche Menschen verfügen.

14 IRREVERSIBILITÄT DER APOSATYROSE

Damit sind wir in der Lage, auch das Verhältnis der beiden *Symposia* und des plastischen Porträts zueinander konkreter zu bestimmen. Sowohl die Texte wie auch das Bildnis betonen die satyresken Züge des Sokrates. Wie ist diese Übereinstimmung zu erklären? Haben sich die physiognomischen Beschreibungen in den beiden *Symposia* nach der Bildnisstatue oder hat sich die Bildnisstatue nach den Texten gerichtet? Wir erinnern noch einmal an die chronologischen Fixpunkte: Das Bildnis muss zwischen 387 und 360 entstanden sein; die Vorschläge für die Datierung der *Symposia* bewegen sich zwischen 385 und den mittleren 360er Jahren. Auf dieser chronologischen Grundlage ist die Frage nach der Priorität der Texte oder des Porträts kaum zu beantworten; sie scheint uns allerdings – in dieser Form gestellt – auch einigermaßen unfruchtbar zu sein.

Weiter führt ein anderer Gesichtspunkt: Eines setzen die beiden *Symposia* ganz selbstverständlich voraus, und das ist die kollektive Entscheidung der Stifter, Sokrates als Satyrn darstellen zu lassen. Sie reagieren damit, wenn nicht auf die Bildnisstatue selbst, so doch jedenfalls auf den Plan, eine Bildnisstatue zu stiften. Es war dieser Plan, der die Frage nach der Physiognomie notwendigerweise auf die Traktandenliste gesetzt hatte: Um diese Frage kamen die Stifter schlechterdings nicht herum; sie konnten gar nicht anders, als eine Entscheidung zu fällen. Diese allerdings dürfte im Kreis der Schüler kontrovers diskutiert worden sein, bevor sich schließlich die Lösung durchsetzte, den Lehrer in Satyrgestalt darstellen zu lassen. In den zwei *Symposia* ist uns wahrscheinlich ein Echo solcher Diskussionen erhalten. Platon und Xenophon bekräftigen und kommentieren in diesen Texten die satyrhaften Züge des Lehrers; damit geben sie indirekt auch uns eine Anweisung, wie die Bildnisstatue zu interpretieren sei.

Gerade in ihren unterschiedlichen und widersprüchlichen Facetten bot die Figur des Satyrn ein perfektes mythologisches Gleichnis für Sokrates. Dessen Bildnis in Satyrgestalt führt in unerhört verdichteter Form das intellektuelle und ethische Erbe des Sokrates vor Augen: seine Lehre, aber auch seine Verurteilung und seinen Tod. Diesem konstruierten Bild ist ein geradezu phantastischer Erfolg beschieden gewesen. Ein erstes, bezeichnendes Zeugnis dafür ist die zweite Bildnisstatue Typus B. Die Athener, die nach der Rehabilitierung des Sokrates beschlossen, ihm eine offizielle Ehrenstatue zu errichten, hätten wohl lieber ein Bildnis gesehen, dessen Physiognomie den Dargestellten nicht so deutlich als Outcast vor Augen führte: einen versöhnlicheren, bürgernahen Sokrates. Aber dieser Weg war versperrt. Der große Lysipp scheint keine andere Wahl mehr gehabt zu haben, als der Spur des ersten Porträts zu folgen und seinem Bildnis dieselbe Typologie zugrunde zu legen, auch wenn er die satyrhaften Züge etwas abmilderte. Die Aposatyrose des Sokrates war nicht mehr rückgängig zu machen: Es war unmöglich geworden, Sokrates – wie es den athenischen Gepflogenheiten und der Logik der Rehabilitierung eigentlich entsprochen hätte – als einen *kaloskagathós* darzustellen.

Damit war Sokrates nachträglich, auch und gerade in physiognomischer Hinsicht, zu dem geworden, als den Butes ihn dargestellt hatte.

Zu der Zeit, als Butes seine Bildnisstatue des Sokrates schuf, war die Situation allerdings noch eine andere. Damals hätte kaum ein Betrachter sich einer Bildnisstatue genähert mit der klaren Erwartung, dass sie die physiognomischen Züge des Dargestellten wiedergeben müsste. Solche Bildnisse gab es zwar, aber sie waren eine seltene Ausnahme. Wer Sokrates gekannt hatte und sich an sein Aussehen erinnern konnte, der hätte sich kaum darüber gewundert, seine Erinnerung nicht im Antlitz der von den Schülern gestifteten Statue gespiegelt zu finden; sehr wohl Staunen hervorrufen musste hingegen die (einzigartige und daher hochgradig erklärungsbedürftige) Angleichung an einen Satyrn.

Wie die Diskussion über den Begriff *eikón* gezeigt hat (und wie Ernst Pfuhl schon vor Schweitzer genau gesehen hat), war es für Bildnisse keineswegs selbstverständlich, auf physiognomische Ähnlichkeit und auf den Effekt der Wiedererkennbarkeit fokussiert zu sein. Wenn wir Bildnissen ganz generell, uneingeschränkt und zu allen Zeiten die Absicht auf Schaffung eines wiedererkennbaren Abbilds unterstellen, dann riskieren wir eine anachronistische Interpretation, die erhebliche Komplikationen mit sich bringen kann.

Es ist lehrreich, an dieser Stelle das Sokrates-Bildnis des Butes noch einmal mit dem Porträt des Perikles zu vergleichen. Perikles ist zu Lebzeiten in zeitgenössischen Komödien häufig wegen seiner Schädelform als »Zwiebelkopf« verspottet worden – und wir können davon ausgehen, dass dieser Zug auch durch die jeweilige Maske betont wurde¹²¹. Als aber, wahrscheinlich bald nach dem Tod des Perikles, eine Bildnisstatue von ihm auf der Akropolis geweiht wurde, stellte diese den Perikles selbstverständlich nicht mit einem Zwiebelkopf dar; das Porträt fügt sich ganz und gar dem gängigen Ideal der *kalokagathia*¹²². Bei Sokrates können wir eine exakte, symmetrische Umkehrung der Verhältnisse feststellen. Wir haben eine zeitgenössische Komödie, die in keiner Weise auf eine abweichende Individualisierung der Sokrates-Maske schließen lässt; deutlich und geradezu skandalträchtig sind hingegen die abweichenden Züge der postumen Bildnisstatue; die Physiognomie des Satyrn, dem das Bildnis angeglichen wurde, verkörpert den Antitypus schlechthin im Verhältnis zum Schönheits- und Verhaltenskanon des guten Bürgers. Ebenso unterschiedlich sind in beiden Fällen die Todesumstände: Perikles war wieder zum Strategen gewählt worden, als er 429 der Pest zum Opfer fiel – ein Schicksal, das er mit einem ansehnlichen Teil der athenischen Bevölkerung teilte; er blieb, auch im Tod, Repräsentant der Polis, einer wie alle. Sokrates hingegen wurde dreißig Jahre später im Namen der Polis verurteilt und hingerichtet; spätestens dadurch wurde er aus der Gemeinschaft ausgestoßen und zum Verbrecher gestempelt; die Bildnisstatue, die ihm postum errichtet wurde, konnte kaum anders, als diesem Umstand Rechnung zu tragen.

Der Perspektivwandel, der sich im späten 4. Jh. v. u. Z. ereignet hat, war einer angemessenen Interpretation des Sokrates-Bildnisses Typus A nicht förderlich. Vergegenwärtigen wir uns noch einmal die Lage, in der sich die Auftraggeber der Porträtstatue befanden. Ihr dringlichstes Problem bestand zunächst darin, entscheiden zu müssen, was für eine physische Erscheinung man dem Sokrates geben sollte; der Bildhauer erwartete dazu konkrete Instruktionen. Die Angleichung des Sokrates an einen Satyrn löste aber weit mehr als dieses Problem: Sie implizierte, über die satyreske physische Erscheinung hinaus, eine ethische

¹²¹ Plut. Perikles 3,2–5 und 13,6 führt Zitate aus Komödien von Kratinos, Telekleides und Eupolis an; dazu Schwarze 1971, 28 f. 66 f. 131. 169.

¹²² Vgl. oben Anm. 84.

Charakterisierung des Sokrates, die ebenso eklatant wie tiefgründig war. In der Folgezeit setzte sich indessen allmählich die Meinung durch, schon der lebendige Sokrates habe einem Satyrn ähnlich gesehen. Dadurch gerieten die brisante Entscheidung der Auftraggeber ebenso wie die radikale Botschaft der Bildnisstatue unvermeidlicherweise aus dem Blick. Die Satyrähnlichkeit des Sokrates wurde nunmehr als kontingente, natürliche Tatsache und nicht als Ergebnis einer künstlichen Aposatyrose verstanden. Als natürliche Tatsache aber war sie nicht mehr interpretationsbedürftig.

Ein bezeichnendes Zeugnis für eine solche Einstellung liefert uns eine eingestreute Bemerkung, die im Text von Xenophons *Symposion* überliefert ist. Kritobulos hat gerade den Streit über die Schönheit ausgelöst durch die Bemerkung, dass er, wenn er nicht schöner wäre als Sokrates, doch der hässlichste »von allen Silenen in den Satyrspielen« sein müsste; auf diese Worte folgt im Text die unvermutete Bemerkung: »Es traf sich zufällig (*etýnchane*), dass Sokrates tatsächlich diesen Wesen ähnlich sah.«¹²³ Es handelt sich um eine Stimme aus dem Off, die den Dialog zwischen Sokrates und Kritobulos abrupt unterbricht. Wessen Stimme ist denn das? Sollte sie dem Erzähler gehören, der hier eingreift, um die Äußerung des Kritobulos zu kommentieren? Aber das tut der Erzähler im *Symposion* sonst nie und schon gar nicht mit einer Bemerkung, die keine andere Wirkung hat als die, das, was einer der Dialogteilnehmer eben mit einem gewissen Witz vorgetragen hat, aus dem Off noch einmal zu wiederholen. Die Bemerkung ist daher schon im frühen 19. Jh. als sekundärer Zusatz angesehen worden, der aus Xenophons Text zu tilgen sei¹²⁴. Wir dürfen vermuten, dass es sich um die Randnotiz eines Lesers handelt, die bei einer späteren Abschrift in den überlieferten Text hineingerutscht ist. Nun können wir diesen anonymen Leser leider nicht datieren; sicher ist aber, dass er einer späteren, vielleicht sogar sehr viel späteren Zeit angehörte; über das Aussehen des lebendigen Sokrates dürfte er nicht mehr gewusst haben als das, was er gerade bei Xenophon gelesen hatte. Wenn sein Kommentar irgendetwas verrät, dann am ehesten noch ein gewisses Unbehagen: Kann es wirklich sein, dass der Satyr-Vergleich – ein Vergleich, der so perfekt zu den Lebensverhältnissen und den Todesumständen des Sokrates zu passen scheint, seinen ersten Anlass in einer physiognomischen Ähnlichkeit gefunden hat? Auf das implizite Unbehagen folgt sogleich dessen explizite Beschwichtigung: Doch, doch, genauso habe Sokrates tatsächlich ausgesehen – zufällig. Da haben wir, bereits bei einem antiken Leser, den Verweis auf einen physiognomischen Zufall, der dem Sokrates genau jenes Gesicht beschert haben sollte, das man sich nachträglich für ihn gewünscht hätte. Eine direkte Linie zieht sich von diesem

¹²³ Xen. symp. 4,19: ὁ δὲ Σωκράτης καὶ ἐτύγχανε προσεμφερῆς τούτοις ὄν.

¹²⁴ von Orelli 1814, 530 f.; die Mehrzahl der folgenden Herausgeber hat sich von Orelli angeschlossen, u. a. auch Stärk 1986, 98 Anm. 20. Hingegen hat zuletzt Huss 1999, 239 f. wieder gegen einen Einschub argumentiert; die eingeschobene Aussage vermittele dem Leser (so Huss) eine für das Verständnis des Textes notwendige Information, zu der dieser sonst keinen Zugang gehabt hätte. Das scheint uns nicht überzeugend. Denn selbstverständlich setzt dieser Text (wie jeder Text) beim Leser Kenntnisse voraus, die über das, was der Text direkt aussagt, hinausgehen; dazu gehört auch die angebliche Ähnlichkeit zwischen Sokrates und einem Satyrn, die durch die Bildnisstatue ebenso behauptet wird wie durch die Rede des Alkibiades in Platons *Symposion*. Aus diesem Zusammenhang darf man Xenophons Dialog nicht herauslösen. Die Stimme aus dem Off, die die Ähnlichkeit mit einem Satyrn, jenseits der Aussage des Kritobulos, als ein historisches Faktum hinstellt, markiert im Kontext der literarischen Fiktion einen Bruch, indem sie ein explizit metaliterarisches Element einführt. Im Gegensatz zu Huss glauben wir, dass dieser auffällige Bruch eher dafür spricht, dass diese Stimme nicht zum Text oder zu seinem Kontext gehört und dass es sich tatsächlich um einen Einschub handelt. Zum Fiktionsbruch als ästhetischem Kunstgriff in literarischen bzw. bildlichen Gattungen und zu den Konsequenzen seiner Verwendung s. Giuliani 2013.

antiken Leser bis zu Bernhard Schweitzer, wenn dieser 1939 davon ausgeht, der historische Sokrates habe eben in der Tat zufällig einem Satyrn geglichen.

Die Verfasserin und der Verfasser des vorliegenden Beitrags wollen es lieber mit dem Skeptiker Sextus Empiricus halten. In dessen Grundriss der Lehre des Pyrrhon von Elis findet sich die beiläufige Feststellung, dass »einer, der den Sokrates nicht kannte und ein Bildnis des Sokrates sieht, nicht weiß, ob das Bildnis dem Sokrates gleiche«¹²⁵. Es ist indessen nicht nur ein gesunder Skeptizismus, der es angeraten sein lässt, die Physiognomie des lebendigen Sokrates hier aus dem Spiel zu lassen: Der entscheidende methodische Vorteil dieser Position besteht vielmehr darin, dass sie den Blick auf das Bildnis als Kunstprodukt lenkt. Die Vorstellung der Satyrähnlichkeit des Sokrates hat sich im Lauf der abendländischen Geschichte als so mächtig erwiesen, dass sie sowohl die Leser der beiden *Symposia* als auch die Betrachter des Porträts bis heute hat vergessen lassen, dass es sich bei diesen nicht um authentische Abbilder eines leibhaftigen Menschen, sondern um kunstreiche Konstruktionen handelte, die als solche einer historischen Interpretation bedürfen.

Abgekürzt zitierte Literatur:

- | | |
|-------------------------|---|
| Barron 1999 | J. Barron, Pythagoras' Euthymos: Some Thoughts on Early Greek Portraiture, in: R. Mellor – L. Tritle (Hrsg.), <i>Text and Tradition. Studies in Greek History and Historiography in Honor of Mortimer Chambers</i> (Claremont 1999) 37–62 |
| Battezzato 2006 | L. Battezzato, La fatica dei canti: tragedia, commedia e dramma satiresco nel frammento adespoto 646A <i>TrGF</i> , in: E. Medda – M. S. Mirto – M. P. Pattoni (Hrsg.), <i>Komotragoidia: Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V sec. a. C.</i> (Pisa 2006) 19–68 |
| Bérard 1990 | C. Bérard, Le satyre casseur, <i>Métis</i> 5, 1990, 75–92 |
| Bergemann 1991 | J. Bergemann, Pindar. Das Bildnis eines konservativen Dichters, <i>AM</i> 106, 1991, 157–189 |
| Bergemann 1997 | J. Bergemann, Demos und Thanatos. Untersuchungen zum Wertsystem der Polis im Spiegel der attischen Grabreliefs des 4. Jahrhunderts v. Chr. (München 1997) |
| Bergemann 2007 | J. Bergemann, Attic Grave Reliefs and Portrait Sculpture in Fourth Century Athens, in: Schultz – von den Hoff 2007, 34–46 |
| Berkouwer 1962 | G. C. Berkouwer, <i>Man: The Image of God</i> (Grand Rapids, MI 1962) |
| Boyancé 1937 | P. Boyancé, Le culte des Muses chez les philosophes grecs. <i>Études d'histoire et de psychologie religieuses</i> (Paris 1937) |
| Bremmer 2008 | J. N. Bremmer, Iconoclast, Iconoclastic, and Iconoclasm: Notes Towards a Genealogy, <i>Church History and Religious Culture</i> 88, 2008, 1–17 |
| Brickhouse – Smith 2002 | T. C. Brickhouse – N. D. Smith, <i>Socrates on Trial</i> (Oxford 2002) |
| Büchner 1941 | W. Büchner, Über den Begriff der Eironeia, <i>Hermes</i> 76, 1941, 339–358 |
| Bury 1932 | R. G. Bury, <i>The Symposium of Plato</i> (Cambridge, MA 1932) |
| Buschor 1947 | E. Buschor, <i>Bildnisstufen</i> (München 1947) |

¹²⁵ S. Emp. P. H. 2,75; vgl. auch *adversus dogmaticos* 1,358.

- Cairns 1996 D. L. Cairns, Hybris, Dishonour, and Thinking Big, *JHS* 116, 1996, 1–32
- Calhoun 1913 G. M. Calhoun, *Athenian Clubs in Politics and Litigation* (Austin 1913)
- Capra 2016 A. Capra, Transcoding the Silenus. Aristophanes, Plato and the Invention of Socratic Iconography, in: M. Tulli – M. Erler (Hrsg.), *Plato in Symposium. Selected Papers from the Tenth Symposium Platonicum* (Sankt Augustin 2016) 437–442
- Capra 2018 A. Capra, Aristophanes' Iconic Socrates, in: A. Stavru – Ch. Moore (Hrsg.), *Socrates and the Socratic Dialogue* (Leiden 2018) 64–83
- Cartledge 2009 P. Cartledge, *Ancient Political Thought in Practice* (Cambridge 2009)
- Caruso 2013 A. Caruso, *Akademia: Archeologia di una scuola filosofica ad Atene da Platone a Proclo (387 a. C. – 485 d. C.)* (Athen 2013)
- Catoni 2008 M. L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica* (Mailand 2008)
- Catoni 2010 M. L. Catoni, *Bere vino puro. Immagini del simposio* (Mailand 2010)
- Catoni 2017 M. L. Catoni, Symbolic Articulation in Ancient Greece. Word, Schema and Image, in: S. Marienberg (Hrsg.), *Symbolic Articulation. Language, Image and the Body between Action and Schema* (Berlin 2017) 131–152
- Catoni – Giuliani 2015 M. L. Catoni – L. Giuliani, Socrate-Satiro. Genesi di un ritratto, *ASAtene* 93, 2015, 39–60
- Catoni – Giuliani 2019 M. L. Catoni – L. Giuliani, Socrates Represented: Why Does He Look Like a Satyr?, *Critical Inquiry* 45, 2019, 681–713
- Cerri 2012 G. Cerri, Le Nuvole di Aristofane e la realtà storica di Socrate, in: F. Perusino – M. Colantoni (Hrsg.), *La commedia greca e la storia. Atti Seminario Urbino 2010* (Pisa 2012) 81–92
- Chantraine 1968 P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots I* (Paris 1968)
- Chroust 1957 A. H. Chroust, *Socrates. Man and Myth* (London 1957)
- Cipolla 2011 P. Cipolla, Sugli anapesti di *Trag. Adesp.* F 646 Sn.-K., *Lexis* 29, 2011, 131–172
- Costa 2007 V. Costa (Hrsg.), *Filocoro di Atene* (Rom 2007)
- Cotter 1992 J. Cotter, The Etymology and Earliest Significance of εἰρων, *Glotta* 70, 1992, 31–34
- Danzig 2004 G. Danzig, Apologetic Elements in Xenophon's Symposium, *ClMediaev* 55, 2004, 17–48
- Danzig 2005 G. Danzig, Intra-Socratic Polemics: The Symposia of Plato and Xenophon, *GrRomByzSt* 45, 2005, 331–357
- Danzig 2010 G. Danzig, Apologizing for Socrates. How Plato and Xenophon Created Our Socrates (Lanham, MD 2010)
- Davies 2004 M. Davies, Aristotle fr. 44 Rose: Midas and Silenus, *Mnemosyne* 57, 6, 2004, 682–687
- Desmond 2005 W. Desmond, The Hybris of Socrates: A Platonic ›Revaluation of Values‹ in the Symposium, *Yearbook of the Irish Philosophical Society* 2005, 43–63

- Dillon 2003 J. Dillon, *The Heirs of Plato: A Study of the Old Academy (347–247 BC)* (New York 2003)
- Dittenberger 1896 W. Dittenberger, *Die Inschriften von Olympia*, *Olympia* 5 (Berlin 1896)
- Dorandi 1991 T. Dorandi (Hrsg.), *Filodemo: Storia dei Filosofi: Platone e l'Accademia (PHerc 1021 e 164)* (Neapel 1991)
- Dover 1965 K. J. Dover, *The Date of Plato's Symposium* [1965], wiederabgedruckt in: Dover 1988, 86–101
- Dover 1967 K. J. Dover, *Portrait-Masks in Aristophanes*, in: *Komodotragediamata. Studia Aristophanea viri Aristophanei W. J. W. Koster in honorem* (Amsterdam 1967) 16–28
- Dover 1968 K. J. Dover, *Aristophanes. Clouds* (Oxford 1968)
- Dover 1976 K. J. Dover, *The Freedom of the Intellectual in Greek Society* [1976], wiederabgedruckt in: Dover 1988, 135–158
- Dover 1988 K. J. Dover, *Collected Papers II. The Greeks and Their Legacy. Prose Literature, History, Society, Transmission, Influence* (Oxford 1988)
- Düring 1957 I. Düring, *Aristotle in the Biographical Tradition* (Göteborg 1957)
- Edmunds 2004 L. Edmunds, *The Practical Irony of the Historical Socrates*, *Phoenix* 58, 2004, 193–207
- Filonik 2013 J. Filonik, *Athenian Impiety Trials: A Reappraisal*, *Dike* 16, 2013, 11–96
- Fisher 1992 N. R. E. Fisher, *Hybris: A Study in the Causes of Honour and Shame in Ancient Greece* (Warminster 1992)
- Fittschen 1988a K. Fittschen (Hrsg.), *Griechische Porträts* (Darmstadt 1988)
- Fittschen 1988b K. Fittschen, *Griechische Porträts – Zum Stand der Forschung*; in: Fittschen 1988a, 1–38
- Franke 1972 P. R. Franke – M. Hirmer, *Die Griechische Münze* ²(München 1972)
- Freyer-Schauenburg 1974 B. Freyer-Schauenburg, *Bildwerke der archaischen Zeit und des strengen Stils, Samos 11* (Bonn 1974)
- Gaiser 1988 K. Gaiser, *Philodems Academica: die Berichte über Platon und die alte Akademie in zwei herkulanensischen Papyri* (Stuttgart 1988)
- Giannantoni 1986 G. Giannantoni, *Socrate e i Socratici in Diogene Laerzio*, *Elenchos* 7, 1986, 183–216
- Ginzburg 2013 C. Ginzburg, *Our Words and Theirs: A Reflection on the Historian's Craft, Today*, *Cromohs* 18, 2013, 97–114
- Giuliani 1996 L. Giuliani, *Das älteste Sokrates-Bildnis: Ein physiognomisches Porträt wider die Physiognomiker*, *Freiburger Universitätsblätter* 132, 1996, 9–28
- Giuliani 1997 L. Giuliani, *Il ritratto*, in: S. Settis (Hrsg.), *I Greci. Storia, cultura, arte, società. II 2. Una storia greca. Definizione* (Turin 1997) 983–1011
- Giuliani 1998 L. Giuliani, *Rez. zu Himmelmann 1994*, *Gnomon* 70, 1998, 628–638
- Giuliani 2013 L. Giuliani, *Possenspiel mit tragischem Helden: Mechanismen der Komik in antiken Theaterbildern* (Göttingen 2013)
- Gooch 1987 P. W. Gooch, *Socratic Irony and Aristotle's Eiron. Some Puzzles*, *Phoenix* 41, 1987, 95–104
- Gordon 1996 J. Gordon, *Against Vlastos on Complex Irony*, *CIQ* 46, 1996, 131–137

- Greco 2014 E. Greco, *Topografia di Atene. Sviluppo urbano e monumenti dalle origini al III secolo d. C. IV. Ceramico, Dipylon e Accademia* (Athen 2014)
- Green 1994 J. R. Green, *Theatre in Ancient Greek Society* (New York 1994)
- Grilli 2018 A. Grilli, *Una commedia a doppio taglio*, in: A. Grilli, *Aristofane. Le Nuvole* (Mailand 2018) 7–78
- Hansen 1995 M. H. Hansen, *The Trial of Socrates from the Athenian Point of View* (Kopenhagen 1995)
- Headland u. a. 1990 T. N. Headland – K. L. Pike – M. Harris (Hrsg.), *Emics and Etics: The Insider/Outsider Debate*, *Frontiers of Anthropology* 7 (Newbury Park 1990)
- Heinemann 2016 A. Heinemann, *Der Gott des Gelages. Dionysos, Satyrn und Mänaden auf attischem Trinkgeschirr des 5. Jahrhunderts v. Chr.* (Berlin 2016)
- Hermay 1996 A. Hermay, *Socrate à Toulouse*, *RANarb* 29, 1996, 24–26
- Himmelman 1994 N. Himmelmann, *Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit*, *JdI Ergh.* 28 (Berlin 1994)
- Himmelman 2001 N. Himmelmann, *Die private Bildnisweihung bei den Griechen. Zu den Ursprüngen des abendländischen Porträts*, *Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften. Vorträge G 373* (Wiesbaden 2001)
- Hobden – Tuplin 2012 F. Hobden – Ch. Tuplin (Hrsg.), *Xenophon. Ethical Principles and Historical Enquiry. Conference Held at the University of Liverpool on 8–11 July 2009* (Leiden 2012)
- von den Hoff 2007 R. von den Hoff, *Naturalism and Classicism: Style and Perception of Early Hellenistic Portraits*, in: Schultz – von den Hoff 2007, 49–62
- von den Hoff – Schultz 2007 R. von den Hoff – P. Schultz, *Early Hellenistic Portraiture. An Introduction*, in: Schultz – von den Hoff 2007, 1–9
- Hofter 2005 M. R. Hofter, *Der Intellektuelle der Heroen. Zum Porträt des Pindar*, *AM* 120, 2005, 211–232
- Hölscher 1975 T. Hölscher, *Die Aufstellung des Perikles-Bildnisses und ihre Bedeutung*, *WürzbJb N. F.* 1, 1975, 187–199
- Höpfner 1976 W. Höpfner, *Das Pompeion und seine Nachfolgebauten*, *Kerameikos* 10 (Berlin 1976)
- Höpfner 2002a W. Höpfner (Hrsg.), *Antike Bibliotheken* (Mainz 2002)
- Höpfner 2002b W. Höpfner, *Bildung für Athens Epheben. Das Pompeion-Gymnasion in Athen*, in: Höpfner 2002a, 53–55
- Höpfner 2002c W. Höpfner, *Platons Akademie. Eine neue Interpretation der Ruinen*, in: Höpfner 2002a, 56–62
- Hug 1852 A. Hug, *Über das gegenseitige Verhältnis der Symposien des Xenophon und Plato*, *Philologus* 7, 1852, 638–695
- Huss 1999 B. Huss, *Xenophons Symposion. Ein Kommentar* (Stuttgart 1999)
- Imperio 1998 O. Imperio, *La figura dell'intellettuale nella commedia greca*, in: A. M. Belardinelli – O. Imperio – G. Mastromarco – M. Pellegrino – P. Totaro (Hrsg.), *Tessere. Frammenti della commedia greca: studi e commenti* (Bari 1998) 43–130
- Jeffery 1990 L. H. Jeffery, *The Local Scripts of Archaic Greece* ²(Oxford 1990)

- Joel 1893–1901 K. Joel, *Der echte und der xenophontische Sokrates I–II* (Berlin 1893–1901)
- Jones 1999 N. F. Jones, *The Associations of Classical Athens. The Response to Democracy* (Oxford 1999)
- Keesling 2017 C. M. Keesling, *Early Greek Portraiture. Monuments and Histories* (Cambridge 2017)
- Kékulé von Stradonitz 1908 R. Kékulé von Stradonitz, *Die Bildnisse des Sokrates*, *AbhBerlin* 1 (Berlin 1908)
- Kendrick u. a. 1996 K. M. Kendrick – K. Adkins – M. R. Hinton – P. Heavens – B. Ke-verne, *Are Faces Special for Sheep?*, *Behavioural Processes* 38, 1996, 19–35
- Kendrick u. a. 2001 K. M. Kendrick – A. P. da Costa – A. E. Leigh – M. R. Hinton – J. W. Peirce, *Sheep Don't Forget a Face*, *Nature* 414, 8. November 2001, 165–166
- Kienast 1992 H. J. Kienast, *Die Basis der Geneleos-Gruppe*, *AM* 107, 1992, 29–42
- Knox 1961 N. Knox, *The Word Irony and Its Context, 1500–1755* (Durham, NC 1961)
- Koehler – Baumgartner 2001 L. Koehler – W. Baumgartner, *The Hebrew and Aramaic Lexicon of the Old Testament* (Leiden 2001)
- Koselleck 2000 R. Koselleck, *Zeitschichten. Studien zur Historik* (Frankfurt a. M. 2000)
- Koselleck 2010 R. Koselleck, *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache* (Berlin 2010)
- Krumeich 1999 R. Krumeich, *Archäologische Einleitung*, in: Krumeich u. a. 1999, 41–73
- Krumeich u. a. 1999 R. Krumeich – N. Pechstein – B. Seidensticker (Hrsg.), *Das griechische Satyrspiel* (Darmstadt 1999)
- Ladner 1953 G. B. Ladner, *The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy*, *DOP* 7, 1953, 1–34
- Ladner 1983 G. B. Ladner, *Images and Ideas in the Middle Ages* (Rom 1983)
- Lamberton 2013 R. Lamberton, *Rez. zu Caruso 2013*, *Bryn Mawr Classical Review* 19.09.2013
- Lapatin 2009 K. Lapatin, *Picturing Socrates*, in: S. Ahbel-Rappe – R. Kamtekar (Hrsg.), *A Companion to Socrates* (Malden, MA 2009) 110–155
- Lazarini 1976 M. L. Lazzarini, *Le formule delle dediche votive nella Grecia arcaica*, *MemLinc* 19 (Rom 1976)
- Lippolis 2012 E. Lippolis, *Edifici pubblici e pasto rituale in Attica*, *Thiasos* 1, 2012, 81–92
- Lissarrague 2013 F. Lissarrague, *La Cité des satyres: Une anthropologie ludique (Athènes, VI^e–V^e siècle avant J.–C.)* (Paris 2013)
- Livingstone 2001 N. Livingstone, *A Commentary on Isocrates' Busiris* (Leiden 2001)
- Loewy 1885 E. Loewy, *Inschriften griechischer Bildhauer* (Leipzig 1885)
- Longo 1958 V. Longo, *Premessa al problema della composizione dei »Memorabili«: lo »Scritto di difesa« (Mem. 1,1–2) e il tempo dell'»Apologia« senofontea*, in: *Serta Eusebiana, Miscellanea Filologica* 11 (Genova 1958) 87–114

- Longo 1959 V. Longo, *Aner ophelimos. Il problema della composizione dei »Memorabili di Socrate« attraverso lo »Scritto di difesa«* (Cuneo 1959)
- MacDowell 1976 D. M. MacDowell, *Hybris in Athens*, *GaR* 23, 1976, 14–31
- Metzler 1971 D. Metzler, *Porträt und Gesellschaft. Über die Entstehung des griechischen Porträts in der Klassik* (Münster 1971)
- Meyer 1989 M. Meyer, *Alte Männer auf attischen Grabdenkmälern*, *AM* 104, 1989, 49–82
- Montuori 1998 M. Montuori, *Socrate. Fisiologia di un mito* (Mailand 1998)
- von Orelli 1814 C. von Orelli, *Anmerkungen zu Xenophons Gastmahl*, in: A. Mustyrides, *Isokrátous lógos perí tés antidóseōs* (Zürich 1814) 503–562
- Pascalis – Bachevalier 1998 O. Pascalis – J. Bachevalier, *Face Recognition in Primates: A Cross-Species Study*, *Behavioural Processes* 43, 1998, 87–96
- Pasquali 1940 G. Pasquali, *Omero, il brutto e il ritratto*, *Critica d'Arte* 5, 1940, 25–35
- Pfuhl 1927 E. Pfuhl, *Die Anfänge der griechischen Bildniskunst. Ein Beitrag zur Geschichte der Individualität*, in: *Fittschen* 1988a, 224–252
- Pike 1967 K. L. Pike, *Language in Relation to a Unified Theory of the Structure of Human Behavior* ²(Den Haag 1967)
- Pohlenz 1913 M. Pohlenz, *Aus Platos Werdezeit. Philologische Untersuchungen* (Berlin 1913)
- Preuss 1978 G. J. Botterweck – H. Ringgren (Hrsg.), *Theological Dictionary of the Old Testament* (Grand Rapids, MI 1978) 257–260 s. v. *damah* (H. D. Preuss)
- Raoss 1965 M. Raoss, *Alla ricerca del kategoros di Socrate nei Memorabili di Senofonte*, in: A. Colombini u. a. (Hrsg.), *Miscellanea greca e romana* (Rom 1965) 53–176
- Richter 1965 G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks* (London 1965)
- Robin 1929 L. Robin (Hrsg.), *Platon. Le Banquet* (Paris 1929)
- Rolley 1999 C. Rolley, *La sculpture grecque* (Paris 1999)
- Romeyer Dherbey 2001 G. Romeyer Dherbey, *Socrate et la politique*, in: G. Romeyer Dherbey – J.-B. Gourinat (Hrsg.), *Socrate et les Socratiques* (Paris 2001) 25–43
- Rossetti 1974a L. Rossetti, *Le Nuvole di Aristofane. Perché furono una commedia e non una farsa?*, *RCulCIMedioev* 16, 1974, 131–136
- Rossetti 1974b L. Rossetti, *Due momenti della polemica fra Policrate e i socratici all'inizio del IV secolo a. C.*, *RCulCIMedioev* 16, 1974, 289–298
- Rossetti 1974c L. Rossetti, *Alla ricerca dei Logoi Sokratikoi perduti*, *RStCl* 22, 1974, 424–438
- Rossetti 1975 L. Rossetti, *Alla ricerca dei Logoi Sokratikoi perduti (II)*, *RStCl* 23, 1975, 87–99
- Rossetti 1976 L. Rossetti, *Il momento conviviale dell'eteria socratica e il suo significato pedagogico*, *AncSoc* 7, 1976, 29–77
- Rossetti 1977 L. Rossetti, *Aspetti della letteratura socratica antica* (Chieti 1977)
- Rossetti 2011 L. Rossetti, *Le dialogue Socratique* (Paris 2011)
- Saïd 1987 S. Saïd, *Deux noms de l'image en grec ancien: idole et icône*, *CRAI* 131, 2, 1987, 309–330
- Sartori 1957 F. Sartori, *Le eterie nella vita politica ateniese del VI e del V secolo a. C.* (Rom 1957)

- Scheibler 1989 I. Scheibler, Zum ältesten Bildnis des Sokrates, *MüJb* 40, 1989, 7–33
- Scheibler 2004 I. Scheibler, Rezeptionsphasen des jüngeren Sokratesporträts in der Kaiserzeit, *JdI* 119, 2004, 179–258
- Scheibler u. a. 1989 I. Scheibler – P. Zanker – K. Vierneisel, Sokrates in der griechischen Bildniskunst. Ausstellungskatalog München (München 1989)
- Schmaltz 1983 B. Schmaltz, Griechische Grabreliefs (Darmstadt 1983)
- Schultz – von den Hoff 2007 P. Schultz – R. von den Hoff (Hrsg.), *Early Hellenistic Portraiture: Image, Style, Context* (New York 1997)
- Schwarze 1971 J. Schwarze, Die Beurteilung des Perikles durch die attische Komödie und ihre historische und historiographische Bedeutung, *Zetemata* 51 (München 1971)
- Schweitzer 1963 B. Schweitzer, *Zur Kunst der Antike. Ausgewählte Schriften* (Tübingen 1963)
- Seidensticker 1999 B. Seidensticker, Philologisch-literarische Einleitung, in: Krumeich u. a. 1999, 1–40
- Sheehan – Tibbetts 2011 M. H. Sheehan – E. A. Tibbetts, Specialized Face Learning is Associated with Individual Recognition in Paper Wasps, *Science* 334, 2011, 1272–1274
- Simon 1989 E. Simon, Satyrspielbilder aus der Zeit des Aischylos, in: B. Seidensticker (Hrsg.), *Satyrspiel, Wege der Forschung* 579 (Darmstadt 1989) 362–403
- Stärk 1986 E. Stärk (Hrsg.), *Xenophon. Das Gastmahl* (Stuttgart 1986)
- Stewart 1979 A. Stewart, *Attika. Studies in the Athenian Sculpture of the Hellenistic Age* (London 1979)
- Stokes 2012 M. Stokes, Three Defences of Socrates: Relative Chronology, Politics and Religion, in: Hobden – Tuplin 2012, 243–267
- Stone 1988 I. F. Stone, *The Trial of Socrates* (New York 1988)
- Storey 2005 I. C. Storey, But Comedy Has Satyrs Too, in: G. W. M. Harrison (Hrsg.), *Satyr Drama. Tragedy at Play* (Swansea 2005) 201–218
- Tanner 2006 J. Tanner, *The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, Society and Artistic Rationalization* (Cambridge 2006)
- Thesleff 1978 H. Thesleff, The Interrelations in Date of the »Symposia« of Plato and Xenophon, *BICS* 25, 1978, 157–170
- Vasiliou 1999 J. Vasiliou, Conditional Irony in the Socratic Dialogues, *CIQ* 49, 1999, 456–472
- Vasiliou 2002 J. Vasiliou, Socrates' Reverse Irony, *CIQ* 52, 2002, 220–236
- Vlastos 1991 G. Vlastos, *Socrates. Ironist and Moral Philosopher* (Ithaca 1991)
- Voutiras 1994 E. Voutiras, Sokrates in der Akademie. Die früheste bezeugte Philosophenstatue, *AM* 109, 1994, 133–161
- Voutiras 2001 E. Voutiras, Zur Aufstellung und Datierung des Aristotelesporträts, in: J. Bergemann (Hrsg.), *Wissenschaft mit Enthusiasmus. Beiträge zu antiken Bildnissen und zur historischen Landeskunde. Klaus Fittschen gewidmet, Internationale Archäologie / Studia honoraria* 14 (Rahden 2001) 123–143
- Wallace 2013 R. W. Wallace, Plato logographos: Defence of Socrates, *Philosophia* 43, 2013, 99–112

- Walter-Karydi 2015 E. Walter-Karydi, *Die Athener und ihre Gräber (1000–300 v. Chr.)* (Berlin 2015)
- Waterfield 2009 R. Waterfield, *Why Socrates Died. Dispelling the Myths* (London 2009)
- Waterfield 2012 R. Waterfield, *Xenophon on Socrates' Trial and Death*, in: Hobden – Tuplin 2012, 269–305
- Webster 1978 T. B. L. Webster, *Monuments Illustrating Old and Middle Comedy* (London 1978)
- von Wilamowitz-Moellendorf 1919 U. von Wilamowitz-Moellendorf, *Platon. Leben und Werke* (Berlin 1919)
- Willms 1935 H. Willms, *Eikon. Eine begriffsgeschichtliche Untersuchung zum Platonismus I. Philon von Alexandria. Mit einer Einleitung über Platon und die Zwischenzeit* (Münster 1935)
- Wimmel 1957 W. Wimmel, *Zum Verhältnis einiger Stellen des xenophontischen und platonischen Symposions*, *Gymnasium* 64, 1957, 230–250
- Wolfsdorf 2007 D. Wolfsdorf, *The Irony of Socrates*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, 2007, 176–187
- Zanetto 2010 G. Zanetto, *I filosofi a teatro? Fanno ridere. Le ›Nuvole‹ di Aristofane*, in: A. Costazza (Hrsg.), *La filosofia a teatro*, *Quaderni di Acme* 118, 2010, 135–150
- Zanker 1995 P. Zanker, *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst* (München 1995)
- Zehnpfennig 2006 B. Zehnpfennig, *Platon. Symposion/Gastmahl* (Hamburg 2006)
- Zimmermann 1993 B. Zimmermann, *Aristophanes und die Intellektuellen*, in: J. M. Bremer – E. W. Handley (Hrsg.), *Aristophane. Sept exposés suivis de discussions*, *Vandœuvres-Genève*, 19–24 août 1991 (Genf 1993) 255–280

Abbildungsnachweis: Abb. 1. 4: © Su concessione del Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo – Museo Nazionale Romano. – Abb. 2: © Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais / Daniel Lebée / Carine Déambrosis. – Abb. 3: © The Trustees of the British Museum. All rights reserved. – Abb. 5: © Musée Saint-Raymond (J.-F. Peiré). – Abb. 6: © Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, München, fotografiert von Renate Kühling.

Prof. Dr. Maria Luisa Catoni, IMT School for Advanced Studies, Lucca, Piazza San Francesco 19, I-55100 Lucca, Italien, E-Mail: marialuisa.catoni@imtlucca.it
 Prof. Dr. Luca Giuliani, Wissenschaftskolleg zu Berlin, Wallot-Str. 19, D-14193 Berlin, Deutschland, E-Mail: giuliani@wiko-berlin.de

Zusammenfassung:

Maria Luisa Catoni – Luca Giuliani, Der verurteilte Philosoph, die Satyrn und das Hässliche: Das frühe Sokrates-Porträt im Kontext

Geraume Zeit nach der Hinrichtung des Sokrates, aber lange vor dessen Rehabilitierung, beschloss eine Gruppe von Freunden, Sokrates in der Akademie eine Bildnisstatue zu weihen: Doch in welcher Form sollte er dargestellt werden – er, den die Polis nach einem ordentlichen Gerichtsverfahren als Verbrecher hatte hinrichten lassen? Schließlich fassten die Auftraggeber der Statue eine einigermaßen verblüffende Entscheidung: Sie ließen den verehrten Lehrer in Gestalt eines Satyrn darstellen. Die satyreske Physiognomie führte in verdichteter Form das intellektuelle und ethische Erbe des Sokrates vor Augen – ein Erbe, zu dem nicht zuletzt auch seine Verurteilung und sein Tod gehörten. Dieser Bildprägung ist ein unerhörter Erfolg beschieden gewesen. Sie hat alle späteren Versuche, Sokrates ins Bild zu setzen, in ihre eigene Bahn gezwungen. Schon Lysipp, bei dem die Polis nach der Rehabilitierung des Sokrates eine neue Bildnisstatue in Auftrag gab, scheint keine andere Möglichkeit mehr gesehen zu haben als die, den satyrhaften Typus beizubehalten. Der Erfolg dieser konstruierten Physiognomie ist so groß gewesen, dass ihr künstlicher Charakter darüber in Vergessenheit geriet: Was die Kunst geschaffen hatte, wurde der Natur zugeschrieben. Spätere Generationen haben nicht mehr daran gezweifelt, dass der lebendige Sokrates tatsächlich einem Satyrn ähnlich gesehen habe. Das gilt für bildende Kunst und Literatur, aber es gilt auch für die Altertumswissenschaft. Als Musterbeispiel dafür untersuchen wir den Beitrag von Bernhard Schweitzer, der das Sokrates-Porträt als das früheste überlieferte physiognomische Bildnis und als epochalen Wendepunkt in der Geschichte der griechischen Bildniskunst interpretiert hat.

Schlagwörter: Griechische Bildniskunst – Aristophanes' *Wolken* – Prozess gegen Sokrates – Sokrates-Porträt Typus A – Platons *Symposion* – Xenophons *Symposion* – Sokratische Ironie – Aposatyrose des Sokrates – Geschichte der Altertumswissenschaften – Bernhard Schweitzer

Abstract:

Maria Luisa Catoni – Luca Giuliani, The Condemned Philosopher, the Satyrs and the Ugly: The Early Socrates Portrait in Context

Some time after the execution of Socrates, but long before his rehabilitation, a group of friends decided to dedicate a statue of Socrates in the Academy: but in what form should he be depicted – he whom the polis, following the due process of law, had had executed as a criminal? Finally the people commissioning the statue made a rather startling decision: they had their honoured teacher depicted as a satyr. The satyresque physiognomy presented in condensed form the intellectual and ethical legacy of Socrates – a legacy which included his sentencing and death. The image proved to be unprecedentedly successful. All later attempts to render Socrates visually were essentially compelled to follow the same path. Lysippos, who was commissioned by the polis to create a new statue of Socrates after his rehabilitation, already seems to have seen no alternative to adhering to the satyr type. The success of this constructed physiognomy was so great that its artificial character came to be forgotten: what art had created was attributed to nature. Later generations no longer doubted that the living Socrates had indeed looked like a satyr. This is true of the visual arts and literature, but it is also true of ancient studies. To illustrate this we examine the article by Bernhard Schweitzer, who has

interpreted the Socrates portrait as the earliest physiognomic portrait known to us and as an epochal turning point in the history of Greek portraiture.

Keywords: Greek Portraiture – Aristophanes' *Clouds* – Trial of Socrates – Socrates Portrait Type A – Plato's *Symposium* – Xenophon's *Symposium* – Socratic Irony – Aposatyrosis of Socrates – History of Ancient Studies – Bernhard Schweitzer

