

| | | |
|-------|---|-----|
| 3.3.2 | Sokratische Lehrform – Tommaso de' Cavalieri und seine Rolle in der Beziehung zu Michelangelo | 204 |
| 3.3.3 | Ein Programmblatt – Kleopatra und Medusa im zeichnerischen Dialog zum Thema Kontemplation, Nachahmung und Invention | 209 |
| 3.4 | Exkurs: Warum Simonetta Kleopatra nennen? | 219 |
| 4 | NACH GOTTES VOR-BILD | 245 |
| 4.1 | Eine Kleopatra <i>tra il devoto, et profano</i> | 249 |
| 4.1.1 | Eine Sterbende wie der Auferstandene | 252 |
| 4.1.2 | Wundzeigen und Lebensspende | 261 |
| 4.2 | Der starke Arm Kleopatras und die Verkörperung der Malerei | 270 |
| 4.2.1 | Pictura lactans | 271 |
| 4.2.2 | Pictura malt Kleopatra | 274 |
| 4.2.3 | Pictura nach Kleopatra | 277 |
| 4.3 | Auferstehung der Malerei und der Beitrag Kleopatras | 303 |
| 4.3.1 | Auferstehung als Konzept | 303 |
| 4.3.2 | Fleischwerdung, Transfiguration, Auferstehung und Bildwerdung | 308 |
| 4.3.3 | Kleopatras Bildwerdung | 312 |
| 4.3.4 | Auferstehung des <i>dio della pittura</i> | 313 |
| 5 | DER MANGEL DER «ECHTEN» KLEOPATRA | 317 |
| | DANK | 324 |
| | ANHANG | 327 |
| | Anmerkungen | 327 |
| | Literaturverzeichnis | 356 |
| | Register | 375 |
| | Bildnachweis | 379 |

1 KLEOPATRA ALS MOTIV UND BILD

Cleopatra is a queen without a face,
Nefertiti, for us, is a face without a kingdom.¹

1.1 Kleopatra als Motiv

In einem Gemälde des neapolitanischen Malers Andrea Vaccaro (Abb. 1) zeigt sich den BetrachterInnen eine Frau, die in ein schillerndes Gewand gekleidet ist. Seitlich positioniert und etwa bis zur Hüfte sichtbar, hebt sie sich von einem dunklen Hintergrund ab. Ihr Blick ist nach außen gerichtet, sodass ihr Gesicht im Dreiviertelprofil zu sehen ist. Während sie in der einen Hand mehrere Pinsel, Palette und Malstock hält, führt sie mit der anderen einen Pinsel zu der Leinwand, die ihr gegenüber auf einer Staffelei aufgestellt ist. Das dort sichtbare Gemälde, an dem die Malerin gerade arbeitet, ist etwa zu zwei Dritteln ausgeführt. Eine weibliche Gestalt, die ihren Blick nach oben wendet und ihren Mund zu einem Seufzen öffnet, ist mit entblößtem Oberkörper etwa bis unterhalb der Brust zu sehen. Eben dort ist eine Schlange zu erkennen, die ihr gerade in die linke Brustwarze beißt. Es scheint sich folglich um den Tod der Kleopatra zu handeln, den die ägyptische Herrscherin laut Überlieferungen mit Hilfe des Reptils selbst herbeiführte. Der ikonografische Befund von Vaccaros Gemälde liegt

somit auf der Hand. Wir sehen eine Malerin, aller Wahrscheinlichkeit nach *Pictura*,² die gerade eine sterbende Kleopatra anfertigt. Um die ikonografische Benennung letzterer Figur wird es in dieser Arbeit aber *nicht* gehen. Es wird hier *nicht* gefragt werden,



Abb. 1 Andrea Vaccaro, *Allegorie der Malerei (Porträt der Annella de Rosa)*, ca. 1645, Öl auf Leinwand, 128×97 cm. Privatsammlung

anhand welcher Attribute oder Darstellungsschemata man Kleopatra erkennt und es wird *nicht* erörtert werden, zu welcher Zeit sie entsprechend welcher Tendenzen auf die eine oder andere Weise dargestellt wurde. Kurz: Es wird *nicht* um die Ikonografie der Kleopatra gehen.

Vielmehr soll der Frage nachgegangen werden, warum die Forschung mit der ikonografischen Benennung der *Kleopatra* im Gemälde Vaccaros ihre Schwierigkeiten hatte,³ obwohl sie – wie eben beschrieben – relativ leicht zu benennen ist. Als Motiv der im Gemälde dargestellten *Pictura*, hinter der man auch das Porträt der neapolitanischen Malerin Annella de Rosa vermutete,⁴ wird sich Vaccaro nicht ohne Grund für die sterbende ägyptische Herrscherin entschieden haben. Allein der ausgestellte Malakt, in welchem sich *Pictura* befindet, verdeutlicht, dass das Motiv nicht zufällig ausgewählt wurde. Zudem offenbart die Positionierung der Malenden zu ihrem Werk, die beide weibliche Figuren gegenüberstellt und den BetrachterInnen somit einen deutlichen Blick auf beide gewährt, wie ähnlich sich *Pictura* und *Kleopatra* sind. Offensichtlich sollen sich Motiv und Malerin angleichen und Kleopatra somit den Akt des Malens und das Wirken der Malerin kommentieren, was der Forschung vermutlich Probleme bereitete: Denn wie sollte der Selbstmord der Kleopatra das künstlerische Schaffen angemessen besetzen und bewerten?

Zusätzliche Irritationen und Komplikationen kommen auf, wenn man in Betracht zieht, dass Vaccaro seine Initialen in das Gemälde im Gemälde einschrieb. Er setzte seine Signatur somit direkt in das von *Pictura* gemalte Bild. Mag dies bereits die Frage aufwerfen, wer hier die *Kleopatra* erschafft, potenziert sich das Spiel mit den Ebenen um ein Weiteres, wenn man in Augenschein nimmt, wie dicht die todbringende Schlange und *Picturas* Pinsel aneinandergerückt wurden. Im Wissen um die Funktion der Schlange als Tötungsinstrument, mit dem sich die ägyptische Herrscherin das Leben nahm, drängt sich mit der Engführung

zum Malwerkzeug beinahe die Frage auf, ob sich *Kleopatra* etwa ihren Tod qua Schlange selbst malt?

Eben diesen Aspekten soll im Folgenden nachgegangen werden. Das Motiv des Todes der Kleopatra wird auf die Frage der Bildgenese und der Ebenen von Bildlichkeit, die das Motiv in sich begreift, hin untersucht. Des Weiteren soll gezeigt werden, warum sich aufgrund genau dieser Fragen Kleopatra für eine Reflexion über das Werden und Sein von Bild und Kunst eignete.

Selbstverständlich ist es für die folgenden Untersuchungen nicht irrelevant, dass der Freitod der ägyptischen Herrscherin der mit Abstand am häufigsten dargestellte Moment innerhalb der Kleopatra-Ikonografie ist. Dass die Schlange, die als Instrument des Selbstmordes aus einem Feigen- oder Blumenkorb kommt und in den Arm, meist aber in die Brust beißt, das wesentliche Erkennungsmerkmal darstellt, ist ebenfalls nicht unbedeutend. Studien, die auf diese Weise die Ikonografie Kleopatras behandeln, wurden in jüngster Vergangenheit beispielsweise von François de Callataÿ durchgeführt. In seiner Publikation *Cléopâtre. Usages et mésusages de son image* wird das Motiv der Kleopatra als Projektionsfläche verschiedener Vorurteile gedeutet, wobei sich sein Blick auf Darstellungen der bildenden Kunst vom ausgehenden Mittelalter bis hin zu zeitgenössischen Repräsentationen der Massenmedien wie Film und Fernsehen richtet.⁵ Bereits 2004 hatte die Ausstellung *Cléopâtre. Dans le miroir de l'art occidental* des Musée Rath in Genf die europäische Rezeption des Kleopatra-Stoffes von Boccaccio bis Andy Warhol in ähnlicher Breite in den Vordergrund gerückt.⁶ Kürzere und somit auch – in zeitlicher, geografischer oder gattungsspezifischer Hinsicht – eingegrenztere Abhandlungen über die Ikonografie Kleopatras wurden im Zusammenhang zahlreicher weiterer Ausstellungen zur Figur der Kleopatra verfasst.⁷ So stellte beispielweise Jaynie Anderson in ihrem Beitrag aus dem Jahr 2013 die unterschiedlichen Kleopatra-Interpretationen in der Kunst der italienischen Renaissance vor.⁸ Der jüngst erschienene

Aufsatz «Die Schlangen der Kleopatra. Dantes «contrapasso» und das Bildkonzept selbstverschuldeter Strafe im 15. und 16. Jahrhundert» von Marius Rimmele bietet eine spezifischere Studie,⁹ die sich auf das Motiv der Schlangen an der Brust konzentriert. Hierbei geht der Autor von der ambivalenten Bewertung der Figur in der Frühneuzeit aus. Um insbesondere die «Idee einer selbstverursachten Bestrafung mittels der Schlangen»¹⁰, aber auch Übertragungen von Luxuria- und Eva-Ikonografien als kausale Verquickungen zu untermauern, hebt Rimmele das bildsprachliche Potenzial des Reptils hervor:

Die allbewegliche Schlange ist neben Textilien und Landschaftselementen eines jener Parerga im Bild, die sich trotz gestiegener Ansprüche an die Wahrscheinlichkeit und Nachahmung einer freien Gestaltung anbieten, und auf diese Weise als privilegierte Ausdrucksträger fungieren oder sogar selbst zum Medium einer Vielzahl signifikanter Formen werden konnten.¹¹

Schlange, Kleidung, Flora und Fauna seien Teil von genuin bildlichen Bedeutungsträgern, die «metaphorische Lesarten»¹² eröffneten. Rimmele akzentuiert somit zwar bildgenuine Funktionsweisen, die das Motiv der Schlangen der Kleopatra bereithält und die über eine ikonografische Bestandsaufnahme hinausgehen. Darüberhinausgehend lässt sich, wie die folgenden Betrachtungen zeigen werden, jedoch nachweisen, dass Bildlichkeit und bildliche Funktionsweisen nicht nur mit der morphologisch fluiden Qualität der todbringenden Schlange zusammenhängen, sondern dem Motiv des Todes der Kleopatra eingeschrieben sind.

Es wurde deutlich, dass eine ikonografische Untersuchung der Kleopatra im Panofsky'schen Sinne hier *nicht* das Thema sein soll. Worin aber der Anreiz und die Motivation für die hiesige Wahl und Behandlung des Motivs der Kleopatra liegt, wird im Folgenden genauer erläutert.

Motivationen für Kleopatra

Wie oben bereits beschrieben, offenbart die direkte Gegenüberstellung der Malenden zu ihrem Werk, wie ähnlich sich *Pictura* und *Kleopatra* in Vaccaros Gemälde sind. Sie treten beinahe in ein spiegelbildliches Verhältnis zueinander. Wenn man aber bedenkt, dass Kleopatra eine historische Persönlichkeit ist, die man auf gleiche Weise wie ihre Zeitgenossen und Gespielen Julius Caesar oder Augustus – und sei es nur als Typen – (wieder)erkennen dürfte,¹³ ist es doch zunächst erstaunlich, wie einfach sich eine Ähnlichkeit zwischen *Kleopatra* und *Pictura* (Annella de Rosa) herstellen ließ, wie problemlos *Kleopatra* in das Gesicht *Picturas* oder umgekehrt eingeschrieben werden konnte. Offenbar lässt sich Kleopatras Physiognomie ähnlich einer mythischen oder allegorischen Gestalt flexibel variieren und relativ frei von fixen Referenzpunkten darstellen.

Seitens der Literaturwissenschaften schlug Barbara Feichtinger bereits 1996 vor, in dieser Variierbarkeit und Vielfältigkeit die wesentliche Besonderheit der Kleopatra und ihre «eigentliche Identität» zu suchen.¹⁴ In einer Analyse der literarischen Verarbeitungen der Figur von der augusteischen Dichtung bis hin zu William Shakespeare zeigte Feichtinger auf, dass die divergierenden Vorstellungen von der letzten Pharaonin nicht nur auf den Verzerrungen der feindlichen Invektiven beruhe, sondern auch in einem Rollenbewusstsein der Herrscherin liege, das bereits in Plutarchs *Antonius-Vita* angelegt war und von Shakespeare weiter zugespitzt wurde.¹⁵ Feichtinger machte dabei gleich eingangs auf die grundsätzliche Unmöglichkeit einer klaren «Grenzziehung zwischen Wirklichkeit und Fiktion, zwischen authentischer Wahrheit und imaginativer Erfindung» aufmerksam. Eine Trennlinie zwischen diesen Größen könne «kein unumstößliches und unveränderbares Naturgesetz» sein.¹⁶ Die Figur der Kleopatra eigne sich nicht zuletzt aufgrund ihrer besonderen zeitlichen Verortung – denn sie

lebte und starb zu einem Zeitpunkt, der zum Fundament der westlichen europäischen Geschichte erklärt wurde – ganz besonders zur Veranschaulichung der Verflechtung von historischer Wahrheit und literarischer Imagination.

Die Imagination der narrativen (literarischen) Konstruktion vermag gerade in den europäischen Gründungsmythen um Kleopatra die reale Referenzwelt zu beherrschen, zu verändern und schließlich sogar zu verdrängen, so daß letztlich die Vorstellung der einen wahren Kleopatra, des Originals, auf das die vielen Variationen rückbezogen werden können, aufgegeben werden muß.¹⁷

Während man sich seitens der Literaturwissenschaften somit bereits Mitte der 1990er-Jahre von der Idee der einen wahren Kleopatra verabschiedete, schien man in der Archäologie und Kunstgeschichte der Suche nach ihr weiterhin nachzuhängen. Obwohl gleich im Vorwort des Ausstellungskatalogs *Cleopatra of Egypt. From History to Myth* von 2001 von Susan Walker und Peter Higgs festgehalten wurde, dass die Frage, wie sie wirklich aussah, nicht beantwortet werden könne, haftete Susan Walkers eigenem Beitrag «Cleopatra's Images. Reflections of Reality» sowie Guy Weill Goudchaux' Artikel mit der Frage «Was Cleopatra beautiful?»¹⁸ zumindest den Titeln nach eine sehnsuchtsvolle Rückkopplung an eine reale Referenzfigur an.¹⁹ Diese Sehnsucht lässt sich auch an der intensiven Suche nach Porträts von Kleopatra erkennen, die von Forschern und Sammlern seit der Renaissance betrieben wurde. Peter Higgs behandelte mit seinem Aufsatz «Searching for Cleopatra's image. Classical portraits in stone» genau dieses Phänomen und beleuchtete in chronologischer Abfolge einige Skulpturen, die als Darstellungen Kleopatras identifiziert worden waren. Anstatt der Faszination erneut zu erliegen, problematisiert Higgs den Antrieb und die Methode der besprochenen Identifizierungsversuche. Gleichzeitig prognostizierte er, dass die Suche nicht enden würde: «Whatever the case, the search for the image of

Cleopatra will no doubt continue, and produce both matches and mismatches.»²⁰

Am Beispiel der *Venus vom Esquilin*, die 1874 in den sogenannten Horti Lamiani beim namensgebenden Hügel in Rom gefunden wurde, wird ersichtlich, wie die Meinungen über ein *match* oder *mismatch* auseinander gehen können. Im Begleitband zur Ausstellung *Kleopatra und die Caesaren*, die 2006 in Hamburg zu sehen war, vertraten Bernard Andreae und Guy Weill Goudchaux in ihren jeweiligen Beiträgen gegensätzliche Ansichten zur Identifizierung der lebensgroßen Marmorstatue. Während Andreae mit ikonografischen und stilistischen Vergleichen dafür argumentiert, dass es sich bei der *Venus vom Esquilin* um eine Kleopatra-Statue handelt,²¹ reichen Weill Goudchaux eben diese für eine Bestimmung nicht aus.²² In beiden Fällen wurde der Versuch unternommen, die Gesichtszüge der Statue den mehr oder weniger gesicherten Porträtköpfen der Kleopatra gegenüber zu stellen, die gegen Ende ihrer Lebenszeit geschaffen wurden und heute im Vatikan, in Berlin und in privater Hand sind.²³ Wie heikel diese Unternehmung ist, bezeugt das Ergebnis. Der jeweils geführte Vergleich zum Vatikanischen Kleopatra-Bildnis ergab beides, *match* und *mismatch*.

Dass die Antworten auf die Frage nach dem «echten» Gesicht der Kleopatra also vielmehr Aufschlüsse über das Interesse und die Vorstellungen des Fragenden gibt, stellte unlängst auch Saskia Wetzig in ihrem Artikel «Das «echte» Gesicht der Kleopatra-Skulpturen in Dresden» fest, dessen Titel auf die Zeile «But there is never a fair woman has a true face»²⁴ aus Shakespeares *Anthony and Cleopatra* anspielt.²⁵ Enobarbus' Worte, die die Undurchschaubarkeit schöner Frauen und die damit verbundenen Gefahren thematisieren, können kaum unabhängig von der Protagonistin des Stückes gedeutet werden, deren Zauber er an anderer Stelle des Stückes eindrücklich besingt. Mit dem Ausdruck «*true face*» wird durch die semantische Doppeldeutigkeit sowohl die Aufrich-

tigkeit und Treue als auch die Greifbarkeit einer wahren, echten Kleopatra infrage gestellt, was sich nicht zuletzt als metatextueller Kommentar auf Plutarchs Antonius-Vita – die Hauptquelle Shakespeares – verstehen lässt.²⁶

Wenn aber bereits zu Anfang des 17. Jahrhunderts Kleopatras Rückführbarkeit auf eine reale Referenzfigur problematisiert wurde, nimmt es wunder, dass die Fragen, die an ihre Darstellungen – seien sie von Seiten der Literatur-, Kultur-, Geschichts-, Kunstwissenschaften oder Archäologie gestellt werden – immer noch auf die Identifizierbarkeit zu einer realen Person und ihr wahres Aussehen abzielen. Vielmehr drängt es sich doch auf zu untersuchen, warum überhaupt nach der «echten» Kleopatra und ihrem Aussehen gefragt wird. Wieso ist einerseits das Original oder die Referenzfigur so fragil, dass sie nach Feichtinger sogar aufgegeben werden muss,²⁷ und warum wird andererseits die Suche nach ihr dennoch immer weiter fortgesetzt?

Dass die Antworten hierfür allein in der augusteischen Propaganda liegen, die eine *damnatio memoriae*²⁸ zum Ziel hatte, ist meines Erachtens als Erklärung nicht hinreichend. Auch die Tatsache, dass Kleopatra eine historische Persönlichkeit gewesen ist, nach deren Aussehen man folglich – zumindest im Hinblick auf einen Typus oder auf ein Ideal, wie im Falle von Kaiserbildnissen – fragen könnte, rechtfertigt dieses außergewöhnliche Interesse am Verhältnis zwischen historischer Person und künstlerischer Darstellung nicht. Zugleich mögen das von Feichtinger hervorgehobene Rollenbewusstsein Kleopatras und die damit einhergehende Facettenhaftigkeit ihrer Figur, die den Quellen und literarischen Verwertungen Kleopatras zu entnehmen sind, eine mögliche Erklärung sein, die der Intensität des Drangs nach der Rückführung auf eine Referenzfigur jedoch nicht gerecht zu werden scheint. Dieses Buch wird eine Begründung dafür anbieten, warum bis heute auf solch emphatische Weise nach der «echten» Kleopatra gefragt wird.

1.2 Kleopatra als Bild

Die Frage nach der «echten» Kleopatra spiegelt eine Sehnsucht nach Authentizitätserfahrung wider, die an eine Art des Bilderglaubens erinnert, der beispielsweise in den «wahren» Bildern der christlichen Religion wie dem *Vera Icon* oder dem *Mandyllion* Ausdruck findet. Diese *acheiropoieta* oder *autopoieta* (griech.: «ohne Hand geschaffen/von selbst geschaffen»), die als Körper- oder Gesichtsabdrücke Christi eine indexikalische Qualität aufweisen und somit eine Echtheit postulieren, versprechen eine größere Nähe zu Gott selbst, als zum Urbild Christi.²⁹ Sie suggerieren eine Authentizität, nach der im Fall der Darstellungen der Kleopatra ebenfalls gesucht wird, um der «echten» Kleopatra auf die Spur zu kommen. Könnte die Fragilität des Originals und die sehnsuchtsvolle Suche nach der Referenzfigur ein Phänomen sein, das in einer besonderen Relation zwischen Abbildern und Vor- oder Urbildern beziehungsweise zwischen Abbildern und der Wirklichkeit begründet liegt? Anders gefragt: Ist die Frage nach der «echten» Kleopatra eine, die sich über das Verhältnis der Abbildlichkeit, das in ihrer Figur angelegt ist, erklären lässt?

Zur Beantwortung dieser Frage ist ein Blick in die Berichte notwendig, die uns die «echte», historische Kleopatra zumindest erahnen lassen. Hierbei gilt es festzustellen, inwiefern sich in den Erzählungen um ihren Todesmoment Bezüglichkeiten zu *acheiropoieta* oder *autopoieta* finden lassen – oder eben nicht.

Letzter Anblick

Der griechische Dichter, Historiker und Autor der *Parallelviten*, Plutarch, bietet innerhalb der Lebensbeschreibung des Antonius einen der ausführlichsten Berichte über das Leben und insbesondere den Tod der letzten ptolemäischen Herrscherin Ägyptens.³⁰ Nach der Niederlage der Schlacht bei Actium zwischen Octa-

vian und Antonius – an der Seite des Letzteren kämpfte Kleopatra – wurde Alexandria von den Truppen Octavians eingenommen. Daraufhin nahm zunächst Antonius sich das Leben, wenig später folgte ihm Kleopatra in den Tod. Den Beweggrund für ihren Freitod schildert Plutarch mehrfach und legt dar, dass Kleopatra sich auf diese Weise der Schmach entzog, im Triumphzug ihres Gegners Octavian als Beute und Besiegte vorgeführt zu werden. Dabei nahm sie sich nicht einfach das Leben, sondern traf sorgfältige Vorkehrungen, um ihren Feinden einen letzten Anblick vor Augen zu führen, den sie ihrer selbst für würdig hielt. Sogar der Zeitpunkt ihrer Auffindung schien kalkuliert gewesen zu sein, denn die Soldaten Octavians fanden sie gebettet, in ein königliches Gewand gekleidet und wie schlafend just in dem Moment auf, als eine ihrer Dienerinnen – ihrerseits auch von der Schlange gebissen und selbst schon dem Tode nahe – das Diadem auf das Haupt der Königin setzte.³¹

Erstes (Ersatz-)Bild

Welche Tragweite dieser letzte Anblick Kleopatras für ihre Kontrahenten hatte, stellt auch Plutarch heraus. Denn «im Triumph wurde ein Bild der Kleopatra selbst und der an ihr haftenden Schildviper einhergetragen.»³² Während bei Plutarch der Begriff des *eidolon* («εἶδωλο») der Kleopatra im Unklaren belässt, was genau im Triumphzug zu sehen war, wird in der Passage der *Römischen Geschichte* von Cassius Dio, in welcher der augusteische Siegeszug beschrieben wird, Konkreteres über das Bild gesagt:

[...] die Siegesfeier über Ägypten jedoch ließ an Kostbarkeit und Prunk alles sonstige hinter sich. Unter anderen Schauspielen wurde das Bild der auf der Liegestatt ruhenden toten Kleopatra mitgeführt, so daß gewissermaßen auch sie mit den übrigen Gefangenen und ihren Kindern Alexander, auch

Helios genannt, und Kleopatra, auch Selene genannt, als Siegestrophäe zu sehen war.³³

Die Positionierung auf der Liege birgt den Hinweis auf die Dreidimensionalität des mitgeführten Bildwerks, das im griechischen mit dem Wort *mimema* (μίμημα) bezeichnet wird. Eine lateinische Entsprechung bietet der Ausdruck *effigies*. In einer lateinischen Übersetzung der *Römischen Geschichte* aus dem 16. Jahrhundert wird hierfür das aus demselben Wortstamm ableitbare *efficta* benutzt.³⁴ Der Gebrauch des Begriffes *effigies* durch Plinius, der in seiner *Naturalis Historiae* im Zusammenhang der Behandlung des Metalls Bronze über Standbilder und Bildwerke Folgendes berichtet, gibt weiterhin Aufschluss darüber, wie man sich das Bild der Kleopatra im Triumphzug vorstellen kann:

Bildnisse von Menschen (*effigies hominum*) pflegte man nur darzustellen, wenn sie sich aus einem herausragenden Grund einer dauernden Erinnerung verdient gemacht hatten; zuerst [waren es] die Sieger in den heiligen Wettkämpfen und vor allem zu Olympia, wo die Sitte bestand, allen, die gesiegt hatten, Standbilder zu widmen [...].³⁵

Die *effigies* aus Bronze dienen laut Plinius der Würdigung und Erinnerung. Seine weiteren Ausführungen machen deutlich, dass diejenige der Kleopatra ähnlich der Doubles zu denken ist, die schon bei den Römern – und auch im Mittelalter und der Frühen Neuzeit – in Bestattungsriten Gebrauch fanden.³⁶ Wie auch im Triumphzug des Octavian ersetzen diese den Toten. Dass die *mimema* der toten Kleopatra zudem in gleicher Reihe mit ihren lebendigen Hinterbliebenen erwähnt wird, unterstreicht, dass das postmortale Bild als Ersatz ihrer tatsächlichen, körperlichen Anwesenheit im Triumphzug diente.

Wie bereits Leonard Barkan formulierte, herrschte ein komplexes Verhältnis zwischen Vorbild und Abbild: «The flesh-and-blood historical Cleopatra, [...] already exists in a complicated relation of exchange with her sculptural representation.»³⁷ Der

Grund für dieses komplizierte Wechselverhältnis, das Barkan nicht näher erläutert, liegt dabei im Motiv des ersetzenden Bildwerks, das durch die «an ihr haftende[] Schildviper»³⁸ als ihr Freitod zu bestimmen ist. Das Abbild der Kleopatra im Triumphzug, ersetzt nicht nur ihre leibliche Anwesenheit, sondern zeigt auch die Ursache ihrer Absenz, den Freitod, der wiederum erst Anlass für das Bildwerk gab. Ein zirkelartiges Kettenverhältnis wird evociert, in dem das Bildwerk motivisch die Ursache für seine eigene Existenz anzeigt.

Kleopatras Abbild in der Frühen Neuzeit

Spätestens Anfang des 16. Jahrhunderts müssen in Rom die Berichte über das Leben und den Tod der ägyptischen Herrscherin präsent gewesen sein.³⁹ Im Jahre 1512 wurde im Cortile del Belvedere des Vatikan eine Statue aufgestellt, die bis ins 18. Jahrhundert aufgrund der dargestellten Schlange (als Schmuckband am Arm) als *Cleopatra* galt. Heute als *Schlafende Ariadne* bekannt, wurde sie im Februar 1512 aus der Sammlung Maffei in den Vatikan transportiert, wo sie spätestens im August desselben Jahres als Brunnenfigur zu sehen war.⁴⁰

Ein Gedicht Baldassare Castigliones, das wenige Jahre nach der Aufstellung entstanden sein muss,⁴¹ belegt seine Kenntnis der antiken Quellen zu Leben und Tod Kleopatras. So schreibt Castiglione von der Absicht der Römer, Kleopatra im Triumphzug als lebendige Beute vorzuführen. Dass Kleopatra ein anderes Ende für sich vorsah, wird in den folgenden Zeilen ersichtlich: «Die im Leben widerfahrene Schande und die Verfolgung durch den Tyrannen wurden durch meine Tugenden und meinen hochherzigen Wunsch bezwungen, einen schönen [und würdigen] Tod zu sterben, bringt doch der Tod die Freiheit mit sich.»⁴² Anstatt ihrer selbst als Beute war es sodann «eine Darstellung (*simulachrum*) der unglücklichen Toten»⁴³, die im Triumph mitgeführt wurde.

Der Bezug zur *Cleopatra*-Statue des Vatikans wird schließlich aufs Äußerste vedichtet, indem Castiglione schreibt, dass diese nicht irgendeine Statue der ägyptischen Herrscherin sei, sondern ebene, die im Triumphzug gezeigt worden wäre: «Dieses Abbild (*effigiem*) ließ Julius, der das Talent des Künstlers bewunderte, an einem viel besuchten Ort unter den Statuen antiker Helden zur Betrachtung aufstellen.»⁴⁴ Auch in Castigliones Zeilen wird der Ausdruck *effigies* verwendet. Das muss zunächst nicht weiter verwunderlich sein, wurde der Begriff in der Frühen Neuzeit doch mit einem breiteren Verständnis verwendet und häufig auch synonym mit dem Begriff *imago* gebraucht.⁴⁵ Wie an Dürers Verwendung der beiden Begriffe, die in einer Inschrift eines Porträts des Erasmus von Rotterdam (Abb. 2) vorkommen, deutlich wird, kön-

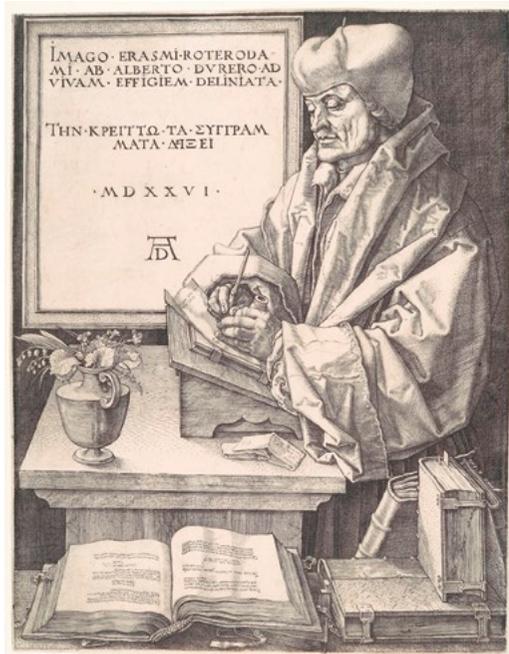


Abb. 2 Albrecht Dürer, *Bildnis des Erasmus von Rotterdam*, 1526, Kupferstich, 24,9×19,4 cm. New York, Metropolitan Museum of Art

nen in der Engführung jedoch Bedeutungsunterschiede zwischen *effigies* und *imago* festgestellt werden. Die Zeilen bezeichnen den Kupferstich mit dem Porträt als «IMAGO ERASMI ROTERDA / MI» (Bild des Erasmus von Rotterdam), das «AD / VIVAM EFFIGIEM» (nach der lebenden Erscheinung) gezeichnet wurde.⁴⁶ Mit der Inschrift kann somit auf eine Betonung der Authentizität geschlossen werden. Das Bildnis des Erasmus ist nach seiner lebenden und körperlichen Erscheinung gemacht, da bei der Wortbedeutung «*exfingere*», «*effingere*», «*effigiare*» das Ebenbild oder Abbild vornehmlich plastischer Natur mitschwingt, wie auch schon durch die Verwendung bei Plinius ersichtlich wurde. Der Begriff *effigies* kann somit zur Authentifizierung einer abbildlichen Ähnlichkeit eingesetzt werden. Wie im Falle des Porträts des Erasmus von Rotterdam wird quasi eine Gleichzeitigkeit von körperlicher Erscheinung und dem entstehenden Abbild während des Werkprozesses suggeriert, was an die indexikale Qualität der echten Bilder Christi denken lässt. Die *effigies* der Kleopatra sollte als Ersatz und Überbrückung ihrer leiblichen Abwesenheit im Triumphzug eine ähnliche Qualität aufweisen.

Während diese Implikation auch von Castiglione hervorkehrt wurde (hierzu in Kapitel 3.2.3 mehr), wird im gleichen Atemzug das Talent eines Künstlers erwähnt. Mit dem Aufrufen eines Urhebers der Statue wird somit ihr Status als von menschlicher Hand geschaffenes Kunstwerk unterstrichen. Somit scheint einerseits die authentizitätsbezeugende Denkweise eines *acheiropoieton* oder *autopoieton* sowie andererseits das von Künstlerhand erzeugte Bildwerk mit dem Abbild der Kleopatra im Triumphzug in Verbindung gebracht zu werden. Das Aufrufen beider Qualitäten in ein und demselben Bildwerk, birgt ein Spannungsverhältnis des Abbilds der Kleopatra, das es zu verfolgen gilt.

1.3 Kleopatra als bildtheoretisches Motiv?

Das – um mit Barkan zu sprechen – komplizierte Wechselverhältnis zwischen der Kleopatra aus Fleisch und Blut und ihrem Abbild, das im Triumphzug anstatt ihrer mitgeführt wurde, eignet sich, wie soeben angedeutet werden konnte, für eine bildtheoretische Reflexion. Mit der Einführung des Begriffs der Bildtheorie eröffnet sich dabei zunächst das immense Feld eines Forschungsgebietes, dessen Aufgabenbereich seinerseits auch nicht klar abgesteckt ist. Daher gilt es zunächst, den hier angestrebten Rahmen der bildtheoretischen Überlegungen zu erläutern und abzugrenzen.

Zur Orientierung ist die von Lambert Wiesing vorgenommene Umreißung des Feldes der Bildtheorie, die er in Abgrenzung zur Bildwissenschaft formuliert hat, hilfreich. Wiesing führt aus, dass bildtheoretische Zugänge sich durch eine kategorial argumentierende Herangehensweise auszeichneten, während bildwissenschaftliche Verfahrensweisen auf historischen und empirischen Untersuchungen fußten. Die Bildwissenschaft richte ihren Blick auf bestimmte Bilder – seien es Einzelbilder oder Bildergruppen –, wohingegen sich die Bildtheorie mit dem Begriff des Bildes befasse. Sie versucht zu klären, was ein Bild ist und beschäftigt sich folglich mit den Kriterien, die für alle Erscheinungen, die als Bild zu verstehen sind, gelten. Dies kann laut Wiesing nur argumentativ erfolgen. Ihm zufolge fällt die Frage, «aus welchen Gründen ein Bild ist»,⁴⁷ in den Aufgabenbereich der Philosophie und nicht mehr in den des Faches Kunstgeschichte.

Kunstgeschichte kann und sollte sich mit den für das Fach spezifischen Methoden mit allem befassen, was ein Bild ist. Doch es läßt sich nicht mehr sinnvoll behaupten, daß noch Kunstgeschichte oder Kunstwissenschaft betrieben würde, wenn man sich mit der Frage befaßt, was alles ein Bild ist. Denn diese Frage ist ein genuin kategoriales Problem, wel-

ches sich nicht historisch oder empirisch beantworten läßt.⁴⁸

Was ist aber, wenn Bilder ihr eigenes Bild-Sein oder Geworden-Sein zum Bild (motivisch) thematisieren?

Eine Beantwortung der Fragen, was unter einem Bild zu verstehen ist und aus welchen Gründen ein Bild ist, wird im Rahmen dieser Arbeit weder möglich sein noch angestrebt werden. Die folgenden Untersuchungen werden der von Wiesing aufgestellten Opposition jedoch eine mögliche Schnittstelle unterbreiten. Es soll gezeigt werden, dass an einem bestimmten Motiv – dem Tod der Kleopatra – bildtheoretische Reflexionen stattfinden und sie in den hier behandelten bildlichen Darstellungen Niederschlag gefunden haben. Damit wird empirisch an einem historisch verortbaren Gegenstand – frühneuzeitliche Kleopatra-Darstellungen – ein bildtheoretischer Zugang erarbeitet werden. Wofür sich das Motiv des Todes der Kleopatra nämlich anbietet, ist eine Diskussion über das, was ich im Folgenden unter dem Begriff der «Bildverhältnisse» zusammenfassen möchte, also die Beziehung zwischen Vor(stellungs)bildern und deren wahrnehmbar umgesetzten Abbildern.

In der kunsthistorischen Forschung wurden ähnliche Ansätze beispielsweise in dem Band *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne* erprobt, der 2004 von David Ganz und Thomas Lentjes herausgegeben wurde.⁴⁹ So stellt der Beitrag Lentjes' eine theologische Bildtheorie vor, die er an Schriften Heinrich Seuses, einem dominikanischen Mystiker des 14. Jahrhunderts, erarbeitet.⁵⁰ Lentjes weist anhand einer eingängigen Lektüre der *Vita*, dem *Büchlein der Ewigen Weisheit* und dem *Horologium Sapientiae* von Seuse nach, wie über «Formen der bildhaften Vermittlung des Heiligen»⁵¹ nachgedacht wurde und wie dabei das Verhältnis von imaginativen Bildern zu materiellen Bildern, von Bildern und Urbildern und dem medialen Status der Bilder verhandelt wurde. Während sich die Artikel dieses Bandes

weitestgehend mit Beispielen des Mittelalters und Spätmittelalters beschäftigen, widmet sich die im Jahr 2000 erschienene Publikation *Imagination und Wirklichkeit. Zum Verhältnis von mentalen und realen Bildern in der Kunst der frühen Neuzeit* von Klaus Krüger und Alessandro Nova schwerpunktmäßig den Bildlichkeitsrelationen der Frühen Neuzeit. Im Fokus der Betrachtung steht hier das Imaginäre mit seinen unterschiedlichen Konkretisierungen, wobei den sprachlichen und bildlichen Kunstwerken ein besonderer Status eingeräumt wird. In den Beiträgen werden die Verhältnisse vom Imaginären und seinen Materialisierungen zur Wirklichkeit betrachtet, wobei die Frage aufgeworfen wird, inwieweit Kreativität als schöpferisches Vermögen im Imaginären und den Konkretisierungen zum Tragen kommt. Gerade durch die zunehmende Anerkennung der bildenden Künste als Erkenntniszeuger in der Frühen Neuzeit soll die Möglichkeit einer autonomen Wirklichkeit des Vorstellungsbildes in Betracht gezogen und ausgelotet werden.⁵²

Unvermeidlich ist bei einem solchen Ansatz der Blick auf die platonische Bildkritik, nach der die Welt als Abbild zum Urbild zu denken ist. Eine weitere Nachahmung der Abbilder unserer irdischen Welt sei eine weitere Entfernung von der urbildlichen *idea*, was sich aus Platons *Politeia* entnehmen lässt: «Die Nachahmungskunst ist also von der Wahrheit weit entfernt. Und wenn sie alles mögliche zustande bringt, so offenbar deshalb, weil sie nur ein wenig von jeglichem erfaßt, nämlich sein (äußeres) Bild.»⁵³ Die Künstler stellten nach Platon lediglich das Erscheinungsbild einer Sache dar und erzeugten damit bloß eine Dopplung des Scheins. Deswegen habe die trügerische künstlerische Tätigkeit im Staate Platons keinen Platz.

Die platonische Bildkritik erfährt in der Renaissance jedoch eine Umwertung, indem dem Künstler eine Teilhabe an der göttlichen Idee zugesprochen wird. Vom göttlichen Funken inspiriert und somit zum Demiurgen zweiten Grades erhoben, kann aus der

Vorstellung des Künstlers eine zur *idea* strebende Schöpferkraft wirken.⁵⁴ Ein ähnliches Wirken lässt sich auch im Handeln Kleopatras feststellen, die kraft ihrer Vorstellung einen letzten Anblick von sich erzeugt. Nicht umsonst lässt sich ihre Figur in einem Assoziationrahmen künstlerischer Fantasie wiederfinden (siehe Kapitel 3.4).

Des Weiteren eröffnet sich an die Bildverhältnisse anschließend eine Reflexion über das, was man gemeinhin als «Praktiken des Bildermachens» bezeichnen kann. Gemeint sind Techniken der Bildproduktion. So einfach diese erscheinen können, entstehen wahrnehmbare Bilder dennoch nicht von selbst. Sie sind das Produkt einer Handlungsabfolge oder das Ergebnis einer performativen Setzung.⁵⁵ Neben diese Auffassung der Bildwerdung als praktische Verfahrensweise tritt dabei die Vorstellung eines autopoietischen Aktes. Im Zusammenhang des Nachdenkens über das Entstehen von Bildern findet die Idee der *autopoiesis* – also eines Werkes, das von selbst entsteht (griech. «αὐτός» *autos* «selbst» und «ποιεῖν» *poiein* «schaffen») – immer wieder Ausdruck. Hierbei kann die *autopoiesis* geradezu als Gegenpol eines intentionalen Schöpfungsprozesses durch eine Künstlerinstanz verstanden werden.⁵⁶ Der aufwendig gestaltete und sorgfältig inszenierte letzte Anblick der Kleopatra wird im Folgenden als Praktik des Bildermachens gedeutet, der die Intentionalität eines bewussten Schöpfungsprozesses besitzt. Die autopoietischen Vorstellungen, die – wie weiterhin gezeigt werden wird – im Zusammenhang mit der Entstehung des Bildwerkes der Kleopatra im Triumphzug immer wieder aufkommen (siehe Kapitel 2 und 3), stehen dabei im eigentlich Widerspruch zu den Handlungen Kleopatras, die ihr Werden zum Bild im letzten Anblick mit Bedacht plante und ausführte. Dieser Widersprüchlichkeit gilt es nachzugehen.

Wie soeben an Castigliones Verwendung des Wortes *effigies* angedeutet, werden Begriffe, die Bilder bezeichnen, hier also nur im Hinblick auf die Frage behandelt, ob und welche Relationalität

ten zwischen Urbild, Vor(stellungs)bild und Abbild bestehen, und welche Vorstellung eines Aktes der Bildwerdung der Verwendung des jeweiligen Begriffes inhärent ist. Der Frage, was als Bild verstanden werden kann und was ein Bild ausmacht, also dem Bildbegriff in kategorialer Hinsicht, wird nicht nachgegangen.⁵⁷ Wenn wir beispielsweise von einer der Richtlinien innerhalb der Kategorisierung von Bildern, nämlich dem (Wieder-)Erkennen ausgehen, so ist für den hiesigen Gegenstand klar, dass die behandelten Werke Kleopatra (wieder-)erkennen lassen. Weniger, *dass* wir sie (wieder-)erkennen als vielmehr, *wie* und *als was* wir sie (wieder-)erkennen, ist für die hiesigen Fragestellungen wesentlich. Was genau damit gemeint ist, wird im Folgenden näher erläutert.

Um es nun zu ermöglichen, das bildtheoretische Potenzial des Motivs der sterbenden Kleopatra angemessen zu diskutieren, sollen einige Begriffe als Hilfsmittel und Grundlage für die Analysen der Hauptkapitel eingeführt werden. In dem im Jahr 2014 erschienenen Band von Wolfram Pichler und Ralph Ubl, *Bildtheorie zur Einführung*, stellen die Autoren neue Termini vor, die im Wesentlichen an Edmund Husserls Begrifflichkeiten für die verschiedenen Aspekte des Bildes angelehnt sind. Schon bei Husserl wurde zwischen drei Sichten auf das Bild – dem physischen Ding, dem repräsentierenden oder abbildenden Objekt und dem Repräsentierten oder Abgebildeten – unterschieden.

Pichler und Ubl gehen zunächst von einer Form des Wiedererkennens aus, die für Bilder charakteristisch ist: Ihnen zufolge gibt es «etwas, worin ein Anderes zu erkennen ist.» Dieses etwas ist eine «sinnlich wahrnehmbare Sache» und wird von den Autoren als «Bildvehikel» bezeichnet.⁵⁸ Statt des von Husserl gewählten Wortes «Bildträger» optieren Pichler und Ubl hier für den Begriff «Bildvehikel».⁵⁹ Auf der Grundlage dieses Vehikels, wird etwas Anderes erkennbar. Dieses Andere nennen sie – wie auch Husserl – das «Bildobjekt». Es bezeichnet den Bildgegenstand oder Bildinhalt, «also dasjenige, was im Bildvehikel als ein davon Verschiede-

nes zu erkennen ist [...]»⁶⁰ Dabei betonen die Autoren den ontologischen Status von Bildobjekten: «Sie sind unwirkliche Dinge»⁶¹, also nicht wirklich da. Des Weiteren führen die Autoren unterschiedliche Stufen ein, auf denen sich Bildvehikel und Bildobjekt zueinander verhalten. Ein Bildobjekt erster Stufe kann beispielsweise als Bildvehikel zweiter Stufe ein weiteres Bildobjekt hervorbringen.

Als dritte Instanz wird schließlich der «Bildreferent» eingeführt. Von Husserl als «Bildsujet» bezeichnet, ist damit jenes gemeint, welches sich von Bildvehikel und Bildobjekt vertreten lässt. Mit dem Bildreferenten kann schließlich der Terminus des «Urbildes» verbunden werden, den die Autoren jedoch meiden möchten, da sie der Meinung sind, «dass die Dichotomie Abbild/Urbild zu der falschen Schlussfolgerung verleitet, jedes Bild müsste definit bestimmt sein oder einen Referenten haben [...]»⁶² Pichler und Ubl verstehen das Urbild also in direkter Koppelung zum Abbild und als dessen Materialisierung. Wenn im Folgenden vom Urbild gesprochen wird, soll das nicht gemeint werden. Um der künstlerischen Imagination Rechnung zu tragen, um die es hier auch gehen wird, soll der Begriff Urbild im Sinne der Idee nach Platon verwendet werden. Des Weiteren wird der Begriff Vorbild gebraucht, der entweder ein Vorstellungsbild mit Anteil an der Idee oder ein realweltliches Vorbild meint. Diese drei Differenzierungsmöglichkeiten eines Bildreferenten sollten festgehalten werden.

Obwohl im Fall unserer behandelten Bilder auf Kleopatra referiert wird, stellt sich die Referenzialität als schwieriger heraus, als sie eigentlich scheinen mag. Sofern nämlich ein Bildobjekt nicht auf etwas Einzelnes referiert – was für Darstellungen der Kleopatra, wie gleich gezeigt wird, immer der Fall sein kann –, spricht man mit Pichler und Ubl von einer «indefiniten Bildbestimmung». Die Referenzialität lässt sich in einem solchen Fall nicht zu einer einzelnen Sache oder einem Individuum herstel-

len. Pichler und Ubl heben hiermit «den Unterschied zwischen Bildern, die auf Einzelnes (singuläre Dinge) referieren, und solchen, die es nicht tun, [es] markieren und verständlich machen»⁶³ hervor. Letzteres, also der Fall der «indefiniten Bildbestimmung» kann schließlich auf nahezu jedes Abbild der sterbenden Kleopatra zutreffen, da sich immer die Frage stellt, worauf eigentlich referiert wird: Ist es der Moment ihres Todes oder das Abbild dieses letzten Anblicks, das im Triumphzug mitgeführt wurde. Oder greifen Künstler etwa auf das Vorstellungsbild der Kleopatra zurück und setzen also noch vor dem letzten Anblick an?

Neben den drei Aspekten eines Bildes werden insbesondere die Stufen, auf denen Bildvehikel und Bildobjekt miteinander wirken, und die Bildbestimmung zum Referenten für die folgenden Untersuchungen hilfreich sein. Zur Exemplifikation der Termini soll erneut das Gemälde Vaccaros herangezogen werden. Die zugrunde liegende physisch wahrnehmbare Sache, also das Bildvehikel, besteht aus Leinwand und Farben, die der neapolitanische Maler aufgetragen hat. Das darin Andere, das erkennbar wird, ist das Bildobjekt, das in diesem Fall aus *Pictura* besteht, die ein Gemälde anfertigt. In einer nächsten Stufe lässt uns das Bildobjekt ein weiteres erkennen. Das Bildobjekt erster Stufe fungiert somit also als Bildvehikel zweiter Stufe und bringt ein neues Bildobjekt, nämlich die sterbende Kleopatra hervor. Hier wie auch in den meisten anderen Kleopatra-Darstellungen stützt sich die Referenzialität nicht auf eine Wiedererkennbarkeit im Sinne einer Ähnlichkeit. Vielmehr wirken im Falle der ägyptischen Herrscherin Attribute, wie die todbringenden Schlangen als «referierende Zeichen».⁶⁴ Nichtsdestoweniger lässt sich die Referenzialität im Fall des Bildobjektes zweiter Stufe nicht auf etwas Singuläres zurückführen. Obgleich der *Kleopatra* in dem Gemälde, das *Pictura* malt, schon die Farbe entweicht, ist zwar auszuschließen, dass hier auf den statuarischen Anblick im Triumphzug referiert wird. Dennoch bleibt ungewiss, ob auf die Kleopatra aus Fleisch und Blut

im Moment ihres Todes – also ein Vorbild, das realweltlich verortbar ist – oder ob auf das Vorstellungsbild Kleopatras zurückgegriffen wird, das sie von ihrem letzten Anblick imaginierte. Wird also auf etwas referiert, das noch vor der Bildwerdung Kleopatras im letzten Anblick und im Abbild des Triumphzuges anzusiedeln ist? Die Signatur im Gemälde im Gemälde sowie die Engführung von Pinsel und Schlange scheinen genau auf diese Schwierigkeit anzuspieren. Es stellt sich die Frage, auf welcher Ebene Kleopatra hervorgebracht wird.

Im Sinne der bildtheoretischen Betrachtung des Todes der Kleopatra wird im folgenden Kapitel der Begriff der «Vor-Bildlichkeit» eingeführt. Im Hinblick auf die dort für Kleopatra und das Motiv ihres Todes stark gemachten Eigenschaften soll mit dem Begriff der Vor-Bildlichkeit ein Akzent auf die Bildlichkeit gesetzt werden, um das Sujet unabhängiger von der qualitativen Wertung zu verstehen: Der Tod Kleopatras soll weniger als exemplarisches Sterben nach (neostoischen) Tugendvorstellungen verstanden werden denn als bildliches Sterben. Im Fokus steht vornehmlich die Bildlichkeit des Todes der Kleopatra.

Die Analysen werden an verschiedenen Stellen in Bereiche der phänomenologischen, semiologischen und anthropologischen Bildtheorien hineinreichen. So greift die Entscheidung für die Dreiteilung der Seiten des Bildes nach Pichler und Ubl und in Anlehnung an Husserl in die Bereiche der bildtheoretischen Phänomenologie. Da jedoch nicht angestrebt wird, einen neuen bildtheoretischen Ansatz zu entwerfen, werden solche Bezugnahmen nur gezielt und bündig thematisiert, die einzelnen Ansätze aber nicht in ihrer Gesamtheit referiert. Wenn wir uns dem Motiv des Todes der Kleopatra auf bildtheoretischem Weg annähern wollen, ist beispielsweise der bildanthropologische Ansatz aufgrund des Verhältnisses von Bild und Tod von besonderer Relevanz.⁶⁵ Hans Belting machte in seiner *Bild-Anthropologie* im Zusammenhang mit der Untersuchung archaischer thanatologischer Bild-

praktiken darauf aufmerksam, dass eine «Analogie zwischen Bild und Tod [besteht], die so alt scheint, wie das Bildermachen selbst [...]».⁶⁶ Die Gemeinsamkeit beider Instanzen scheint dabei in der Bruchlinie der Erfahrung des Todes wie des Bildes zu liegen:

Der Widerspruch zwischen Anwesenheit und Abwesenheit, den wir auch heute noch an den Bildern feststellen, besitzt seine Wurzeln in der Erfahrung des Todes der anderen. Man hat die Bilder vor Augen, so wie man Tote vor Augen hat, die dennoch nicht da sind.⁶⁷

Das Bild sowie der tote Körper zeigen etwas, was längst abwesend ist, sodass – mit Maurice Blanchot gesprochen – «[d]er Leichnam als sein eigenes Bild»⁶⁸ gesehen werden kann.

Das Bildermachen selbst schließt an der Erfahrung der Abwesenheit an, was auch schon Régis Debray konstatierte: «Die Geburt des Bildes ist in besonderem Maße mit dem Tod verbunden. Denn das archaische Bild entsprang dem Grab, weil es dem Nichts zu entgehen und das Leben zu verlängern versuchte.»⁶⁹ An die Stelle der Verstorbenen tritt ein Bild, das gegen den Tod arbeitet. Der Widerspruch von Abwesenheit und Anwesenheit lässt sich als Bruchlinie der Bilderfahrung auch für das Bild der Kleopatra im Triumphzug festhalten.

Das Verhältnis von Bild und Tod ist in Darstellungen, die das Ableben der Kleopatra zeigen, schon insofern ein besonderes, als sie eine Selbsttötung zeigen. Als selbstgewählter Akt, den sie über die Schlange mit ihren eigenen Händen ausführte, erhält ihr Sterben eine andere Qualität. Aus der Verquickung von Todessehnsucht und Todesüberwindung kann ihr Sterben als Versuch gewertet werden, an der Macht des Todes und seiner bildlichen Demarkationskraft teilzuhaben. In der Fortführung der Analogie von Bild und Tod kann ihr Selbstmord geradezu als Autorschaft gewertet werden.

Freilich lässt sich der Freitod als Bildmotiv auch in anderen Werken der bildenden Kunst ausmachen⁷⁰ – keineswegs zeich-

net er allein die Darstellungen der Kleopatra aus. Im Gegensatz zu anderen Selbstmorddarstellungen unterliegen die Repräsentationen ihres Todes jedoch häufig einer übersteigerten Ästhetisierung. Dies kann, wie es Renate Schrodi-Grimm in ihrer Dissertation von 2009 *Die Selbstmörderin als Tugendheldin. Ein frühneuzeitliches Bildmotiv und seine Rezeptionsgeschichte* herleitete, mit einer moralischen Aufladung des heldenhaften Freitodes zu tun haben, in deren Nähe das Motiv der starken Frauen im Laufe der Frühen Neuzeit rückte. Der Freitod, der als *exemplum virtutis* gesehen wird, wird zum exemplarischen Sterben. Die Ästhetisierung von Weiblichkeit und Tod hinterfragend, widmet sich Schrodi-Grimm der Gruppe «römischer» Tugendheldinnen und Selbstmörderinnen: Dido, Lukrezia, Sophonisbe, Kleopatra und Porzia.⁷¹ Innerhalb dieser Figuren nimmt Kleopatra jedoch wiederum eine Sonderposition ein, da sie autorschaftlich an ihrem letzten Anblick arbeitete und dieser letzte Anblick in ein Bild mündete. Inwiefern sich dieser Impetus auf ihre bildlichen Darstellungen niederschlug, wird auch in einem Vergleich zur Figur der Lucretia – wie im anschließenden Kapitel gezeigt wird – ersichtlich.⁷²

Mit dem Augenmerk auf dem Verhältnis von Kleopatras letztem Anblick und ihrem Bild im Triumphzug, lässt sich insofern eher eine Nähe zu den klassischen Ursprungsmythen der Kunst als zu anderen SelbstmörderInnen herstellen. Denn anhand dieser, wie beispielsweise des Pygmalion- und Dibutades-Mythos (Kapitel 2), der Erzählungen über Medusa (Kapitel 3) oder des Narziss-Mythos (Kapitel 5), wurde seitens der Kunstliteratur wie auch in bildlichen Umsetzungen über den Ursprung von Bildern nachgedacht. Daher werden sie in den einzelnen Analysen als Vergleiche herangezogen.

Die Erzählungen um das Entstehen von Kunst wurden in Christiane Kruses 2003 erschienenem Buch *Wozu Menschen malen* eingängig besprochen. Die Autorin beschäftigt sich anhand christlicher und antiker Ursprungsmythen mit dem Bild- und

Medienbegriff der Malerei, wobei sie – wie der Titel verspricht – nach den Funktionen der Malerei fragt und die Begründungen im Rahmen eines «beginnenden Prozess[es] der Selbstbewusstwerdung und -vergewisserung der malenden und bildrezipierenden Subjekte»⁷³ sucht. Die hieraus entstehende Selbstreflexion der Malerei hat 1993 auch Victor Stoichita in *L'instauration du tableau* anhand verschiedener Motive mit metapikturalen Potenzial-Wandöffnungen, gemaltes Malen, Spiegel etc. – herausgearbeitet. Er thematisiert hier Bilder, deren Thema das Bild ist. Malerei wird in beiden Fällen als Ausgangspunkt und Horizont für das Kunstschaffen im Allgemeinen begriffen.⁷⁴ Vor dem Hintergrund der Akzentuierung der bildtheoretischen Dimension, soll es mithilfe der folgenden Betrachtungen ermöglicht werden, die Bildverhältnisse und die «Praktiken des Bildermachens» innerhalb des Motivs der sterbenden Kleopatra gattungs- und technikübergreifend zu erfassen.

Auf eine ganz bestimmte Form von Bildverhältnissen geht Stoichita mit dem *Pygmalion-Effekt* ein, in welchem die Erzählung «als eine Parabel über den Ursprung des Simulacrum»⁷⁵ beschrieben wird. Hinsichtlich der Beziehung zwischen Vor(stellungs)bildern und deren wahrnehmbar umgesetzten Abbildern zeichnet sich das Simulacrum eben dadurch aus, dass es auf kein Modell referiert, das sich über Ähnlichkeit definiert: «Als künstliches Konstrukt, das keinem Original nachgebildet ist und des Modells völlig entbehrt, ist das Simulacrum oder Trugbild zu verstehen als etwas, das in sich selbst und aus sich selbst existiert.»⁷⁶ Der Pygmalion-Effekt eröffnet insofern die Möglichkeit, über den Bezug von Künstler-Modell, Modell und Simulacrum, Rollentausch⁷⁷ oder Doppelgänger⁷⁸ zu sprechen. Jenseits des Simulacrum sollen es die soeben konturierten Begriffe hier – und vielleicht auch zukünftig – ermöglichen, eine differenziertere Sicht auf das Verhältnis von Vor(stellungs)bildern und Abbildern zu schaffen. So soll im Folgenden gezeigt werden, dass erst mit diesen bildtheore-

tischen «Entschlüsselungen» die inhärenten kunsttheoretischen und medienreflexiven Aussagen der behandelten Werke ersichtlich werden können.

1.4 Kleopatra als bildtheoretisches Motiv in der Kunst

Im Hauptteil der Arbeit werden drei Werkgruppen behandelt, in denen die bildtheoretischen Anlagen des Motivs der sterbenden Kleopatra für eine kunsttheoretische Aussage aufgegriffen wurden. Der hier gebrauchte Kunstbegriff versteht sich dabei nicht im Sinne einer Abgrenzung von niederen Bildern als Gebrauchsgegenständen zu höherer Kunst. Vielmehr soll betont werden, dass es sich bei den behandelten Werken um Artefakte (keine Verkehrsschilder oder Diagramme) handelt, in denen der bildtheoretische Impetus des Motivs «Tod der Kleopatra» für eine selbstreflexive Aussage genutzt wurde. Die Werke thematisieren ihren eigenen Status und nutzen dabei das Motiv, das genuin bildlich operiert und somit die visuelle Wahrnehmung anspricht, um sich beispielsweise von der Dichtung abzusetzen (siehe Kapitel 2.4 und 4.2.3) oder um sich als Medium zu behaupten (z. B. als Druckgrafik, Kapitel 2).

Mit dem gewählten Korpus an Darstellungen wird kein Anspruch darauf erhoben, die Gesamtheit aller Kleopatra-Bilder abzudecken, in denen der bildtheoretische Zugang zum Tragen kommt. Vielmehr stellen die Objekte Beispiele dar, die historisch in einem bildlichen und diskursiven Kontext verortet sind, der es überhaupt erst zulässt, einen Aspekt herauszuarbeiten, der kaum textuell, sondern vornehmlich bildlich artikuliert wurde und daher bisher unbeachtet blieb.

Das Motiv der Kleopatra hätte auch unter anderen Blickwinkeln untersucht werden können. Nicht zuletzt in den Genderstudies, die sich in den 1980er- und 1990er-Jahren formier-

ten, erwies sich Kleopatra als ertragreiche Figur. In der kulturgeschichtlichen Studie von Lucy Hughes-Halletts *Cleopatra. Histories, Dreams and Distortions* bediente sich die Autorin eines erzählerischen, stereotyp-märchenhaften Sprachstils («There was once an Egyptian queen called Cleopatra»⁷⁹) um die verschiedenen Aspekte – *Lover, Woman, Queen, Foreigner, Killer*⁸⁰ – aufzufächern. Mit *Signs of Cleopatra. History, politics, representation* fokussierte Mary Hamer daraufhin auf die sozialen und historischen Prozesse und Mechanismen der vielfältigen und teils kontradiktorischen Bedeutungszuschreibungen, die der Pharaonin im Laufe der Jahrhunderte zukamen.⁸¹

Des Weiteren diene Kleopatra im Forschungsfeld der Black studies beispielsweise Martin Bernal in *Black Athena. The Afroasiatic roots of classical civilization* im Zuge der Afro-versus-Eurozentrismus-Debatte⁸² als Grundlage des folgenden Arguments: Aus afrozentrischer Sicht spreche der ägyptische Anteil Kleopatras, der trotz ihrer makedonischen Abstammung nach Ansicht einiger Historiker nicht auszuschließen sei, für ihr Schwarzsein (*blackness*), womit Kleopatra samt ihrer bedeutenden Stellung in der Geschichte als afrikanisch angesehen werden müsse.⁸³ Ella Shohat erklärt solche Inanspruchnahmen in ihrem im Jahre 2003 publizierten Aufsatz «Desorienting Cleopatra: A Modern Trope of Identity» wie folgt: «The Cleopatra quarrels can be read [...] as allegories of reinventing national and diasporic identities.»⁸⁴

Dass diese Studien aus dem Bereich der Gender- und Black studies die Figur der letzten Pharaonin jedoch erneut als Nährboden vielfältiger Anknüpfungspunkte instrumentalisieren, kann wiederum auf die Fragilität der «originalen» Referenzfigur zurückgeführt werden, der es in dieser Arbeit nachzugehen gilt. Da meines Erachtens nach die bildtheoretische Dimension Kleopatras hierfür einen Schlüssel zur Erklärung anbieten wird, ist es geradezu notwendig, sich in einem ersten Schritt von Perspektiven wie Gender- und Alteritätsfragen beziehungsweise Tugend-

und Lastermodelle zu lösen. Bei der Behandlung der drei Werkgruppen werden diese Faktoren sodann nur miteinbezogen, insofern ein Ertrag für die Argumentation im Sinne der Fragestellung zu erwarten war. Der Genderaspekt wird hierbei beispielsweise insofern eine Rolle spielen, als sich die Frage stellt, welche Implikationen zu erwarten sind, wenn wie bei Vaccaro eine Frau – und sei es in der Gestalt der *Pictura* – Kleopatra malt oder aber ein Bildhauer Kleopatra skulptiert.

In Kapitel 2 steht der Kupferstich, der die vierte Dekade eines Lebensalterzyklus' abbildet, im Fokus der Betrachtung. Hier ist es ein Bildhauer, der im Begriff ist, eine Statue der Kleopatra anzufertigen. Wie in diesem Zusammenhang der Tod der Pharaonin auf genuin bildliche Weise für den künstlerischen Nachruhm, der durch Künstler selbst erzeugt wird – nicht etwa durch Dichter –, arbeitet und dabei das Medium des Kupferstiches mitreflektiert, wird hier gezeigt werden. Im darauffolgenden Kapitel wird eine Zeichnung von der Hand Michelangelos beziehungsweise der seines Schülers untersucht. Es wird gezeigt werden, dass die beiden Motive des Blattes – eine Kleopatra und ihre medusische Abwandlung auf dem Verso – Anknüpfungspunkte boten, um über das kontemplierende Bestaunen von Kunstgegenständen und deren Entstehen als «absolute Invention», «gegenentwürfliche Invention» und «absolute Nachahmung» zu diskutieren. Das Blatt ermöglicht eine Auseinandersetzung mit der Zeichenkunst und dem (idealen) Entstehen von Kunstwerken. Der daran angeschlossene Exkurs in Kapitel 3.4 soll zeigen, dass Kleopatra in Vasaris *Viten*, insbesondere in der Lebensbeschreibung des Piero di Cosimo, durch ihre gezielte Erwähnung in ein Assoziationsfeld künstlerischer Fantasie reicht. Ihre Figur nähert sich damit an etwas Topisches an. Das letzte Kapitel widmet sich dem Medium der Malerei. Hier wird dargestellt, dass Kleopatra in unterschiedlichen Spielarten als Motiv *Picturas* den Malakt kommentieren konnte. Darüber hinaus wird anhand eines Gemäldes, das dem florentinischen Maler Felice

Ficherelli zugeschrieben wird, gezeigt, dass Kleopatras Bildwerdung im Selbstmord in die Nähe transformativer Momente christlicher Fleisch- und Bildwerdung gerückt werden konnte, was wiederum kontributiven Anteil an einem Kommentar des malerischen Aktes hatte.

Die Arbeit wird somit in drei Fallbeispielen, die jeweils ein unterschiedliches Medium beziehungsweise eine Kunsttechnik behandeln, das Motiv des Todes der Kleopatra auf sein bild- und kunsttheoretisches Potenzial hin untersuchen.

2 VON DER SELBSTMÖRDERIN ZUM GEDRUCKTEN BILDWERK – AUSDRUCKSWEISEN DES KÜNSTLERNACHRUHMS

2.1 Vorbildlichkeit tugendloser Modelle – oder: warum Kleopatra?

In einem Kupferstich des Nicolaes de Bruyn, der den vierten Abschnitt eines zehnteiligen Zyklus der Lebensalter darstellt (Abb. 3), wird links im Bild eine Statue erschaffen. Die Schlange, die sich die weibliche Sitzfigur an die entblößte Brust hält, sowie das Körbchen auf ihrem Schoß lassen auf das Motiv der sterbenden Kleopatra schließen. Hammer und Meißel kennzeichnen den bärtigen Mann vor ihr als den Urheber dieser Skulptur. Ein weiteres Werk, ein Relief mit dem Kopf eines Jünglings, steht zu seinen Füßen. Aufgrund seiner Gesichtszüge kann der Bildhauer als Michelangelo identifiziert werden.⁸⁵ Allem Anschein nach verkörpert er den Vierzigjährigen, der in der Beschriftung am unteren Bildrand erwähnt wird. Laut der Zeilen wenden sich ihm in diesem Alter die Musen zu. Er macht sich in den Künsten nun einen erinnerungswürdigen Namen, nachdem er zuvor großen Fleiß bewiesen hat.⁸⁶ Warum das gerade in diesem Lebensabschnitt passieren soll, wird ersichtlich, wenn wir einen Blick auf die folgenden