

* * *

Bernard Andreae u.a.: *Kleopatra und die Caesaren*. Eine Ausstellung des Bucerius Kunst Forums 28. Oktober 2006 bis 4. Februar 2007. München: Hirmer Verlag, 2006. 264 Seiten, durchgehend mit Farbabbildungen illustriert. ISBN 3-7774-3245-8.

Eine Ausstellung über ‚Cleopatra of Egypt‘, die vor gut fünf Jahren in Rom, London und Chicago gezeigt wurde,¹⁶ gab offenbar die Anregung zu dieser neuen Aufbereitung des Themas in Hamburg, wie der Vergleich der Konzepte und mehrfache Rückbezüge auf den früheren Katalog andeuten. Allerdings ist es doch eine neue und eigenständige Ausstellung, in der manche Themen und Exponate zurückgestellt, manches anders pointiert, einiges völlig umstrukturiert und anderes ganz neu hinzugenommen wurde.

In den Mittelpunkt dieser Ausstellung hat Bernard Andreae als Kurator die Venus vom Esquilin gestellt, die er völlig anders aufgefaßt sehen will als bisher üblich. Früher wurde die Venus vom Esquilin gern als ‚einansichtige‘ Skulptur aufgefaßt, als Produkt der Endphase des Hellenismus im 1. Jh. v. Chr. Sie war sozusagen eine zweidimensional konzipierte Variante der knidischen Aphrodite des Praxiteles oder des Motivs der Anadyomene des Apelles. Inzwischen wird diese einfache Gruppierung nicht mehr so akzeptiert. W. Geominy hat überzeugend gezeigt, daß die große Gruppe der Niobiden, die man lange Zeit ebenso betrachtete, keineswegs als ‚einansichtig‘ in diese Stilgruppe und Zeitstellung eingeordnet werden kann, sondern in die Spätclassik des späten 4. Jh. v. Chr. gehört, wohin sie nach Plinius ohnehin zu datieren war. Auch die Venus vom Esquilin ist nicht wirklich ‚einansichtig‘. Vielmehr soll sie wirklich von allen Seiten betrachtet werden, auch wenn ihre Struktur das im ersten Moment keineswegs zu erzwingen scheint. Auch sie wird nun von Andreae neu bewertet (14-47), allerdings beläßt er sie im 1. Jh. v. Chr. Seine These ist wie er sagt nicht ganz neu,¹⁷ aber trotzdem unerwartet und ausgefallen. Es soll sich um ein Porträt handeln, um eine Kopie der goldenen Statue der Kleopatra, die Caesar in den Venus-Tempel seines Forums stiftete. Tatsächlich belegen Repliken (Abb. 18-20), daß es sich um eine berühmte Originalstatue gehandelt haben muß.

Der Band besteht eigentlich aus einer Aufsatzsammlung. Darin wird Kleopatras Geschichte und ihre Problematik auf eine ganze Reihe verschiedener Beiträge verteilt. Darauf folgt, getrennt durch eine zweiseitige Zeittafel (248 f), die sehr knapp gehaltene eigentliche Katalogliste (250-53) von insgesamt nur 75 Nummern, viel kürzer als die Bibliographie (254-63). Allerdings sind die Exponate meist schon vorher ausführlicher in den Texten besprochen und alle abgebildet, worauf auch jeweils in der Liste verwiesen wird.

Neben der Venus vom Esquilin selbst, um die die Ausstellung herumkomponiert ist, sind es vor allem eine ganze Reihe von ptolemäischen und römischen Porträts, von Angehörigen des ägyptischen Königshauses und Römern, die in der Kleopatrageschichte eine Rolle spielen, angefangen von Caesar, über Mark Anton bis zu Octavian. Dazu kommen einige Reliefs und weitere Statuen und Statuetten, vor allem aber Münzporträts, die für die Identifikation der Dargestellten und das Verständnis ihrer Selbstdarstellung wichtig sind.

Ganz im Zentrum steht natürlich das Porträt der Kleopatra selbst auf einer Reihe von Münzen und in mehreren rundplastischen Marmorporträts, der sog. Kleopatra Nahman und den beiden Köpfen in Berlin und im Vatikan, die von B. Andreae im Vergleich mit der Venus vom Esquilin besprochen werden (14-47). Guy Weill Goudchaux bespricht eingehend den nach einem früheren Besitzer benannten weiblichen Porträtkopf, die sog. Kleopatra Nahman (Abb. 11. 82. 84-85 Kat. 4), die trotz leichter Abweichungen von allen sonstigen Kandidaten die besten Chancen hat, zusammen mit den Köpfen in Berlin und im Vatikan

16 S. Walker – P. Higgs (Hrsg.), *Cleopatra of Egypt. From History to Myth*. London 2001.

17 Ebd. 208 f. lehnt P. Higgs die Hypothese von P. Moreno, *Scultura Ellenistica II*. Roma 1994, kurz ab, daß die Venus vom Esquilin die Goldstatue Kleopatras im Tempel der Venus Genetrix sei. Andreae (13) weist aber darauf hin, daß diese Hypothese schon von L. Glori, *Cleopatra, Venere Esquilina*. Roma 1955, vorgelegt wurde.

Kleopatra VII. darzustellen. Er vermutet in ihr eine Darstellung der Königin als Isis, wie es für ihre öffentlichen Statuen in der Literatur überliefert ist. Bei der Kleopatra Nahman verläuft der Nodus auf der Kalotte nach hinten, wo ein Einstiftungsloch vielleicht für die Isiskrone diente; ein dünner Zopf an der Seite links ist abgeplattet. Später bespricht Weill Goudchaux auch noch ein weiteres weibliches Porträt, den Kopf Castellani in London (Abb. 103), der früher oft als einziger Kandidat für die Identifikation Kleopatras galt, inzwischen aber allgemein abgelehnt wird. Die Ikonographie der Kleopatra, zu der sich Weill Goudchaux auch bei der Besprechung ihrer Münzporträts (130-35) äußert, wird außerdem auch von F. Queyrel auf eben dieser Grundlage behandelt (158-63). Am Ende setzt er sich vor allem mit der unbegründeten Zuweisung eines delischen Frauenkopfes an Kleopatra auseinander. In beiden Fällen bekommen wir aber eine ganze Anzahl großer und guter Münzporträtabbildungen, die zusammen das ganze Spektrum der Porträttypen und -varianten repräsentieren.

Betrachtet man nun die Venus vom Esquilin näher, sollte sich ihre eigentliche Identität herausstellen. Deutlich schließt das trotz des eng geschlossenen Standes der Füße stark kontrapostische Motiv des unbekleideten Körpers an die Aphroditen der Spätclassik an und ist mit der beidseitig ausladenden Bewegung der Arme motiviert. Tatsächlich ist die Spielbeinserie auch minimal angehoben, wie Abb. 2 zeigt. Ein Gewandstoff liegt über einem Gefäß, um das sich eine Schlange windet, eine Statuenstütze, die nach Auskunft des alten Photos einer fragmentarischen Replik zum Vorbild gehört. Sie trägt noch ihre Sandalen. Sie wickelt offenbar ihr Haar mit einem Band fest, um ins Bad gehen zu können. Um das Haar zu befestigen, mußte das Band den Kopf mehrfach umwickeln, schließlich nach hinten laufen und dann dort untergesteckt werden. Das Band läuft momentan schon fünfmal um den Kopf, sein freies Ende wird von der Rechten gehalten und soll offensichtlich noch weiter gewickelt werden. Über der Stirn ragt in der Mitte unter dem Band das umgeschlagene Ende einer Tanie hervor – fraglich, ob sie sich nach oben fortsetzt – unter den Haarsträhnen so nicht sicher zu erkennen. Um den Dutt zu befestigen, ist sie dann nach hinten und dort untergesteckt. Unter dem Dutt fehlen herauflaufende Haare am Rande; die linke Hand hält die ganze Haarmasse – als offenes nur mit den Fingern zusammengehaltenes Haar, das nicht geflochten oder gebunden ist. Der Kopf gehört nach eher in den Strengen Stil,¹⁸ die Figur ist also ein Pasticcio, erinnert an die Pasiteles-Schule, in deren Werken ähnliche Kopftypen, etwa bei einer Orest-Elektra-Gruppe, verwendet werden.

Immerhin darf Guy Weill-Goudchaux, der eine Reihe der besten Münzen beige-steuert hat, seine Gegenthese (138-41) publizieren: „Die Venus vom Esquilin ist nicht Kleopatra“! Dieser Beitrag zeigt einerseits die Liberalität der Ausstellungskonzeption, unterstreicht andererseits aber auch die Fragwürdigkeit ihrer Grundthese. Weill Goudchaux weiß dabei auf die verschiedenen in der Argumentation Andreaes angeführten Voraussetzungen hin, die eine wie die andere willkürlich sind und überhaupt nicht stimmen müssen. Wenn nur eine aber nicht stimmt, fällt alles in sich zusammen, auch ohne daß man sie weiter miteinander verbinden müßte. Abgesehen von ikonographischen Überlegungen ist es ein wichtiger Gesichtspunkt, daß Kleopatra sich in der Öffentlichkeit laut antiker Literatur immer als Isis, und damit voll bekleidet, darstellen ließ. Natürlich könnte man argumentieren, daß die Venus vom Esquilin eben einen römischen Statuentypus wiedergibt, dessen Original ja im Venustempel des Caesarforums gestanden haben soll. Aber andererseits wäre diese Darstellungsweise – abgesehen von der Wahrscheinlichkeit, daß man sich bei der Votivstatue im Caesarforum eher an einen schon vorgegebenen Typus der Königin gehalten haben dürfte – gerade in Rom noch viel unwahrscheinlicher gewesen und hätte Kleopatra, und Caesar dann obendrein, in der öffentlichen Meinung Roms noch viel angreifbarer gemacht.

Daß das Indiz für eine frühere Schwangerschaft der Venus vom Esquilin, eine zweite Falte am Bauch, wie sie auch durch die koischen Gewänder mancher ägyptischen Königinnen zu sehen ist, kein Beleg für die Identifikation mit Kleopatra sind, betont Andreae zu Recht. Ebenso wie die vermutete Basalt-Kleopatra

in St. Petersburg (Abb. 21 Kat. 7) und deutlicher ein Granittorso einer Ptolemäerin aus den jüngsten Unterwassergrabungen in Alexandria (Abb. 22) zeigt auch die ausgestellte Schieferfigur einer Ptolemäerin um 200 v. Chr. aus dem Berliner Museum (o. Kat.-Nr.) bereits diese ‚Schwangerschaftsfalten‘. Man sollte daran denken, daß Venus in Rom – und erst recht, falls das Original wirklich vom Caesarforum stammte – gerade in ihrer Rolle als römische Stammutter gesehen wird. Schließlich ist aber das völlige Fehlen von Porträtzügen an sich schon ein wirksames Argument gegen diese Identifizierung der Venus vom Esquilin, denn jede Gleichsetzung von Gottheit und König muß durch porträtartige Identifizierbarkeit klargestellt werden. Die Nabelvertiefung hängt von der Bildung des Bauches ab, nicht vom Nabel selbst und ist kaum ein Indiz für eine individuelle Porträt- und Körpergestalt, wie Andreae grundsätzlich im Vergleich mit der Aphrodite von Kyrene herausarbeiten möchte (16 ff. 37 ff. Abb. 2-5). Die Nase der Venus vom Esquilin ist kurz, noch kürzer auch als beim Berliner Porträtkopf Kleopatras; ihr Nasenrückenprofil ist weder konvex noch lang, die Spitze ist kaum als hängend zu bezeichnen. Auch der Bonner Kopf der vermuthlichen Arsinoe II. (28 f. Kat. 5 Abb. 15), der wirklich nicht den kantigen Nasenrücken der Venus vom Esquilin hat, kann kaum deren Identität mit ihrer Verwandten Kleopatra belegen.

Der Artikel von B. Andreae und einigen Mitarbeitern zu den Persönlichkeiten aus Kleopatras Umfeld (48-125) stellt vor allem eine Reihe von hellenistischen Porträts unterschiedlicher griechisch-ägyptischer Stilmischung vor, darunter auch relativ unbekanntere Stücke. Wieso P.C. Bol die Frankfurter Granitstatue eines Pharaos (Abb. 28 Kat. 9) gerade wegen ihres Lockenkranzes als Alexander d. Gr. benennen will, scheint auch B. Andreae nicht zu verstehen (p. 50-52). Da ist die Deutung einer ‚kleineren Version‘ (Abb. 35-37 Kat. 15) auf Kaisarion doch noch eher nachvollziehbar, obwohl auch die kleine Isisgestalt als begleitende Kleopatra noch kein Beweis ist. Sie ist nackt, stark vorgebeugt, ohne Rückenstütze und wurde bei Rom gefunden. Ägyptisch sind Standmotiv, Haartuch und Isis, sonst fast nichts. Wichtig für die Porträtfrage ist das Pariser Porträt von Ptolemaios XII. Auletes, dem Vater Kleopatras VII. (Abb. 32 Kat. 12). Den Betrachter überzeugt gerade der Eindruck beim Vergleich mit der Kleopatra in Berlin von der Verwandtschaft. Die Venus des recht disproportionierten Reliefs Kat. 24 (Abb. 52) und die dürftige Statuette Kat. 25 (Abb. 53) sind in ihrer Widersprüchlichkeit kaum Wiedergaben der Venus Genetrix des Arkesilaos vom Tempel im Caesar-Forum. Für ein Porträt Mark Antons (Abb. 56-59 Nr. 28), der offenbar einer effizienten *damnatio memoriae* verfallen ist, bleibt nur ein äußerst zweifelhafter neuer Kandidat in Haifa. Das Kalksteinköpfchen könnte eher zu einer Heraklesstatuette gehört haben. Dazu kommen noch eine Reihe weiterer römischer Porträts, neben spätrepublikanischen Politikern auch von Augustus und seinem Umkreis. Die Zuweisung von römischen Porträts wie denen des Maecenas oder gar des Vergil, ist hier allerdings mehr als fragwürdig. Der energische Kopf Kat. 41 (111-13 Abb. 74) stammt aus Maecenas' Heimat aus Arezzo, aber das ist ja methodisch noch kein Identifikationsbeleg. Weil etwas möglich sein könnte, ist es es noch nicht eine Tatsache. Daß das Dichterporträt Kat. 43 (116-20 Abb. 78-80), das schon Schefold als einen der Kollegen Menanders von der Neuen Komödie vorschlug, wieder als Vergil erhalten soll, wird nur mit der Lockenzange über der Stirn begründet. Die Hypothese, daß es sich bei einigen bronzenen Kinderfiguren um Darstellungen von Söhnen Kleopatras gehandelt habe, wird von B. Andreae und C. Rolley mit Sympathie diskutiert (70-75. 164-76), ist und bleibt aber mehr als zweifelhaft, auch wenn der sog. Knabe von Cap d'Agde (Abb. 40. 130-33. 136 f. Kat. 17), der erst 2001 im Meer entdeckt wurde, ein Blitzbündel auf seiner Haarspange trägt. Die Vergleiche der spitzen Mützen bei zwei anderen (Abb. 43. 122-23. 126 Kat. 19) mit den Königsmützen etwa von Kommagene und Armenien schlagen auch nicht durch. Anstatt eines Porträts sind es eher Personifizierung etwa mit Attis-Anklängen, also aus dem Osten; dabei würden wir in beiden Fällen gern wissen, was sie in den Händen hielten.

D. Gall bespricht die Behandlung der Gestalt Kleopatras in der antiken Literatur (142-50); H. Heinen wägt in seinem kurzen Beitrag (152-57) Kleopatras Chancen und vermutliche Absichten und die sich wandelnde politische Situation um sie und ihren Sohn zur Zeit vor und nach Caesars Tod ab.

Da beim Kampf zwischen Octavian und Mark Anton, wie auch sonst oft in der Antike, Bildpropaganda eine Rolle spielte,

18 Wie P. Higgs ebd. 209 schon bemerkt hat. Zur Verbindung mit dem Pasiteles-Kreis s. P. Zanker, *Klassizistische Statuen*. Mainz 1974, 58. Bezeichnenderweise gibt es keine Seitenaufnahme des Kopfes.

liegt es nahe, nach Belegen zu suchen, ob sie auch im Kampf gegen Kleopatra zum Einsatz kam. G. Grimm wendet sich in seinem Beitrag (176-82) gegen die Interpretation einiger nicht jugendfreier Darstellungen auf Lampen der frühen Kaiserzeit als politische Karikaturen auf Kleopatra, wie es im italienischen und englischen Kleopatra-Katalog von 2000/01 vorgelegt worden war. Schon die um ein gutes Jahrhundert zu späte Zeitstellung der Lampen spricht klar dagegen. Die Szenen gehören einfach in den Kreis der damals beliebten Pygmäen-Darstellungen. Akzeptabler scheint da schon die These, daß sich Kleopatra und Mark Anton in dem Herakles-Omphale-Fries einer arretinischen Formschlüssel spiegeln (178 Abb. 147-49), die zeitlich auch genau paßt.

Für die sog. Portlandvase im Britischen Museum, die Nachahmung eines Halbedelstein-Reliefgefäßes in mehrschichtigem Glas, dessen zwei Reliefbilder bisher auf die unterschiedlichsten Mythenkonstellationen gedeutet wurden, ohne daß sich eine klare Lösung ergab, schlägt S. Walker nun eine neue Deutung vor (184-93), nämlich auf Kleopatra mit Antonius und dessen fiktive namengebenden mythischen Vorfahren auf der einen Seite, dazu auf der Gegenseite auf Octavian und Octavia, in den Trümmern ihres im übertragene Sinne zerbrochenen Hauses, mit Venus – beides Vorschläge, die eher abstrus sind. Es wäre nicht das erste Mal, daß jemand die klassizistische Gestaltung der Köpfe in mythologischen Reliefarbeiten vom Beginn der Kaiserzeit für Porträts hält, was gerade bei der Toreutik mehrfach vorkommt. Auch die Erklärung der Nacktheit Octavias überzeugt nicht. Wenn rechts Venus zu sehen ist, müßten die beiden anderen Figuren ohnehin auch ein Liebespaar sein. Ebenso haben die Deutungen von verschiedenen Kunstwerken mit Pygmäen und ägyptischen Tiermotiven auf karikaturhafte Propaganda gegen Kleopatra wenig für sich. Auch daß die klaren dionysischen Szenen des Carpegna-Cameo und zweier pompejanischer Glasreliefs in gleicher Technik (Abb. 169-71) ebenfalls auf Kleopatra und angebliche Ägyptenbezüge gedeutet werden, überzeugt nicht und stärkt das Hypothesengebäude auch keineswegs.

Die letzten beiden Beiträge führen uns die Rolle Kleopatras in der Rezeption der Neuzeit vor Augen. Diese Betrachtung der neuzeitlichen Gemäldedarstellungen der Kleopatra seit Michelangelo macht einen besonders lohnenden Teil des Kataloges aus. Den Wandel der Bewertung der Figur der Kleopatra im Laufe der Geschichte seit dem späten Mittelalter verfolgt Ernst Osterkamp (194-202) anhand der Schauspiele, Opern und Dichtungen, in denen man die Königin aus unterschiedlichsten Gründen zum Thema gewählt haben. Mit dem Glanzstück der Behandlung bei Shakespeare beginnt der Höhepunkt der Verwendung des Stoffes in der Dichtung des Barock und Rokoko, um gleich darauf abzustürzen mit einer Biedermeier-Dichtung von A. v. Kotzebue. Hier ist die ursprüngliche Negativbewertung noch durch das Gegenbild der überbetulichen Octavia verschärft. Karin Rhein (204-13) nutzt zu gleichem Überblick über die Rezeption des Kleopatra-Themas in der neuzeitlichen Malerei eine Auswahl von 16 Gemälden, vom frühen 16. bis ins 20. Jh., weitere sind bei ihr und Osterkamp noch als Randillustrationen gegeben. Das bei weitem wichtigste Motiv ist dabei der Selbstmord Kleopatras, das zugleich einen als tragisch empfundenen Umschwung in einer aufregenden historischen Biographie, die künstlerische Behandlung eines in der damaligen öffentlichen Diskussion relevanten ethischen Problems, der Frage des Selbstmordes, vor allem aber eine Gelegenheit, einen weiblichen Akt darzustellen bot. Aber es gibt auch andere Themen, vor allem den letzten Besuch Kleopatras bei Octavian.

Am Anfang steht dabei das Mißverständnis der schlafenden Ariadne oder Nympe im Vatikan, die Papst Julius II. selbst wegen ihres mißverstandenen Schlangensarmbandes auf Kleopatra gedeutet haben soll. Dieses Motiv, das jeder romreisende Künstler aufnahm, wurde zur Anregung zahlreicher Bilder der Königin. Auch hier gibt es nach zögerlicher Aufnahme, beginnend mit dem noch ganz unter dem Einfluß der vatikanischen Ariadne stehenden Bild von Lucas Cranach, einen eindeutigen Höhepunkt in der Barockzeit einschließlich des Rokoko. In der Malerei schließt sich allerdings eine ‚Nachblüte‘ im 19. Jh. an, die von der Faszination des seit Napoleons Feldzug immer bekannter werdenden alten Ägypten und der Kenntnis von ägyptischen Monumenten oder deren Abbildungen belebt ist. Der Überblick endet mit Beispielen der modernen Malerei einerseits und von Filmen andererseits. Die Tendenzen der Bewertung laufen im Grund ganz entsprechend, es geht von der immer stärkeren

Abwertung zur Auffindung von tragischen und sogar sympathischen Zügen an der Königin, und dann wieder zu deutlicherer Hervorhebung der rätselhaften und erotischen Züge, etwa mit den Gestalten einer Odaliskens oder einer femme fatale bei Cabanel und G. Moreau. Im Anschluß an den Aufsatz bespricht Rhein alle in der Ausstellung gezeigten Bilder, die auch gut abgebildet werden, im einzelnen. Höhepunkt sind zwei übergroße Gemälde Hans Makarts von einer Nilfahrt und dem Tod Kleopatras, in barocker Tradition von magischem Kontrast zwischen Hell und Dunkel, zwischen nackter Haut und überfeinertem Luxus, der im Sinne des historischen Realismus sehr detailgetreu ägyptisches Ambiente vermittelt. Als allerletztes zeigt ein Bild (247 Kat. 75) von Edward John Poynter, 1883 gemalt, eine Badende, die gerade ihre Kleider abgelegt hat, am Rande des Beckens, vor dem farbenprächtigen Hintergrund eines pompejanischen Privatbades. Hier ist nicht Kleopatra gemeint, vielmehr ist die neugefundene Statue der Aphrodite vom Esquilin aufgenommen, allerdings schon ohne Sandalen, und dabei auch die Haltung der abgebrochenen Arme und die Befestigung des Haares mit dem Band ergänzt – der Maler wurde zugleich zum Archäologen.

Insgesamt eine spannende Ausstellung und ein lesenswerter Katalog, auch wenn von den ‚sieben Neuentdeckungen‘, die Andree darin vorstellt (12-13), bei genauerer Betrachtung außer der Isis aus dem Palast von Alexandria (Abb. 22) und dem neuen Augustus-Porträt (Kat. 36 Abb. 67) nicht so sehr viel Handfestes bleibt.

* * *