

Christiane Vorster

Die römischen Porträts der Kleopatra

Ein Plädoyer zum hermeneutischen Wert von Gipsabgüssen

In memoriam Wilfred Geominy

Die Geschichte der letzten Ptolemäerin, mit der die Epoche der hellenistischen Königreiche zu Ende ging, ist im Laufe ihrer über zweitausendjährigen Überlieferung zum Mythos geworden, also zu einer traditionellen Erzählung mit einer besonderen Bedeutsamkeit, die in jeder Zeit wieder neu formuliert wird. Dabei unternimmt auch jede Ära aufs Neue den Versuch, diese Geschichte mit Bildern anzufüllen, und die Häufung von Kleopatraausstellungen zu Beginn des einundzwanzigsten Jahrhunderts – in Rom, London, Hamburg und Bonn – zeigt, dass der ›Mythos Kleopatra‹ derzeit wieder Konjunktur hat¹. Die Altertumswissenschaft und die Museumslandschaft von Bonn hatten daran regen Anteil.

Dabei offenbaren die jeweils gängigen Kleopatrabilder meist mehr über die Vorstellungen ihrer Zeit als über das Aussehen der ägyptischen Königin. So galt vom sechzehnten bis zum achtzehnten Jahrhundert die Statue der schlafenden Ariadne im Vatikan, die in reicher, kokett derangierter Gewandung der Ankunft des Dionysos entgegenträumt, unhinterfragt als Bild der Kleopatra². Diese Benennung, die in dem schlangenförmigen Armreif der Schlafenden einen bestenfalls notdürftigen Anhaltspunkt fand, ging auf den Wunsch Julius II. zurück, in seinen Gemächern wie weiland sein antiker Namenspatron eine Kleopatra zu beherbergen. Das Schlangensarmband bot wohl auch den Anstoß für die Ergänzung einer Musenstatue der Sammlung Grimani zu einer Kleopatra mit gekröntem Haupt und Giftbecher in der Linken, die in heroisch ausgreifender Pose ihrem Tod entgegenblickt³.

Offenbar suchte man aus dem Bestand antiker Statuen jeweils diejenigen aus, die der eigenen, zeitbedingten Vorstellung von der verruchten, heroischen oder bis in den Tod liebenden

Sofern nichts anderes angegeben ist, beziehen sich Datierungen auf die vorchristliche Zeit.

¹ Kleopatra, Regina d'Egitto, Rom, Palazzo Ruspoli 2000; Kleopatra of Egypt. From History to Myth. London, British Museum 2001; Kleopatra und die Cäsaren, Hamburg, Bucerius Kunstforum 2006; Kleopatra. Die ewige Diva, Bonn, Bundeskunsthalle 2013; Kleopatra. Die wohlvertraute Unbekannte, Bonn, Akademisches Kunstmuseum der Universität 2013; Kleopatra. Roma e l'incantesimo dell'Egitto, Rom, Chiostro del Bramante 2013/14.

² Vatikan, Mus. Pio Clementino Inv. 548, s. G. Spinola, Il Museo Pio-Clementino II (Vatikanstadt 1999) 18

Kat. II; F. Haskell / N. Penny, Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500–1900 (New Haven und London 1981) 184–187 Kat. 24. Abb. 96; C. M. Wolf, Die schlafende Ariadne im Vatikan. Ein hellenistischer Statuentypus und seine Rezeption, Antiquitates 22 (Hamburg 2002) 68–81 Kat. 1; C. Valeri, Scienza antiquaria e restauro dei marmi antichi tra XVI e XVIII secolo. Alcuni esempi dai Musei Vaticani. In: S. Kansteiner (Hrsg.), Ergänzungsprozesse. Transformation antiker Skulptur durch Restaurierung (Berlin 2013) 23–42, bes. 28–34 Taf. 7–11.

³ Venedig, Mus. Archeologico Inv. 53, s. G. Traversari, La Statuaria Ellenistica del Museo Archeologico di Venezia

Königin am besten entsprachen. So ist es zweifellos kein Zufall, dass man erst an der Wende vom zwanzigsten zum einundzwanzigsten Jahrhundert, in einer Zeit, in der die Sexaffären der Royals die Titelseiten der Boulevardblätter schmückten, den Versuch unternahm, eine unbekleidete Aphroditestatue, die mit erhobenen Armen, an ihrem Haarband nestelnd, vor dem Betrachter posiert, als Bild der hellenistischen Fürstin zu erweisen⁴. Abgesehen davon, dass eine solche Darstellung mit den Konventionen hellenistischer Herrscherrepräsentation nur schwer zu vereinbaren ist, weicht auch das Haarband, mit dem diese Venus Diadoumene ihre üppige Frisur schmückt, von der Form des Diadems ab, das hellenistische Herrscherinnen als Abzeichen ihrer Königswürde tragen.

Kleopatra VII., mit den Beinamen ›Thea‹, die Göttliche, und ›Philopator‹, die Vaterliebende, wurde im Jahre 69 als Tochter Ptolemaios XII. Auletes geboren⁵. Bereits der Vater war ein Regent von Roms Gnaden⁶. Er starb im Jahre 51. Spätestens zu diesem Zeitpunkt – wenn nicht schon ein Jahr zuvor – übernahm seine achtzehnjährige Tochter Kleopatra VII. zusammen mit ihrem zehn Jahre jüngeren Bruder Ptolemaios XIII. die Regentschaft. Zwischen den Geschwistern beziehungsweise deren mächtigen Beratern kam es in der Folgezeit zu Auseinandersetzungen, die in der Vertreibung Kleopatras mündeten. Diese bekam ihre weltgeschichtliche Relevanz letztlich durch die zeitliche Koinzidenz mit der Schlacht von Pharsalos im Jahre 48, in der die Cäsarianer das Heer des Pompejus besiegten. Dieser war nach Ägypten geflohen und wurde dort unter Missachtung des Gastrechts von Ptolemaios XIII. umgebracht, kurz bevor der ihn verfolgende Cäsar ebenfalls in Ägypten landete. Cäsar schwang sich nun in seiner Eigenschaft als Testamentsvollstrecker Ptolemaios XII., letztlich aber zur Wahrung der römischen Interessen, zum Richter der ägyptischen Thronstreitigkeiten auf. Kleopatras heimliche Rückkehr nach Alexandria, sei es nun versteckt in einer Bettenrolle oder in einem Wäschekorb, gehört bereits zu den sagenumwobenen Themen, welche die Literatur der kommenden Jahrhunderte vielfach ausgeschmückt hat⁷. Fest steht, dass es ihr gelang, sich Zutritt zu dem Diktator zu verschaffen und in ihm einen Fürsprecher zu gewinnen. Es folgte der sogenannte alexandrinische Krieg mit dem Ergebnis, dass Kleopatra als Regentin wieder eingesetzt wurde, Ptolemaios XIII. im Kampf starb und sein jüngerer Bruder Ptolemaios XIV. dessen Rolle als Brudergemahl der regierenden Königin übernahm. Eine für die politische Entwicklung mindestens ebenso wichtige Folge von Cäsars etwa anderthalbjährigem Aufenthalt bei der ägyptischen Königin war im Juni 47 die Geburt des gemeinsamen Sohnes Cäsarion⁸.

Im darauf folgenden Jahr begab sich die nunmehr dreiundzwanzigjährige Königin mit dem kleinen Cäsarion nach Rom, wo sie in den jenseits des Tibers gelegenen Horti Caesaris Woh-

(Venedig 1986) 57 ff. Kat. 18; P. Higgs in: Walker/Higgs, *Cleopatra of Egypt* 200 f. Abb. 1. Die Ergänzung kann mit guten Argumenten Tullio Lombardo (1455–1532) zugeschrieben werden, s. M. De Paoli, *Opera fatta diligentissimamente. Restauri di sculture classiche a Venezia tra Quattro e Cinquecento* (Rom 2004) 156–158 Taf. 5 Abb. 329; Taf. 11 Abb. 14; Taf. 44 Abb. 134–135.

⁴ P. Moreno, *Scultura ellenistica* (Rom 1994) 746–752; Andraea, *Skulptur* 211–218 Taf. 205–206; Andraea, *Kleopatra* 14–47. Dagegen G. Weill Goudchaux in: Andraea, *Kleopatra* 138–141.

⁵ Da keine Quellen über illegitime Abkunft berichten, dürfen wir annehmen, dass sie der Ehe des Flötenbläusers mit seiner Schwestergemahlin Kleopatra V., *Tryphaina*, entstammt, s. DNP VI (1999) 591–593 s. v. *Kleopatra II 12* (W. Ameling); Andraea, *Kleopatra* 59–61; Roller, *Cleopatra Biography* 165 f.

⁶ Nach seiner Vertreibung aus Alexandria hatte Ptolemaios XII. in Rom Zuflucht gesucht. Erst unter Auf-

wendung hoher Bestechungsgelder konnte er im Jahre 55 wieder die Macht im Lande übernehmen. DNP X (2001) 546–548 s. v. *Ptolemaios XII.* (W. Ameling); Andraea, *Kleopatra* 56–59.

⁷ Plut. *Caes.* 49. Vgl. D. E. E. Kleiner, *Cleopatra and Rome* (2005) 79–81; Roller, *Cleopatra Biography* 53–67.

⁸ M. Clauss, *Kleopatra* (München 2002) 28–33; Roller, *Cleopatra Biography* 69–72.

⁹ Cass. Dio 43, 27, 3. Vgl. Clauss (vorige Anm.) 34–36; P. Liverani in: Gentili, *Incantesimo dell'Egitto* 45, s. a. die folgende Anm.

¹⁰ Cic. *Att.* 15, 15, 2. Vgl. Roller, *Cleopatra Biography* 89–101.

¹¹ Clauss (Anm. 8) 41–103; Roller, *Cleopatra Biography* 77–150.

¹² Hor. *carm.* 1, 37, 21–32.

¹³ Plut. *Anton.* 27.

¹⁴ Cassius Dio 42, 34, 4.

nung nahm⁹. Die Anwesenheit dieser hellenistischen Königin, die weder als Flüchtling noch als Geisel, sondern vielmehr freiwillig und zweifellos mit großem Gefolge angereist war, um im Palast des mächtigsten Mannes im Staat zu residieren, muss eine ungeheure Wirkung auf die römischen Gesellschaft gehabt haben. Neutrale oder gar positive Berichte über diesen Aufenthalt dürften allerdings der späteren augusteischen Propaganda zum Opfer gefallen sein. Dass Kleopatra während ihres Aufenthalts in Rom mit der geistigen und gesellschaftlichen Elite der Stadt Kontakt pflegte, ist aber mehreren Quellen zu entnehmen, nicht zuletzt auch Ciceros Hasstiraden, der sich über das hoffärtige Benehmen der Königin beklagt, weil sie ihm nicht die Bücher schickte, die sie ihm versprochen hatte, oder die er von ihr erwartete¹⁰.

Die Iden des März 44 brachten eine radikale Wende. Nach Kleopatras Flucht aus Rom und dem sicher nicht zufälligen Tod ihres jüngeren Brüdergemahls Ptolemaios XIV. ernannte sie den dreijährigen Cäsarion zum nominellen Mitregenten, regierte also faktisch allein in Ägypten. Im Jahre 41 kam es zu einer Annäherung zwischen ihr und Mark Anton, die durch die Geburt der Zwillinge Kleopatra Selene und Alexander Helios besiegelt wurde. Nach einer kurzen Zwischenphase, in der Antonius die Schwester seines Verbündeten Octavian ehelichte, heiratete er im

Jahr 37/36 Kleopatra, die ihm noch einen Sohn gebar. Es folgte die Ernennung Kleopatras zur »Königin der Könige« durch Mark Anton. Die mit diesem Akt einhergehenden, testamentarisch bestätigten Landschenkungen von römischem Herrschaftsgebiet an die ägyptischen Könige gaben Octavian, dem späteren Kaiser Augustus, den willkommenen Anlass zum Krieg, der im Jahre 31 mit dem Seesieg von Aktium und der nahezu vollständigen Vernichtung der ägyptischen Flotte endete¹¹. Mythische Größe erlangte Kleopatra noch einmal durch ihren grandios inszenierten Freitod, durch den sie sich der Schmach entzog, im Triumphzug des Octavian als Gefangene mitgeführt zu werden. Dieser ebenso punktgenau wie elegant geplante Tod, sei es nun durch eine lebende Viper oder durch Schlangengift, hat Literatur und bildende Künste von der Antike bis heute inspiriert und war geeignet, selbst den ärgsten Gegnern der Königin wie dem bissigen Horaz Respekt abzunötigen¹².

Befragt man die Schriftquellen zum Aussehen dieser ebenso machtbewussten wie intelligenten Königin, die die mächtigsten Männer Roms in ihren Bann schlug, so stellt man schnell fest, dass Schönheit nicht zu ihren herausragenden Eigenschaften zählte. Vielmehr konstatiert der nüchterne Biograph Plutarch gut einhundert Jahre nach Kleopatras Tod: »Ihre Schönheit war, wie man sagt, an und für sich nicht so ganz unvergleichlich, noch von der Art, dass sie gleich beim ersten Anblick Aufsehen erregen konnte. Allein der nähere Umgang mit ihr hatte einen unwiderstehlichen Reiz, und ihre Gestalt, verbunden mit der einnehmenden Unterhaltung und den in ihrem ganzen Betragen sich zeigenden feineren Sitten, machte immer einen tiefen Eindruck. Selbst ihre Stimme, wenn sie sprach, war höchst angenehm, und sie wusste ihre Zunge wie ein vielsaitiges Instrument leicht in jede beliebige Sprache zu fügen«¹³. Es waren demnach Kleopatras kultiviertes Wesen, ihre hohe Bildung, ihre Stimme und ihre geistreiche Rede, die ihr unwiderstehlichen Charme verliehen. Erst weitere einhundert Jahre später, in severischer Zeit, fügt Cassius Dio der »allerverführerischsten Stimme« auch noch die unübertreffliche Schönheit hinzu¹⁴. Es blieb aber den christlichen Autoren der Spätantike wie



Abb. 1 London, British Museum, Tetrachme aus Askalon mit dem Bildnis Kleopatras VII. Doppelte natürliche Größe.

Aurelius Victor vorbehalten, die ägyptische Königin all ihrer hervorragenden Eigenschaften zu berauben und nur noch ihre Schönheit gelten zu lassen, zu der sie nun noch die außerordentliche Verderbtheit hinzufügten¹⁵.

Jede Beschäftigung mit den erhaltenen und möglicherweise noch zu identifizierenden Porträts der Kleopatra muss von den Münzbildern ausgehen¹⁶. Bereits zu Anfang ihrer Regierungszeit bringt die Königin im eigenen Namen, also als Münzherrin, mit ihrem Bildnis versehene Münzen heraus. Diese zeigen das Bild der achtzehnjährigen Königin im Profil nach rechts mit dem breiten ägyptischen Diadem als Abzeichen der doppelten Königswürde¹⁷ (Abb. 1). Schon die Darstellung mit unverhülltem Haupt lässt aufmerken, denn vor Kleopatra erscheinen nur Berenike II. als Alleinherrscherin von Kyrene und die berühmt-berüchtigte Arsinoe III. als Regentin Zyperns unverschleiert auf Münzen¹⁸. Man geht wohl nicht fehl, hierin bereits einen Hinweis auf das Selbstbewusstsein und den Herrschaftsanspruch der jungen Königin zu sehen. Die ebenso strenge wie artifizielle Frisur greift Elemente der frühhellenistischen Melonenfrisur auf, bei der die Haare in einzeln abgeteilten und eingedrehten Strähnen über den Schädel nach hinten geführt sind. Anders als bei der herkömmlichen Melonenfrisur sind die Haare aber nicht am Hinterkopf zu einem Nest verflochten, sondern zu einem Schopf von sorgsam, spiralförmig gedrehten Locken zusammengenommen, die über das Diadem fallen¹⁹. Auch das Gesicht weist charakteristische Eigenheiten auf: Das markante Profil wird von der großen, leicht gebogenen Nase bestimmt, die sich durch einen scharfen Knick von der hohen Stirn absetzt und in einer überhängenden Spitze endet. Der große, volle Mund und das niedrige, runde Kinn sind weitere signifikante Merkmale. Diese Münzbilder der Kleopatra dienen nicht dazu, das Aussehen oder gar die Schönheit der Königin publik zu machen, sondern sollten die junge Königin als legitime Nachfolgerin ihres Vaters überzeugend ins Bild setzen. So ist es sicherlich Programm, wenn in den frühen Prägungen die physiognomischen Eigenheiten der Ptolemäer, zumal die ihres Vaters Ptolemaios XII. hervorgehoben werden²⁰.

Dieser Vorgang der Bildnisangleichung tritt überdeutlich auf den Münzen der letzten Regierungsjahre hervor, bei denen das Bild der Königin auf der Vorderseite mit dem des Mark Anton auf dem Revers verbunden ist²¹: Hier übernimmt das Bild der Kleopatra in der Vierschrötigkeit des Schädels, der Kantigkeit des Profils und dem kräftigen Stiernacken Züge ihres römischen Gemahls.

¹⁵ Aur. Vict. vir. ill. 86.

¹⁶ Zusammenstellung der Münzbildnisse mit guten Abbildungen bei G. Weill Goudchaux in: Andreae, Kleopatra 130–135, s. a. Kyrieleis, Ptolemäer 124 f. Taf. 107.

¹⁷ G. Weill Goudchaux in: Andreae, Kleopatra 131 Abb. 87 Kat. 44; Walker/Higgs, Cleopatra of Egypt 178 Kat. 185; Kyrieleis, Ptolemäer Taf. 107, 1.

¹⁸ Kyrieleis, Ptolemäer 94 Anm. 376; 102 f. 125 Taf. 88, 1–2; F. Queyrel in: Andreae, Kleopatra 158 f. Abb. 109.

¹⁹ Zur Frisur s. Gkikaki, Frisuren 472–474; 503–505.

²⁰ Zu dessen Bildnissen Kyrieleis, Ptolemäer 75–78 Taf. 68; 69; P. E. Stanwick, Portraits of the Ptolemies. Greek Kings as Egyptian Pharaohs (Austin 2002) 60 Abb. 240; 274; 275.

²¹ G. Weill Goudchaux in: Andreae, Kleopatra 130–135 Abb. 95–98 Kat. 52–55; Walker/Higgs, Cleopatra of Egypt 233 f. Kat. 214; 215; 221; 222.

²² Curtius, Kleopatra.

²³ Im Diario Ordinario Nr. 970 vom 17.4.1784 wird die Statue als »una imperatrice incognita ritrovata con sua testa è supplita co' simboli di Cerere« unter den Neuerwerbungen des Museo Pio-Clementino aufgeführt,

s. C. Pietrangeli in: G. Lippold, Die Skulpturen des Vaticanischen Museums III 2 (Berlin 1956) 543. Eine primäre Zusammengehörigkeit von Kopf und Torso ist durch die deutlich spätere Entstehungszeit des Torsos ausgeschlossen; es ist allenfalls denkbar, dass Kopf und Torso im Zuge einer antiken Reparatur miteinander verbunden worden sind. Zur Statue s. Lippold, ebd. III 1 (Berlin und Leipzig 1936) 169 ff. Nr. 567 Taf. 54; 62.

²⁴ Vierneisel, Berliner Kleopatra 9.

²⁵ Seit 1986 Vatikan, Museo Gregoriano Profano Inv. 38 511, s. Walker/Higgs, Cleopatra Regina 157 f. Kat. III.2; Walker/Higgs, Cleopatra of Egypt 218 f. Kat. 196; Vorster, Gregoriano Profano II 2, 123–126 Kat. 67 Taf. 86; 87 (mit Lit.); Andreae, Kleopatra 21; 24 Kat. 3 Abb. 10; Gentili, Givlio Cesare 152 Kat. 23 (G. Spinola); Gentili, Incantesimo dell'Egitto 162; 275 Kat. 85 (E. Ferrazza).

²⁶ Die Erhebung wurde immer wieder irrtümlich für den Rest eines Puntello gehalten, der von der Hand des kleinen Cäsarion auf dem linken Arm der Statue stammen sollte. So zuletzt R. Bianchi in: Walker/Ashton, Cleopatra Reassessed 19.

Trotz der einprägsamen und unverwechselbaren Porträts der Kleopatra auf den seit Jahrhunderten bekannten Münzen gelang es erst 1933, einen bereits im späten achtzehnten Jahrhundert gefundenen Porträtkopf in den vatikanischen Museen als Bildnis der Kleopatra zu identifizieren²² (Abb. 2, Tafeln 1, 1; 2, 1; 3, 1; 4, 1). Dass das Porträt bis dahin der Aufmerksamkeit der



Abb. 2 Vatikan, Museo Gregoriano Profano, Kleopatra VII, Oberansicht.

Altertumsforscher entgangen war, lag wohl nicht zuletzt daran, dass der Kopf bereits kurz nach seiner Auffindung 1784 mit einer ausnehmend grobschlächtigen Nase versehen und überdies auch noch mit einem nicht zugehörigen Gewandtorso verbunden worden war. Derart als »imperatrice incognita« verkleidet, gelangte das Bildnis in die vatikanischen Museen, wo es als hochgesockelte Randfigur in der Sala a Croce Greca den Blicken selbst der aufmerksamen Besucher weitgehend entzogen war²³. Es erforderte nicht nur einen sachkundigen, sondern einen besonders inspirierten Betrachter, um die wahre Identität dieser düster blickenden »imperatrice« zu erkennen, und Ludwig Curtius pflegte zu erzählen, dass erst eine Bühnen-Kleopatra, verkörpert durch Eleonora Duse, ihm die Augen für die Bedeutung des vatikanischen Porträts geöffnet hätte²⁴. Es dauerte noch ein weiteres halbes Jahrhundert, bis das Kleopaträporträt aus seinem buchstäblichen Schattendasein befreit und der Kopf nach Entfernung der Ergänzungen auf eigenem Sockel dem Betrachter präsentiert wurde²⁵.

Der Kopf misst mit Hals und Büstenansatz 39 Zentimeter in der Höhe und ist mit einer Gesichtslänge von 17,3 Zentimetern etwa lebensgroß. Das Material ist ein außerordentlich qualitätvoller, sehr lichtdurchlässiger Marmor. Der Büstenansatz ist mit einem grob gespitzten Einlasszapfen versehen, der Kopf war demnach zum Einsetzen in eine Statue bestimmt. Die Nase fehlt, die Schnittfläche von der früheren Marmorergänzung beeinträchtigt den Eindruck des Gesichts erheblich. Ansonsten ist der Kopf gut erhalten, lediglich die rechte Braue und die Oberkante des Diadems sind bestoßen. Allerdings ist die Oberfläche besonders in der linken Gesichtshälfte stark korrodiert. Wie viel hier an plastischer Substanz verloren ist, lässt sich an der verrienen linken Augenbraue ablesen; ein erhabener Fleck auf der linken Wange zeigt die ursprüngliche Oberfläche an, die sich an dieser Stelle durch eine Verdichtung im Stein erhalten hat²⁶. Darüber hinaus hat die Oberfläche durch moderne Reinigung gelitten. So sind die feinen Löckchen am Haaransatz fast völlig verrienen und nur noch in scharfem Streiflicht zu erkennen.

Zu der Statue, mit der dieses Porträt ursprünglich verbunden war, lassen sich nur die allgemeinsten Aussagen machen. Nach der Form des Halsausschnittes war der linke Arm der Figur oder zumindest die Schulter erhoben, der rechte gesenkt, so dass sich das Gewand enger an die linke als an die rechte Seite des Halses heranschob. Der Kopf war, wie die Verkürzung des Halses auf der rechten Seite erkennen lässt, leicht zu seiner rechten Seite gewandt. Der Künstler trug dieser Wendung durch merkliche Asymmetrien in der Gesichtsbildung Rech-

nung: so sitzen die Ohren unterschiedlich hoch, wobei das linke Ohr nicht nur tiefer platziert ist, sondern auch größer ist als das rechte.

Der Kopf ist durch die engen Übereinstimmungen mit den Münzporträts, zumal den frühen Prägungen der vierziger Jahre (Abb. 1; Tafel 2,1), sicher als Porträt der Kleopatra zu identifizieren²⁷. Hervorstechendstes Merkmal ist das breite Diadem, das bei dem Marmorkopf noch dadurch an Gewicht gewinnt, dass es sich nicht dem Schädelrund anschmiegt, sondern nach hinten zu ein wenig hochsteht. Die Identifikation als Porträt einer ägyptischen Herrscherin steht schon durch dieses Attribut außer Frage. Die eigenwillige Frisur, die bei keiner anderen Ptolemäerin anzutreffen ist, sichert die Benennung als Kleopatra VII. Man erkennt die Rippen der Melonenfrisur – drei an den Schläfen sowie eine breitere Mittelflechte – und den tief im Nacken sitzenden Haarschopf aus einzelnen Spirallocken, der nicht zu der üblichen hellenistischen Melonenfrisur gehört, sondern eine Eigentümlichkeit der Kleopatrafrisur darstellt. Auch die kleinen Löckchen, die den Haaransatz an Schläfe und Stirn umspielen, sind bei dem Marmorkopf vorhanden und traten einstmals klarer hervor, zumal sie ursprünglich farbig von der hellen Gesichtshaut abgesetzt waren.

Erst das rundplastische Marmorporträt macht das Artifizielle der Frisur deutlich. So ist der an sich schon singuläre Nackenschopf weder ein fest geflochtener Knoten, noch ein schlichter Pferdeschwanz, sondern eine Formation einzelner dicht gedrehter Locken, die rechts und links von einem tiefen Einschnitt angeordnet sind²⁸. Näheren Aufschluss über diese merkwürdige Form des Nackenschopfes gibt der Gipsabguss (Tafel 4, 1). Dort sind am Scheitelpunkt der Kerbe in flachem Relief zwei konkav gewölbte Bänder oder Spangen auszumachen, die zum Kopf hin V-förmig auseinanderlaufen und die offenbar dazu dienen, das symmetrische Arrangement der sorgfältig ondulierten Locken zu fixieren²⁹.

Anlass zu unterschiedlichen Interpretationen bot auch die bossenartige Erhebung über der Stirn, die bisweilen als Messpunkt oder als Ansatz für eine Uräusschlange erklärt wurde³⁰. Ein

²⁷ Eng verwandt ist die wohl in die frühen vierziger Jahre zu datierende Askalon-Tetradrachme, London, British Museum, s. F. Queyrel in: Andraea, Kleopatra 159 Abb. III, sowie eine wohl ebenfalls in der frühen Regierungszeit geprägte Diobole aus Alexandria, London, Sammlung Guy Weill Goudchaux, s. G. Weill Goudchaux in: Andraea, Kleopatra 131 Abb. 89 Kat. 46.

²⁸ Gkikaki, Frisuren 503–505.

²⁹ Freundlicher Hinweis von Friederike Sinn. Zur Verwendung von Spangen und Haarnadeln in der römischen Frisierkunst s. N. Frapiccini, *La retorica dell'ornato*. In: M. E. Micheli / A. Santucci (Hrsg.), *Comae. Identità femminili nelle acconciature de età romana* (Pisa 2011) 13–40, bes. 13–23.

³⁰ Kyrieleis, Ptolemäer 185; R. S. Bianchi in: *Cleopatra's Egypt. Age of the Ptolemies*. Ausst. New York, Brooklyn Mus. 1988 (New York 1988) 184 zu Kat. 76; EAA Secondo Suppl. (1994) 174 s. v. Cleopatra VII (E. La Rocca).

³¹ Vorster, *Gregoriano Profano II 2*, Taf. 86, 4; Gkikaki, Frisuren 504. Bereits von Curtius, Kleopatra 187 zutreffend als Haarknoten angesprochen.

³² Curtius, Kleopatra 189.

³³ Paris, Louvre Ma 3449, s. G. M. A. Richter, *The Portraits of the Greeks III* (London 1965) 261 Abb. 1787–1789; Kyrieleis 1975, 76 f. 178 Kat. I 1; M. Hamiaux, *Musée du Louvre. Les sculptures grecques II. La période hellénistique (IIIe–Ier siècles avant J.-C.)* (Paris 1998) 81 f. Kat. 83; Walker/Higgs, *Cleopatra of Egypt* 157 Kat. 155; Andraea, Kleopatra 57 Kat. 12 Abb. 32.

³⁴ Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung 1976.10, s. Vierneisel, *Berliner Kleopatra*; W.-D. Heilmeyer / E. La Rocca / H. G. Martin, *Kaiser Augustus und die verlorene Republik*. Ausstellungskatalog Berlin (Mainz 1988) 306 f. Kat. 144 (E. La Rocca); Walker/Higgs, *Cleopatra Regina* 159 Kat. III. 4; Walker/Higgs, *Cleopatra of Egypt* 220 f. Kat. 198 (P. Higgs, mit Lit.); Andraea, *Skulptur* 211–218 Nr. 207 Abb. 207; Andraea, *Kleopatra* 20–26 Kat. 2. Abb. 6. 7. 9; Vorster, *Gregoriano Profano II 2*, 294 f. Abb. 280 a–d; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/53322> (G. Platz-Horster).

³⁵ Walker/Higgs, *Cleopatra of Egypt* 220 f. Kat. 198 (P. Higgs, mit Lit.).

³⁶ P. Chevallier, *Marbres antiques (Tableaux anciens, marbres antiques)*, le tout provenant de la Collection du cardinal Despuig. [Auktionskat.] Rollin et Feuillant, Hôtel Drouot 11. Juillet 1900 (Paris 1900).

³⁷ E. Hübner, *Die antiken Bildwerke in Madrid* (Berlin 1862) 302 Nr. 748. Der Hinweis auf die »vortreffliche Ausführung«, den »feinen, durchsichtigen Marmor« und die mitsamt dem linken Ohr ergänzte linke Seite des Kopfes erlaubt keinen Zweifel. Dasselbe gilt für die Nennung des Kopfes bei H. Brunn / E. Hübner, *Antichità della Spagna IV. Museo Despuig-Montenegro*, Bull. Inst. Corr. Arch. 1861, 116 Nr. 53: »Busto, come sembra, di Lucilla: lavoro molto buono e ravvivato, in marmo bello tralucente. Soltanto sulla parte sinistra trovansi de'ristauri.«

Blick auf den Oberkopf macht deutlich, dass die vorderen Stirnhaare hier zusammenlaufen und es sich folglich um einen kleinen Haarknoten handelt³¹ (Abb. 2). Auch dies ist ein neues, in der hellenistischen Porträtkunst bislang nicht bekanntes Frisurelement.

Die für späthellenistische Frauenporträts höchst ungewöhnliche, individuelle Charakterisierung der Dargestellten tritt bei dem rundplastischen Marmorkopf noch deutlicher hervor als beim Münzbild. Die großen Augen, ein Markenzeichen aller Ptolemäerporträts, stehen in dem länglichen Gesicht eng zusammen, die Wangen sind füllig und schwer, vor allem aber verleiht der fest geschlossene Mund mit der vollen, leicht vorgeschobenen Unterlippe dem Gesicht seinen eigenwilligen, betont energischen Ausdruck. Das kurze, runde Kinn weicht demgegenüber zurück, so dass der vorgeschobene Mund die Profilinie bestimmt. Konnte Curtius diese Züge noch unmittelbar physiognomisch ausdeuten, etwa das vorgeschobene Untergesicht als Ausdruck »zähen Eigensinns«, die volle Unterlippe als Hinweis auf die Sinnlichkeit und die hohe Stirn in Verbindung mit den tief liegenden Augen und der im scharfen Winkel ansetzenden Nase als Formen »großer, eigensinniger und verschlagener Intelligenz«³², so wird man diese Eigenheiten heute eher als Bildchiffren werten, die im Zusammenhang mit den zeit- und gattungsspezifischen Darstellungskonventionen zu entschlüsseln sind. Aufschlussreich ist der Vergleich des vatikanischen Kleopatraporträts mit dem Bildnis ihres Vaters Ptolemaios XII. im Louvre³³. Die unverkennbaren Übereinstimmungen vor allem in der charakteristischen Bildung von Wangen und Mund sind zweifellos als Familienähnlichkeit zu werten. Sie vermitteln jedoch zugleich eine politische Botschaft, denn es ist anzunehmen, dass Kleopatra nach den vorangehenden Thronstreitigkeiten mit ihrem Bruder diese Züge in ihren Porträts bewusst hervorheben ließ, um sich auch äußerlich als legitime Nachfolgerin ihres Vaters auszuweisen.

Erst 1978 wurde ein weiteres Porträt Kleopatras VII. bekannt, das durch Ankauf aus einer Privatsammlung in die Berliner Museen gelangt ist³⁴ (Abb. 3–5 und 9, Tafeln 1, 2; 2, 2; 3, 2; 4, 2). Anhand eines Archivfunds im British Museum konnte Peter Higgs nachweisen, dass der Berliner Porträtkopf aus der Sammlung des Kardinal Despuig in Mallorca stammt. Eine Fotografie aus dem Jahre 1897 dokumentiert, dass der mit einer Büste ergänzte Porträtkopf damals als Faustina oder Lucilla dem British Museum zum Kauf angeboten worden war, das an der zweifelhaften Kaiserin allerdings kein Interesse zeigte³⁵ (Abb. 3). Im Verkaufskatalog der Sammlung Despuig aus dem Jahr 1900 findet sich das Berliner Kleopatraporträt allerdings nicht mehr aufgeführt, muss also vorher bereits verkauft worden sein³⁶. Dagegen ist der Berliner Kopf unzweifelhaft in den Beschreibungen der Antiken der Sammlung Despuig von Erich Hübner aus den Jahren 1861 und 1862 nachzuweisen, wo er als »Lucilla« aufgeführt wird³⁷. Benennung und Beschreibung bei Hübner lassen darüber hinaus keinen Zweifel an der Identi-



Abb. 3 Porträt Kleopatras VII. vor Abnahme der Ergänzungen. Heute Berlin, Antikensammlung.



Berlin, Antikensammlung.

Abb. 4 (links) Kleopatra VII., Stückungsfläche. –

Abb. 5 (oben) Kleopatra VII., Unteransicht. –

Abb. 6 und 7 (unten) Ergänzung des achtzehnten

Jahrhunderts vom Porträt Kleopatras VII. –

Abb. 8 (gegenüber) Antike Gewandbüste, im achtzehnten Jahrhundert mit dem Porträtkopf Kleopatras VII. verbunden.



fikation des Berliner Kopfes mit der ›Lucilla‹ in dem sechzehn Jahre älteren Katalog der Sammlung Despuig von Joaquim Maria Bover³⁸. Die bis zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts auf dem Sommersitz Raixa oberhalb von Palma de Mallorca aufbewahrte Antikensammlung Despuig geht auf Kardinal Antonio Despuig y Damet zurück, der von 1786 bis 1797 in Rom residierte und Ausgrabungen an der Via Appia in der Nähe von Ariccia vornahm³⁹. Mette Moltesen konnte anhand von zeitgenössischen Plänen und der im Archiv erhaltenen Grabungserlaubnis aus dem Jahr 1789 die Ausgrabungen des Kardinals näher lokalisieren⁴⁰. In der Auflistung der Funde bei Emmanuele Lucidi aus dem Jahre 1796 ist die Berliner Kleopatra jedoch nicht zu identifizieren⁴¹.

Der Kopf ist mit einer Gesamthöhe von 29,5 Zentimetern und einer Gesichtslänge von etwa 15 Zentimetern etwa ein Viertel kleiner als der vatikanische und gehörte demnach zu einer deutlich unterlebensgroßen Figur von ungefähr 1,35 Metern Höhe. Wie das Gegenstück in Rom ist auch der Berliner Porträtkopf zum Einsetzen gearbeitet. Auch er besteht aus großkristallinem, gleichmäßig weißem, hochtransparentem Marmor, der in der Qualität dem parischen entspricht. Bei der Berliner Kleopatra fehlt allerdings die linke hintere Hälfte des Kopfes. Die plane Stückungsfläche zeigt zweierlei Bearbeitungsspuren (Abb. 4): Zum einen gibt es über die ganze Fläche verteilte tiefere Kerben, die mit Sinter gefüllt und zweifellos antik sind⁴². Sie stammen von der primären Zurichtung der Stückungsfläche mit einem Spitz Eisen. Besonders deutlich tritt dieser Befund an der unteren Kante und an den Rändern des Haarschopfs hervor. Der Kopf war demnach bereits in der Antike für eine Marmoranstückung zugerechnet worden. Die darüber liegenden feinen Zahneisen Spuren, die die ganze Fläche überziehen, sind schon wegen der fehlenden Patina sicher neuzeitlich. Zudem stimmen sie mit den Bearbeitungsspuren an der neuzeitlichen Kopfergänzung (Abb. 6 und 7) überein und stammen folglich von der Ergänzungs im späten achtzehnten Jahrhundert⁴³. Zum vorderen Rand hin ist ein fein geschliffener Saum



³⁸ Joaquim Maria Bover de Rosselló, *Noticia histórico-artística de los museos del eminentísimo señor cardenal Despuig existentes en Mallorca* (Palma 1845, Digitale Ausgabe: Alacant: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002) 100 Kat. 53. Die Benennung der Kaiserin mit dem Hinweis auf die »bellissima ejuccion«, die nach Bover das Porträt als Werk eines griechischen Künstlers ausweist, erlauben keinen Zweifel an der Identität.

³⁹ Siehe P. Higgs in: Walker/Higgs, *Cleopatra of Egypt* 206; Moltesen, Despuig.

⁴⁰ Moltesen, Despuig 244–246. Aus der Angabe »poste in Vallericcia vicino al fosso ove corre l'acqua dell'emissario del Lago di Nemi« schließt Moltesen überzeugend auf einen Fundort an der Ostseite der Ebene von Ariccia.

⁴¹ Emmanuele Lucidi, *Memorie storiche dell'antichissimo municipio or terra dell'Ariccia e delle sue colonie Gen-*

ziano e Nemi (Rom 1796). Moltesen, Despuig 249. Neben den Grabungen in Vallericcia scheint der Kardinal auch Skulpturen auf dem Antikenmarkt erworben zu haben, s. M. Domínguez, *Cabezas femeninas romanas de la Colección Despuig en Palma de Mallorca*. In: J. M. Abascal / R. Cebrián (Hrsg.), *Escultura romana en Hispania VI. Homenaje a Eva Koppel* (Murcia 2010) 339–353, bes. 339 f.

⁴² Autopsie Februar 2014. Andreas Scholl, Agnes Schwarzmair und vor allem Wolfgang Maßmann sei hier sehr herzlich für die Möglichkeit gedankt, den Kopf auch ohne die Montierung sowie die früheren Ergänzungen einer genauen Autopsie unterziehen zu können.

⁴³ Für die Ergänzungs des Hinterkopfes wurde ein antikes Werkstück mit einer plan geschliffenen Oberfläche verwendet, die als Stückungsfläche diente. In der Mitte hat sich noch die antike Oberfläche erhalten, zu den

erkennbar. Zur Befestigung der neuzeitlichen Anstückung wurde nur das obere, kleinere Dübelloch verwendet. Das größere, heute mit einer Spachtelmasse verfüllte untere Dübelloch dürfte der antiken Montage des Kopfes gedient haben.

Die übrige Oberfläche des Kopfes zeigt besonders im Gesicht Spuren einer neuzeitlichen Reinigung. Ob die wachsartige Transparenz des Marmors auf eine Reinigung mit Säure und die daraus resultierende Verglasung der Kristalle zurückzuführen ist oder ob der Kopf mechanisch gereinigt und anschließend mit Wachs behandelt wurde, ist durch Autopsie nicht zu klären⁴⁴. Die violette Verfärbung in den Stirnhaaren und im Diadem dürfte auf eine bereits in der Antike erfolgte Behandlung mit Öl zurückgehen. Dieses Öl kann ebenso gut als Bindemittel für eine Farbe wie als Anlegeöl für eine Goldauflage gedient haben⁴⁵. Neue Untersuchungen belegen, dass derartige Verfärbungen durch die Korrosion von einst hier aufgelegtem Blattgold entstanden sein können⁴⁶. Der Kopf war bis 1976 mit einer nicht zugehörigen, aber zweifellos antiken Büste verbunden⁴⁷ (Abb. 8). Um den Einlasszapfen auf ein zur Aushöhlung der Büste passendes Format zu bringen, wurde der Konus rundum abgearbeitet, so dass nur an der rückwärtigen Kante und in der Mitte noch Reste der antiken Spitzung erhalten sind (Abb. 5). Die hohe Qualität des Kleopatratoräts, die bereits im Katalog von Bover aus dem Jahr 1845 hervorgehoben wird, war zweifellos auch dem Ergänzer des späten achtzehnten Jahrhunderts bewusst und dürfte zu dieser bemerkenswert aufwendigen und sorgfältigen Ergänzung geführt haben. Die Wertschätzung des ergänzten Bildnisses dokumentiert eindrucksvoll eine neuzeitliche, als ›Sappho‹ betitelte Büste der Sammlung Despuig, deren Kopf das Kleopatratorät variiert, während der Brustabschnitt als spiegelverkehrte Replik zur antiken Büste der Kleopatra gearbeitet wurde⁴⁸.

Als Ergebnis bleibt festzuhalten, dass nicht nur die Authentizität des Berliner Kleopatratoräts, die in der älteren Literatur vereinzelt angezweifelt wurde⁴⁹, außer Frage steht, sondern dass auch die schräg zur Gesichtsbachse verlaufende Stückungsfläche am Hinterkopf unzweifelhaft antik ist⁵⁰. Das antike Bildnis (Abb. 3 und 9, Tafeln 1, 2; 2, 2; 3, 2; 4, 2), bei dem allenfalls die Oberfläche des Gesichts durch die neuzeitliche Reinigung ein wenig von ihrer Frische eingebüßt hat, hat sich demnach in ungewöhnlicher Vollständigkeit erhalten. Seine lebendige Ausstrahlung beruht zum einen auf der herausragenden Qualität des alabasterartig transparenten Marmors, dessen Wirkung durch die zarte Tönung der Haare noch verstärkt wird, zum anderen auf der vollständig erhaltenen Nase, deren leicht gebogene Form mit der überhängenden Spitze und den etwas hochgezogenen Nasenflügeln den Münzbildnissen entspricht (Abb. 1).

Der Berliner Kopf ergänzt und erweitert somit die Überlieferung des vatikanischen Kopfes auf willkommene Weise: So sind hier die feinen Haarlöckchen gut erhalten, die Stirn und Schläfen umspielen und die beim vatikanischen Porträt der Korrosion und der neuzeitlichen

Rändern hin musste mit dem Zahneisen fein nachgearbeitet werden, besonders deutlich im Bereich des gebrochenen Haarschopfes, der am antiken Kopf nicht ganz exakt befestigt worden war. Wie knapp der zur Ergänzung verwendete antike Marmorblock bemessen war, zeigen Sinterspuren an den äußeren beiden Spirallöcken des Haarschopfes, die überdies etwas flacher gearbeitet sind, weil der Block hier nicht ausreichte.

⁴⁴ Wolfgang Maßmann wird hier weitere Untersuchungen an der Ergänzung durchführen.

⁴⁵ Freundliche Auskunft von Herrn Maßmann.

⁴⁶ Siehe demnächst C. Blume, Polychromie hellenistischer Skulptur. Ausführung – Instandhaltung – Botschaften (Petersberg 2014) zu Abb. 91.

⁴⁷ Büstenform, Bearbeitung und die zahlreichen kleinen Beschädigungen der Oberfläche lassen keinen Zweifel an der antiken Entstehung. Kleine Ausbrüche an der Rückseite weisen darauf hin, dass die Büste bereits primär für einen Einsatzkopf gearbeitet worden war. Die Aushöhlung für den Einlasszapfen wurde allenfalls geringfügig nachgearbeitet.

⁴⁸ Zur Sappho Despuig s. P. Higgs in: Walker/Higgs, Cleopatra Regina 149 Abb. 6; P. Higgs in: Walker/Higgs, Cleopatra of Egypt 204–206 Abb. 7. 4.

⁴⁹ F. S. Johansen, Antike portraetter af Kleopatra VII og Marcus Antonius. Meddel. Ny Carlsberg Glyptotek 35, 1978, 55–81; F. Johansen in: Walker/Ashton, Cleopatra Reassessed 75–77.

Reinigung weitgehend zum Opfer fielen (Tafel 1). Übereinstimmend mit dem vatikanischen Porträt sind auch bei der Berliner Kleopatra die Stirnhaare zu einer breiten Mittelflechte zusammengenommen, die nach Ausweis einer Bruchstelle unterhalb des Diadems ebenfalls in einem kleinen Haarknoten endete. Andererseits lassen sich aber auch Abweichungen erkennen, die es verbieten, die beiden Köpfe als Repliken im engeren Sinne zu bezeichnen⁵¹. So ist das Diadem des Berliner Kopfes nicht nur schmaler, sondern fügt sich auch weich dem Schädelumriss ein, wodurch dieses Abzeichen doppelter Königswürde weniger demonstrativ hervortritt als bei dem vatikanischen Kopf. Außerdem ist bei diesem die Königsbinde über den oberen Rand der Ohrmuschel geführt, so dass sie auch in der Vorderansicht das Gesichtsrund vollständig umfängt. Trotz dieser Unterschiede gehen beide Köpfe fraglos auf einen gemeinsamen Bildentwurf zurück. Der vatikanische Kopf darf schon aufgrund seines lebensgroßen Formats und der Hervorhebung des Diadems als königlicher Insignie, aber auch wegen seiner unverbrämten Herbheit als der authentischere gelten, demgegenüber der kleinere Berliner Kopf das eigenwillige Bildnis harmonisiert und ins Gefällige verwandelt.

Der Bildnistypus, also die den beiden erhaltenen Porträtköpfen zugrunde liegende Vorlage, dürfte aufgrund der Übereinstimmungen mit den frühen Münzprägungen aus Alexandria und Askalon in den vierziger Jahren des ersten Jahrhunderts entstanden sein⁵² (Abb. 1). Bereits die späteren Askalon-Münzen aus den Jahren 38 und 37 weisen schärfere, stärker ausgemagerte Züge auf⁵³. Die Prägungen der letzten Regierungsjahre, in denen Kleopatra zusammen mit Mark Anton erscheint, zeigen nicht nur ein gänzlich verwandeltes Profil, sondern auch eine andere Frisur mit verkleinertem Nackenschopf⁵⁴.

Herrscht somit in der Forschung Einigkeit über die frühe Entstehungszeit des Bildnistypus »Vatikan–Berlin«, so gilt dies nicht für die Herkunft und Datierung der beiden erhaltenen Porträtköpfe. Das Berliner Exemplar (Abb. 3–5 und 9, Tafeln 1, 2; 2, 2; 3, 2; 4, 2) gilt seit der ersten grundlegenden Publikation durch Klaus Vierneisel als eine verkleinerte Wiederholung, die mehr oder weniger gleichzeitig mit dem Vorbild, also in den vierziger Jahren des ersten Jahrhunderts entstanden ist⁵⁵. Die flüchtig, aber sicher mit dem Spitzmeißel ausgeführte Frisur bestätigt diese Einordnung. Demgegenüber beruht der in diesem Zusammenhang mehrfach angeführte weiche Eindruck des Inkarnats zu einem nicht geringen Teil auf der Transparenz des Marmors, die durch die neuzeitliche Reinigung noch verstärkt worden sein dürfte. Für die meist im Zusammenhang mit der Datierung geäußerte Annahme, der Kopf sei in Alexandria gefertigt, gibt es dagegen keine zwingenden Anhaltspunkte⁵⁶. Die in diesem Zusammenhang stets angeführte getrennte Ausführung des Hinterkopfes ist als solche keineswegs ein abschließendes Merkmal alexandrinischer Skulpturen. Die spezifisch alexandrinischen Stückungen, die der Anfügung von Stuck und nicht von Marmor dienten, sehen vielmehr völlig anders aus, wie sich an zahlreichen Ptolemäerporträts feststellen lässt, unter anderem an dem bereits

⁵⁰ F. Queyrel, *Compte rendu de colloque. Cleopatra Re-assessed. The British Museum Twenty-Fifth Classical Colloquium, Londres, du 13 au 15 juin 2001*, *Topoi* 10/2, 2000, 631–637, bes. 633.

⁵¹ Siehe auch Kaiser Augustus (Anm. 34) 308 (E. La Rocca).

⁵² Siehe o. Anm. 17.

⁵³ G. Weill Goudchaux in: *Andreae, Kleopatra* 133 Abb. 93 Kat. 50; Walker/Higgs, *Cleopatra of Egypt* 234 Kat. 220.

⁵⁴ Siehe o. Anm. 21. – Nach einer ansprechenden These von Klaus Fittschen könnte ein Kopf in Charchel als rundplastische Fassung dieses späteren Porträttypus gelten. Charchel, *Archäologisches Museum Inv.* S 66, s.

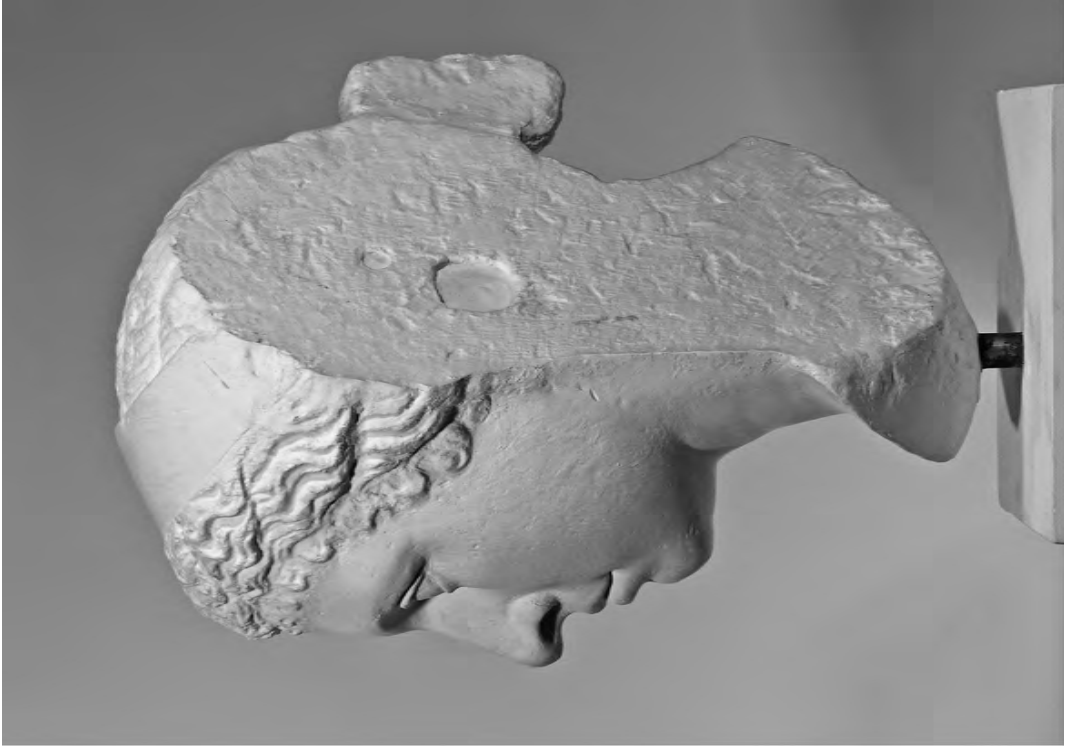
Walker/Higgs, *Cleopatra of Egypt* 219. Kat. 197 (M. Feroukhi); *Andreae, Kleopatra* 72 Abb. 41 Kat. 18. Zur Benennung als Kleopatra VII. s. K. Fittschen, *Zwei Ptolemäerbildnisse in Charchel*. In: *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani I. St. e materiali* 4 (1983) 165–171, bes. 168–170. Taf. 29.

⁵⁵ Vierneisel, *Berliner Kleopatra* 16; *EAA Secondo Suppl.* (1994) 175 f. s. v. *Cleopatra VII* (E. La Rocca); P. Higgs in: Walker/Higgs, *Cleopatra of Egypt* 203 f. 218 f. Kat. 196.

⁵⁶ So bereits P. Higgs in: Walker/Higgs, *Cleopatra of Egypt* 207; 220 f. Kat. 198.



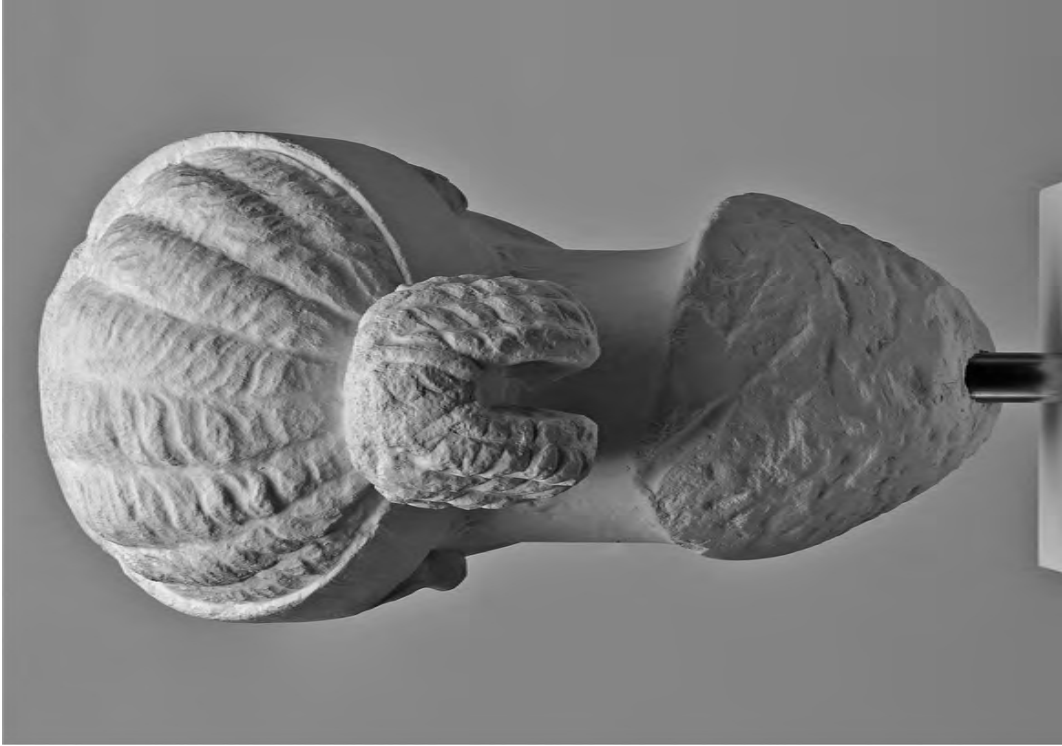
Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Gipsabgüsse.
Tafel 1, 1 (links) Kleopatra Vatikan. – Tafel 1, 2 (rechts) Kleopatra Berlin.



Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Gipsabgüsse.
Tafel 2, 1 (links) Kleopatra Vatikan. – Tafel 2, 2 (rechts) Kleopatra Berlin.



Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Gipsabgüsse.
Tafel 3, 1 (links) Kleopatra Vatikán. – Tafel 3, 2 (rechts) Kleopatra Berlin.



Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Gipsabgüsse.
Tafel 4, 1 (links) Kleopatra Vatikan. – Tafel 4, 2 (rechts) Kleopatra Berlin.

erwähnten Porträtkopf Ptolemaios XII. im Louvre⁵⁷. Ein Musterbeispiel für diese Stückungstechnik gibt ein Frauenkopf aus Gizeh in der Dresdner Skulpturensammlung: Die Anschlussflächen sind hier nicht fein geglättet, sondern nur grob bossiert, um der Stuckergänzung von Kalotte und Hinterkopf Halt zu bieten⁵⁸. Plane, für die passgenaue Anfügung von Marmor-teilen gearbeitete Stückungsflächen, wie sie das Berliner Kleopatraporträt zeigt, sind dagegen bei späthellenistischen Skulpturen im ganzen Mittelmeerraum gang und gäbe und zumal in Italien häufig anzutreffen⁵⁹. Als Paradebeispiel sei hier nur der Feldherr von Tivoli angeführt⁶⁰. Aber auch Götterbilder wie die Artemis von Nemi wurden in dieser Weise gefertigt⁶¹.

Anders als der Berliner Kopf galt das vatikanische Porträt (Abb. 2, Tafeln 1, 1; 2, 1; 3, 1; 4, 1) in der älteren Literatur meist als frühkaiserzeitliche Kopie nach einem alexandrinischen Bronzeoriginal⁶². Schon aus historischen Gründen ist eine solche Einschätzung allerdings wenig plausibel, scheint es doch schwer vorstellbar, dass ein Römer der frühen Kaiserzeit eine Porträtstatue in Ägypten abformen und dann den Abguss nach Rom verschiffen ließ, um dort ein lebensgroßes Standbild der mittlerweile zur Erzfeindin Roms avancierten Königin in Auftrag zu geben⁶³. Tatsächlich weist nichts an dem vatikanischen Kleopatrakopf auf eine kaiserzeitliche Entstehung hin. Im Gegenteil: Die flüchtig-sichere Meißelarbeit in den Haaren, die sensible Modellierung des Mundes und die dicke, etwas teigige Form der Augenlider sind charakteristische Merkmale späthellenistischer Bildhauerarbeit.

Überaus aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die Gegenüberstellung der beiden Porträtköpfe im Gipsabguss, wie sie im Sommer 2014 in der Ausstellung »Kleopatra VII – Die wohlvertraute Unbekannte« im Akademischen Kunstmuseum der Universität Bonn – nicht zuletzt durch den Einsatz von Wilfred Geominy – vorgenommen werden konnte⁶⁴ (Tafeln 1–4). Betrachtet man die beiden Gipsabgüsse nebeneinander, stellt man überrascht fest, dass der vatikanische Kopf ungleich differenzierter und plastischer modelliert ist als das vielgepriesene Berliner Gegenstück. So sind etwa die Augen stärker gerundet, und von den Augeninnenwinkeln greifen ebenso wie von den Nasenflügeln zarte Schwellungen auf die Wangen über, während diese bei dem Berliner Kopf völlig glatt und ausdruckslos modelliert sind. Besonders deutlich treten die Unterschiede im Bereich des Mundes hervor: Die Mundwinkel sind bei dem vatikanischen Kopf ungleich weicher in die Umgebung eingebettet als bei dem Berliner Kleopatraporträt, und die schwellend vorgeschobene Unterlippe wird durch eine kräftige Einziehung vom Kinn abgegrenzt, das durch ein kleines Grübchen seine individuelle Note bekommt. Man wird folglich das vatikanische Kleopatraporträt ebenso wie das Berliner Gegenstück dem späten Hellenismus zuordnen, als mehr oder weniger gleichzeitige Ausfertigungen eines Bildnistypus, der nach Ausweis der Münzen in den vierziger Jahren des ersten Jahrhunderts geschaffen wurde.

⁵⁷ Siehe o. Anm. 33. Zu Stückungstechnik und den Stuckergänzungen s. Kyrieleis 1975, 130–134.

⁵⁸ Dresden, Skulpturensammlung Inv. Hm 137, s. H. Protzmann, Griechische Skulpturen und Fragmente. Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Skulpturensammlung (Dresden 1989) 56–59 Nr. 26.

⁵⁹ F. Queyrel, C. Ofellius Fesus. Bull. Corr. Hellénique 115, 1991, 389–464; C. Vorster, Die Skulpturen von Fianello Sabino. Palilia 5 (Wiesbaden 1998) 26; 38 f. 44; 56 Taf. 5; 8; 9; 15; 21; 26; 42; 43.

⁶⁰ Rom, Museo Nazionale Romano Inv. 106513, s. N. Himmelmann, Herrscher und Athlet. Ausst. Bonn 1989 (Mailand 1989) 218 ff. Nr. 12; Andreae,

Skulptur Taf. 198; C. Vorster in: Bol, Bildhauerkunst III, 284 f. Abb. 260.

⁶¹ Kopenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek Inv. 1517, s. M. Moltesen / M. Nielsen, Etruria and central Italy 450–30 B. C. (Kopenhagen 1996) 205–207 Kat. 90; E. La Rocca / C. Parisi Presicce (Hrsg.), I giorni di Roma. L'età della conquista, Ausstellungskatalog Rom, Musei Capitolini 2010 (Rom 2010) 180; 267 f. Kat. I.25.

⁶² So Kyrieleis, Ptolemäer 125; Vierneisel, Berliner Kleopatra 16; R. S. Bianchi in: Cleopatra's Egypt (Anm. 30); ders. in: Walker/Ashton, Cleopatra Reassessed 19.

⁶³ Kaiser Augustus (Anm. 34) 306 f. (E. La Rocca); EAA Secondo Suppl. (1994) 176 Abb. 217 s. v. Cleopatra VII (ders.).

Erneut zeigt sich hier, dass das Medium des Gipsabgusses in seiner nüchternen, gleichsam abstrahierenden Wiedergabe des plastischen Befundes auch heute noch, in einer Zeit omnipräsenter digitaler Bilder, seinen heuristischen Wert behalten hat und mitunter ein klareres Urteil über die Formgebung erlaubt als die zweidimensionale Fotografie oder das durch unterschiedliche Färbung und Oberflächenstruktur beeinträchtigte antike Original. Dieser Befund ist umso bemerkenswerter, als die beiden originalen Porträts bereits in den Ausstellungen von 2000 und 2001 in Rom und London nebeneinander zu sehen waren⁶⁵.

Angesichts dieser aus den historischen Fakten, den Münzbildern und der Formanalyse erschlossenen Entstehung in voraugusteischer Zeit gewinnt die Herkunft der beiden Porträts aus der Umgebung von Rom zusätzliches Gewicht. Der vatikanische Kopf wurde 1783/84 in dem Areal der Quintilivilla an der Via Appia gefunden, also einer großen Villenanlage des mittleren zweiten nachchristlichen Jahrhunderts mit einer reichen Skulpturenausstattung, zu der neben Neuanfertigungen antoninischer Zeit auch »antike« Statuen als kostbare Sammlerstücke gehörten⁶⁶. Zu diesen zählte fraglos auch das Bildnis der Kleopatra. Nur wenige Jahre später trat mit aller Wahrscheinlichkeit das Berliner Kleopaträporträt in den Grabungen des nachmaligen Kardinals Antonio Despuig y Damet in der Nähe von Ariccia zu Tage⁶⁷. Nach der Beschreibung des Fundortes als »una magnifica fabbrica incrostata di ottimi marmi con molte statue di singolare maestria, e con una iscrizione posta in onore di Plotina moglie di Traiano imperatore di Agatirso di lui liberto« könnte es sich hier ebenfalls um die Reste einer großen Villenanlage gehandelt haben⁶⁸.

Da überdies keiner der beiden Köpfe Merkmale aufweist, die auf alexandrinischen Import schließen lassen, liegt der Schluss nahe, dass beide Porträts in Rom gefertigt worden sind. Diese Annahme steht im Einklang mit der schriftlichen Überlieferung, nach der Cäsar während Kleopatras Aufenthalt in Rom Standbilder von ihr anfertigen und öffentlich aufstellen ließ⁶⁹. Das berühmteste von diesen, aber keineswegs das einzige, war das goldene Bildnis im Tempel der Venus Genetrix, das nach dem Zeugnis des Historikers Appian noch im mittleren zweiten nachchristlichen Jahrhundert an seinem Platz stand⁷⁰. Dieses Zeugnis bestätigt Cassius Dio, der die Statue noch am Ende desselben Säkulums in dem Tempel auf dem Cäsarforum sah⁷¹. Die Tatsache, dass auch nach dem Sieg von Aktium noch Statuen der verhassten Ägypterin in Rom aufgestellt waren, während die des Mark Anton ausnahmslos der gewaltsamen Zerstörung anheimfielen, erklärt Plutarch damit, dass Archibios, ein Freund der Kleopatra, Augustus die Statuen (Plural!) der Königin für einen Preis von immerhin zweitausend Talenten förmlich abgekauft hatte, um sie damit vor der Zerstörung zu bewahren⁷². Auch wenn es sich hierbei um eine novellistische Ausschmückung des Biographen handeln mag, bietet sie doch einen sicheren Beleg, dass noch in trajanischer Zeit Bildnisstatuen der Kleopatra in Rom zu sehen waren.

⁶⁴ Ein herzlicher Dank geht an Giandomenico Spinola, der die Anfertigung eines Abgusses des Kleopaträporträts im Museo Gregoriano Profano ermöglichte. Dass das Porträt pünktlich zur Eröffnung in Bonn eintraf, ist dem selbstlosen Einsatz von Wilfred Geominy zu verdanken, der trotz seines sich dramatisch verschlechternden Gesundheitszustandes den Abguss im eigenen Wagen von Rom nach Bonn transportierte.

⁶⁵ Walker/Higgs, *Cleopatra Regina* 157 f., 159 Kat. III.2; III.4; Walker/Higgs, *Cleopatra of Egypt* 218–221 Kat. 196; 198. Allerdings steht die Inszenierung der Objekte in den Ausstellungen häufig ihrer Betrachtung eher im Wege, als dass sie diese unterstützt. So etwa in der römischen Ausstellung »Cleopatra. Regina d'Egitto«

aus dem Jahr 2000, wo die Marmorskulpturen vor dunklem Hintergrund im einseitigen Schlaglicht greller Scheinwerfer allenfalls schemenhaft wahrgenommen werden konnten.

⁶⁶ U. Schädlér in: A. Ricci (Hrsg.), *La Villa dei Quintili* (Rom 1998) 95 Nr. 37 Taf. 8,3; Vorster, *Gregoriano Profano* II 2, 123 Kat. 67; Gentili, *Givlio Cesare* 152 zu Kat. 23 (G. Spinola).

⁶⁷ Siehe o. Anm. 37.

⁶⁸ Moltesen, Despuig 245.

⁶⁹ Sowohl Plut., als auch Cass. Dio und App.

⁷⁰ App. Civ. 2, 102.

⁷¹ Cass. Dio 51, 22.

⁷² Plut. Anton. 86.

Die Schriftquellen bestätigen und differenzieren somit die oben gewonnenen Ergebnisse zu den Kleopaträporträts in Berlin und im Vatikan. Da die ägyptische Königin zwischen 46 und 44 in Rom residierte⁷³, ist kaum anzunehmen, dass die Bildhauer cäsarischer Zeit bei der Herstellung des Porträts auf eine rundplastische Vorlage aus Alexandria zurückgegriffen hätten, zumal sich die besten Künstler der Zeit ohnehin in Rom aufhielten. Die Übernahme markanter Züge des gleichzeitigen Münzporträts in die Gestaltung des rundplastischen Bildnisses kann hier nicht als Gegenargument dienen, sondern entspricht der gängigen Praxis, wie die an verschiedenen Orten gefertigten Bildnisse hellenistischer Herrscher ebenso wie die späteren Kaiserporträts dokumentieren. Das Kleopaträporträt des Typus Vatikan–Berlin dürfte folglich ebenso wie das Cäsarporträt des Typus Tusculum–Turin⁷⁴ in einer der zahlreichen griechischen Werkstätten entstanden sein, die sich im ersten Jahrhundert in Rom niedergelassen hatten. Es spricht einiges dafür, dass die neuartige, individuelle Formgebung des Gesichtes, abgesehen von der ungewöhnlichen Persönlichkeit der Dargestellten, auch darin begründet liegt, dass dieses letzte hellenistische Herrscherporträt im spätrepublikanischen Rom entstanden ist⁷⁵.

Aber nicht nur in Hinblick auf die zeitliche und damit historische Zuordnung vermag die Gegenüberstellung der Gipsabgüsse des vatikanischen und des Berliner Kleopaträporträts, wie sie in der Ausstellung des Akademischen Kunstmuseums zu sehen war, neue Aufschlüsse zu geben. Auch in Hinblick auf die Rekonstruktion des Berliner Kopfes ergeben sich wesentliche neue Erkenntnisse. Ließen sich bei dem vatikanischen Bildnis aus der Form des Büstenansatzes in Verbindung mit den charakteristischen Asymmetrien des Gesichts problemlos die Grundzüge der ursprünglich zugehörigen Statue erschließen, so widersetzt sich das Berliner Kleopaträporträt bei näherem Hinschauen der angenommenen Rekonstruktion als rundplastische Statue. Ein wesentlicher Unterschied gegenüber dem Kopf im Museo Gregoriano Profano ist das verkleinerte Format. Das Berliner Kleopaträporträt dürfte zu einer deutlich



⁷³ Siehe hierzu Roller, *Cleopatra Biography* 74 f.

⁷⁴ Zum Cäsarporträt Tusculum–Turin s. Vorster, *Gregoriano Profano* II 2, 290 f. Abb. 272; Gentili, *Givlio Cesare* 126 Kat. 2 (G. Pantò); D. Kreikenbom in: Bol, *Bildhauerkunst* IV, 11 Abb. 14; La Rocca et al., *Augusto* 138 Kat. I.I.I. (D. Roger). Das Porträt stammt ebenfalls aus einer Villa.

⁷⁵ C. Vorster in: Bol, *Bildhauerkunst* III, 294 f. Bereits Johann Jacob Bernoulli führt die Porträts Kleopatras VII., die er ausschließlich nach den Münzen beurteilen konnte, aus historischen Gründen ganz bewusst unter den »römischen Porträts« an, s. J. J. Bernoulli, *Römische Ikonographie* I. Die Bildnisse berühmter Römer mit Ausschluss der Kaiser und ihrer Angehörigen (Stuttgart 1882) 212–217.

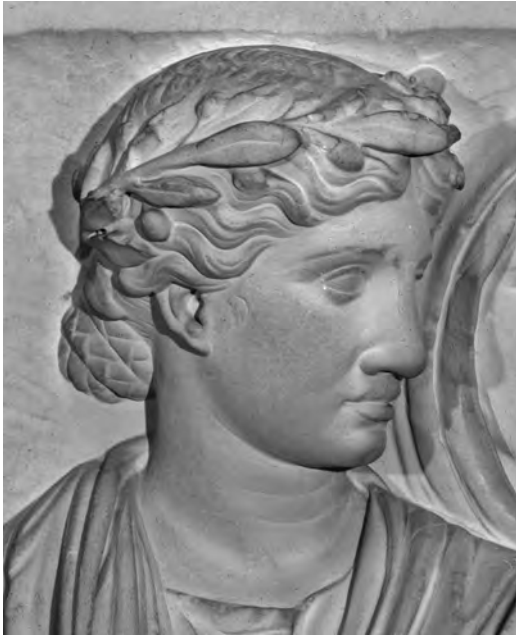
⁷⁶ K. Dahmen, *Untersuchungen zu Form und Funktion kleinformatiger Porträts der römischen Kaiserzeit* (Münster 2001) 12.

⁷⁷ Wiederum erlaubte erst der Gipsabguss diesen Vergleich, da beide Köpfe frontal montiert und in exakt den gleichen Ansichtswinkeln unter gleichen Atelierbedingungen fotografiert werden konnten.

⁷⁸ Die bisherigen »Rückansichten« des Berliner Kopfes sind auf die Schnittfläche ausgerichtet, geben aber keine korrekte Rückansicht. Siehe C. Vorster in: Bol, *Bildhauerkunst* III, Abb. 280 d. So auch in den Neuaufnahmen des Berliner Museums, s. <http://arachne.uni-koeln.de/item/marbilder/2089022>.

unterlebensgroßen Figur gehört haben. Dies ist ein für Porträtstatuen zumindest in Italien eher unübliches Format, das auf eine Aufstellung in einem Privathaus weisen könnte⁷⁶.

Gravierender ist aber der völlig disproportionierte, schräg verzogene Aufbau des Kopfes. Betrachtet man die beiden Porträts in der strengen Vorderansicht (Tafel 1), so fällt auf, dass bei der Berliner Kleopatra das linke Ohr fehlt. Stattdessen reichen die Haare auf der linken



Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Gipsabgüsse.

Abb. 9 (gegenüber) Kleopatra Vatikan.

Abb. 10 (oben) Ara Pacis, Südfries, Antonia Minor.

Seite ungewöhnlich tief herab. Bei einem Vergleich der linken Profilansichten (Tafel 2) fällt überdies auf, dass das Diadem bei dem Berliner Kopf unverhältnismäßig weit nach oben verrutscht ist⁷⁷. Es ist schwer vorstellbar, dass hier ein Ohr, das halbwegs anatomisch richtig am Schläfenbein sitzt, mit der Ohrmuschel bis zum Rand des Diadems gereicht haben könnte, wie dies bei dem vatikanischen Bildnis der Fall ist. Stellt man der linken die rechte Seite gegenüber (Tafel 3), wird der Verlauf des Diadems gänzlich unverständlich: Läuft das Band links knapp unterhalb der Kalotte auf den Haarschopf zu, so endet es auf der rechten Seite unterhalb desselben tief im Nacken. Zugleich fällt im rechten Profil die abgeplattete Form des Schädels auf, der vom Nacken aus im stumpfen Winkel ansetzt. Auch der Haarschopf beschränkt sich auf eine schräg nach vorn geklappte Fläche mit wenigen, grob angegebenen Lockensträngen. Der Vergleich mit dem vatikanischen Kopf macht deutlich, wie reduziert hier das Berliner Exemplar mo-

delliert ist. Am Bonner Gipsabguss ließ sich auch erstmals eine strenge, in einem Winkel von 180 Grad zur Vorderseite stehende Rückansicht des Berliner Kleopatraporträts anfertigen⁷⁸. Vergleicht man nun die – im exakt übereinstimmenden Winkel aufgenommenen! – Rückseiten der beiden Köpfe (Tafel 4), so wird vollends deutlich, dass der Haarschopf bei der Berliner Kleopatra gar nicht mittig am Hinterkopf sitzt, sondern weit auf die rechte Seite verschoben ist – so weit, dass er sogar das rechte Ohr verdeckt. Die Summe der genannten Asymmetrien, vom fehlenden linken Ohr über den divergierenden Verlauf des Diadems bis zu dem weit nach rechts verschobenen Haarschopf, macht eine rundplastische Rekonstruktion des Berliner Kopfes schlechterdings unmöglich.

Der Ergänzter des späten achtzehnten Jahrhunderts hatte entsprechende Schwierigkeiten und musste das Ohr weit nach oben in die Haare hinein verschieben (Abb. 7). Folglich sind die unteren Haarsträhnen nicht wie auf der rechten Seite über die Ohrmuschel nach hinten geführt, sondern laufen in sie hinein. Auch die kleinen Schläfenlöckchen lassen nicht den notwendigen Freiraum zum Ohr, sondern wachsen gleichsam in den Tragus hinein. Zudem musste der Ergänzter die linke Seite des Schädels mit zusätzlichen Kompartimenten der Melonenfrisur »auffüttern«, um das notwendige Volumen für die Schädelrundung zu erreichen, wobei er eine gänzlich disproportionierte Schädelform in Kauf nahm.

In der Konsequenz stellt sich die Frage, ob das Berliner Kleopatraporträt ursprünglich zu einem Relief gehört haben könnte. Montiert man den Kopf probeweise auf einen Reliefgrund,



Abb. 11 Delos, Mithridatesmonument, Tondobüsten.

Abb. 12 (gegenüber) Theben, Heroenbüste von einem Reliefondo.

wie es in Bonn mit dem Gipsabguss möglich war, und betrachtet ihn planparallel zum Grund, so fügen sich die genannten Asymmetrien zu einem schlüssigen Bild (Abb. 9): Das Gesicht erscheint richtig proportioniert, der Schädel hat eine schöne Rundung, die eigentümlich nach vorne geklappten Spirallocken des Pferdeschwanzes suggerieren Tiefe, und auch der in der Frontalansicht unnatürlich schräg verzogene Büstenansatz gewinnt sein Gleichmaß zurück.

Weist die Formgebung des Berliner Kleopatratorträts somit eindeutig auf einen Reliefzusammenhang, so wirft der technische Befund doch eine Reihe von Fragen zu Art und Beschaffenheit des Monumentes auf. Schon das Format, das für die bislang angenommene Ergänzung als Statue ungewöhnlich klein schien, ist für ein Reliefbild beachtlich. Die zu erschließende Höhe der gesamten Figur entspricht großen Relieffriesen, wie etwa der Ara Pacis oder dem späteren Zoilosmonument in Aphrodisias. In der Kopfwendung, schräg aus dem Reliefgrund heraus, bieten die Köpfe der Antonia Minor von der Ara Pacis⁷⁹ (Abb. 10) oder der Polis vom Zoilosmonument⁸⁰ unmittelbare Parallelen, die geeignet sind, eine entsprechende Rekonstruktion der Berliner Kleopatra zu stützen.

Die Tatsache, dass es sich um einen Einsatzkopf handelt – der Einlasszapfen ist unzweifelhaft antik – spricht nicht gegen eine solche Rekonstruktion. Große Grabreliefs mit gesondert gearbeiteten und sekundär eingesetzten Einsatzköpfen kennen wir nicht nur aus dem späthellenistischen Kleinasien⁸¹. Auch bei kleineren römischen Weihreliefs wurden die Häupter mitunter gesondert gefertigt und eingestückt⁸². Schließlich sei hier an die im späten Hellenismus so beliebten Reliefondi erinnert. Die Köpfe der Mahdia-Tondi sind vielfach gestückt und zum Einsetzen in die Büstenreliefs gearbeitet⁸³. Bei den entsprechenden Rundreliefs im Heron von Kalydon wurde diese Technik ebenfalls verwendet⁸⁴.

Eine zentrale Bedeutung nimmt in diesem Zusammenhang das Mithridatesmonument auf Delos ein, in dessen kleinem Naos eine Reihe von zwölf Bildnistondi den oberen Wandabschluss bildete⁸⁵ (Abb. 11). Die erhaltenen, mit den Gewand- und Panzerbüsten aus einem Stück gearbeiteten Tondi sind fest in der Wand versetzt, während die gesondert gefertigten Einsatzköpfe weitgehend verloren sind. Das allein erhaltene Bildnis des Diophantes zeigt entsprechend eine plane, mit einem Dübelloch versehene Stückerfläche als Rückseite, der Hals ist gebrochen⁸⁶. Die zur Aufnahme der Köpfe bestimmten Einlassungen in den erhaltenen Tondobüsten münden ausnahmslos in die plane Rückwand⁸⁷. Diese Form der Einlassungen erfordert zwingend Einlasszapfen in eben der Form des flachen, an der Rückseite segmentierten Konus, wie ihn das Berliner Kleopatratorträt aufweist. Überdies entspricht das untere, antike Bohrloch in der Stückerfläche des Berliner Porträtkopfes (Abb. 4) in Größe und Anbringung den Dübellöchern der delischen Tondi sowie den erhaltenen Dübeln beim Diophantos. Die gleiche Form des segmentierten Einsatzkonus weist auch der kolossale sogenannte Alexander im Berliner Antikemuseum auf, der nach Ralf von den Hoff zu einer Reihe von Tondobildnissen im Gymnasium von Pergamon gehört haben dürfte⁸⁸. Nicht zuletzt findet

die Zurichtung der gespitzten, aber nicht weitergehend geglätteten oder gar geschliffenen Stückungsfläche des Berliner Kleopatraporträts bei den angeführten Reliefköpfen eine Parallele. Dass derartige Einsatzköpfe keineswegs immer frontal nach vorne ausgerichtet gewesen sein müssen, belegt, abgesehen von den genannten Beispielen aus dem Mahdia-Fund, eine zum Einsetzen in einen Tondo gearbeitete Heroenbüste im Museum von Theben⁸⁹ (Abb. 12).

Wie das Reliefmonument aussah, zu dem das Berliner Kleopatraporträt gehörte, muss letztlich offen bleiben, zumal im ersten Jahrhundert mit neuen und ungewohnten Denkmalsgattungen gerechnet werden muss. Es ist möglich, dass der Kopf zu einem Tondo gehörte, der in der östlichen Tradition einen Innenraum schmückte. Dass in einem derartigen Kontext Personen unterschiedlichen Ranges dargestellt werden konnten, zeigt das Mithridatesmonument von Delos⁹⁰. Ein großformatiges figürliches Relief mit ehrender Funktion, ähnlich wie wir es später in großartiger Folge in Aphrodisias kennen, wäre im Rom der cäsarischen Zeit ebenfalls nicht aus-



⁷⁹ Südfries, Figur 36, s. P. Schollmeyer in: Bol, Bildhauerkunst IV, Abb. 31 f; D. Atnelly Conlin, *The Artists of the Ara Pacis. The Process of Hellenization in Roman Relief Sculpture* (Chapel Hill 1997) Abb. 13; 128. Siehe auch Arachne, Monumentenbrowser, Ara Pacis: <http://arachne.uni-koeln.de/drupal/?q=de/node/99>.

⁸⁰ P. Schollmeyer in: Bol, Bildhauerkunst IV, 43 Abb. 65 c I; R. R. R. Smith, *Hellenistic Royal Portraits* (Oxford 1988) 36–38 Taf. 15–17.

⁸¹ Selçuk, *Archäologisches Mus. Inv. 1845*, s. E. Pfuhl / H. Möbius, *Die ostgriechischen Grabreliefs I* (Mainz 1977) 168 Nr. 557 Taf. 87. – Basel, Antikenmuseum Inv. LU 244, s. E. Berger (Hrsg.), *Antike Kunstwerke aus der Sammlung Ludwig III. Skulpturen* (Mainz 1990) 255 Abb. 2; P. Blome (Hrsg.), *Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig* (Genf 1999) 117 Abb. 160. Trotz der sekundären Inschrift weist die sorgfältig geglättete Halshöhlung auf eine primäre Anstückung des Kopfes.

⁸² Ein Beispiel bietet möglicherweise der Altar vom Belvedere, Vatikan, Mus. Gregoriano Profano Inv. 1115, s. La Rocca et al., *Augusto 314* Abb. 4; 318 Kat. IX. 1 (G. Spinola). Allerdings ist hier zu prüfen, wie weit die Einlasslöcher für die gesondert gearbeiteten Köpfe nicht doch auf eine Ergänzung der Renaissance zurückgehen.

⁸³ H.-H. von Prittwitz und Gaffron, *Die Tondi von Mahdia. Ant. Plastik 26* (München 1998), 55–60; ders. in: Bol, Bildhauerkunst III, 265 f. Abb. 233 f.

⁸⁴ P. C. Bol, *Die Marmorbüsten aus dem Heroon von Kalydon in Agrinion. Ant. Plastik 19* (Berlin 1988) 35–47; M. Flashar in: Bol, Bildhauerkunst III 358; 364 f. Abb. 357–359.

⁸⁵ P. A. Kreuz, *Monuments for the King*. In: J. M. Højte, *Mithridates VI and the Pontic Kingdom* (Aarhus 2009) 131–144, bes. 134–139 Abb. 3; 4; F. Chapoutier, *Exploration archéologique de Délos XVI. Le sanctuaire des Dieux de Samothrace* (Paris 1935) 29–36 Abb. 36–39; 42 f. Abb. 56; 57.

⁸⁶ C. Michalowski, *Exploration de Délos XIII. Les portraits hellénistiques et romains* (Paris 1932) 9 f. Taf. 8; Chapoutier (vorige Anm.) 30 Abb. 38; S. Risom, *Le Monument de Mithridate à Délos*, *Acta Archaeologica* 19, 1948, 204–209, bes. 207 f. Abb. 2; 3. – Eine vergleichbare Zurichtung zeigt der Kopf Delos, *Arch. Mus. Inv. 3405 / A 4190*, s. Michalowski a. a. O. 42–44 Taf. 29; 30 Abb. 27; <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/5081>. Auch dieser Kopf dürfte zu einem Relief, möglicherweise sogar zu einem Relieftondo gehört haben, wobei die unterschiedliche Höhe der Ohren auf eine ausgeprägte Wendung zu seiner linken Seite hin schließen lässt. Es fällt auf, dass das Stück nicht nur im Format dem Porträt des Diophantos annähernd entspricht, sondern ebenso wie dieser aus parischem Marmor gearbeitet ist.

⁸⁷ Chapoutier (vorletzte Anm.) 30 f. Abb. 36; 39.

⁸⁸ Staatliche Museen zu Berlin, Antikenmuseum Inv. AvP 283; R. Grüßinger / V. Kästner / A. Scholl, *Pergamon. Panorama der antiken Metropole. Ausstellungskatalog Berlin Antikensammlung 2011* (Berlin 2011) 459 Nr. 3.22 (R. von den Hoff); <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/156996> (R. von den Hoff).

⁸⁹ Theben, Archäologisches Museum, s. C. Vorster in: Bol, Bildhauerkunst III, 316 Abb. 321. Abbildungen der nur grob gespitzten Rückseite bei: <http://arachne.uni-koeln.de/item/objekt/151980>

⁹⁰ Chapoutier (Anm. 85) 29–34; Kreuz (Anm. 85) 137–139.

zuschließen. Die Rekonstruktion muss in diesem Punkt offen bleiben. In jedem Fall gehört das Berliner Porträt der Kleopatra als Teil eines in vielerlei Hinsicht ungewöhnlichen, überaus qualitätvollen Reliefmonuments cäsarischer Zeit zu den herausragenden Denkmälern des spätrepublikanischen Roms. In welchem Kontext dieses Denkmal seinen Platz hatte, wissen wir nicht, es scheint jedoch schwer vorstellbar, dass dieses ebenso innovative wie aufwendig hergestellte Bildwerk bereits genuin für die Ausstattung eines römischen Privathauses angefertigt worden war. Eher wird man annehmen, dass die im öffentlichen oder halböffentlichen Raum aufgestellten Bildnisse der Kleopatra, die besagter Archibios »durch Ankauf« vor ihrer Zerstörung durch Augustus bewahrt hatte⁹¹, erst sekundär in die Villen der Umgebung Roms gelangt sind, in denen man sie im achtzehnten Jahrhundert gefunden hat.

Ein möglicher Einfluss der Kleopatrabildnisse auf das römische Frauenporträt der spätrepublikanischen Zeit wurde bislang kaum untersucht. Im Unterschied zum hellenistischen Osten waren öffentlich aufgestellte Ehrenstatuen lebender Frauen im voraugusteischen Rom die absolute Ausnahme. Im zweiten Jahrhundert wurden derartige Denkmäler von Cato dem Zensor noch als fremdländische Unsitte gebrandmarkt und nur in herausragenden Einzelfällen zugelassen, wie etwa bei Cornelia, der Mutter der Gracchen⁹². Ehrenstatuen für lebende Römerinnen sind für die voraugusteische Zeit bislang nur im östlichen Mittelmeerraum nachgewiesen⁹³. Noch im Jahre 35 ließ Octavian das Bildnisrecht für seine Gemahlin Livia und seine Schwester Octavia eigens vom Senat bestätigen – bemerkenswerterweise zusammen mit dem Privileg der Sacrosanctitas und dem Recht, ihre Finanzen selber zu verwalten⁹⁴. Das Bildnisrecht war demnach für Frauen noch in frühaugusteischer Zeit eine herausragende und gänzlich ungewöhnliche Auszeichnung. Die an zentralen Orten Roms aufgestellten Porträtstatuen der Kleopatra müssen deshalb in cäsarischer Zeit etwas sensationell Neues gewesen sein. Es liegt nahe, dass die Porträts der ägyptischen Königin, die als »amica populi romani« mit großem Gefolge in Rom residierte hatte, nicht ohne Wirkung auf das Frauenbild cäsarischer und frühaugusteischer Zeit geblieben sind, und tatsächlich scheint eine Reihe von Privatporträts, die wegen ihrer Nähe zum Kleopaträporträt mitunter als Bildnisse der ägyptischen Königin angesprochen werden, in Anlehnung an das berühmte Vorbild entstanden zu sein. Dies gilt

⁹¹ Siehe oben Anm. 71.

⁹² Plin. nat. 34, 14, 3. – E. Bartman, *Portraits of Livia. Imaging the imperial woman in Augustan Rome* (Cambridge 1999) 62–68; J. Fejfer, *Roman Portraits in Context* (Berlin und New York 2008) 331–333.

⁹³ So etwa in dem Familienanathem des Lucius Valerius Flaccus in Magnesia oder dem Ciceronenanathem auf Samos. Zu ersterem s. K. Tuchelt, *Frühe Denkmäler Roms in Kleinasien. Beiträge zur archäologischen Überlieferung aus der Zeit der Republik und des Augustus. Teil I. Roma und Promagistrate. 23. Beih. Istanbul Mitt.* (Tübingen 1979) 76–79; J. C. Eule, *Hellenistische Bürgerinnen aus Kleinasien* (Istanbul 2001) 85–87; S. Dillon, *The female portrait statue in the Greek world* (Cambridge 2010) 90; 109 f. 161 f. – Zur Exedra der Ciceronen s. H. Kyrieleis, *Führer durch das Heraion von Samos* (Athen 1981) 96 f. Abb. 73; S. Freifrau v. Thüngen, *Die frei stehende griechische Exedra* (Mainz 1994) 151–153 Taf. 84, 1 Beil. 59.

⁹⁴ Cass. Dio 49, 38, 1–2. Bartman, *Livia* (vorletzte Anm.) 62–68; S. Wood, *Imperial Women. A Study in Public Images. 40 B. C. – A. D. 68* (Leiden, Boston und Köln 1999) 28.

⁹⁵ London, British Mus. Inv GR 1879.7–12.15, s. Walker/Higgs, *Cleopatra of Egypt* 228 f. Kat. 210 (P. Higgs);

ders. in: Walker/Ashton, *Cleopatra Reassessed* 64 f. Abb. 8. – Gegen die Benennung als Kleopatra bereits treffend Curtius, *Cleopatra* 188 Anm. 1.

⁹⁶ Privatbesitz, s. R. Bianchi in: Walker/Ashton, *Cleopatra Reassessed* 19 Abb. 5; G. Weill Goudchaux in: Andraea, *Cleopatra* 126–129 Abb. 82; 84–86 Kat. 4; Gentili, *Incantesimo dell'Egitto* 275 Kat. 86 (G. Weill Goudchaux). Eine Zusammenstellung derartiger »Ritratti cleopatizzanti« bei M. Cadario in: Gentili, *Incantesimo dell'Egitto* 41 Abb. 3, 1–4. In diese Gruppe gehört auch der Kopf Santarelli, s. La Rocca et al., *Augusto* 149 Kat. II. 3 (M. Cadario).

⁹⁷ Angesichts des durch Fundorte und Entstehungszeit erschlossenen römischen Kontextes der beiden erhaltenen Porträtköpfe gewinnt die zuerst von Walter Trillmich geäußerte Annahme neue Aktualität, dass die Frisur der ägyptischen Königin den Anstoß für die Ausbildung der späteren Nodusfrisur gegeben haben könnte, s. W. Trillmich, *Das Torlonia-Mädchen. Zu Herkunft und Entstehung der kaiserzeitlichen Frauenporträts* (Göttingen 1976) 60; S. Walker in: Walker/Higgs, *Cleopatra of Egypt* 143 f.

⁹⁸ Siehe hierzu P. Liverani in: Gentili, *Incantesimo dell'Egitto* 45–50; Gkikaki, *Frisuren* 520.

etwa für die »Kleopatra Castellani« im British Museum⁹⁵ oder auch für die »Kleopatra Nahman«⁹⁶. Vor allem die Zusammenführung der Stirnhaare zu einem kleinen Knoten über der Stirn stellt eine zuerst bei den Porträts der Kleopatra nachzuweisende Neuheit in der späthellenistischen Frisurenmode dar⁹⁷. Man darf annehmen, dass die königliche Gefährtin Cäsars, deren starke Ausstrahlung selbst die gehässigsten Autoren bestätigen, mit ihrer alexandrinischen Eleganz die Damen der römischen Oberschicht nicht nur während ihres Aufenthaltes in Rom stark beeindruckt, sondern auch darüber hinaus die Mode der im Umbruch befindlichen römischen Gesellschaft spürbar geprägt hat⁹⁸.

Prof. Dr. Christiane Vorster, Klassische Archäologie, Am Hofgarten 21, 53113 Bonn,
chr.vorster@uni-bonn.de

Bildrechte. Abb. 1 British Museum. – Abb. 2 Vatikanische Museen. – Abb. 3–4 und 6–8 Staatliche Museen zu Berlin, Antikensammlung, Ausführung Johannes Laurentius (6, 8) sowie Ingrid Geske (4). – Abb. 5 Autorin. – Abb. 9–10 sowie Tafeln 1–4 Bonn, Akademisches Kunstmuseum, Ausführung Jutta Schubert. – Abb. 11 François Queyrel, Paris. – Abb. 12 DAI Athen, Foto Eleutherios Feiler.

Summary. By comparing the plaster casts of the two portraits of Cleopatra VII in the Vatican and in Berlin, we can deduce information on the quality, dating and reconstruction of both marbles. Presumably, they were sculpted during the Caesarian period in one of the Greek workshops in Rome. Owing to its asymmetry particularly in respect of the hairdo and the missing left ear the Berlin piece proves to be a relief head. Its plain surface on the left side provides evidence that the portrait was made separately and then attached to a relief base, supposedly of a less costly material, as part of a full figural representation or a relief tondo.

Résumé. Les deux portraits de Cléopâtre VII au Vatican et à Berlin, particulièrement dans la confrontation des deux moulages en plâtre, donnent des informations importants sur leur qualité, leur temps et leur interprétation. Ils étaient créés probablement à l'époque de César dans l'un des ateliers grecs à Rome. A cause de sa forte asymétrie, l'effigie de Berlin est sûrement une tête de relief. Sa surface lissée sur le côté gauche prouve que cette pièce était fabriquée à part de marbre précieux et insérée dans un relief de matériel plus simple.

Risumè. Due ritratti di Cleopatra VII nel Vaticano e a Berlino, confrontati soprattutto nei relativi calchi in gesso, consentono nuove affermazioni sull'interpretazione delle due teste. Entrambi furono scolpiti verosimilmente in un laboratorio greco attivo a Roma nell'età cesariana. L'esemplare di Berlino, più piccolo, mostra forti asimmetrie innanzitutto considerando la pettinatura e l'assenza dell'orecchio sinistro. Infatti faceva parte di un altorilievo e l'antica superficie piana sul lato sinistro era destinata ad essere applicata sul relativo fondo in materiale diverso, probabilmente meno pregiato. Forse si trattava di una raffigurazione narrativa di grande formato o di un tondo a rilievo.

Abkürzungen

- Andreae, Skulptur
Andreae, Kleopatra
Bol, Bildhauerkunst III. IV
Curtius, Kleopatra
Gentili, Givlio Cesare
Gentili, Incantesimo dell’Egitto
Gkikaki, Frisuren
Kyrieleis, Ptolemäer
La Rocca et al., Augusto
Moltesen, Despuig
Roller, Cleopatra Biography
Vierneisel, Berliner Kleopatra
Vorster, Gregoriano Profano II 2
Walker/Ashton,
Cleopatra Reassessed
Walker/Higgs, Cleopatra Regina
Walker/Higgs,
Cleopatra of Egypt
- B. Andreae, Skulptur des Hellenismus (München 2001).
ders. (Hrsg.), Kleopatra und die Cäsaren, Ausst. Hamburg 2006 (München 2006).
P. C. Bol (Hrsg.), Geschichte der antiken Bildhauerkunst III. Hellenistische Plastik (Mainz 2007); IV. Plastik der römischen Kaiserzeit bis zum Tode Kaiser Hadrians (Mainz 2010).
L. Curtius, Ikonographische Beiträge zum Porträt der römischen Republik und der Julisch-Claudischen Familie IV. Kleopatra VII. Philopator, MDAI Rom 48, 1933, 182–192 Abb. 3 Taf. 25–27.
G. Gentili, Givlio Cesare. L’uomo, le imprese, il mito. Ausst. Rom, Chiostro di Bramante (Rom 2008).
ders. (Hrsg.), Cleopatra. Roma e l’incantesimo dell’Egitto, Ausst. Rom (Rom 2013).
M. Gkikaki, Die weiblichen Frisuren auf den Münzen und in der Großplastik zur Zeit der Klassik und des Hellenismus. Typen und Ikonologie (Würzburg 2011).
H. Kyrieleis, Bildnisse der Ptolemäer, Arch. Forsch. 2 (1975).
E. La Rocca / C. Parisi Presicce / A. Lo Monaco / C. Giroire / D. Roger, Augusto. Ausstellungskatalog Rom 2013 (Rom 2013).
M. Moltesen, Cardinal Despuig’s Excavations at Vallericcia. In: J. Beltran Fortes / X. Dupré Raventós / B. Cacciotti, Illuminismo e ilustración. Le antichità e i loro protagonisti in Spagna e in Italia nel XVIII secolo, Kongress Rom 2001 (Rom 2003) 243–254.
D. W. Roller, Cleopatra. A Biography (Oxford 2010).
K. Vierneisel, Die Berliner Kleopatra. Jahrb. Berliner Mus. 22, 1980, 5–33.
C. Vorster, Vatikanische Museen. Museo Gregoriano Profano ex Lateranense. Katalog der Skulpturen II. Römische Skulpturen des späten Hellenismus und der Kaiserzeit 2. Werke nach Vorlagen und Bildformeln hellenistischer Zeit sowie die Skulpturen in den Magazinen (Wiesbaden 2004).
S. Walker / S. Ashton (Hrsg.), Cleopatra Reassessed. The British Mus. Occasional Paper 103 (London 2003).
S. Walker / P. Higgs, Cleopatra. Regina d’Egitto, Ausst. Rom 2000 (Rom 2000).
Cleopatra of Egypt. From History to Myth. Ausst. London 2001 (London 2001).