Originalveröffentlichung in: Claudia Schmölders, Der exzentrische Blick. Gespräch über Physiognomik, Berlin 1996, S. 19-42;
Online-Veröffentlichung auf Propylaeum-DOK (2025), DOI: https://doi.org/10.11588/propylaeumdok.00006817

Luca Giuliani

Das älteste Sokrates-Bildnis

Ein physiognomisches Porträt wider die Physiognomiker

In der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr. hielt sich in Athen ein ausländischer Gelehrter namens Zopyros auf (der Name scheint auf orientalischen Ursprung hinzudeuten), der sich selbst als Physiognomiker bezeichnete.[1] Von ihm heißt es, daß er sich darauf verstand, „die Gewohnheiten und die Veranlagung eines Menschen von dessen Körperbau, seinen Augen, seinen Gesichtszügen und seiner Stirn abzulesen“[2]. Noch Jahrhunderte später erzählte man sich die Anekdote, wonach Zopyros seine physiognomischen Fähigkeiten an der – ihm unbekannten – Person des Sokrates unter Beweis gestellt hatte; die Diagnose des Zopyros war ungünstig ausgefallen: Sokrates sei „stumpfsinnig und dumm, weil er an der Kehle keine Einbuchtungen zwischen den Schlüsselbeinen habe“. Zopyros erklärte, „diese Teile seien bei jenem versperrt und versteift; und er fügte noch hinzu, er sei hinter den Weibern her“[3]. Da wurde Zopyros „von allen Übrigen ausgelacht, weil ihnen jene Laster an Sokrates unbekannt waren; Sokrates dagegen tröstete ihn und sagte, die Laster seien allerdings in ihm, aber die Vernunft habe sie vertrieben“[4].

Die Argumentation des Zopyros wird in unserer Quelle nur sehr verkürzt wiedergegeben: so erfahren wir z. B. nicht, aus welchen Merkmalen er auf

[1] F. Gisinger, in: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaften 10A (1971) Sp. 768f., s. v. Zopyros 3; zur persischen Herkunft des Namens vgl. Sp. 765; siehe auch N. Yalouris, Die Anfänge der griechischen Porträtkunst und der Physiognom Zopyros, in: Antike Kunst 29 (1986), S. 5–7; A. Degkwitz, Die pseudoaristotelischen „Physiognomonica“. Traktat A. Übersetzung und Kommentar, Diss. Freiburg 1988, S. 13–15.

[2] Cicero, De fato 5,10.

[3] Ebd.

[4] Cicero, Tusculanae disputationes 4,80; Ciceros Quelle dürfte wahrscheinlich der Dialog *Zopyros* gewesen sein, den Diogenes Laertios 2,45 unter den Schriften des Sokrates-Schülers Phaidon von Elis erwähnt; vgl. K. von Fritz in: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaften 19 (1938), Sp. 1539–1541, s. v. Phaidon 3; L. Rossetti, in: Hermes 108 (1980), S. 185–198.

Sokrates heterosexuelle Lüsternheit schließt; aber das Wenige, was überliefert ist, klingt durchaus fachmännisch. Eine unmittelbare Entsprechung zur Aussage des Zopyros über Sokrates' Schlüsselbeine findet sich in einem berühmten physiognomischen Traktat aus dem späteren 4. Jahrhundert v. Chr., der aller Wahrscheinlichkeit nach aus dem unmittelbaren Schülerkreis des Aristoteles stammt. Dort werden Brust und Schultern als besonders aussagekräftig bezeichnet;[5] und genauer noch heißt es, daß eine steife und unbewegliche Schlüsselbeinpartie charakteristisch sei für die Stumpfsinnigen.[6] Es liegt auf der Hand, daß der Diagnose des Zopyros eine differenzierte physiognomische Lehre zugrunde liegt, die dann Gegenstand einer langfristigen Tradition geworden ist.

Das, was Zopyros gesehen hat, nämlich des Sokrates leibhaftige Erscheinung, können wir uns nicht mehr vergegenwärtigen: wir müssen uns mit den Bildnissen zufriedengeben; genauer: mit einer Vielzahl römischer Kopien nach zwei unterschiedlichen Vorbildern.[7]

Auszugehen ist von einer Bildnisherme aus dem 3. Jahrhundert n. Chr. in Neapel,[8] an deren Schaft der Name des Sokrates eingemeißelt ist. Diesem inschriftlich benannten Porträt lassen sich nahezu 30 Repliken an die Seite stellen[9] (hier vertreten durch eine Hermenbüste im Konservatorenpalast in Rom: Abb. 1–2); es handelt sich um Kopien aus der römischen Kaiserzeit, die bis in Einzelheiten der Haupt- und Bartlocken hinein alle untereinander übereinstimmen und folglich nach ein und demselben Vorbild gearbeitet sind: dieses kann nichts anderes gewesen sein als eine ältere Bildnisstatue des Philosophen, der in römischer Zeit besonders beliebt war und dessen Porträt entsprechend häufig vervielfältigt wurde. Dieser ersten Serie läßt sich eine zweite gegenüberstellen, die eine wesentlich geringere Anzahl von Exemplaren umfaßt[10] (hier eine Replik in Neapel: Abb. 3–4). Die Benennung dieser

[5] [Aristoteles], Physiognomonica 814b.

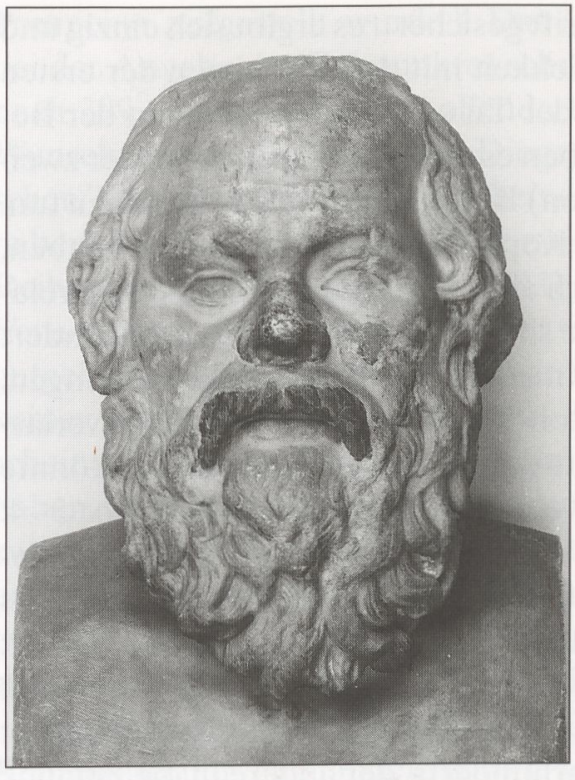
[6] Ebd. 811a, 6–11.

[7] Bis heute grundlegend: R. Kekule von Stradonitz, Die Bildnisse des Sokrates (1896); zuletzt: I. Scheibler, Zum ältesten Bildnis des Sokrates, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 40 (1989), S. 7–33; vgl. auch den Ausstellungskatalog: Sokrates in der griechischen Bildniskunst (München, Glyptothek und Museum für Abgüsse klassischer Bildwerke 1989).

[8] Neapel, Museo Nazionale Inv. 6415: G. M. A. Richter, The Portraits of the Greeks (1965), S. 113, Nr. 12.

[9] Ebd., S. 112–115. Für eine Kopienkritik vgl. H.-J. Kruse, in: Archäologischer Anzeiger (1968), S. 435–446; E. Voutiras, Studien zu Interpretation und Stil griechischer Porträts des 5. und frühen 4. Jahrhunderts (1980), S. 172–187.

[10] Richter 1965, S. 111f.; dazu die ausführliche (und Richters Typeneinteilung in wesentlichen Punkten berichtigende) Kopienkritik bei Scheibler 1989, S. 9f., 11–20.



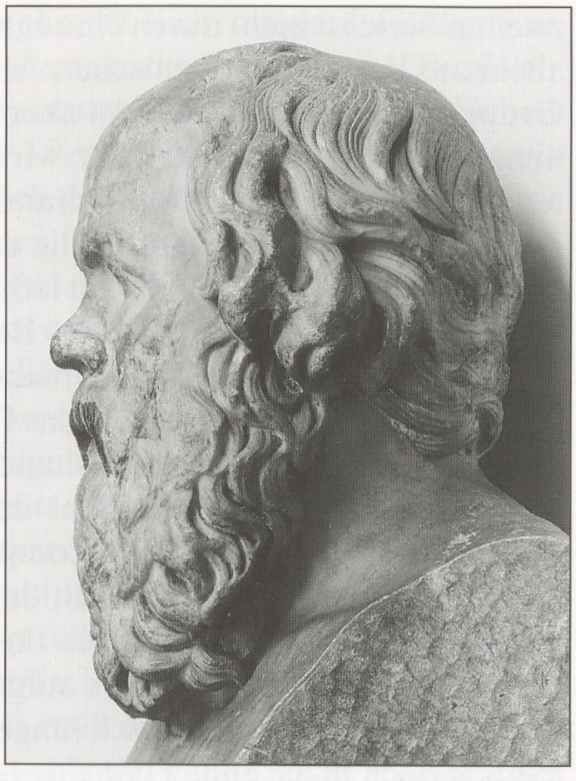
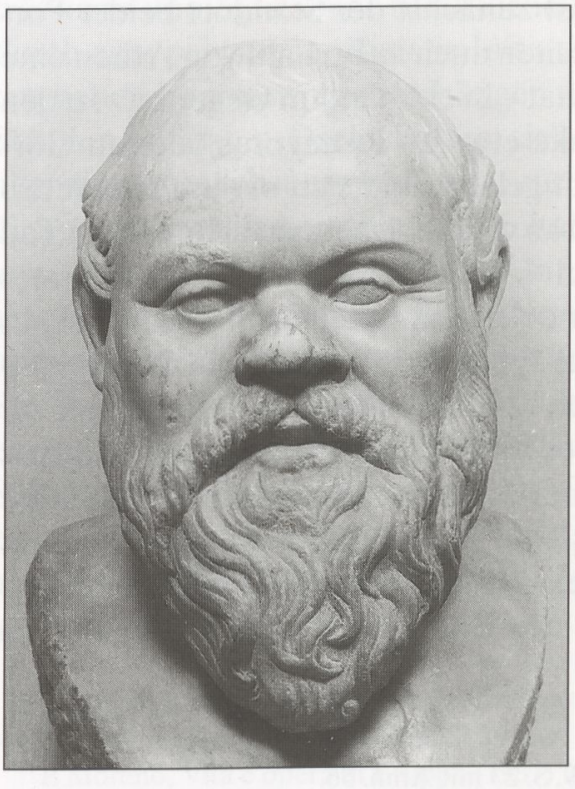


Abb. 1–2: Hermenbüste des Sokrates (Typus B): Oberfläche verrieben und an Einzelstellen bestoßen. Rom, Konservatorenpalast.



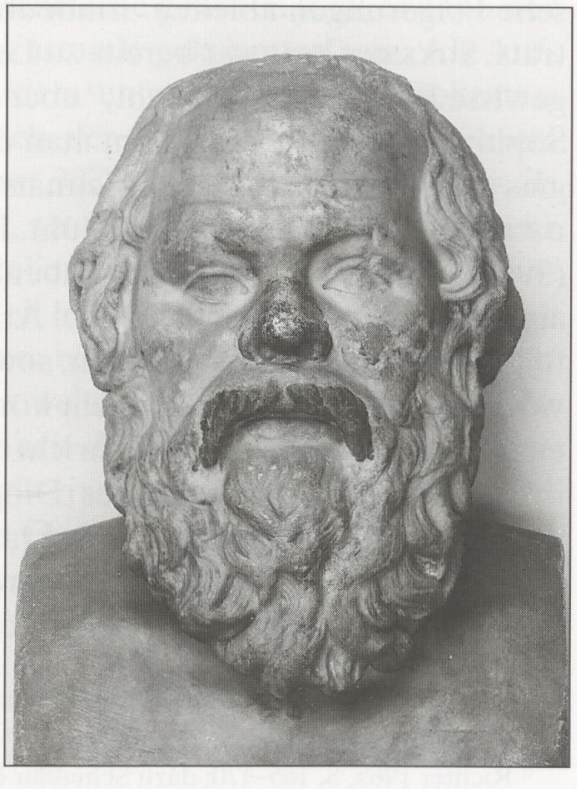


Abb. 3–4: Einsatzbüste des Sokrates (Typus A): Nasenspitze ergänzt. Neapel, Museo Nazionale.

zweiten Serie ist nicht durch eine Inschrift gesichert: es ergibt sich einzig und allein aus der physiognomischen Ähnlichkeit mit den Bildnissen der ersten Gruppe. Diese Ähnlichkeit ist aber in der Tat so stark, daß man an der Benennung niemals gezweifelt hat: wir haben es offenkundig auch bei der zweiten Serie mit Kopien nach einer (anderen) Bildnisstatue des Sokrates zu tun. Die originalen Bildnisstatuen, die den Kopien als Vorbilder gedient haben, sind für uns verloren: von ihnen läßt sich aber durch Kopienkritik eine relativ genaue Vorstellung gewinnen. Beide sind stilistisch in das 4. Jahrhundert v. Chr. zu datieren und darüber hinaus in eine klare Reihenfolge zu bringen. Nehmen wir z. B. als Vergleich das Platon-Porträt, das mit einiger Zuverlässigkeit um die Mitte des 4. Jahrhunderts datiert werden kann:[11] man könnte ausführlich begründen, daß bei dem einen Sokrates-Porträt (Abb. 3–4: Typus A) die ganze Bartpartie kompakter und die Epidermis weniger gegliedert erscheint als beim Platon-Bildnis, und daß es demnach etwas früher als jenes zu datieren sein dürfte; das andere Sokrates-Porträt (Abb. 1–2: Typus B) scheint wegen seines aufgelockerten Volumens und der Dynamik der Bartpartie ebenso deutlich jünger zu sein. Der ältere Bildnistypus gehört folglich noch in die erste Hälfte des Jahrhunderts, der andere in die zweite;[12] der Abstand zwischen ihnen dürfte mindestens eine Generation betragen.

Aus dieser stilistischen Bestimmung lassen sich nun erhebliche historische Folgerungen ableiten. Eindeutig ist zunächst der Standort beider Porträts. Sokrates hat zwar bereits zu Lebzeiten auch außerhalb von Athen eine gewisse Bekanntheit erreicht,[13] aber er hat – in eklatantem Gegensatz zu den Sophisten seiner Generation: man denke etwa an Protagoras oder an Gorgias – nie außerhalb seiner Heimatstadt gelehrt und sich nie um eine internationale Anhängerschaft bemüht. Daran dürfte sich auch nach seinem Tod (399 v. Chr.) wenig geändert haben: im 4. Jahrhundert v. Chr. ist Sokrates zunächst eine vor allem lokale Athener Berühmtheit geblieben. Daraus folgt, daß beide Bildnis-Statuen, sowohl Typus A als auch Typus B, nirgendwo anders errichtet worden sein können als eben in Athen. Nun haben wir eine einzige literarische Nachricht über eine Bildnis-Statue des Sokrates: in den Philosophen-Viten des Diogenes Laertios ist überliefert, daß die Athener die Hinrichtung des Sokrates bald danach (*euthús*) wieder bereut hätten: man habe den Philosophen rehabilitiert und ihm eine öffentliche Ehrenstatue gewidmet, die ein Werk des Bildhauers Lysipp war und im

[11] Richter 1965, S. 165–170; dazu Scheibler 1989, S. 23 mit Anm. 56.

[12] Zur Datierung der beiden Bildnistypen A und B zuletzt Scheibler 1989, S. 10f., 21, 23f.

[13] Was u. a. auch aus dem Delphischen Orakelspruch hervorgeht: vgl. unten Anm. 40.

Pompeion aufgestellt wurde.[14] Das Zeugnis ist nicht unglaubwürdig: nur bei der Angabe des Zeitpunktes scheint etwas nicht zu stimmen. Die gleich nach 399 eingesetzt haben sollende Reue entspricht einem verständlichen Wunschdenken des Literaten Diogenes Laertios, aber kaum den historischen Tatsachen: die Athener scheinen sich durchaus Zeit damit gelassen zu haben. Wir kennen aus der Zeit zwischen 380 und 345 v. Chr. eine ganze Reihe öffentlicher Reden, die in Athen gehalten wurden, und in denen die Verurteilung des Sokrates erwähnt wird: dabei wird sie entweder explizit gutgeheißen, oder als ein selbstverständliches Faktum hingestellt, das in keiner Weise negativ kommentiert zu werden braucht. Über das Urteil scheint in Athen in dieser Zeit ein weitgehender Konsens bestanden zu haben. Die Rehabilitierung kann nur später und auf jeden Fall erst in der zweiten Jahrhunderthälfte beschlossen worden sein. Dies wird auch durch andere Nachrichten über die Schaffenszeit des Bildhauers Lysipp bestätigt, die ebenfalls in das spätere 4. Jahrhundert fällt.[15] Das paßt alles ganz gut zur stilistischen Datierung des Sokrates-Porträts Typus B (Abb. 1–2).

Das ältere Porträt Typus A (Abb. 3–4) muß demnach *vor* der offiziellen Rehabilitierung entstanden sein. Das ist seltsam genug: man scheint eine Bildnis-Statue errichtet zu haben für einen Menschen, der nach einem regulären Prozeß als Verbrecher hingerichtet worden war. Ein solches Porträt kann unmöglich eine öffentliche Ehrenstatue gewesen sein: es kann nur durch eine private, inoffizielle Initiative zustande gekommen sein. Als Auftraggeber kommen nur Anhänger aus dem engeren Kreis der Sokrates-Schüler in Frage. Diese hatten sich nach der Hinrichtung ihres Lehrers allerdings zunächst einmal zerstreut. Erst 387 scheinen sie sich wieder als Gruppe zusammengeschlossen zu haben, als Platon – nach seiner Rückkehr von einer längeren Reise durch Unteritalien und Sizilien – die Genossenschaft der Akademie gründete.[16] Nominell handelte es sich dabei um einen apollinischen Kultverein, faktisch aber um eine Philosophen-Schule, in der die Tradition des sokratischen Denkens weitergetragen werden sollte. Zu einer solchen Absicht hätte natürlich auch die Errichtung einer Bildnis-Statue des zu Unrecht verurteilten Lehrers gut gepaßt: und man sieht eigentlich nicht wer sonst, wenn nicht die Genossenschaftler der Akademie, ein solches Bildnis in Auftrag hätte geben können.

[14] Diogenes Laertios 2,7; dazu und zum Folgenden F. Poulsen, From the Ny Carlsberg Glyptotek 1 (1931), S. 28ff.; Scheibler 1989, S. 24f.

[15] P. Moreno, Vita e opera di Lisippo (1987) 22, S. 192.

[16] Vgl. W. K. C. Guthrie, A History of Greek Philosophy 4 (1975), S. 19f.; A. S. Riginos, Platonica (1976), S. 119f.

Die beiden Porträts haben demnach sehr unterschiedliche Entstehungsgeschichten. Das erste (Typus A: Abb. 3–4) geht auf die Initiative eines kleinen Kreises zurück: in ihm dokumentiert sich eine Einstellung zu Sokrates, die sich von der öffentlichen Meinung absetzt; die Errichtung der Bildnisstatue in der Akademie ist ein Akt der Pietät, aber – sofern sich diese Pietät auf einen Verbrecher bezieht – zugleich ein Akt der Polemik und des Protestes. Das zweite Porträt (Typus B: Abb. 1–2) ist hingegen durch einen offiziellen Beschluß (wahrscheinlich der Volksversammlung) zustande gekommen: die Polis bereut die Hinrichtung des Philosophen, rehabilitiert ihn und stellt ihm eine öffentliche Ehrenstatue auf. Trotz dieses Gegensatzes sind die zwei Porträts einander in physiognomischer Hinsicht außerordentlich ähnlich: beide zeigen einen glatzköpfigen, bärtigen Mann mit einer breiten, eingedrückten Nase. Es liegt nahe, dieses Erscheinungsbild zu vergleichen mit den Informationen über das Aussehen des Sokrates, die sich aus *literarischen* Zeugnissen ergeben.

Die Häßlichkeit des Philosophen ist legendär gewesen: ihretwegen wurde er schon zu Lebzeiten verspottet;[17] aber sie ist auch unter seinen Schülern und noch lange nach seinem Tod Gegenstand von Scherzen gewesen. Am ausführlichsten kommt sie im *Gastmahl* des Xenophon zur Sprache.[18] Dort behauptet Sokrates, viel schöner zu sein als sein Gesprächspartner, Kritobulos; unmöglich, antwortet jener ganz fassungslos: „sonst müßte ich ja von allen Silenen in den Satyrspielen der häßlichste sein"; es folgt ein Disput, in dem Kritobulos als erstes eingestehen muß, daß all das schön sei, was auch zweckmäßig ist; und unter dieser Voraussetzung sind natürlich die Augen des Sokrates, die hervortreten und daher auch seitlich schauen können, sehr viel schöner als seine; ähnliches gilt für die Nase: „ich, sagte Sokrates, finde meine schöner, wenn anders die Götter uns die Nase zum Riechen geschaffen haben. Deine Nüstern schauen ja zu Boden, aber meine stehen weit offen und können die Gerüche von überall her einziehen. – Aber wie kann eine stumpfe Nase schöner sein als eine gerade? – Weil sie, erwiderte Sokrates, die Augen nicht verbaut, sondern schauen läßt, wohin sie wollen, während die gerade Nase wie ein Bollwerk den Blick abriegelt." In bezug auf den Mund, gibt Kritobulos klein bei: „Denn wenn er zum Abbeissen da ist, nimmst du viel größere Bissen als ich. – Worauf Sokrates: Und mit meinen dicken Lippen, meinst du nicht, daß ich auch den weicheren Kuß habe als

[17] Aelian, Varia historia 2,13; zur Darstellung des Sokrates bei Aristophanes: I. Bruns, Das literarische Porträt der Griechen im fünften und vierten Jahrhundert vor Christi Geburt (1896), S. 180–199.

[18] Xenophon, Symposion 4,19; 5,1–10.

du?“ Sokrates beschließt die Diskussion mit einem letzten, nicht mehr funktionalen, sondern eher theologischen Argument: er verweist noch einmal auf seine Ähnlichkeit mit den Silenen, die doch von den Najaden, also von Göttinnen abstammen. Danach wird abgestimmt, und Kritobulos erhält – allen vorgebrachten Argumenten zum Trotz – den Ehrenpreis. Aus Xenophons Text ergibt sich eine Physiognomie, die zweimal (am Anfang und am Schluß) explizit mit der eines Silen verglichen wird: Charakteristika sind die heraustretenden Augen, eine eingedrückten Sattelnase und ein großer Mund mit aufgeworfenen Lippen. Diese genaue Beschreibung kehrt in weniger ausführlicher Form auch bei Platon wieder, im *Gastmahl*[19] sowie im *Theaitetos*[20].

Auf den ersten Blick ist der Sachverhalt unproblematisch und evident: man wird in den literarischen Zeugnisse den Niederschlag unmittelbarer persönlicher Erfahrung vermuten. Wenn wir wissen wollen, wie Sokrates wirklich ausgesehen hat, so brauchen wir nur die Texte zu lesen. Und auf ähnliche Informationen, so könnte man meinen, wird auch der Bildhauer zurückgegriffen haben, der nach der Akademie-Gründung (als Sokrates also schon seit mehr als zehn Jahren tot war) mit dem Auftrag der älteren Bildnisstatue betraut wurde. Aber bei näherem Zusehen wird der Fall doch komplizierter. Die literarischen Zeugnisse setzen erst um die Mitte der 80er Jahre ein;[21] keines von ihnen ist nachweislich älter als die Bildnisstatue, und selbst die frühesten könnten bereits durch diese angeregt worden sein.[22] Wir hätten es dann mit einem genau entgegengesetzten Abhängigkeitsverhältnis zu tun: nicht die Texte hätten das Porträt, sondern das Porträt hätte umgekehrt die Texte beeinflußt.

Vielleicht kommen wir einer Lösung näher, wenn wir versuchen, uns die historische Situation möglichst konkret vorzustellen. Zunächst muß man sich vergegenwärtigen, daß wir es im klassischen Griechenland mit einer Kultur zu tun haben, in der eine *private* Bildniskunst im eigentlichen Sinn inexistent ist: der Raum, in dem Bildnisse zur Aufstellung kommen, ist immer

[19] Platon, Symposion 215 B.

[20] Platon, Theaitetos 143 E.

[21] Zur Datierung des Platonschen *Symposions* zwischen 384 und 378 vgl. H. Thesleff, Studies in Platonic Chronology (1982), S. 117f., 135, 176; zum *Theaitetos*-Dialog, der frühestens um 370 verfaßt worden sein kann, vgl. ebd., S. 152–157; zur umstrittenen Frage der Zeitbestimmung von Xenophons *Symposion* vgl. zuletzt ders., Bulletin of the Institute of Classical Studies 25 (1978), S. 157–170 (datiert die uns überlieferte Fassung in die 370er Jahre, nimmt darüber hinaus aber eine ursprüngliche Fassung an, die um 385 entstanden wäre: die Argumente für die Existenz dieser Urfassung scheinen mir nicht zwingend).

[22] Dies gilt allerdings kaum für Xenophons *Symposion*, das sicher außerhalb von Athen verfaßt wurde, seinerseits aber von Platonschen Texten abhängig zu sein scheint: vgl. vorige Anm.

ein öffentlicher; und es gibt kein Bildnis, das nicht zugleich Anspruch auf öffentliche Wirkung erheben würde. Das gemalte Porträt für die eigene Familie, die intime Miniatur, die flüchtige Skizze: all das ist der griechischen Kunst klassischer Zeit völlig unbekannt. Im Fall des Sokrates können wir mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, daß es vor 387 keine Porträts von ihm gegeben hat: sein Gesicht war an keinem Ort und in keinem Medium festgehalten worden. Gespeichert war die Erinnerung an ihn nur im Gedächtnis derjenigen, die ihn gekannt hatten, vor allem seiner Schüler. Von ihnen wird es unter den Genossenschaftlern der Akademie eine ganze Reihe gegeben haben.

Der Sachverhalt ist somit klar: In einer Kultur, die über keine Möglichkeiten verfügt, visuelle Eindrücke zu speichern und zu archivieren, wird eine halbe Generation nach dem Tod eines Menschen dessen Porträt angefertigt. Der Bildhauer muß auf die Erinnerungen von Sokrates-Schülern rekurriert und nach deren mündlichen Beschreibungen gearbeitet haben. Aber gerade an diesem Punkt ergeben sich Probleme.

Zwar ist das visuelle Gedächtnis zu erstaunlichen Leistungen imstande und dem auditiven über weite Strecken überlegen.[23] Dies gilt auch und besonders für das physiognomische Erinnerungsvermögen. Psychologische Versuche haben erhärtet, daß Menschen menschliche Gesichter besser voneinander unterscheiden als beispielsweise Schneekristalle oder Tintenkleckse:[24] ein Ergebnis, über das sich kaum einer wundern wird. Tatsächlich kann jeder von uns Hunderte von Gesichtern speichern und auch langfristig wiedererkennen:[25] ohne diese Fähigkeit wäre der Alltag in einer mensch-

[23] Cicero, De oratore 2,357; R. S. Nickerson, Short term memory for complex, meaningful, visual configurations: a demonstration fo capacity, in: Canadian Journal of Psychology 19 (1965), S. 155–160; R. N. Shepard, Recognition memory for words, sentences and pictures, in: Journal of Verbal Learning and Verbal Behaviour 6 (1967), S. 156–163; A. Paivio, Imagery and long term memory, in: A. Kennedy/A. Wilkes (Hrsg.), Studies in long term memory (1975), S. 57–88; ders., Mental representations. A dual coding approach (1986), insbes. S. 160f., 260–262.

[24] A. G. Goldstein/J. E. Chance, Recognition of complex visual stimuli, in: Perception and Psychophysics 9 (1971), S. 237–241; H. L. Teuber, The brain and human behavior, in: R. Held/H. W. Leibowitz/H. L. Teuber (Hrsg.), Handbook of Sensory Physiology, Bd. 8: Perception (1978), S. 889–894. Besonders aufschlußreich scheint mir der Befund, daß Gesichter um so leichter wiedererkannt werden, wenn sie Gegenstand einer physiognomischen Urteilsbildung gewesen sind: G. H. Bower/M. B. Karlin, Processing depth and memory for faces, in: Journal of Experimental Psychology: General 103 (1974), S. 751–757 mit dem praktischen Ratschlag: „if you want to remember a person's face, try to make a number of difficult personal judgments about his face when you are first meeting him".

[25] H. P. Bahrick/P. O. Bahrick/R. P. Wittinger, Fifty years of memory for names and faces: A cross-sectional approach, in: Journal of Experimental Psychology: General 104 (1975),

lichen Gesellschaft gar nicht zu bewältigen.[26] Komplizierter wird es allerdings, wenn es nicht darum geht, ein Gesicht wiederzuerkennen, sondern darum, es *in absentia* zu beschreiben.[27] Was im visuellen Gedächtnis gespeichert wurde, läßt sich nur zu geringen Teilen und auch dann nur mit Mühe in verbale Aussagen übersetzen:[28] die Sprache ist eben kein besonders geeignetes Notierungssystem, wenn es darum geht, den Inhalt einer visuellen Erinnerung wiederzugeben. Etwas besser geht es, wenn wir, statt von Grund auf beschreiben zu müssen, auf den Vergleich mit allgemein bekannten Gesichtern rekurrieren können – noch besser aber, wenn wir visuelle Beispiele vorliegen haben, auf die wir mit dem Finger zeigen können: „Er hatte eine ähnliche Frisur wie dieser hier, und eine Nase wie jener" usw.

Mit diesem Fragenkomplex hat sich am ausführlichsten eine Disziplin beschäftigt, mit der anständige Archäologen oder Kunsthistoriker nur selten Kontakt aufnehmen: die Kriminalistik. Für dieses Fach stellt die Identifizierbarkeit bestimmter Personen aufgrund von Zeugenbeschreibungen seit eh und je ein zentrales Problem dar.[29] In aller Regel erweisen sich solche Personenbeschreibungen – die Kriminalisten sprechen von einem „portrait parlé"[30] – als unzulänglich, weil sie bruchstückhaft und allgemein sind. Die

S. 54–75. Vgl. auch H. D. Ellis in: G. Davies/H. D. Ellis/J. Shepherd (Hrsg.), Perceiving and Remembering Faces (1981), S. 188–196.

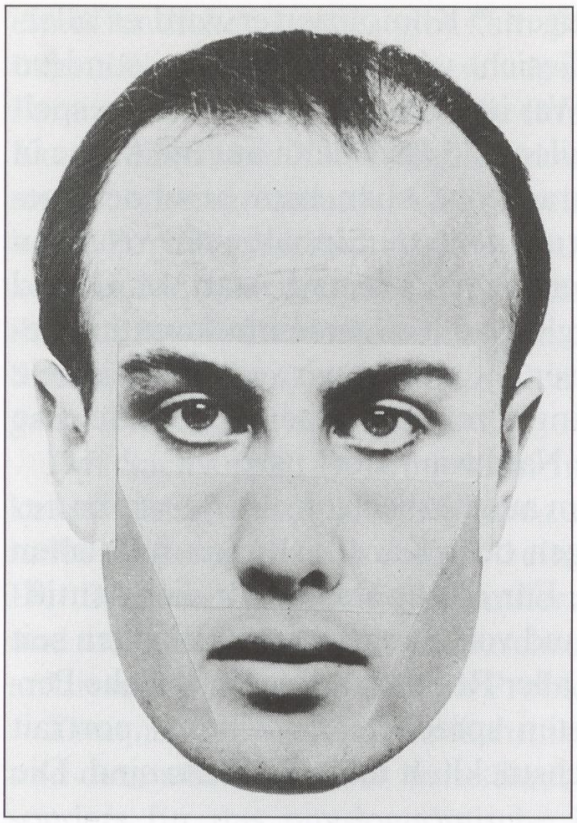
[26] Entsprechend groß ist auch der Bereich der Großhirnrinde, der auf diese Funktion spezialisiert ist; ihre spezifische Leistungsfähigkeit wird besonders schlagend durch ihre Pathologie veranschaulicht: A. R. Damasio/H. Damasio/G. W. Van Hoesn, Prosopagnosia: anatomical basis and behavioral mechanisms, in: Neurology 32 (1982), S. 331–341.

[27] Zum Unterschied zwischen Wiedererkennen und Reproduzieren (engl.: *recognition* und *recall*) vgl. vor allem R. L. Cohen/K. Granström, Reproduction and recognition in short term visual memory, in: Quarterly Journal of Experimental Psychology 22 (1970), S. 450–457; K. R. Laughery/G. C. Duval/M. S. Wolgater, Dynamics of face recall, in: H. D. Ellis/M. A. Jeeves/F. Newcombe/A. Young (Hrsg.), Aspects of Face Processing, Dordrecht 1986, S. 373–387.

[28] Vgl. P. von Matt, ... fertig ist das Angesicht (1983), S. 93–99 über die „grundsätzliche Unbeschreibbarkeit des menschlichen Gesichts".

[29] Vgl. H. Drescher/E. Steinwender, Personenbeschreibung. Schriften des Bundeskriminalamtes, 1961, S. 2.

[30] Der Ausdruck stammt von Alphonse Bertillon, seit 1880 Chef des polizeilichen Identifizierungsamtes in Paris und Verfasser des einschlägigen Standardwerkes: Identification anthropometrique, Bd. 1–12 (1893); vgl. R. A. Reiss, Signalementslehre, Bd. 1: Das gesprochene Porträt, München 1908. Das Phänomen selbst ist natürlich schon aus der Antike bekannt: vgl. J. Hasebroek, Das Signalement in den Papyrusurkunden, Leipzig 1921; zuletzt E. C. Evans, Physiognomics in the Ancient World, in: Transactions of the American Philosophical Society NS 59,5 (1969), S. 35f. Die auf Papyrus überlieferten Personenbeschreibungen (meist handelt es sich um entlaufene Sklaven) sind vom Bertillonschen Standard weit entfernt: man liest sie mit dem angenehmen Verdacht, daß ihre Effektivität als Fahndungshilfsmittel kaum sehr groß gewesen sein dürfte.



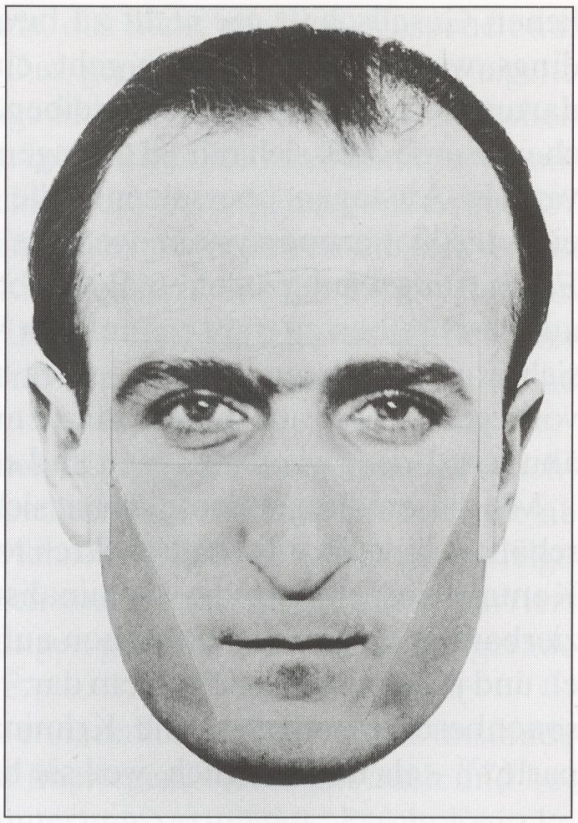


Abb. 5–6: Zwei Phantombilder (Photofit-System).

entscheidende Schwierigkeit besteht darin, das „gesprochene" Porträt in ein visuelles Porträt umzusetzen. Für diese Umsetzung gibt es verschiedene Methoden, bei denen stets auf eine visuelle Hilfskonstruktion zurückgegriffen wird. Eine der geläufigsten ist dabei das sogenannte Photofit-System (Abb. 5–6).[31] Das System besteht aus einem Bildarchiv unterschiedlicher Gesichtskomponenten, die in fünf Gruppen unterteilt sind: in der ersten Gruppe findet man Haare und Stirnpartien (inklusiv Ohren), in der zweiten Augen, in der dritten Nasen, in der vierten Münder und in der fünften Umrisse der unteren Gesichtspartie. Jedes Element der einen Kategorie ist mit jedem Element aller anderen kombinierbar: so lassen sich aus 562 Einzelelementen mehr als 13 Milliarden unterschiedliche (männliche weiße) Gesichter konstruieren. Es gibt neben Photofit mehrere andere, neuerdings auch computerisierte, Systeme; aber alle sind nach demselben Prinzip auf-

[31] J. Penry, Looking at faces and remembering them. A guide to facial identification, London 1971. Für einen guten Überblick vgl. G. M. Davies, Face recall systems, in: Davies/Ellis/Shepherd (Hrsg.) 1981, S. 227–250, insbes. S. 229, 234–240; ders., The recall and reconstruction of faces: Implications für theory and practice, in: Ellis/Jeeves/Newcombe/Young (Hrsg.) 1986, S. 388–397.

gebaut: man wählt aufgrund der Zeugenaussagen Einzelelemente aus und kombiniert sie zu einem Gesamtbild; so erhält man eine vorläufige Gestalt, die den Zeugen erneut vorgelegt und durch Einarbeitung sukzessiver Änderungsvorschläge schrittweise korrigiert werden kann. Durch einen Wechselprozeß von Kritik und bildlicher Umsetzung entsteht schließlich ein Phantombild, das im Idealfall von sämtlichen Zeugen bestätigt wird und das in seiner konkreten, anschaulichen Differenziertheit[32] weit über alles hinausgeht, was eine bloße sprachliche Beschreibung hätte bieten können.

Das Verfahren birgt allerdings auch Risiken in sich. Der Vorgang der Bildproduktion durch aktive Beteiligung der Zeugen kann leicht eine Eigendynamik entwickeln. Gerade in seiner konkreten Anschaulichkeit kann das Phantombild dazu verführen, in ihm schließlich nicht mehr ein behelfsmäßiges Modell, sondern ein getreues Spiegelbild zu erblicken; wenn es den Zeugen oft genug vorgelegt wird, besteht die Gefahr, daß es bei ihnen die ursprüngliche Erinnerung an das Gesicht des Täters verdrängt; im Extremfall kann dies paradoxerweise dazu führen, daß der Täter am Ende nicht wiedererkannt wird, weil er dem Phantombild nicht genau genug entspricht. Erfahrene Kriminalisten wissen natürlich sehr wohl von dieser Gefahr. Daher betonen sie auch immer wieder, daß ein Phantombild kaum als positives Identifizierungsmittel taugt: es kann nur ein Ausschlußverfahren in Gang setzen, bei dem zunächst unter allen Verdächtigen diejenigen wegfallen, die *vollständig* anders aussehen: „die Annäherungsmethode ist also negativer Art; es kann zwar nicht gesagt werden: ‚*das* ist der Täter!', aber es kann gesagt werden: ‚unter diesen tausend Menschen befindet sich *nicht* der Täter!'".[33] Nachvollziehbar ist vor allem die Sorge, das Phantombild dürfe „nicht vom wirklichen Täter ablenken"[34]: dies kann vor allem dann geschehen, wenn es vom Fahndungsbeamten für ein getreues Abbild gehalten wird und diesen insofern dazu verführt, nach einer Person zu suchen, die es in dieser exakten Gestalt natürlich niemals gegeben hat.

Es liegt auf der Hand, daß es zwischen Phantombild und Porträt gewisse Ähnlichkeiten, aber auch grundlegende Unterschiede gibt. Darauf werde ich zurückkommen. Aber kehren wir zunächst zu unserem Testfall zurück.

[32] Nicht unbedingt in seinem Wahrheitsgehalt! Das Phantombild wird kaum je zu einer positiven Identifizierung eines Täters führen, sondern allenfalls ein Ausschlußverfahren in Gang setzen: das Bild soll dem Typ der gesuchten Person so ähnlich sein, „daß jede andere Person, bei der die im Bild enthaltenen Charakteristika fehlen, aus dem Kreise der verdächtigten Personen ausgeschieden werden kann" (Drescher/Steinwender 1961, S. 106).

[33] Ebd., S. 106.

[34] Ebd., S. 109.

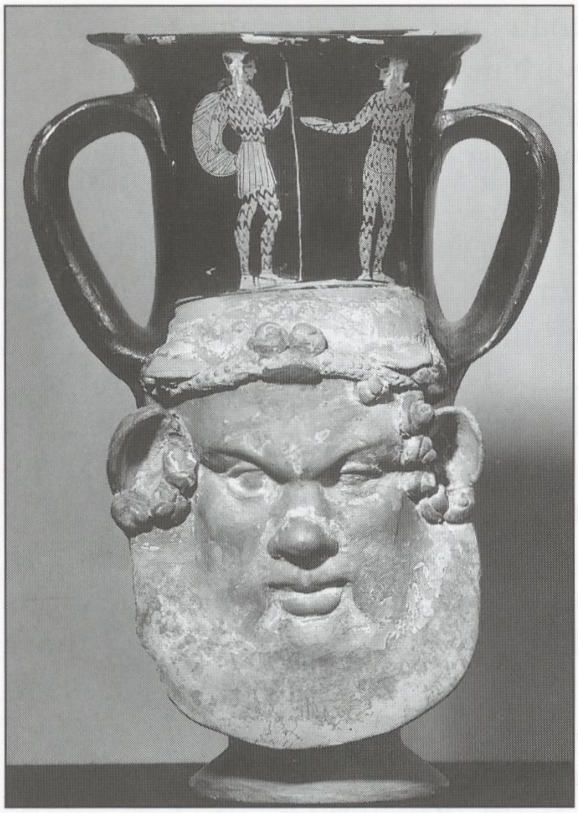


Abb. 7: Attischer Doppelkopf-Kantharos. Neapel, Museo Nazionale.

Abb. 8: Silen: Detail von einer attischen Oinochoe. Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig.

Gehen wir noch einmal von den Texten aus. Aus ihnen wird sofort evident, daß auch die Sokrates-Schüler bei ihrer Beschreibung der Physiognomie des verstorbenen Lehrers eine visuelle Hilfskonstruktion verwenden: explizit und immer wieder wird auf die Ähnlichkeit des Sokrates mit einem Silen verwiesen. Silene aber sind Wesen, deren Physiognomie ikonographisch festgelegt und jedermann geläufig war. Das läßt sich an beliebigen Beispielen aus dem späten 5. und frühen 4. Jahrhundert veranschaulichen (Abb. 7–11).[35]

[35] Abb. 7: Attischer Doppelkopf-Kantharos Neapel, Museo Archeologico, Stg. 57: J. D. Beazley, Attic Red-figure Vase-Painters (²1963) 1251,38 (Eretria-Maler, um 420). Abb. 8: Attische Oinochoe Basel, Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, BS 407 (Detail): Beazley (²1963) 1688,12 (Eretria-Maler, um 420). Abb. 9: Drachme der sizilischen Stadt Katane, Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett: P. Franke/M. Hirmer, Die griechische Münze (²1972), Taf. 15, Nr. 46 (420–410). Abb. 10: Litra der sizilischen Stadt Katane: Franke/Hirmer (²1972), Taf. 15, Nr. 45 (420–410). Abb. 11: Attische Tonstatuette, St. Petersburg, Staatliche Eremitage: A. Peredolskaya, Attische Tonfiguren aus einem südrussischen Grab, in: Antike Kunst, Beiheft 2, 1964, S. 27 mit Anm. 164, S. 29 mit Anm. 176, Taf. 14,1 (380–350 v. Chr.); zum Typus vgl. auch Lexikon iconographicum mythologiae classicae 3 (1986), Sp. 480 s. v. Dionysos, Nr. 689.

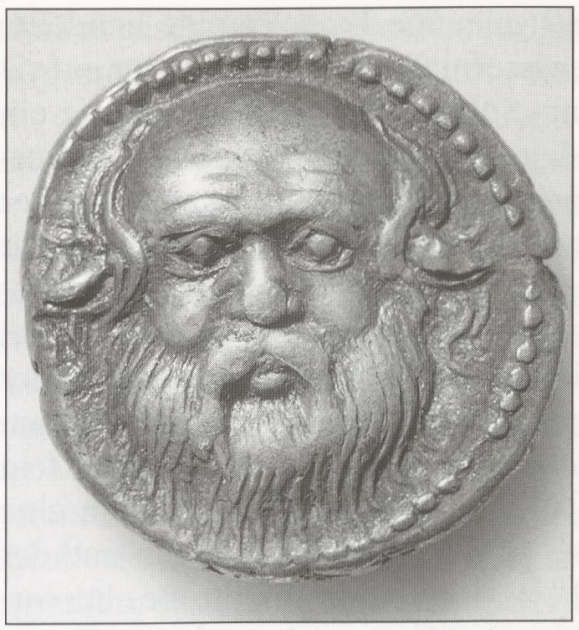


Abb. 9: Drachme von Katane. Staatliche Museen zu Berlin, Münzkabinett.

Abb. 10: Litra von Katane. Privatbesitz.

Abb. 11: Tonstatuette, Silen mit dem Dionysos-Knäblein im Arm: Kopf des Kindes abgebrochen. St. Petersburg, Staatliche Eremitage.

Charakteristische Merkmale aller Silensdarstellungen sind der mächtige Schädel mit der Glatze und die breite Sattelnase; dazu kommen meistens auch noch hervortretende Augen und ein übergroßer Mund: genau jene Merkmale, die auch in Xenophons Text eine Rolle spielen. Ein Kriminalist würde sagen, daß hier die Silensikonographie als Hilfskonstruktion verwendet wurde, um ein Phantombild des Sokrates herzustellen. Gerade weil es

sich um eine weitgehend konstante und geläufige Ikonographie handelte, konnte man leicht auf sie verweisen, gewissermaßen mit dem Finger auf sie zeigen. Es brauchte nur einer zu sagen: „Sokrates hat ausgesehen wie ein Silen", um mit diesem einfachen Satz bei jedem eine konkrete bildliche Vorstellung hervorzurufen. Eine solche Vorstellung konnte leicht auch auf der sprachlichen Ebene tradiert werden: und diese Vorstellung ist es, von der auch der Bildhauer des Porträts ausgegangen ist. Auch ihm hat die Silensikonographe als Orientierungspunkt gedient. Silenshaft sind an dem Porträt vor allem die kugelige Glatze, die breiten Gesichtsproportionen sowie der hohe Ansatz der Ohren; auch die Nase orientiert sich in ihrer Breite am Silens-Typus, wenn auch der Nasenrücken im Profil einen konvexen, fein geschwungenen Kontur erhalten hat, für den man bei Silenen kaum eine Parallele finden dürfte. Kaum silenshaft sind hingegen die Augen und der Mund.[36] Das Porträt weist weder dicke Lippen noch übergroße, hervortretende Glubschaugen auf: damit unterscheidet es sich auch von Xenophons physiognomischer Beschreibung im *Symposion*. Xenophons Text ist drastischer und scheint alles in allem der traditionellen Silensikonographie wesentlich stärker verhaftet geblieben zu sein als das plastische Porträt.

Unproblematisch ist der Fall des jüngeren Porträts, Typus B (Abb. 1–2): dessen Bildhauer hat sich naheliegenderweise an das ältere Bildnis gehalten, dieses also als Vorlage benutzt, auch wenn er die silenshaften Züge noch einmal gemildert hat: das ganze Gesicht, das nun durch lange Locken gerahmt wird, hat einen guten Teil seines provozierenden Aussehens eingebüßt. Die Abhängigkeit ist eindeutig, der Fall klar: und insofern braucht uns Typus B auch nicht weiter zu beschäftigen.

So weit so gut. Vielleicht aber gerät der eine oder die andere doch in Versuchung, die physiognomische Gretchenfrage zu stellen: Und wie hat Sokrates nun denn tatsächlich ausgesehen? Wir haben gehört, daß er einem Silen ähnlich gewesen sein soll: aber wie weit dürfen wir dieser Aussage in physiognomischer Hinsicht trauen? Diese Frage ist positiv natürlich gar nicht zu beantworten; es lassen sich nur grundsätzliche Vorbehalte anmelden. Zweierlei scheint mir besonders wichtig.

Erstens: Die griechische bildende Kunst der Klassik hat immer wieder in unendlichen Variationen menschliche Schönheit zu ihrem Thema gemacht, dem Gegenpol des Häßlichen aber zunächst keine entsprechende Aufmerk-

[36] Allenfalls geht die Breite des Mundes bei der Replik in Toulouse (Richter 1965, S. 111, Nr. 9, Abb. 473–475) etwas über das hinaus, was man bei gleichzeitigen Köpfen als statistisches Mittelmaß konstatieren könnte.

samkeit geschenkt. Das heißt natürlich nicht, daß häßliche Menschen niemals dargestellt worden wären: das ist – wenn auch vergleichsweise selten – durchaus der Fall gewesen.[37] Entscheidend ist aber der Umstand, daß im Bereich der anthropomorphen Häßlichkeit keine feste Typologie, kein Kanon positiver Gestaltungsmöglichkeiten entwickelt wurde. Tatsächlich ist Silen beinahe die einzige menschenähnliche Figur, deren Häßlichkeit zum Gegenstand einer festgeprägten und verbindlichen Ikonographie gemacht worden ist.[38] Wir haben es beim Silen also nicht mit einer unter vielen möglichen Formen von Häßlichkeit zu tun, sondern gewissermaßen mit *dem* prototypischen Inbegriff eines anthropomorphen häßlichen Wesens. Das heißt aber auch, daß der Vergleich mit dem Silen (gerade weil es wenig Alternativen zu ihm gab) potentiell ein sehr breites Spektrum an realen physiognomischen Variationen abzudecken hatte. Um noch einmal den kriminalistischen Vergleich aufzugreifen: das Phantombild des Sokrates wird nicht aus mehreren, variablen Einzelelementen zusammengesetzt, sondern im ganzen übernommen, *tel quel*: und zwar aus einer Ikonographie, zu der es (wenn es um die Darstellung von Häßlichkeit ging) kaum Alternativen gab; der visuelle Code, mit dem hier gearbeitet wurde, ist denkbar arm und weist nur sehr geringe Variationsmöglichkeiten auf. Entsprechend unzuverlässig dürfte auch das Phantombild sein; wenn wir auf seiner Grundlage im Athen des späten 5. Jahrhunderts eine Fahndung durchzuführen gehabt hätten, so würde sich am Schluß nicht mehr ergeben haben als ein *line up* von einigen hundert glatzköpfigen Männern; ein Kriminalist würde das als keinen besonderen Erfolg betrachten.

Zweitens: Die Ähnlichkeiten zwischen Sokrates und Silen gehen weit über das Physiognomische hinaus. Man braucht sich nur die Grundzüge von Silen als einer mythischen Gestalt noch einmal zu vergegenwärtigen. Einerseits handelt es sich um einen zottigen Dämon, der sich vor der menschlichen Zivilisation fernhält und der, wenn man seiner einmal bedarf, wie ein wildes Tier gefangen und gefesselt werden muß. Aber eben dieser komische, häßliche Kobold verfügt andererseits über eine Weisheit, die tiefer reicht als jeder menschliche Verstand; und seiner Weisheit wegen wird ihm schließlich auch die Erziehung des kleinen Dionysos anvertraut.[39] So stellt ihn auch die

[37] Vgl. zuletzt N. Himmelmann, Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts, Erg.Heft 28 (1994).

[38] Dazu kämen noch die Kentauren, deren physiognomischer Typus aber mit demjenigen von Satyrn und Silenen unmittelbar zusammenhängt: das darf hier außer Betracht bleiben.

[39] Vgl. etwa W. H. Roscher (Hrsg.), Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie (1884–1924), Bd. II, Sp. 2954ff. s. v. Midas; Bd. IV, Sp. 510ff. s. v. Satyros.

Petersburger Terrakotta dar (Abb. 11): kaum menschenähnlich sind die spitzen Ohren und die dichte, fellartige Behaarung am ganzen Körper; die ganze Erscheinung ist unförmig und lächerlich; und doch hält dieses halbtierische Wesen wie eine liebevolle Amme das göttliche Dionysos-Kind im Arm. Eine ganz ähnliche Ambivalenz ist aber auch für Sokrates charakteristisch. Auch Sokrates wird ob seiner Häßlichkeit ausgelacht und verspottet; auch er ist jemand, der gegen menschliche Normen verstößt, ein Stein des Anstoßes und ein Ärgernis darstellt für die ganze Stadt, bis zum Ende seiner Tage; und doch hat ihn das Delphische Orakel als den weisesten unter allen Menschen bezeichnet;[40] als Weisheitslehrer und Erzieher hat er wie kaum ein anderer die Jugend zu faszinieren gewußt; und wenn er selber irgend eine Fähigkeit für sich in Anspruch nahm, dann am liebsten die der Hebammenkunst[41]. Der Schluß liegt auf der Hand: wenn man für Sokrates als Weisheitslehrer, männliche Amme und zwielichtiges Subjekt in einer Person nach einem mythologischen Gleichnis suchte, so bot sich der Vergleich mit Silen geradezu von allein an: zwischen der mythischen und der realen Figur lassen sich Punkt für Punkt Entsprechungen feststellen. Sie gehen so weit, daß der Vergleich sich wohl auch dann eingebürgert hätte, wenn es mit der physiognomischen Ähnlichkeit nicht weit her gewesen wäre. In der Tat dürfte der Vergleich ja zunächst weniger auf die physiognomischen Züge als vor allem auf die grundsätzliche Ambivalenz beider Gestalten gezielt haben. Noch näher gelegt wurde dieser Vergleich schließlich durch die Einkerkerung des Sokrates: war doch auch Silen seinerzeit gefangen und in Fesseln gelegt worden; mit dem wesentlichen Unterschied allerdings, daß König Midas, der sich den Silen hatte vorführen lassen, von ihm nichts anderes als einen weisen Rat begehrte, während die Athener sich nun gegenüber der Weisheit des Sokrates als taub und blind erwiesen. So wird der Vergleich zwischen Sokrates und Silen wohl zum ältesten Kern der Sokrates-Legende gehört haben: und während nach Sokrates' Tod die Erinnerung an dessen reale Physiognomie nach und nach verschwamm und verblaßte, nahm seine Gestalt in Geschichten und Anekdoten immer definitiver die Züge seines mythologischen *alter ego* an. Die lebendige und facettenreiche Erinnerung konnte nicht ohne Verluste zum Gegenstand einer zunächst mündlichen, und später schriftlichen Tradition gemacht werden; eine Tradition, die nur das aufbewahrte, was in Worte zu fassen war, mußte notwendigerweise zu einer fortschreitenden Vereinfachung führen: bis

[40] Platon, Apologia 21A; vgl. auch Xenophon, Apologia 14 und Diogenes Laertios 2,37.
[41] Platon, Theaitetos 149A–151C.

schließlich das eingängige Phantombild von Sokrates-Silen das Feld behauptete.

Spätestens an diesem Punkt müssen wir aber noch einmal innehalten. Wir haben das Porträt mehrmals mit einem Phantombild verglichen: und tatsächlich gibt es zwischen Porträt und Phantombild, was den Vorgang ihrer Entstehung betrifft, weitgehende Ähnlichkeiten. Aber es gibt zwischen ihnen auch gravierende Unterschiede: sie betreffen weniger die Genese als vor allem die Rezeption. Phantombild und Porträt haben zum Betrachter ein völlig unterschiedliches Verhältnis. Freilich haben wir es in beiden Fällen mit einem Gesicht zu tun: dieses Gesicht besitzt im einen Fall einen Namen, und im anderen natürlich nicht. Das Phantombild ist allerdings nicht nur namenlos, sondern es verweist überhaupt nicht auf eine konkrete Person: so werden die Kriminalisten nicht müde uns einzuschärfen, daß es sich bei ihm nur um eine visuelle Hilfskonstruktion handelt, die lediglich als Grundlage für ein Ausschlußverfahren dient: das Phantombild bildet keine reale Person ab, sondern begrenzt einen physiognomischen Wahrscheinlichkeitsraum; es gleicht, obgleich es uns wie ein Gesicht anblickt, mehr einer Landkarte als einem Spiegelbild. Beim Porträt verhält es sich natürlich genau umgekehrt: hinter ihm steht eine reale, namentlich bekannte Person; der Betrachter wird unmittelbar dazu aufgefordert, die Darstellung als Widerspiegelung des Dargestellten zu verstehen.

Dieser Unterschied hat weitgehende Konsequenzen. Das Phantombild zeigt uns eine Physiognomie, die – zumindest im Idealfall – in semantischer Hinsicht neutral bleibt: gerade weil sich dieses Gesicht auf keinen realen, lebenden Menschen bezieht (genauer: weil wir es auf keinen realen, lebenden Menschen beziehen dürfen), bleibt es auf eigentümliche Weise leer, es enthält keine Botschaft für uns. Und gerade weil jeder von uns in jedem Gesicht unwillkürlich nach einer Botschaft sucht, geraten wir als Betrachter eines Phantombildes in eigentümliche Schwierigkeiten: das Phantombild setzt unsere normalen, gewissermaßen genetisch vorprogrammierten Wahrnehmungsgewohnheiten außer Kraft. Für Porträts hingegen gilt – auch in diesem Punkt – das Gegenteil. Kein Porträt ist neutral; jedes beinhaltet eine Aussage und fordert den Betrachter zu einem entsprechenden Widerhall auf, sei dieser nun positiv oder negativ: sei es Bewunderung oder Furcht, Vertrauen oder Mitleid, Respekt oder Entsetzen, Sympathie oder Unterwerfung. Jedes Porträt will den Betrachter zu einer emotionalen Reaktion verführen, ohne aber diese Reaktion wirklich steuern zu können. Porträts verwenden für ihre Aussagen einen schwachen, unterdeterminierten Code, der dem Betrachter weite Spielräume offenläßt. Daraus folgt: ein und dasselbe Porträt kann zu ganz unterschiedlichen Reaktionen Anlaß geben.

Kehren wir noch einmal zum Sokrates-Porträt zurück. Es hat in Athen im frühen 4. Jahrhundert sicherlich eine Vielzahl von Bürgern gegeben, die auf ein solches Porträt tendentiell ähnlich reagiert hätten wie Zopyros auf den lebendigen Sokrates: nur allzu rasch dürften die meisten von ihnen dazu bereit gewesen sein, die Andersartigkeit dieser Physiognomie als Abweichung von einer positiven Norm zu verstehen. Das entsprechende Deutungsmuster ist uns aus der Geschichte der physiognomischen Interpretationslehren sattsam bekannt. Jeder Physiognomik liegt (explizit oder implizit) ein bestimmtes Schönheitsideal, eine bestimmte positive anthropologische Norm zugrunde: und jede Abweichung von dieser Norm wird eben im Sinn einer spezifischen Minderwertigkeit, eines Mangels registriert. Dies gilt für die eingangs zitierte, pseudoaristotelische Physiognomik genauso wie noch für die menschenfreundlichste aller physiognomischen Lehren, diejenige Lavaters.

Über die positive Norm und das bürgerliche Schönheitsideal, von dem ein Betrachter 4. Jahrhunderts v. Chr. ausgegangen sein dürfte, informieren uns am besten die zahlreichen attischen Grabreliefs dieser Zeit.[42] Dort finden wir natürlich niemals eine Physiognomie wie die des Sokrates: stets sehen wir würdevolle Köpfe mit reichlichem Haarwuchs; die Gesichter sind weder zu hager noch zu fett: sie weisen alle eine gerade Nase und regelmäßige Züge auf; mit geringfügigen Variationen entsprechen sie ein und demselben Ideal reifer männlicher Schönheit. Dieses ästhetische Ideal hatte aber zugleich auch eine starke ethische Komponente, denn nach den gängigen Wertvorstellungen waren physische und moralische Vollwertigkeit kaum voneinander zu trennen. Im Horizont des klassischen Athen erscheint ein Urteil wie das des Zopyros demnach alles andere denn originell: ein Großteil der attischen Bürger wird sehr schnell bereit gewesen sein, im Sokrates-Porträt die Darstellung eines üblen Subjektes zu erkennen; auch die Aussage des Zopyros, daß Sokrates „hinter den Weibern her" gewesen sei, scheint durch das Porträt eine Bestätigung zu erfahren: denn natürlich ist hypersexuelles Verhalten absolut typisch für Satyrn und Silene.

Eine solche Deutung läuft den Absichten der Auftraggeber und des Bildhauers natürlich diametral entgegen. Interessant ist aber der Umstand, daß der Bildhauer mit solchen trivialphysiognomischen Vorurteilen durchaus gerechnet zu haben scheint: nicht umsonst hat er die Häßlichkeit des Sokrates ja nicht gemildert, sondern sie umgekehrt betont und deutlich zur Schau

[42] Einen kleinen, gut bebilderten Überblick bietet nach wie vor H. Diepolder, Die attischen Grabreliefs des 5. und 4. Jahrhunderts v. Chr. (1931); zu den (sehr eingeschränkten) physiognomischen Variationsmöglichkeiten vgl. zuletzt M. Meyer, in: Athenische Mitteilungen 104 (1989), S. 49ff.

gestellt. Er hat Sokrates mit Zügen ausgestattet, die den gängigsten physiognomischen Vorurteilen genau entsprechen und sie dadurch auf den ersten Blick auch scheinbar bestätigen: aber nur um sie auf den zweiten um so gründlicher zu enttäuschen. Das Porträt verfolgt in Hinsicht auf seine Betrachter eine Taktik, für die man kaum ein treffenderes Wort finden kann als: Ironie.

Nun liegt dieser Begriff ohnehin nahe, wenn von Sokrates die Rede ist. Schon im platonischen *Gastmahl* bezeichnet Alkibiades den Sokrates als Ironiker, der seine Weisheit eher verbirgt als daß er sie zur Schau trägt, und der das ganze Leben lang mit den Menschen sein hintergründiges Spiel treibt.[43] Auch Aristoteles bringt in der *Nikomachischen Ethik* den Begriff des *eíron* mit Sokrates in Verbindung, wenn er das Wort auch in etwas anderer und harmloserer Bedeutung verwendet; als Ironiker wird derjenige bezeichnet, der sich geringer macht, als er in Wahrheit ist: „am liebsten verleugnet er, was große Ehre macht, wie es auch Sokrates zu tun pflegte"[44]. Zum Ironiker schlechthin ist Sokrates schließlich in der Neuzeit geworden: spätestens durch Kierkegaard, der die ironische Komponente der platonischen Dialoge ins Zentrum seiner Interpretation gerückt und unübersehbar gemacht hat.[45] Kierkegaard hat die Ironie – darin Hegel folgend – als „unendliche absolute Negativität"[46] bestimmt und in ihr – gegen Hegel – die notwendige Bedingung dafür gesehen, daß überhaupt ein menschenwürdiges Leben geführt werden könne.[47] Doch brauchen wir diesen philosophischen

[43] Platon, Symposion 216E.

[44] Aristoteles, Nikomachea ethica 1127b, 24–26; die ironische Untertreibung hat hier keinen polemischen Charakter, sondern bezeichnet einfach das Gegenteil der anmaßenden Übertreibung: der maßvolle Ironiker ist ein bescheidener und gefälliger Mensch. Spätestens in der Nachfolge von Aristoteles ist die Gestalt des Ironikers auch für die Physiognomiker zu einem festen Typus geworden; über ihn heißt es in der ps.-aristotelischen Physiognomonik 808a, 27–29: „fettes Gesicht; der Bereich um die Augen ist runzlig; schläfriger Gesichtsausdruck"; die Übereinstimmungen mit dem Sokrates-Bildnis Typus A sind auffällig: sollte der Verfasser gerade in diesem Kopf den Prototyp des *eíron* gesehen haben?

[45] S. Kierkegaard, Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates (1841; dt. Übers. 1929). Dieser Text ist für alle späteren Sokrates-Interpretationen prägend geworden; vgl. etwa C. Reinhardt, Vermächtnis der Antike (1960), S. 225: „eine noch von keinem Menschen je erreichte Überlegenheit im Schein der Unterlegenheit, das Führen im Sich-Fügen, die ‚Ironie' in der Berufenheit, die Grazie im ‚Stachel', die Gewißheit im ‚Nichtwissen', der Sieg im Gehorsam und der Adel im Silensgesicht: dies ist der Kern im Sokrates des Platon".

[46] Ebd., S. 18 und passim. Vgl. G. W. F. Hegel, Ästhetik, hrsg. von F. Bassenge, Berlin 1955, S. 105–107, 186.

[47] Vgl. a. a. O. die These XV: „ut a dubitatione philosophia sic ab ironia vita digna, quae humana vocetur, incipit".

Pfad nicht weiter zu verfolgen. Es genügt in unserem Zusammenhang, wenn wir statt dessen auf die ebenso konkrete wie schlichte Definition des Begriffes zurückgreifen, die in der rhetorischen Theorie zu finden ist.[48] Für die Rhetoriker „besteht Ironie darin, daß man etwas zu verstehen gibt, ohne den Anschein zu erwecken, daß man es sagt, oder indem man für eine bestimmte Sache den Ausdruck ihres genauen Gegenteils verwendet"[49]. In unserem Zusammenhang ist vor allem die Selbstironie von Interesse; ihre geläufigste Form besteht darin, daß der Sprechende den gegnerischen Sprachgebrauch übernimmt und gegen sich selbst eben jene Vorwürfe und Verleumdungen anführt, die sonst der Gegner gegen ihn vorzubringen pflegt; diese selbstbezichtigende Variante der ironischen Redeweise findet man als *asteismós* oder als *antimetáthesis* bezeichnet.[50]

Ein grundsätzliches Problem *jeder* ironischen Aussage besteht natürlich darin, daß sie – um wirksam zu werden – als *ironische* Aussage auch verstanden werden muß: es bedarf deutlicher Ironisierungssignale, die dem Adressaten klar machen, daß die intendierte Botschaft nicht im Wortsinn liegt, sondern in dessen Gegenteil. Der Redner erreicht dies normalerweise durch Ausdruck und Gebärden.[51] Dem Bildnis sind solche Möglichkeiten verwehrt: es kann sich nur auf den Zusammenhang verlassen[52] – in unserem Fall also auf den konkreten Aufstellungskontext in der Akademie. Aber dieser Zusammenhang war unmißverständlich genug: hier mußte jedem zeitgenössischen Betrachter schlagartig klar werden, daß das Porträt gar keine andere Funktion haben konnte als die, den zu Unrecht verurteilten Lehrer zu feiern. Nur vordergründig greift das Bildnis die physiognomischen Vorurteile über Sokrates auf und macht sich – wie es bei der Selbstironie eben der Fall ist – den Spott über die Häßlichkeit des Dargestellten zu eigen. Auf den zweiten Blick wendet sich die Darstellung aber gerade gegen die Vorurteile, die sie zunächst zu bestätigen schien; dem gängigen Schönheitsideal

[48] W. Büchner, Über den Begriff der eironeia, in: Hermes 76 (1941), S. 339–358; H. Lausberg, Handbuch der literarischen Rhetorik (1960), §§ 582–585 und 1244 s. v. ironia; H. Weinrich, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 4 (1976), Sp. 577–582.

[49] So definiert bereits Anaximenes im 4. Jh. v. Chr.: L. Spengel (Hrsg.), Rhetores graeci (1853–56), Bd. 1, S. 208.

[50] Ebd., Bd. 3, S. 205 (Tryphon), 235f. (Kokondrios); die kasuistische Einteilung mag relativ spät sein, die Sache selbst ist es natürlich nicht; vgl. etwa die Argumentation des Alkibiades bei Thukydides 6,17,1: „und das hat meine Jugend und Torheit, so unnatürlich es scheint, gegen die peloponnesische Macht durch rechtes Wort zur rechten Zeit erhandelt".

[51] Spengel, Bd. 3, S. 205 (Tryphon): *metà tinos ethikês upokríseos*.

[52] Ähnlich verhält es sich natürlich auch bei schriftlichen Texten; vgl. Lausberg 1960, § 585: die ironische Figur verrät sich als Gegensinn immer nur durch den Kontext.

wird ein physiognomischer Gegentypus gegenüber gestellt, der Häßlichkeit mit einer positiven Aussage verbindet, die Geltung ästhetischer Normen punktuell aufhebt und dadurch die betreffenden Werte mit polemischer und zugleich entwaffnender Ironie in Frage stellt. Unmittelbar zu vergleichen ist das Muster, wonach die sokratische Argumentation in der oben zitierten Passage aus Xenophons *Symposion* verfährt.

Der antiphysiognomische Charakter des Sokrates-Porträts hat sich nicht zuletzt in dessen neuzeitlicher Rezeptionsgeschichte bemerkbar gemacht. Dies mag am Schluß an einer einzigen Episode verdeutlicht werden. Zu diesem Zweck machen wir einen gewaltigen Sprung: von den 80er Jahren des 4. Jahrhunderts v. Chr. in die 70er des 18. Jahrhunderts, und von der Bildnisstatue in der Athener Akademie zu Lavaters *Physiognomischen Fragmenten*. Unter den vielen Gesichtern, die Lavater in den Fragmenten behandelt, gibt es zwei, die besonders ausführlich besprochen werden und ganz offenkundig eine Schlüsselstellung einnehmen: es sind die Physiognomien von Sokrates und von Christus. Beide stellen auf unterschiedliche, aber doch vergleichbare Weise eine Herausforderung für Lavaters Theorie dar. Die ebenso simple wie grundsätzliche Prämisse dieser Theorie besteht in einer doppelten Gleichsetzung: gut = schön und schlecht = häßlich. Beim Antlitz Christi gerät die erste Gleichsetzung in Krise: denn die Güte Christi ist schlechterdings vollkommen und ohne Makel; Lavater sucht lange und mit wahrer Besessenheit nach einem adäquaten Christus-Bild, um schließlich doch zu resignieren: die absolute moralische Vollkommenheit Christi findet in keiner konkreten Gestalt eine Entsprechung, ja sie kann eine solche gar nicht finden: denn jede Kunst ist menschlich und daher prinzipiell außerstande, übermenschliche Schönheit wiederzugeben.[53] Noch heikler allerdings ist der Fall des Sokrates (Abb. 12)[54], denn bei diesem stimmt von beiden Gleichsetzungen weder die eine noch die andere mehr: erscheint hier doch der unvergleichlichste, weiseste, edelste Charakter in der häßlichsten und verächtlichsten Gestalt, denn es kann „schwerlich die menschliche Natur tiefer erniedrigt werden, als in der Gestalt eines Silenus“[55]. Für dieses irritierende

[53] Vgl. Lavater, Physiognomische Fragmente 1 (1775), S. 83–91; 2 (1776), S. 21f.; 4 (1778), S. 433–456.

[54] Lavater hat als Vorlagen nicht auf die plastischen Porträts, die damals z. T. noch gar nicht bekannt waren, sondern auf Gemmen zurückgegriffen; vgl. E. Zwierlein-Diehl, Glaspasten im Martin-von-Wagner-Museum der Universität Würzburg I (1986), Nr. 228, 500–505.

[55] Lavater, Physiognomische Fragmente 2 (1776), S. 64; Lavater meint diese Aussage bei Winckelmann gefunden zu haben, aber (soweit ich sehe) zu Unrecht: in dessen *Geschichte der Kunst* (Teil 1, Kap. 4) rangieren Satyrn, Silene und Faune auf der untersten Stufe des göttlichen Schönheitsideals; von einer Erniedrigung des Menschen ist dort nirgends die Rede (für einschlägige Beratung danke ich Gudrun Körner).

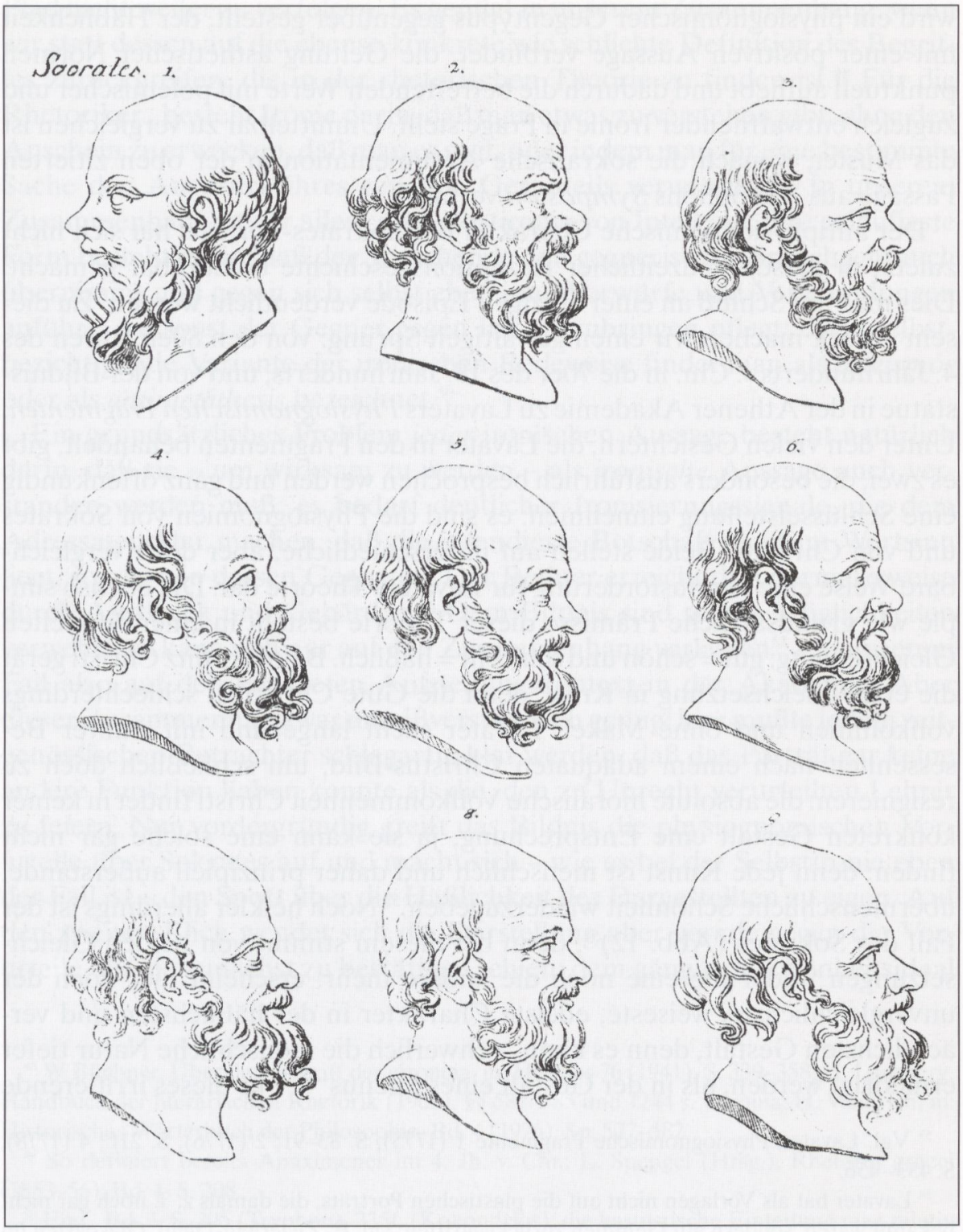


Abb. 12: Neun Profilköpfe des Sokrates. Aus J. C. Lavater, *Physiognomische Fragmente*, Bd. 2 (1776), Tafel 7.

Phänomen, das die ganze Theorie aus den Angeln zu heben droht, bietet Lavater im wesentlichen zwei komplementäre Erklärungsmöglichkeiten an. Erstens könnte man die Mißgestalt des Sokrates als eine Anomalie verstehen: gibt es doch „Mißgriffe der Natur; Druckfehler, wenn ich so sagen darf, die die allgemeine Lesbarkeit und Erklärbarkeit der menschlichen Gesichtszüge so wenig aufhüben, als zehen, zwanzig, dreißig Druckfehler ein Buch unlesbar und unerklärbar machten“[56]. Zweitens aber könnte die Mißgestalt nicht auf das lebendige Original zurückgehen, sondern einfach der künstlerischen Überlieferung zuzuschreiben sein: „O die Maler, die Bildhauer, die Zeichner – die alles karrikaturieren“[57]; „O, noch einmal! Es sind keine Verläumder auf der Welt, wie die Porträtmahler. Ihr schwächt die Natur, wo sie stark, und vergröbert sie, wo sie zart ist.“[58] Anders gesagt: entweder war das Gesicht des Sokrates selber schon ein Druckfehler der Natur, oder aber der Fehler ist sekundär durch die verfälschende Überlieferung der Porträtisten zustande gekommen: so oder so, man braucht den Druckfehler nur zu korrigieren, den verderbten physiognomischen Text wiederherzustellen – und Sokrates erhält ein Gesicht, das seinem Charakter entspricht, der Widerspruch ist behoben und die Physiognomik als Wissenschaft von der Menschenkenntnis gerettet.

Als *ultima ratio* einer methodischen Hermeneutik scheint eine solche Vorgehensweise kaum empfehlenswert. Was Lavater nicht in Betracht zieht, nicht in Betracht ziehen konnte: daß gerade im vermeintlichen Druckfehler die entscheidende Aussage liegt, und daß diese Aussage ihrer ursprünglichen Intention nach bewußt und polemisch gegen die Voraussetzungen einer physiognomischen (und damit auch seiner eigenen) Betrachtungsweise gerichtet ist. Man könnte das Sokrates-Bildnis als den seltenen, wahrscheinlich sogar singulären Fall eines physiognomischen Porträts wider die Physiognomiker bezeichnen. So gesehen ist es alles andere als ein Zufall, daß gerade dieses Bildnis Lavater in solche Schwierigkeiten brachte. Dessen Urheber hätten sich darüber gefreut.

[56] Lavater, Physiognomische Fragmente 2 (1776), S. 65.
[57] Ebd., S. 68.
[58] Ebd., S. 69.

Abbildungsnachweise:

Abb. 1–4: Photothek des Deutschen Archäologischen Instituts Rom, Neg.Nrr. 68–3448, 68–3450, 36–897 und 36–900. Abb. 5–6 nach J. Penry, Looking at faces and remembering them. A guide to facial identification (1971) Abb. 207 und 209. Abb. 7: Photoarchiv Hirmer. Abb. 8: Photo C. Niggli, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig. Abb. 9–10: Photoarchiv Hirmer. Abb. 11: nach Antike Kunst, Beih. 2, 1964, Taf. 14,1. Abb. 12: nach J. C. Lavater, Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe, Bd. 2 (1776) Taf. 7.