

Paul Zanker, Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1995. 383 Seiten, 179 Abbildungen.

In seinem Buch über die Bildnisse der antiken Dichter, 'Philosophen' und Redner entwirft P. Zanker ein fesselndes Panorama dieser Überlieferung, die er vorwiegend unter kultur- bzw. gesellschaftsgeschichtlichen Gesichtspunkten betrachtet. Das entspricht einem verbreiteten Interesse (S. 16), und man ist dem Autor dankbar, daß er sich dieser anspruchsvollen Aufgabe in einem so umfassenden, von der Hochklassik bis in die Spätantike reichenden Rahmen gewidmet hat. Seine Darstellung ist auch dort anregend, wo sie sich auf wohlvorbereitetem Terrain bewegt, wie bei den hellenistischen Philosophen oder den Musendienern der römischen Sarkophage. Am meisten Stoff zum Nachdenken liefern aber wohl die Abschnitte über die klassischen Bildnisse, die Verf. in Anlehnung an früher entwickelte Konzepte von T. Hölscher und B. Fehr behandelt. Auch hier zeigt sich wieder, daß auf diesem Gebiete selbst die grundlegenden Fragen noch völlig offen sind. Wir machen von der Diskussionsgelegenheit um so lieber Gebrauch, als Verf. seiner Absicht entsprechend dem kulturgeschichtlichen Gesichtspunkt den Vorrang gibt und die archäologischen Möglichkeiten nicht ausschöpft. Hier besteht Anlaß zu Ergänzungen und Berichtigungen, wobei auch tiefergehende Unterschiede der Auffassung deutlich werden.

Das Bildnis Pindars ist in zahlreichen maßgleichen und gut erhaltenen Repliken überliefert (Abb. 7; 8; 176). Schon vor der Identifizierung war man sich einig, daß das Original um die Mitte des 5. Jhs. datiert werden müsse und daß es nicht attisch sei (mit dem Verweis auf den "weiteren nesiotischen Kreis" kam E. Pfuhl 1927 der Wahrheit schon erheblich nahe). Das Porträt stammt also so gut wie sicher aus der Lebenszeit und aus der Heimat des Dargestellten, er könnte es – ähnlich wie der Rivale Simonides das seine – selbst geweiht haben. Diese außerordentlich günstigen Voraussetzungen gestatten wie nur wenige andere Fälle eine ausführliche Analyse von Rollen- und Selbstverständnis, wie sie Verf. im Auge hat. Tatsächlich beschränkt er sich jedoch darauf, in dem Bildnis die Darstellung von Alter und geistiger Anstrengung zu erkennen und zu vermuten, daß die aufwendige Bartstilisierung den Dichter konservativen und luxurorien-



tierten Adelskreisen zuordne (S. 33; 61; 73; 321 Anm. 40). Mit dem zweiten folgt er J. BERGEMANN, der Mitt. *DAI Athen* 106, 1991, 173 in dem Bildnis einen luxuriösen Habitus erkennen wollte, während Rez. bäurische Züge darin gesehen hätte (Realistische Themen in der griechischen Kunst der archaischen und klassischen Zeit [1994] 69).

Diese pauschale Wertung stößt sich an einigen konkreten Tatsachen. Wie Bergemann treffend gezeigt hat, dürfte die komplizierte Bartfrisur um die Jahrhundertmitte altmodisch gewesen sein. Sie wirkt allerdings nicht geziert, sondern eher derb. Der merkwürdige Bartknoten unter dem Kinn, bisher als orientalisch beeinflusste Raffinesse gedeutet, ist realistisch zu erklären und gehört zur Kennzeichnung des Leierspielers, der beim Spiel nicht behindert sein will. Nur unter der Voraussetzung, daß der Dichter leierspielend dargestellt war, wird auch die scharfe Wendung des Kopfes zu seiner linken Seite verständlich (am deutlichsten bei dem Einsatzkopf Kapitoll Stanza dei Filosofi 60, aber auch bei Hermentköpfen). Mit den "fast bäurischen" Zügen meinte Rez. Beobachtungen, die vor der Identifikation des Kopfes gemacht wurden und die man jetzt, da sie scheinbar nicht mehr passen, nicht wegdisputieren sollte. Die Verwandtschaft mit einem bekannten Kentaurentypus stellte schon Pfuhl 1927 fest, sie ist seitdem immer wieder betont worden. Sie wird durch die breite Nase (nach den Resten bei S. d. Fil. 60 und Oslo) und die enorm großen Ohren der beiden führenden Repliken bestätigt – offensichtlich 'bäurische' Merkmale (weiter dazu REZ. a. a. O. 69–74).

Daß Pindars Bildnis Alter und Anstrengung ebenso wie Selbstbewußtsein und konservative Einstellung schildert, ist unstrittig, 'luxusorientiert' ist es sicher nicht. Es ist auch kein farbloses Rollen- bzw. Standesporträt, sondern besitzt eine tiefe Individualität: nicht im Sinne von realistischer Wiedergabe, sondern in Auseinandersetzung mit einem mythischen Vorbild. REZ. hat a. a. O. 72 bereits an den weisen Chiron erinnert, den Gerechtesten der Kentauren (Il. 11,832), den Pindar mit besonderer Liebe behandelt (ὄρωρον P. 3,63). M. Hofter möchte daraus in einem ungedruckten Vortrag weitere Konsequenzen ziehen und die Verbindung noch enger sehen. Welche Botschaft der Dichter mit seinem Bildnis verband, versuchte REZ. a. a. O. 73 f. darzustellen.

Um die Reichweite seiner Betrachtungsweise zu veranschaulichen, stellt Verf. drei Fallstudien vor. Die erste über den Münchner Homer bleibt notgedrungen hypothetisch, da weder Statuentypus, noch Auftraggeber, noch Aufstellungsort bekannt sind (S. 21). Die Vermutung, ein solches Bildnis könnte so etwas wie eine konservative Antwort auf aufklärerische Kritik von Männern wie Xenophanes gewesen sein, bleibt deshalb ohne Anhalt.

Die zweite Fallstudie, von der bereits ein Vorabdruck in der Neuen Zürcher Zeitung erschien, ist dem Bildnis des Anakreon aus den frühen 440er Jahren gewidmet, dessen ganze Statue durch die Kopie in Kopenhagen überliefert ist (S. 29). Der Aufstellungsort ist durch Pausanias bekannt, der sie östlich des Parthenon neben der Statue von Perikles' Vater Xanthippos sah. Trotz des Verdikts von Wilamowitz ("nichtiges Fabeln") hat man die Statue häufig als Weihung des Perikles aufgefaßt, was nicht auszuschließen ist. E. Voutiras, dem sich Rez. anschloß, wollte in ihr jedoch lieber eine Stiftung aristokratischer Kreise sehen, die damit an das süße Leben vor den Perserkriegen erinnerten. Noch am Ende des Jahrhunderts feierten Aristophanes und der 'Tyrann' Kritias den Dichter in diesem Sinne als den idealen Sänger üppiger Symposien. Auch Verf. fragt zunächst skeptisch, weshalb ausgerechnet Perikles den Tyrannenfreund lange nach seinem Tode geehrt haben sollte. Er glaubt dann aber doch, der Statue eine Reihe von Merkmalen ablesen zu können, die sie zu einer Darstellung des perikleischen Bürgerideals machen. Er erkennt nicht, daß Anakreon als Komast wiedergegeben ist, also als ausgelassen schwärmender Zecher, der sich mit seiner Leier vom Symposion erhoben hat. Im Gegensatz zu den späarchaischen Bildern rühme die Statue den Dichter aber als zurückhaltenden, dezenten Symposiasten und vorbildlichen Bürger, dessen Selbstkontrolle gar an das unbewegte Gesicht des Perikles erinnert. In etwas bemühter Weise will Verf. das daran zeigen, daß die Figur nur ganz verhalten schwankt, daß das Mäntelchen auf dem Rücken nicht und auf der Vorderseite kaum verrutscht ist, daß das Gesicht keine Emotionen verrät (der geöffnete Mund nicht erwähnt). Auch das aufgebundene Glied ist ein Zeichen für "Dezenz und Wohlanständigkeit" und "wird entsprechend der Ideologie der kalokagathia ein Ausdruck moralischer Qualität" (S. 35 f.). Diese Züge machen die Statue zu einem Verhaltensmuster im Sinne des perikleischen Bürgerideals (S. 37; Betonung exemplarischer Verhaltensweisen S. 34).

Einem Athener der frühen Parthenonzeit wäre die Botschaft wohl reichlich moralisierend vorgekommen



und dies um so aufdringlicher, wenn Perikles selbst oder sein Kreis die Statue stifteten (S. 29). Es ist sicher richtig, daß die Epoche den bürgerlichen Habitus und damit auch Symposion und Komos zum Nobleren hin stilisierte, und ebenso, daß die Demokratie jedenfalls später die Ausschweifungen der reichen Klasse eindämmte (REZ. a. a. O. 17; 20). Appelle zum Maßhalten sind übrigens schon der archaischen Lyrik und so auch Anakreon selbst geläufig (Frg. 11 Page). Wenn die Statue ein Ideal 'wohlanständiger' Festfreude verkörpern sollte, bleibt allerdings die Wahl gerade desjenigen Typus schwer verständlich, der das größte Maß an Ausgelassenheit bezeichnete. Viel eher hätte sich angeboten, den rauschhaft ergriffenen Dichter im Mantel wiederzugeben, wie es spätarchaische Vasen schon getan hatten (K. SCHEFOLD, Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker [1943] 51; 53). Wenn Anakreon, wie Rez. ebenfalls glaubt, nicht nur um seiner selbst willen dargestellt ist, sondern auch Wertvorstellungen verkörpert, dann doch wohl am wahrscheinlichsten Wertvorstellungen derjenigen Epoche, zu deren Inbegriff er geworden war und die als politische Utopie weiterhin Anziehungskraft besaß.

Schließlich war das Symposion auch in der Parthenonzeit und später keineswegs so sehr von Selbstkontrolle und Dezenz bestimmt. Die Teilnehmer, die in Platons Symposion philosophische Gespräche führen, sind zum Schluß so betrunken, daß sie auf ihren Klinen eindämmern. Nur Sokrates verläßt erhobenen Hauptes den Kampfplatz. Die gesitteten kaloikagathoi in Xenophons anmutigem Dialog lassen sich von den lasziven Darbietungen so aufputschen, daß einige in Unordnung aufbrechen, um ihre sexuelle Erregung zuhause abzureagieren. In dem stimmungsvollen Symposionbild einer spätklassischen Vase in Neapel hängt eine nackte Hetaire am Hals des jungen Herren. Für Theophrast ist es unpassend und geradezu schimpflich, beim Tanzen *nicht* betrunken zu sein (Char. 6,3; 12,14). Diese Zeugnisse legen nahe, bei der Interpretation entsprechender Bilder nicht zu engherzig zu sein. Das Ethos der Anakreonstatue ist damit aber natürlich auch nicht annähernd erklärt. Das hängt nicht nur mit der größeren Gebundenheit durch das monumentale Format zusammen. Vielmehr sublimiert sie das Thema im Sinne der Parthenonzeit durch innere Kennzeichnung, wobei der Gesichtspunkt der "Wohlanständigkeit", der "gezügelter und gesitteter Fröhlichkeit" (S. 36) vom Wesentlichen eher ablenkt. Auch in der Gefallenenrede des Perikles klingt dieser Gedanke in keiner Weise an, vielmehr entwirft sie das Bild von Bürgern, deren freiheitliche, großzügige und souveräne Gesinnung über dergleichen völlig erhaben ist: οὐ δι' ὀργῆς τὸν πέλας, εἰ καθ' ἡδονὴν τι δρᾷ, ἔχοντες.

Nach der Bemerkung des Verf. S. 37, gleichzeitige Vasenbilder zeigten Symposiasten "wie nach dem Vorbild des Anakreon" "nur noch zurückhaltend und höchst gesittet", könnte man annehmen, daß es sich hier um eine speziell auf den Bereich des Symposions zielende Losung handele. Tatsächlich ist aber die offenbar bewußte, zweifellos auch ideologisch gefärbte Stilisierung des attischen Lebens und der attischen Kunst in der Parthenonzeit mit einer umfassenderen Sehweise verbunden, die sich nicht auf moralische Begriffe reduzieren läßt. Verhaltenheit und Stille, die Nobilitierung von Physiognomien und Gesten sind bekanntlich nicht auf bestimmte Themen beschränkt, sondern betreffen in gleicher Weise z. B. auch athletische und kriegerische, z. T. sogar banausische Szenen (REZ. a. a. O. 39). Diese Darstellungsweise kann nach Ausweis z. B. der Parthenonskulpturen ebenso auf ein Naturwesen wie den Kentauren und selbst auf Pferde übertragen werden, also Gegenstände, bei denen eine moralische Deutung abwegig wäre (Südmetope 4. Westfries IX).

Die Erörterung darüber, ob die Statue den Dichter mehr oder weniger trunken darstellt (vgl. auch PAUS. 1,25,1), sollte nicht von einem viel wesentlicheren Dissens ablenken. Verf. betont zweimal (S. 30; 32), daß Anakreon nicht als Dichter im Sängerkhiton, sondern lediglich als fröhlicher Symposiast "entsprechend den von Perikles vorgelebten Verhaltensnormen" geschildert wird. Wie konnte aber ein Betrachter vor der Statue eines rauschhaft entrückten und selbstvergessenen, nach innen lauschenden Sängers, der den Namen eines großen Dichters trug, wie konnte er von dessen Dichtertum abstrahieren und daneben den moralisch einwandfreien Mustersymposiasten sehen? Natürlich ist die Figur zuerst und vor allem ein Dichterporträt, und zwar ein Porträt aus dem Geiste der Dichtung des Dargestellten, des συμποσίων ἐρέθισμα, γυναικῶν ἠπερόπνευμα, des ἡδῶς und ἄλυπος. Den ganzen Reichtum an Erinnerungen und Assoziationen, die ein solches Bildnis auslöst und die in der Elegie des Kritias beschworen werden, einer simplen moralisch-ideologischen Botschaft unterzuordnen, bringt die Statue um ihren Sinn.

Verf. wendet gegen Voutiras und Rez. ein, daß eine aristokratische Weihung "in den Jahren der höchsten Machtfülle des Perikles" wenig wahrscheinlich sei, doch kann davon vor der frühestens 443 erfolgten Ostrakisierung seines Gegenspielers Thukydides S.d. Melesias kaum die Rede sein. Wenn Plutarch Recht



hätte – was allerdings umstritten ist –, wäre die Gegenpartei in diesen Jahren gerade besonders aktiv gewesen. Der Verweis auf E. STEIN-HÖLKESKAMP, Adelskultur und Polisgesellschaft (1989) 139 ff., den Verf. statt einer Begründung für seine Ansicht gibt, ist unerklärlich. An der betreffenden Stelle handelt es sich gar nicht um Perikles, und wenn die Autorin viel später auf ihn zu sprechen kommt (a. a. O. 226), würdigt sie eingehend die starke Opposition in den 40er Jahren.

Der zweite Abschnitt des Buches trägt den Titel "Der Intellektuelle als guter Bürger". Er stellt das Bildnis Platons in den Mittelpunkt und beginnt mit der Feststellung: "Meine These ist, daß es im 4. Jahrhundert in Athen gar kein spezifisches Philosophen- und Dichterporträt gegeben hat – und aufgrund des gesellschaftlichen Selbstverständnisses der demokratischen Polis auch nicht geben konnte" (S. 46). Eine ähnliche, differenziertere, vom Verf. nicht erwähnte Meinung vertritt R. v. D. HOFF in seiner Bonner Dissertation "Philosophenporträts des Früh- und Hochhellenismus" von 1991/92. Er nimmt ein durch Mimik gekennzeichnetes "Intellektuellenporträt" an, in dessen Rahmen sich die Philosophen von anderen Geistesgrößen jedoch nicht weiter absetzen. Auch gegenüber dem 'Normalbild' des attischen Bürgers auf Grabreliefs gibt es keine prinzipiellen Unterschiede.

Diese Ansichten treffen im wesentlichen etwas Richtiges. Schon die Archäologen des späten 19. und frühen 20. Jhs. wunderten sich über die 'Idealität' der spätclassischen Bildnisse und manche wollten das physiognomische Porträt erst mit dem des Aristoteles, frühestens aber des Platon beginnen lassen. Das des silenesken Sokrates galt immer als Sonderfall. Dafür aber, daß 'Idealität' den idealen Bürger, den kaloskagathos, bezeichnete, war der vatikanische Sophokles (damals im Lateran) der Kronzeuge (Abb. 25; 40). Die zahlreichen Grabreliefs, in ihrer Art ebenfalls Porträts, bestätigen den Eindruck, indem die dort dargestellten kaloskagathoi ebenfalls keine individuellen Züge zeigen. Eine Reihe retrospektiver Bildnisse, wie der Miltiades in Ravenna (Abb. 36) oder die Sieben Weisen (Periander Abb. 37), führen in die gleiche Richtung.

Verf. sucht diesen Tatbestand im einzelnen zu präzisieren, indem er z. B. den vatikanischen Sophokles als Redner interpretiert oder sogar dem bisher immer als Ausnahme gewerteten jüngeren Sokrates (Abb. 33; 35) individuelle Züge abspricht. Das eigentliche Problem bei dieser Betrachtungsweise wird im Text gar nicht erwähnt, sondern nur in einer Anmerkung des vorhergehenden Abschnitts kurz gestreift (S. 323 Anm. 61): die Tatsache nämlich, daß es kräftig die Individualität kennzeichnende Porträts ja schon seit der Mitte des 5. Jhs. gab, wofür an Themistokles, Pindar und den Alten von Porticello erinnert sei. Dies ist keineswegs nur eine Erscheinung des Strengen Stils, die dann bis in den Hellenismus rückgängig gemacht worden wäre. Ganz im Gegenteil, gerade das 4. Jh. weist zahlreiche solche Beispiele auf, die aber in den einschlägigen Arbeiten, und so auch hier, nicht erwähnt werden, weil sie bisher nicht benannt werden konnten. Aus dem frühen Jahrhundert etwa der Mann mit dem unordentlichen Wuschelkopf und den angestrengten Augen (Krähfüße), der sicher aus der bürgerlichen Norm herausfällt und in dem man früher gar einen exzentrischen Künstler hat erkennen wollen (A. HEKLER, Die Bildniskunst der Griechen und Römer [1912] Taf. 39). Den stürmischen Antisthenes, dem der Schnurrbart in den zahnlosen Mund wächst, wollen wir hier gar nicht nennen, da er von vielen eben wegen seiner unbürgerlichen Erscheinung aus dem 4. Jh. wegdатиert wird (HEKLER a. a. O. Taf. 28; 30,1). Gleiches gilt grundsätzlich aber auch für den durch seine verwahrloste Frisur charakterisierten sog. Krates, der nicht so einfach zu entfernen sein dürfte (HEKLER a. a. O. Taf. 29; 30,2). Wieder eine andere Spielart zeigt der Florentiner Kopf mit den langen Zottelhaaren, bei dem die Betrachter zwischen einem Philosophen und einem spartanischen Feldherrn schwanken (HEKLER a. a. O. Taf. 42,2). Stillter als die aggressiven Denker ist der Mann mit dem verfilzten Haupt- und Barthaar, von dem Repliken in Berlin und München erhalten sind (HEKLER a. a. O. Taf. 12,2), wegen des leicht geöffneten Mundes vielleicht ein Dichter (dieses Detail kann je nach dem Zusammenhang etwas Heroisches, etwa bei Strategen und bei Männern auf späten Grabreliefs, oder aber Inspiration bezeichnen, s. u.).

Der Hinweis, daß von Grabreliefs z. T. ähnliche, durch wirres Haar und Emotionen charakterisierte Köpfe erhalten sind, schafft den Befund nicht aus der Welt: es handelt sich hier um die bekannten Neben- bzw. Hintergrundfiguren von Trauernden, die eben nicht in einer 'normalen' Situation gezeigt werden. Auf die isoliert in Heiligtümern und Philosophenschulen stehenden Standbilder, zu denen die genannten Köpfe gehören, kann dies natürlich nicht übertragen werden.

Es hat im 4. Jh. also sehr wohl kräftig individualisierende Porträts gegeben, was natürlich keineswegs – wie bei einigen Philosophen – immer mit einem Verstoß gegen die Kaloskagathie zusammenzugehen braucht.



Es müßte demnach möglich sein, auch bei einem eindeutigen kaloskagathos wie Platon nach individuellen Zügen zu fragen. Eine angemessene Deutung des spätclassischen Porträts muß sich mit dem merkwürdigen Nebeneinander 'idealer' und individueller Bildnisse in der gleichen Zeit und vielleicht sogar bei den gleichen Personen auseinandersetzen. Dafür ist in unserem Zusammenhang natürlich kein Raum (vgl. REZ. a. a. O. 49–88). Verf. erwähnt die Erscheinung nicht.

Nun zu einigen der von Verf. gewählten Beispiele. Die herkömmliche Deutung des vatikanischen Sophokles als idealen Bürgers möchte er dahingehend konkretisieren, daß er in der Statue einen Redner erkennt (S. 49). Der Vorschlag wurde schon (unter falschen Voraussetzungen) von Th. Reinach gemacht, dem F. Studniczka und K. Schefold widersprachen. Er gründet sich auf die in der Armhaltung und der Drapierung des Gewandes liegende Übereinstimmung mit der Statue des Redners Aischines (Abb. 26), der den Sinn dieses Auftretens in einer Rede selbst erläutert. Die gleiche Manteldrapierung kommt aber auch in anderen Zusammenhängen vor. Eine größere Schwierigkeit liegt darin, daß die beiden Figuren trotz derselben Tracht nicht den gleichen Typus vertreten. Während Sophokles sich selbstbewußt nach außen wendet, bietet Aischines den Anblick spröder Zurückhaltung und Konzentration. Das wird häufig als stilistischer Unterschied gewertet, enthält in Wirklichkeit aber eine entschiedene inhaltliche Konnotation: "Daß die Haltung des Sophokles, ganz im Gegensatz zu der des späteren Aischines, gerade nicht als gemeinhin bürgerlich oder gar bieder empfunden wurde, läßt sich an der Rezeption des Typus in Hellenismus und Kaiserzeit ablesen" (CHR. VORSTER). Während nämlich der Aischinestypus in der bürgerlichen Selbstdarstellung eine große Rolle spielt, wird der des Sophokles nur in wenigen Fällen verwendet, von denen einige anscheinend den "herrscherlich-repräsentativen Aussagewert" (VORSTER) hervorheben. Damit steht der Typus gerade im Gegensatz zum griechischen Rednerideal, bei dem seit Homer (Od. 3,216) äußerstes Ansichhalten gefordert wird. Verf. empfindet diese Schwierigkeit, will sie aber auf eine Weise lösen, die den Widerspruch erst recht manifest macht: Er versteht die Sophoklesstatue "weniger als Leitbild für den 'Normalbürger', als für den politisch aktiv hervortretenden Bürger" (S. 324 Anm. 7). Sollte es aber wirklich neben dem 'Leitbild' des politisch aktiven Bürgers noch ein anderes des weniger engagierten 'Normalbürgers' gegeben haben? Verf. scheint das auch an späterer Stelle nahelegen, wenn er vermutet, Aischylos sei in der Tragikerweihe "vielleicht als ruhig stehender 'Normalbürger' neben dem politisch besonders aktiven Bürger" Sophokles dargestellt gewesen (S. 61). Diese Scheidung – nicht etwa innerhalb realer Verhältnisse, sondern im Bereich idealer Leitvorstellungen – widerspricht allem, was die attische Demokratie an Grundsätzen verkündet hat (z. B. THUK. 2,40,2). Verf. hat offenbar die schwingvolle, souveräne Haltung des Sophokles im Sinne moderner Rednertypen verstanden, während sie im Vergleich zu dem wirklich als Redner gekennzeichneten Aischines wohl doch als Merkmal des Dichters gewertet werden muß. Dazu würde auch der leicht geöffnete Mund passen, der bei Rednerstatuen nicht begegnet (jedoch bei Rednern auf Vasenbildern), der aber als Zeichen der Inspiration mehrfach bei Dichtern vorkommt (auch bei einigen Repliken des Aischylos und des Euripides Farnese). Die beiden anderen Bildnisse des Sophokles, die sicher keine Redner darstellen, weisen in den besseren Kopien diesen Zug ebenfalls auf: der um die Wende vom 5. zum 4. Jh. entstandene Sophokles Typus Berlin (K. FITTSCHEN, Griech. Porträts [1988] Taf. 18), der durch seine physiognomische Ähnlichkeit mit der vatikanischen Statue identifiziert wird, und der frühhellenistische Sophokles Farnese (FITTSCHEN a. a. O. Taf. 36–38). – Verf. erwähnt nur letzteren und möchte in ihm das erste Bildnis des Dichters sehen, was aber durch die stilistische Datierung ebenso ausgeschlossen wird wie durch die Existenz des wirklich frühen Typus Berlin. – Schließlich ist bei dem ausgeprägten griechischen Gefühl für Gattungen nicht einzusehen, weshalb eine in den Dionysosbezirk des Theaters geweihte Dichterstatue den Dargestellten nicht als Dichter, sondern als Redner wiedergeben sollte.

In einer noch nicht erwähnten Fallstudie des ersten Kapitels (S. 38) kennzeichnet Verf. im Anschluß an frühere Urteile den älteren Sokratestypus als Darstellung des Außenseiters und Provokateurs (Abb. 21; der Begriff 'Maske' S. 38 und im Buchtitel gibt dem bekannten Silensvergleich eine falsche Nuance, erweckt er doch den Eindruck, als handle es sich um eine angenehme Rolle). Im zweiten geht es darum, wie sich der jüngere Typus, der häufig Lysipp zugeschrieben wird, dazu verhält ("Ein revidiertes Sokratesporträt", S. 62). Auf den jüngeren wird häufig eine alexandrinische Statuette in London bezogen, die nach Verf. "Sokrates nun nicht mehr als Außenseiter, sondern als tadellosen Bürger" zeigt, womit er dem Geist der lykurgischen Reformen entspreche (Abb. 33; 35). In dieser Sicht verliert die Figur alles Charakteristische, ist "nicht mehr zu unterscheiden von den Bürgern auf den Grabreliefs" (S. 64). Lediglich im Gesicht wären notgedrungen einige Züge des älteren Typus übernommen worden. Frühere Betrachter hatten umgekehrt zu sehen geglaubt, daß Lysipp sein Vorbild psychologisch vertiefte und im Ausdruck dramatisierte, daß er



gerade den Provokateur, die 'Bremse' stärker herausarbeitete. Statt dessen soll er nun den aggressiven Denker in einen farblosen 'guten Bürger' umgewandelt haben. Träfe das zu, der Verlust für die abendländische Porträtgeschichte wäre beträchtlich. Glücklicherweise ist dies nicht der Fall. Der Gestus der Rechten, die in den Saum des Überschlags greift, dient nicht lediglich dazu, "die schöne Drapierung beim Gehen nicht in Unordnung" geraten zu lassen. Das ist schon sachlich nicht denkbar, da die Lage des Mantels durch den Wulst unter der Achsel und den Bausch in der Linken festgehalten wird, ein Griff zum unteren Saum des Überschlags könnte dazu gar nichts bewirken. Höchstwahrscheinlich handelt es sich um einen Ausdrucks-gestus, dessen Bedeutung bisher allerdings noch nicht präzise ermittelt werden konnte, der aber bezeichnenderweise nur sehr selten vorkommt. Bei den zahllosen 'Normalbürgern' der Grab- und Weihreliefs hat Verf. keine Entsprechungen finden können. Daß der lysippische Sokrates ein "leidenschaftliches Werk" war (E. BUSCHOR), kann man auch der späten, kümmerlichen Statuette ablesen: so an der ungeduldrigen Kopfwendung und dem intensiven Blick (vgl. auch die Aufnahme SCHEFOLD a. a. O. 85). Von körperlichen Merkmalen ist jedenfalls die schlaffe Altersbrust angedeutet. Man wende dagegen nicht die gepfälten Hermenköpfe wie Abb. 35 ein: Verf. selbst zeigt am Beispiel des Kopenhagener Lyrikers, was an Ausdruck und Bewegung bei der Umsetzung in eine Herme verlorengeht (S. 18). (Den asketischen Kopf des Thermenmuseums FITTSCHEN a. a. O. Taf. 63 beurteilt er allerdings – wie vor ihm H. J. Kruse – mit Recht als Kopistenvariante.)

Schon lange wurde bemerkt, daß das überlieferte Platonbildnis (Abb. 24; 38–39) seine nächsten Entsprechungen unter den Figuren attischer Grabreliefs besitzt. Die Absicht, ihn als idealen Bürger, als politischen Menschen darzustellen, liegt auf der Hand und bedarf für den Verfasser der *Politeia* und der *Nomoi* kaum eines Kommentars. Pol. 489e bezeichnet er selbst den angehenden Philosophen mit dem Wort, das von jeher den politisch aktiven Staatsbürger bezeichnete, als *kaloskagathos*. Rez. glaubte, in dem Bildnis dennoch eine über das Stereotyp des Normalbürgers hinausgehende Botschaft ablesen zu können (FAZ 24. 2. 1993; Realist. Themen a. a. O. 77). Auffällig ist nämlich, daß das kurze, kräftige Haupthaar, das eher den reifen Mann charakterisiert, mit einem langen Bart zusammengeht, wie man ihn sonst nur bei Greisen findet. Da ein Komiker dieselbe Zusammenstellung auch bei einem jungen Schüler der Akademie verspottet, scheint sie eine programmatische Bedeutung zu haben, nämlich den Anspruch, Politik von der Warte theoretischer Einsicht zu betreiben (natürlich versteht Rez. nicht die Komikerseite selbst als "philosophische Selbstdarstellung", wie Verf. S. 330 behauptet, vielmehr weist er auf die Übereinstimmung eines ungewöhnlichen Sachdetails mit dem Platonbildnis hin und schließt daraus auf eine inhaltliche Aussage. Die an der Stelle genannten Sophisten sind übrigens keine unabhängigen Bezugspersonen, wie Verf. meint, sondern werden von dem Komiker groteskerweise mit zur Akademie gezählt).

Auch Verf. geht von der Nähe des Porträts zu den Grabreliefs aus, sieht dabei jedoch zwei Details als Problem, nämlich die Andeutung konzentrierten Nachdenkens durch gerunzelte Stirn und Falten an der Nasenwurzel und die bei einem reifen Mann ungewöhnliche Länge des Bartes (S. 73; 78). Für das erste weist er auf entsprechende Erscheinungen im allgemeinen Bürgerbild. Dieses habe die Formel vom Philosophenporträt übernommen, wodurch sie ihre spezifische Bedeutung verloren hätte (S. 76). Gemeint sind vor allem wieder die schmerzlichen Mienen Trauernder auf Grabreliefs, und es ist fraglich, ob ihre Charakterisierung der Anregung durch Philosophenporträts bedurfte. In diesem Zusammenhang macht Verf. auch auf die schon verschiedentlich bemerkte eigenartige Tatsache aufmerksam, daß einige Grabrelieffköpfe überraschende Ähnlichkeit mit den Porträts von Geistesgrößen aufweisen. Auch dies erklärt er durch Übernahme von seiten der Grabreliefs (S. 76). Rez. hatte die Möglichkeit ebenfalls schon einmal fragweise bei dem bekannten Fragment in Kopenhagen (Abb. 44d) in Betracht gezogen, das immer mit dem Platonporträt verglichen wird (REZ., Realist. Themen a. a. O. 77). Ein Bedenken kann aber nicht verschwiegen werden: daß nämlich in einigen Fällen die Porträts notorisch später sind als die entsprechenden Grabrelieffiguren. Dies gilt z. B. im Vergleich des Demosthenes mit einem Relieffragment in Kopenhagen (v. D. HOFF Taf. 4 Abb. 16) und des Metrodor mit dem Kopf von einem attischen Grabmal in Berlin (vgl. Abb. 29 u. 67; Demosthenes erwähnt auch Verf. S. 76, ohne das Problem zu bemerken). Die Ähnlichkeit geht in beiden Fällen deutlich über die hinaus, die Verf. bei seiner Abb. 44b mit dem Aristoteles Abb. 41 sehen will. Der vorliegende Rahmen gestattet nicht, über das Phänomen weitere Überlegungen anzustellen.

Die für einen Mann mittleren Alters mit eleganter Kurzhaarfrisur ungewöhnliche Länge des Bartes beim Platonporträt ist nach Verf. kein Merkmal des Philosophen, sondern ein Zeichen aristokratischer Distinktion. Als einzige Begründung führt er das schon erwähnte Komikerfragment an, in dem ein junger Schüler



Platons als Stutzer gemalt wird, wozu eben auch wieder diese Zusammenstellung von getrimmtem Haupthaar und langem, ungeschnittenem Bart gehört (ATH. 11,509 B: μαχαίρα ξύστ' ἔχων τριχώματα, εὐ δ' ὑποκαθιείς ἄτομα πάγωνος βάθη). Da es dem Komiker aber gerade um die Verspottung des *philosophischen* Habitus geht, handelt es sich offenbar doch um eine Eigentümlichkeit speziell des angehenden Akademikers. Als allgemein aristokratischer Zug wäre sie in dem Zusammenhang unwitzig. Archäologisch und literarisch sind als aristokratische Frisur von Nachahmern lakonischer Sitte lange Haare überliefert, ein Nebeneinander von gestutztem Haupthaar und langem Bart wird in dieser Hinsicht anscheinend nirgendwo erwähnt. Eine archäologische Quelle für seine Annahme kann Verf. nicht nachweisen.

Kehren wir zu der anfangs erwähnten These des Verf. zurück, wonach es im 4. Jh. kein "spezifisches Philosophen- und Dichterporträt" gegeben habe. Dabei ist zu berücksichtigen, daß ein allgemeiner Philosophentypus auch später nicht existierte, sondern nur typologisch untereinander verbundene Bildnisse aus bestimmten Schulen. Angestrengt konzentrierte, asketische Stoiker wie Zenon (Abb. 53) und Chrysipt (Abb. 54–56) lassen sich in dieser Hinsicht mit einem abgeklärten Epikuräer wie Metrodor (Abb. 67) kaum vergleichen, ja dieser würde bei dem Vergleich kaum als Philosoph erkannt werden. Man wird also im 4. Jh. nicht nach *dem* Philosophenporträt suchen, sondern nach Verbindungen zwischen Angehörigen derselben Tradition. Dieser Fall scheint uns nun bei einigen Sokratikern gegeben zu sein. Verglichen mit den Bildnissen von Persönlichkeiten anderer Bereiche – etwa Lysias, Thukydides, Archidamos – und selbst Philosophen anderen 'Bekennnisses' – wie dem abgefallenen Platon Schüler Aristoteles –, schließen sich der ältere Sokratestypus, das Platonporträt und der sog. Krates deutlich zusammen, was vor allem durch den keilförmig langen, welligen Bart, die schmalen Augen, beim Platon auch durch den Kopfumriß bedingt ist. In diese Reihe würde natürlich auch wieder Antisthenes (Abb. 93) gehören, wenn die communis opinio ihn nicht in den Hochhellenismus verwiesen hätte (des weiteren der bisher unbenannte Philosoph Albani 607 = A.-BR. Taf. 167, v. D. HOFF a. a. O. 19 Anm. 24). Bezeichnenderweise stellt sich das Xenophonporträt mit seinem kurzen Bart und seinem 'heroischen' Ausdruck außerhalb dieser Tradition und gibt der Charakterisierung als aristokratischer kaloskagathos den Vorzug: ein geistesgeschichtlich bedeutsames Faktum (FITTSCHEN a. a. O. Taf. 70–71).

Trifft die vorgetragene Überlegung zu, so wäre Platon in seinem Bildnis doch nicht nur "als guter Bürger im Sinne vorbildlicher Erfüllung der Norm" (S. 78), sondern als 'Philosoph', d. h. als guter Bürger mit theoretischer Einsicht und als Sokratischer dargestellt.

Am Ende dieses Abschnittes noch eine allgemeine Bemerkung. Alle Betrachter sind sich heute darin einig, daß ein spätklassisches Bildnis nicht an realistischer Wiedergabe und psychologischen Besonderheiten, sondern an übergreifenden Normen orientiert ist. Trotzdem ist es dieser Kunst möglich, den Dargestellten eine überzeugende Individualität zu geben, natürlich nicht im Sinne zufälliger Äußerlichkeiten, sondern in der Auseinandersetzung mit dem Charakter und den idealen Vorstellungen der betreffenden Person, wie sie sich in ihren Werken niedergeschlagen hatten. Wer wollte leugnen, daß die Wesensverschiedenheit zwischen Platon und Xenophon in den überlieferten Porträts schlagend getroffen ist, obwohl die verwendeten Kennzeichen auch in anderen Zusammenhängen verwendbar sind? Die Tendenz, in den Bildnissen der Geistesgrößen – der moderne Terminus Intellektuelle dürfte kaum der antiken Einstellung entsprechen – lediglich "gute Bürger im Sinne vorbildlicher Erfüllung der Norm" zu sehen, führt dahin, diesen individuellen Reichtum zu verkennen. Rez. versuchte an anderer Stelle zu zeigen, daß die Darstellung des idealen Bürgers und kaloskagathos keineswegs nur Gleichmacherei, sondern eine hohe Auszeichnung bedeutet (Realist. Themen a. a. O. 87). Trotzdem kennt die Spätklassik ebenso wie schon das 5. Jh. Zusammenhänge, in denen die damit verbundene Anonymität nicht den Absichten der Aufstellung entspricht. Wenn die Befunde wirklich die Reduzierung des bürgerlichen Porträts auf den anonymen kaloskagathos verlangten, müßte man das – wie bei den Grabreliefs – selbstverständlich hinnehmen. Bei den in Kopien überlieferten Porträts, die auf Weihungen der Dargestellten selbst oder ihrer Umgebung zurückgehen, tun sie das in vielen Fällen aber nicht.

Im Rahmen einer Rezension ist es nicht möglich, noch weitere größere Abschnitte des Buches mit gleicher Ausführlichkeit zu besprechen. Wir begnügen uns daher mit zwei Beispielen aus dem Hellenismus, nämlich den von K. Fittschen so glänzend wiederhergestellten Statuen der komischen Dichter Menander und Poseidipp (Abb. 45–47; 75–76).

Das Bildnis Menanders ist nach Verf. eine vom Demos beschlossene öffentliche Ehrenstatue, die wahrscheinlich nach dem Tode des Dichters 293/2 aufgestellt wurde (dies hatte F. Studniczka aufgrund von



PAUS. 1,21,1 und DION CHRYS. 31,116–117 vermutet). Sie kennzeichnet ihn als einen luxusliebenden Mann, und zwar als einen Privatmann in seinem häuslichen Ambiente (S. 80; 134). Im Gegensatz zu der völlig entspannten, lässigen Haltung der ganzen Figur ist der Ausdruck des Kopfes vielschichtig: jugendlich schön und angestrengt, distanziert und nachdenklich. Nichts weist auf Dichten hin (S. 134). Die Statue verkörpert den Typus des reichen Genießers in seiner Privatsphäre. Daß eine solche Figur als öffentliche Ehrenstatue im Theater aufgestellt werden konnte, zeigt, wie sehr sich die gesellschaftlichen Leitbilder in der Diadochenzeit gewandelt hatten. Athen huldigt damit einem Lebensstil, wie er an Höfen geschätzt wurde, nicht aber in der demokratischen Polis.

Die Deutung der Statue Poseidipps gibt Verf. S. 133 im Anschluß an die Besprechung der frühhellenistischen Philosophenporträts, bei denen der Gesichtspunkt der "Anstrengung des Denkens" das – den Gehalt sicher nicht erschöpfende – Leitmotiv bildet (als Ergänzung vgl. die entsprechenden Abschnitte bei v. D. HOFF, von dem Verf. manche Anregung übernimmt). Der plump in seinem Lehnstuhl hockende, vom Wohlleben verfettete Poseidipp scheint nach seinem Gesichtsausdruck bei einer etwas mühsamen und nicht besonders angenehmen Arbeit gezeitigt, nämlich beim Dichten. Von Inspiration ist dabei allerdings nicht die Rede. Auch Poseidipp wird beim 'Verseschmieden' in eine private, ja intime Sphäre versetzt, der Blick des Betrachters bekommt etwas Voyeuristisches.

Versuchen wir, den Befund in handfeste Ikonographie umzusetzen und typologische Züge zu finden. Die für Menander vorhandenen, bekannten Nachrichten über persönliche Befindlichkeiten des Dichters sollen dabei keine Rolle spielen, da ja Einigkeit darüber besteht, daß ein öffentlich aufgestelltes Porträt nicht daran, sondern an Normen orientiert ist.

Zieht man die subjektiven Eindrücke ab, so gründet sich die Meinung des Verf. zu Menander allein auf die Beobachtung, daß der Dichter als Mann mittleren Alters sitzend dargestellt wird, was auf Grabreliefs Greisen und Frauen vorbehalten bleibt (S. 81). Nun sind aber sitzende Männer mittleren und sogar jugendlichen Alters gerade unter Dramatikern mehrfach zu finden. Der bartlose junge Schauspieler mit Maske in der Hand auf dem 420–410 zu datierenden Grabrelieffragment aus Salamis muß sicher sitzend ergänzt werden (REZ., *Realist. Themen a. a. O.* 148 Abb. 80). Jugendlich nackt und sitzend ist der Tragödiendichter Demetrios auf dem Pronomoskrater wiedergegeben, wobei Dreiviertelprofil, Stirnfalten, große Augen und offener Mund Inspiration bezeichnen. (FR. Taf. 143–145. Vgl. Verf. selbst an anderer Stelle S. 339 Anm. 60. Demetrios sitzt nicht auf einer schönen Bank, sondern auf einer dreibeinigen Trapeza, die bekanntlich als kultischer Gegenstand, als Kranztisch bei Wettkämpfen usw. vorkommt. Wahrscheinlich bezeichnet sie den Dichter als Sieger. Als Beleg für die Vorstellung, daß "Dichten und ein bequemer, privater Lebensstil zusammengehören", ist die Darstellung ungeeignet.) Wie Menander auf einem Lehnstuhl mit Kissen sitzt der Komödiendichter des Grabreliefs in Lyme Park, nach der aufrechten Haltung und den Formen der Brust sicher kein Greis (*Realist. Themen a. a. O.* 143 Abb. 73; gegen 350 v. Chr., also ungefähr zwei Generationen vor der Menanderstatue).

Schwer nachzuvollziehen wäre es, wenn nichts an der Statue auf einen Dichter wiese: sollte er wirklich nur als Vertreter luxuriöser Lebensweise gekennzeichnet sein und *tryphe* propagieren? Tatsächlich ist er als inspirierter Poet und zwar als Komödiendichter durch zwei Züge charakterisiert, auf die Rez. schon an anderer Stelle hinwies (*Realist. Themen a. a. O.* 87 Anm. 123). Auch die besseren Kopien des Menanderporträts zeigen leicht geöffnete Lippen, was bei dem still vor sich hinblickenden Mann nicht aus einer Situation erklärt werden kann (er wird ja wohl keine Selbstgespräche führen). Vielmehr handelt es sich, wie oben schon mehrfach erwähnt, bei Darstellungen von Dichtern um eine traditionelle Chiffre für Inspiration. Daß der gleiche Zug in anderen Zusammenhängen auch andere Bedeutungen haben kann, läßt sich dagegen natürlich nicht einwenden (REZ., *Realist. Themen a. a. O.* 87). Und ebensowenig, daß nicht alle Dichterporträts davon Gebrauch machen. Bei Menander ist er um so auffälliger, als ihn noch die spätantiken Kopien kennen, ja ihrer spirituellen Einstellung entsprechend betont hervorheben, was Verf. mit Recht merkwürdig findet (S. 302 zu Abb. 175 und RICHTER II Abb. 1528).

Auch das zweite Merkmal, das den Komödiendichter bezeichnet, hat typologischen Charakter, nämlich die melancholische, leidende Miene des Dargestellten. Sie findet ihre Entsprechung in hellenistischen Terrakottastatuetten komischer Schauspieler, die ihre Maske abgelegt haben, aber noch die Unterlage, eine Art Kappe, tragen (REZ., *Alexandrien und der Realismus in der griechischen Kunst* [1983] 34). Diese Männer zeigen ebenfalls ein skeptisches, manchmal schmerzlich verzogenes Gesicht (a. a. O. Taf. 1–6). Gemeint ist



offenbar ein epigrammatisch zugespitzter, zum Topos gewordener Gedanke, der Gegensatz zwischen der lustigen Maske und dem wissenden, leidenden Menschen, der dahinter steckt. In den Statuen der großen komischen Dichter wird ein entsprechender Gedanke, den Möglichkeiten der Gattung entsprechend, natürlich tiefer und differenzierter erfaßt. Den Beweis für die Richtigkeit unserer Annahme liefert jedenfalls die Statue des Poseidipp, bei der sowohl der geöffnete Mund wie die leidende Miene wiederkehren (übrigens eine schlagende Bestätigung von Fittschens Rekonstruktion). Daß sich angesichts dieser Kennzeichnung die Bedeutung der beiden Statuen nicht mit den Begriffen "eleganter Genießer" und "mühsames Dichten" erfassen läßt, dürfte auf der Hand liegen. Individuelle Eigenschaften wie die "Schönheit" Menanders und die Beibibtheit Poseidipps finden natürlich auch neben den typologisch vorgegebenen Merkmalen des Dichtertums ihren Platz.

Unabhängig von diesen Beobachtungen würden die gesellschaftsgeschichtlichen Folgerungen, die Verf. aus seinen Überlegungen ziehen möchte, schweren Bedenken unterliegen. Wenn in der Diadochenzeit die soziale Wirklichkeit die Tendenz zum Privaten fördert, so muß das in einer demokratischen Polis wie Athen natürlich nicht automatisch mit einem sofortigen Wechsel der Leitbilder einhergehen. Daß privater Luxus jemals als 'Leitbild' bei öffentlichen Ehrungen hätte dienen können, wie Verf. zur Statue Menanders behauptet (S. 85), bedürfte noch des Nachweises. Auf die *tryphe* der Ptolemäer kann man sich dabei natürlich nicht berufen (vgl. S. 136), denn sie ist eben nicht privat, sondern gehört – in ägyptischer Tradition – zur Herrschersymbolik.

In den vorstehenden Ausführungen kamen hauptsächlich abweichende Meinungen zur Sprache. Sie ergeben sich vor allem daraus, daß Verf. die archäologischen Gegebenheiten nicht genügend berücksichtigt und außerdem dazu neigt, die Porträts als Illustrationen sozialer Konzepte aufzufassen. Die Individualität, die ein klassisches Porträt trotz seiner normativen, typologischen Bindungen besitzen kann – wir erinnern noch einmal an den Vergleich zwischen Platon und Xenophon –, tritt auf diese Weise zurück; aus dem Bildnis mit seinen vielfältigen Bezügen wird eine moralisch-ideologisch geprägte Musterfigur. Das erweckt ebenso Zweifel wie einige der vermuteten Botschaften, die inhaltlich von recht verschiedenem Gewicht sind. Den Anspruch einer monumentalen Bildnisstatue auf eine über das Alltägliche hinausgehende Bedeutung lösen diese prosaischen Aussagen nicht ein (s. etwa noch S. 139 f. zum 'Dichterkissen').

Die bisherigen Interpretationen berufen sich entweder auf die 'idealen', d. h. normativen, oder auf die 'charakteristischen', individuellen Züge klassischer Bildnisse. Sie gelangen deshalb für das Ganze zu entgegengesetzten Ergebnissen. Verf. folgt mehr der ersten Richtung und läuft dabei Gefahr, die Erscheinungen, mit denen es die zweite zu tun hat, zu übersehen. Aus diesem Widerspruch kann nur die Annahme herausführen, daß es zwei verschiedene, von den jeweiligen Anlässen und Kontexten bestimmte Genera des klassischen Porträts gab (REZ., *Realist. Themen* a. a. O. 49; 53 ff.; 66; 83 f.). Diese Problematik hat Verf. nicht gesehen.

Die geäußerten Bedenken wollen und können die offensichtlichen Verdienste des Verf. nicht schmälern. Sein Buch ist im guten Sinne anspruchsvoll, mit weiten Perspektiven und allein schon vom zeitlichen Rahmen her ein mutiges Unternehmen.