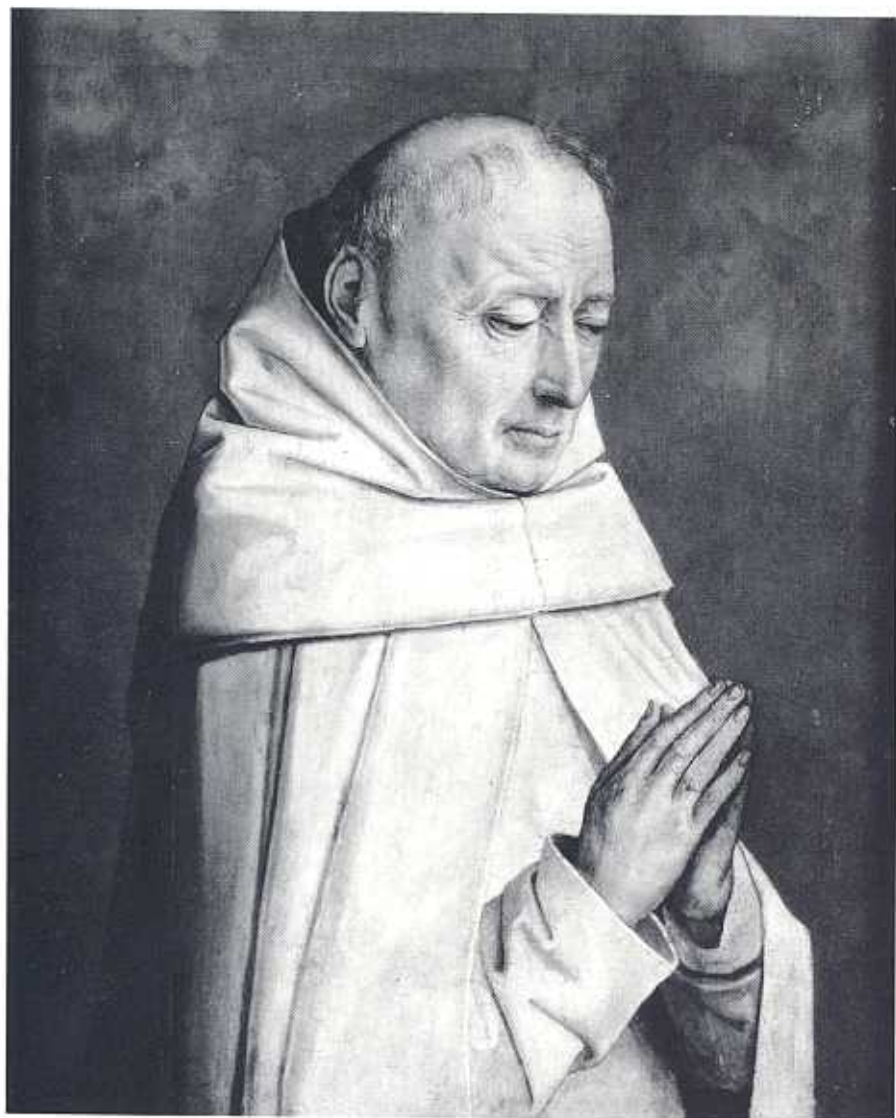


KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN  
ANTWERPEN



BIJLAGE  
JAARBOEK 1998

## Cleopatra's kattige karakter: een interpretatie van Cabanels 'Cléopâtre essayant des poisons sur les condamnés à mort'

Liesbeth Grotenhuis

Met haar zelfmoord nam zij het gehele rijk met zich mee het graf in. Ondanks of juist dankzij deze dramatische ontknoping, is de laatste koningin van Egypte tot op de dag van vandaag een van de meest tot de verbeelding sprekende vrouwen: Cleopatra. En dat terwijl zij geen autochtone inwoner was, aangezien zij tot het Macedonische geslacht der Ptolemaeën behoorde. Na de bezetting van Egypte in 332 v.Chr. door Alexander de Grote, nam deze familie de regering over. Zij handhaafden als enige hellenistische overheersers de lokale tradities en religie, zodat deze dynastie tot de antiek Egyptische cultuur gerekend moet worden. De beroemde Cleopatra was de zevende heerseres met die naam, en is geboren rond 70-68 v.Chr.<sup>1</sup> Hoe Cleopatra als persoon is geweest, zal helaas nooit te beantwoorden zijn: de antieke overleveringen zijn sterk gevarieerd, fragmentarisch en moeilijk te interpreteren. Daarnaast zijn ze in hoge mate gekleurd door politieke propaganda.

Door de eeuwen heen heeft Cleopatra steeds een rol in de beeldende kunst en literatuur gespeeld. De invulling van haar karakter is in de loop van de eeuwen steeds veranderd in overeenstemming met de tijdgeest.<sup>2</sup> Aan het eind van de negentiende eeuw ontstond een toenemende belangstelling voor de oud-Egyptische kunst en cultuur, resulterend in een groot aantal kunstwerken dat op het antieke Egypte is geïnspireerd. Deze trend ging ook niet voorbij aan het (iconografisch) thema Cleopatra, getuige het grote aantal schilderijen dat tussen 1875-1890 er aan werd gewijd. In dergelijke kunstwerken werd door vrijwel alle kunstenaars een poging ondernomen een zo authentiek mogelijk beeld van het oude Egypte te schetsen. Dit alles staat niet los van de 'geboorte' van de archeologie in het algemeen en de Egyptologie in het bijzonder. Essentieel is immers dat Europeanen nu ook daadwerkelijk in contact kwamen met de Egyptische materiële cultuur door de uitbouw van museumcollecties en publicaties zoals de *Description de l'Égypte* van François Jonard (1809).

<sup>1</sup> In [Cat. tent.] *Egyptomania: l'Égypte dans l'art occidental 1730-1930*, Musée du Louvre, Parijs; Musée des Beaux-Arts du Canada, Ottawa; Kunsthistorisches Museum, Wenen, 1994, gaat men uit van het jaar 70 v.Chr.; M. GRANT, *Cleopatra*, Londen, 1972, specificceert dit met eind 70; A. WEIGALL, *The life and times of Cleopatra: queen of Egypt*, 1924, gaat uit van de winter van 69-68; P. VANDENBERG, *Cäsar und Kleopatra*, München, 1986 en H. VOLKMAN, *Kleopatra*, München, 1959, opteren voor het jaar 69; en C.M. FRANZERO, *The life and times of Cleopatra*, Weybridge, Surrey, 1956, geeft het jaar 68 aan.

<sup>2</sup> Zie voor een overzicht: L. GROTHENHUIS, 'Cleopatra: van vorstin tot badninf', *Fibula*, XXXVIII, 3, 1997, pp. 8-11.



Fig. 1 Alexandre Cabanel, *Cléopâtre essayant des poisons sur les condamnés à mort* (Cleopatra probeert het gif uit op ter dood veroordeelden), 1887, olieverf op doek, 165 x 290 cm. Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten.



Fig. 2 Lourens-Alma-Tadema, *Opus CCCLXXVII: The finding of Moses* (Opus CCCLXXVII; De vondst van Mozes), 1904, olieverf op doek, 137,5 x 213,4 cm. Privé-collectie.

Maar naast de interesse voor Egypte was er nog een andere obsessie voor de negentiende-eeuwse schilders: die in de persoon van Cleopatra werd herkend: de 'femme fatale'. Om haar rijk in stand te houden, had Cleopatra vergaande relaties met Julius Caesar en enkele jaren na diens dood met Marcus Antonius. De verhoudingen waren niet enkel politiek, maar zetten zich voort tot in de vorstelijke sponde. Deze praktijken waren zodanig intrigerend, dat Cleopatra meer en meer een model werd van wellust. Vooral in de negentiende eeuw werd dit beeld verder gevoed en verschenen er veel kunstwerken rond dit thema. Onze huidige associatie van schoonheid en zinnelijkheid is mede ontstaan naar aanleiding van de voorstellingen die de negentiende-eeuwse schilders ons voorschotelden. Een van de meest excentrieke voorbeelden is het schilderij dat centraal staat in dit artikel, *Cléopâtre essayant des poisons sur les condamnés à mort* (fig. 1) dat in 1887 is vervaardigd door de schilder Alexandre Cabanel (1824-1889).<sup>3</sup>

Het oog van de toeschouwer wordt direct naar twee op een lage bank zittende vrouwen getrokken. Over de zitting van de bank ligt een dierenhuid gedrapeerd, die niet afkomstig is van een leeuw,<sup>4</sup> maar – getuige de zwarte strepen – van een tijger. De vrouwenfiguren staan centraal, ondanks de plaatsing aan de rechterzijde, omdat zij op de voorgrond zijn geplaatst en door een lichtbron worden geaccentueerd. Zij steken bovendien af tegen een zwarte omkadering, een muur waarop twee papyruszuilen staan, waarvan slechts de basissen zichtbaar zijn. Hierachter ligt een binnentuin. De meest rechtse vrouw heeft haar naakte rug enigszins naar de toeschouwer gewend en haar hoofd is naar haar schouder gebogen om langs de andere vrouw te kunnen kijken.

Deze tweede vrouw is duidelijk het belangrijkste personage; haar lichaam is frontaal weergegeven. Door haar onderuitgezakte houding met uitgestrekte benen eigent zij zich de meeste ruimte in het beeldvlak toe. Het accent ligt op de torso met ontblote borsten, niet alleen door de lichtval, maar ook door de zwarte voile die als een duister aureool haar naakte lichaam benadrukt. Haar gelaat is 'en profil' weergegeven en haar kijkrichting wordt benadrukt door de rechterarm die op de rugleuning rust, met tussen duim en middelvinger nonchalant een lotus geklemd. We maken kennis met Cleopatra.

Tussen de voeten van de twee vrouwenfiguren ligt een gevlekte panter. De voorpoten zijn over elkaar geslagen, gespiegeld aan Cleopatra's onderbenen. De panter vormt de basis van de piramidevormige compositie met de twee naar elkaar neigende bovenlichamen van de vrouwen in de spits.

<sup>3</sup> Als leerling van François-Edouard Picot (1786-1868) startte Cabanel zijn schildersopleiding in 1840 aan de Ecole des Beaux-Arts, alwaar hij in 1863 zelf professor werd. Het olieverfschilderij *Cléopâtre essayant des poisons sur les condamnés à mort* (Cleopatra probeert het gif uit op ter dood veroordeelden) is gemaakt op doek en meet 165 x 290 cm. Het is in de linkeronderhoek gesigneerd 'Alex. Cabanel' en gedateerd '1887'. Het doek was geëxposeerd op de Salon van 1887 en wordt thans bewaard in het Koninklijk Museum van Schone Kunsten te Antwerpen. P. BADE, *Femme fatale: images of evil and fascinating women*, Londen, 1979, p. 123 geeft overigens 1884 als sterfjaar van Cabanel aan, terwijl hij het schilderij opmerkelijkerwijs correct dateert in 1887.

<sup>4</sup> Foutief geïnterpreteerd door BADE 1979 (zie noot 3), p. 28.

De blik van beide vrouwen leidt het oog van de toeschouwer naar de andere zijde van het schilderij, van de compositionele gesloten ruimte aan de rechterzijde naar de doorkijk van een diepere ruimte aan de linkerkant. In eerste instantie valt de antieke architectuur op: zuilen bekroond met bloemvormige kapitelen waartussen halfhoge muren staan. Aan de rechterzijde is nog juist een toegangspoort zichtbaar.

De kijkrichting wordt benadrukt door twee banen zonlicht die op het monumentale complex vallen, leidend naar een vijftal mensen. De figuren zijn letterlijk in de schaduw gesteld, en hebben een perspectivisch kleiner formaat. De rechter subgroep bestaat uit twee mannen die een derde wegdragen. Links daarvan is een vrouw te zien die over het hoofd een witte, lange sluier draagt, die ze met haar rechterhand voor de mond brengt. Haar linkerhand, waarin zij een fles omklemt, houdt zij van zich af. Aan de voeten van de voorovergebogen vrouw ligt een man op de grond. Hij richt zich op zijn rechterelleboog op, terwijl hij beide handen in een klauwend gebaar op zijn ribben zet. Het hoofd is opgeheven, de ogen zijn naar boven gedraaid en de mond is geopend als in een verstilde kreet.

Alvorens over te gaan op een diepte-interpretatie van dit schilderij, wordt het werk allereerst in een groter kader geplaatst. Het schilderij laat een scène zien uit het oude Egypte zoals dat er destijds uitzag in de ogen van Cabanel. Gezien de plaatsing in de tijd kan het werk worden gerekend tot het historicisme, een richting in de academische schilderkunst. Desondanks worden schilderijen met het thema Cleopatra in de literatuur veelvuldig tot het orientalisme gerekend.<sup>5</sup> Dat deze etikettering onjuist is, zal worden aangetoond.

Het orientalisme wordt als een stroming binnen de negentiende-eeuwse schilderkunst gedefinieerd op grond van thematiek, al hebben deze schilders zich nooit echt als een school gegroepeerd.<sup>6</sup> Alle scènes die in de contemporaine oriënt zijn gesitueerd, worden hiertoe gerekend.<sup>7</sup> De plaatsing buiten de westerse realiteit bood,

<sup>5</sup> E. FLAMARIÓN, *Cleopatra*, Parijs, 1993, p. 71 en 94, noemt het schilderij *Vieille Egypte ou Cléopâtre et ses suivantes* (ca. 1890) van Georges Antoine Rochegrosse (1859-1938) en *De dood van Cleopatra* (1874) van Jean-André Rixens (1846-1924) orientalistische schilderijen. P. JULIAN, *The Orientalists: European Painters of Eastern Scenes*, Fribourg, 1977, p. 71, toont Hans Makart (1840-1884) met *De dood van Cleopatra* (1875). D.A. ROSENTHAL, [Cat. tent.] *Orientalism: the Near east in French Painting 1800-1880*, Memorial Art Gallery of the University of Rochester, Neurenberger Museum State University of New York College of Purchase, New York, 1982, p. 92; heeft de Cleopatra van Cabanel gereproduceerd (en daarbij vermeld dat het werk in bezit is van Stuart Pivar, New York). [Cat. tent.] *Europa und die Oriënt: 800-1900*, Martin Gropius Bau, Berlijn, 1989, p. 862; behandelt in het catalogusgedeelte over de oosterse vrouw de *Cleopatra* (1864-1865) van Mosè Bianchi (1840-1904).

<sup>6</sup> Aan het eind van de negentiende eeuw ondernamen de schilders een poging zich te organiseren; een poging die evenwel gedoemd was te mislukken. Ondanks uitspraken dat het orientalisme in 1872 al zo goed als gestorven was, werd in 1893 de 'Société des Peintres Orientalistes' gevormd, met Jean-Léon Gérôme (1824-1904) als initiator en voorzitter.

<sup>7</sup> Tot de oriënt wordt het gehele nabije 'Oosten' gerekend; Spanje met de moorse erfenis, de Noord-Afrikaanse kust, Turkije, het Nabije Oosten en het Heilige Land. Het Heilige Land bevat daarnaast de authentieke locatie van bijbelverhalen en past in de zoektocht naar de wortels van de eigen cultuur. De meest westelijk gelegen oriëntaalse landen aan de Afrikaanse noordkust liggen opmerkelijk westerlijker dan de landen waarin dergelijke scènes werden vervaardigd. Samengevat bevat de locatie de islamitische wereld, waarbij de tegenpool van de oriënt de occident (West-Europa) is.

romantisch, de mogelijkheid om te vluchten uit het dagelijkse bestaan. De warme, kleurrijke en bovenal onbekende wereld van de oriënt vormde een oosters arcadië als tegenhanger van het grijze, druilerige Noord-Europa. Met uitzondering van bijbelse scènes<sup>8</sup> werden er in dit genre nauwelijks historische figuren weergegeven, hetgeen al een indicatie vormt dat Cleopatra, logisch gezien, hier niet toe behoort.

Egypte was een land dat in de negentiende eeuw een tweeledige positie innam. In de eerste plaats maakte het deel uit van de islamitische wereld. Caïro vormde een van de meest toegankelijke en daardoor populaire reisbestemmingen voor avontuurlijke kunstenaars. Scènes uit het contemporaine Egypte vormen dan ook een groot aandeel van de oriëntalistische onderwerpen. Geheel naar de maatstaven van de destijds modieuze romantiek, konden de oud-Egyptische ruïnes expliciet als pittoresk decor dienen.<sup>9</sup>

In de tweede plaats kende Egypte een faraonische – waar Cleopatra deel van uitmaakte – en een bijbelse geschiedenis. Er waren meer historische episodes die de moeite waard werden bevonden om te schilderen. De vondst van Mozes op de Nijl (fig. 2) behoorde, buiten Cleopatra, tot het meest populaire onderwerp uit het oude Egypte. Daarnaast werden authentieke scènes gewaardeerd, zoals religieuze processies of de lokale bevolking die bezig is met de vervaardiging van kunstwerken. In al deze schilderijen werd duidelijk getracht een reconstructie te geven van het Egypte ten tijde van de farao's.

De schilderijen die de oud-Egyptische wereld tonen, behoren alle tot hetzelfde genre, aangezien de taferelen in de antieke wereld zijn te dateren. Opmerkelijkwijze worden deze kunstwerken in de literatuur in twee groepen gedeeld: Cleopatra verschijnt in de synopsis van het oriëntalisme, terwijl hierin aan geen van de overige oud-Egyptische scènes wordt gerefereerd.<sup>10</sup>

Er ontstaat in de kunsthistorische literatuur een verwarring tussen het historische, faraonische Egypte en het contemporaine, islamitische Egypte. Deze onduidelijkheid wordt in de hand gewerkt, omdat in het oriëntaalse Egypte ook de typerende faraonische architectuur voor kan komen. Het verschil tussen historie en oriënt blijft echter wel te herkennen. In reconstructies van het oude Egypte is de faraonische architectuur gaaf beschilderd en in volle glorie te bewonderen; ze vormt tevens een qua tijd passend decor voor de hoofdpersonen. In de oriëntalistische schilderkunst zijn de rijke gebouwen vervallen tot ruïnes, zoals dat zich in de negentiende eeuw aan het oog van de schilder voordeed. Blijft de vraag staan waarom slechts de schilderijen met het thema Cleopatra tot het oriëntalisme worden gerekend.

<sup>8</sup> Dit thema verdwijnt tegen het eind van de negentiende eeuw; J.M. HUMBERT, *L'égyptomanie dans l'art occidental*, Parijs, 1989, p. 245.

<sup>9</sup> Rosenthal 1982 (zie noot 5), p. 101.

<sup>10</sup> Een uitzondering vormen schilderijen van Lourens Alma-Tadema (1863-1912) uit de collectie van het Rijksmuseum te Amsterdam: *De dood van de eerstgeborene*, *Opus CIII* (1872) en *Een Egyptische weduwe ten tijde van Diocletianus* (1872). Deze hangen in een zaal met oriëntalistische schilders.



Fig. 3 Paul-Louis Bouchardeau, *Na het bad, olie-vert op doek*, 220 x 160 cm, Privé-collectie.



Liz Taylor als de legendarische Cleopatra, de Egyptische koningin scrubde haar huid al met zandkorrels!

**S**crubben of peelen is één van de oudste schoonheidsbehandelingen. Eeuwen geleden werd de huid reeds met harde korreltjes zand of rijnst gereinigd. Deze voorbereidende bezigheid was de garantie en basis voor een optimaal resultaat van verdere acties. Zelfs CLEOPATRA liet zich met zand smeren voordat zij toe was aan haar beroemde bad met zand-olie.

## Cleopatra liet zich al SCRUBBEN!

reinen is een noodzaak. 'Scrubben' is echter een extra intensieve schoonmaak-kuur. De huid is actief en maakt nieuwe cellen aan. De 'oude' cellen komen aan de oppervlakte en geven de huid een onregelmatig en dof aanzien. Hierdoor kunnen verzorgende crèmes en zonnestralen minder goed worden opgenomen. Eenmaal per week 'scrubben' zorgt ervoor dat:

- Versneld nieuwe huidcellen worden aangemaakt.
- De bloedsomloop wordt gestimuleerd waardoor een frisse teint ontstaat.
- De huid sneller huilt.
- Make-up de hele dag mooi en zonder vlekken blijft.

Maar pas op! Te ruw scrubben maakt de huid knalrood. Zo doet u het goed: bevochtigt het gezicht met lauwwarm water en masseer de crème met draaiende bewegingen licht in de huid. Vermijd het gebied rond de ogen. Daarna afspoelen met lauwwater en droogdeppen.

Er zijn verschillende scrub-crèmes verkrijgbaar, ze bevatten echter alle ronde polijstende korreltjes. Sommige producten zijn ook geschikt voor de droge, gevoelige huid dankzij de aanwezigheid van plantaardige bestandde-

len. Het is belangrijk om de producten aantrekken en vasthouden. 'Scrubben' is geen typische vrouwelijke handeling! Op de winkelschappen staan dan ook naast aftershave en scheerproducten steeds meer scrubcrèmes voor heren.



Fig. 4 Advertentie met een foto van Elizabeth Taylor als Cleopatra in *Privé*, april 1991.

Een verschil met de overige episodes uit het faraonische Egypte is het gegeven dat Cleopatra een vrouw is, en een aantrekkelijke bovendien. Tot een van de meest geliefde objecten der oriëntalistie, nu, behoren oosterse schone. Door de geslachtelijke overeenkomst en het te koop lopen met de schoonheid, worden Cleopatra en haar oosterse zusters onder één noemer geschaard. Ook dit blijkt onjuist. Er zal eerst uiteen worden gezet in welke hoedanigheid de oosterse vrouw gestalte krijgt in de beeldende kunst. Daarbij wordt eveneens vermeld welke aspecten ook bij Cleopatra voorkomen, waardoor de (vermeende) gelijkstelling in de hand wordt gewerkt. Vervolgens zal worden aangegeven waarin de odaliskken en Cleopatra uiteindelijk verschillen.

Vrouwen vormden in de negentiende-eeuwse schilderkunst een onuitputtelijke inspiratiebron en bij oosterse vrouwen liep het exotische over in het erotische. Sterker nog, vanwege de onbereikbaarheid konden alle zondige fantasieën op hen geprojecteerd worden.<sup>11</sup> Gedurende de gehele negentiende eeuw bevolkten zij dan ook talrijke doeken in velerlei verleidelijke poses. Populair was de achteroverliggende houding, die teruggaat op de Venetiaanse naakten uit de Renaissance van met name Giorgione en Titiaan. Het exotische karakter van de oosterse odaliskken werd verkreken door dierenhuiden en bontgekleurde stoffen die over stapels kussens of de roomblanke lichamen gedrapeerd lagen. Daarnaast lieten stillelevens van oosterse voorwerpen, zoals aardewerk en met name waterpijpen, geen dubbelzinnigheid over de locatie bestaan.

Naast het lome wachten, tot de sultan hen ontbood, was het badderen in de hammaam een tot de verbeelding sprekende activiteit. De naaktheid van de zich onbespied wanende vrouwen werd hier gelegitimeerd. Vaak is de blanke vrouw, waar het in het schilderij primair om ging, vergezeld van een of twee donkere slavinnen. De verzorging zoals het omslaan van een handdoek werd iconografisch gezien een huldegebaar aan de schoonheid van de meesteres.

Door de kunstenaars werd de suggestie gewekt dat de weergave van de oosterse vrouw een reële situatie liet zien. De truc die schilders daarvoor gebruikten, was de toevoeging van 'stillelevens' van islamitische voorwerpen. Deze werden veelvuldig uit het oosten meegevoerd als studieobject voor museumcollecties. Dergelijke, met grote accuratesse geschilderde voorwerpen kwamen overeen met de realiteit, die bewonderd en gecontroleerd kon worden. Deze indruk werd versterkt door de 'foutloze' schilderijstijl op technisch gebied: achtergronden met houtsnijwerk en tegels werden virtuoos tot in de kleinste details uitgevoerd. Zodoende werd het vanzelfsprekend om aan te nemen dat ook de tafereelen van vrouwen, zoals beschreven, zich daadwerkelijk voor het oog van de schilder hadden voltrokken.

<sup>11</sup> Dergelijke beelden worden nog steeds met erotiek verbonden, waarbij *La grande odalisque* (1814) van Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) als het ultieme embleem geldt. Zij werd bijvoorbeeld gekozen als omslag voor *The Wordsworth Dictionary of Sex: the Indispensable Guide to Terminology of Sexual Practice from Science to Slang* van R. GOLDENSON en K. ANDERSON. Daarnaast is de grote odalisk te vinden in een advertentie, geplaatst in de *Theater- en muziekrant 1994-95* van Groningen, p. 8, dat wordt omkaderd door de slogan: 'Wij laten u graag eens vreemd gaan... NNO, NNT en Reflex. De verleiders van Groningen.'





Fig. 5 Paul Désiré Trouillebert, *De havenvrijende*, 1874, olieverf op doek, 130 x 97 cm. Nice, Musée des Beaux-Arts Jules Cheret.

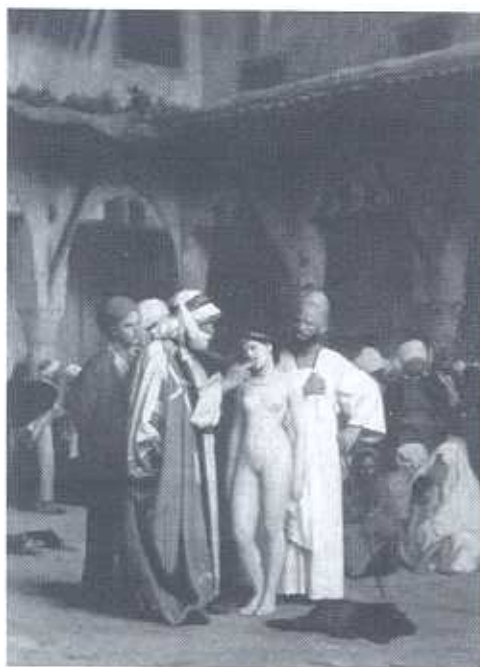


Fig. 6 Jean-Léon Gérôme, *De slavenmarkt*, olieverf op doek, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute.

Dat de kunstenaars de werkelijkheid echter niet konden weergeven, is een logisch gevolg van de onbereikbaarheid van oosterse vrouwen. Zij brachten hun tijd door achter gesloten deuren en als zij de straat opgingen, waren zij zwaar gesluierd. Niet alleen was het contact tussen westerse schilders en oosterse vrouwen nauwelijks mogelijk, het poseren van de laatste groep was al helemaal ondenkbaar.<sup>12</sup> De moslimvrouw als model kwam niet overeen met de religieuze overtuiging: de profeet Mohammed stond afwijzend tegenover de figuurlijke weergave van mens en dier in islamitische kunst buiten de privé-sfeer.<sup>13</sup>

Dit probleem kon op eenvoudige manier omzeild worden. In het oosten werden veelal omgevingsschetsen gemaakt, die in westerse ateliers werden uitgewerkt. Voor de oosterse schone stonden westerse vrouwen model, die een exotisch karakter verkregen door ze te tooien met uitheemse sieraden. Zij werden geplaatst in een authentiek decor, opgeluisterd met palmen en de genoemde stillevens. In vrijwel alle gevallen bleven de vrouwen ongeïdentificeerd, waardoor algemene titels als *De harembediende* (1874; fig. 5) van Paul-Désiré Trouillebert (1829/31-1900) gebruikelijk waren.

Vaak werden voorstellingen van Cleopatra verward met die van odaliskken, niet alleen omdat zij als verleidelijke vrouw lijkt op de oosterse schone. De achteroverliggende positie kwam bij Cleopatra veelvuldig voor, vooral als haar sterfscène werd uitgebeeld. Daarnaast werd Cleopatra, ondanks haar zwartharige pruik, ook weergegeven als blanke vrouw, afstekend tegen haar twee donker getinte dienststers Iras en Charmion. De verwarring van Cleopatra met haar oosterse zusters loopt bovendien door tot in onze tijd, aangezien Cleopatra heden ten dage wordt gekoppeld aan de badcultuur, getuige bijvoorbeeld de complete lijn die Palmolive naar haar heeft genoemd.

De verschillen met de odaliskken zijn echter essentiëler dan de overeenkomsten. De anonimiteit ging niet op voor Cleopatra, daar zij een figuur uit de Oudheid was. Zij bood de mogelijkheid om een historische figuur op een exotische locatie weer te geven, een figuur bovendien wier relaas bij iedereen als bekend mag worden verondersteld. Naast haar geschiedenis onderscheidde Cleopatra zich tevens in een ander aspect van de odaliskken: de laatste groep werd vrijwel altijd onderworpen en inactief uitgebeeld. Cleopatra was daarentegen een actief handelende vrouw, zelfs haar eigen dood had zij in de hand.

Dit tegengestelde principe kan mooi worden geïllustreerd aan de hand van twee werken van Jean-Léon Gérôme (1824-1904): *Slavenmarkt* (ongedateerd; fig. 6) en *Cleopatra voor Julius Caesar* (1866; fig. 7). In beide gevallen wordt het centrum van het werk gevormd door een (vrijwel) naakte vrouw waarvan het staande lichaam frontaal wordt getoond.

<sup>12</sup> Onder prostituees waren wel vrouwen te vinden die wilden poseren voor foto's. Zij waren geen doorsnee oosterse vrouw, alleen al omdat de gewenste erotische betekenis door het beroep te vinden was.

<sup>13</sup> Dit volgens een van de primaire bronnen van de islam, de *Hadith*, een verzameling teksten over de daden en uitspraken van Mohammed.



Fig. 7. Jean-Léon Gérôme, *Cleopatra voor Caesar*, 1866, olieverf op doek. Privé-collectie Verenigde Staten.



Fig. 8. Jean-Léon Gérôme, *Cleopatra voor Caesar*, voorstudie, 1865 (?), grafiet en houtskool op papier, 17,5 x 13 cm. Vesoul, Musée Georges Garret.

De oosterse vrouw op de slavenmarkt is anoniem en wordt, getuige de titel, verhandeld. Om haar waarde te bepalen, is zij ontkleed en wordt haar gebit geïnspecteerd, een handeling die op zijn zachtst gezegd als vernederend mag worden betiteld. Om haar heen staan grotere mannen die zowel iconografisch als psychologisch op haar neer kijken. Als een dier heeft zij een koord om haar hals geslagen gekregen. Dat Cleopatra een geheel andere positie bekleedt, is af te lezen aan haar hals-snoer, de gefortuneerde tegenhanger van het touw. Ondanks de vrijwel identieke pose is de stand van Cleopatra wezenlijk anders in vergelijking met die van de slavinv. De donkere dienaar zit gehurkt naast Cleopatra en neemt een onderdanige houding aan. Caesar, die aan zijn bureau zit, neemt iconografisch gezien eveneens een lagere positie in, zodat nu Cleopatra op de mannen neerkijkt. Gérôme heeft gekozen voor de episode uit Cleopatra's geschiedenis waarin zij zich voor de eerste maal aan Caesar vertoont. Zij is zojuist uit het oosterse karpel voor hem opgerezen en gunt de Romeinse heerser bedenktijd voor een tegenzet.

Uit een voorstudie (fig. 8) blijkt dat Gérôme in eerste instantie van plan was Cleopatra liggend op het zojuist uitgerolde tapijt weer te geven, terwijl Caesar haar een helpende hand toesteeft. Door de uiteidelijke verandering wordt Cleopatra waardiger uitgebeeld en kan zij als actief handelende verleidster worden opgevat. In tegenstelling tot de slavinv wil Cleopatra zich in haar volle glorie laten bewonderen en door deze iconografische weergave niet slechts aan Caesar. Het uitgebeelde moment is subtiel verwerkt: Cleopatra is nu nog van Caesar afhankelijk voor het voortbestaan van haar rijk en haar positie. Uiteindelijk zal zij echter zelf de touwtjes in handen nemen en zowel de wereldleider als Egypte verwerven.

In beide schilderijen wordt het weelderige vrouwenlichaam begeerlijk geëtaleerd, de reden waarom de dames in kwestie in de literatuur onder één noemer worden samengebracht. Het verschil tussen de twee typen moge echter duidelijk zijn: de oosterse vrouw is passief, heeft een slaafse positie en zal altijd anoniem blijven. Cleopatra was echter een koningin die daadwerkelijk geleefd heeft. Als Egyptische vorstin was zij bezig het voortbestaan van haar rijk te garanderen. Het meest wezenlijke verschil zit echter in de tijd: de oosterse vrouwen zouden door de kunstenaars bij wijze van spreken daadwerkelijk aanschouwd kunnen zijn, zij het uiteraard in gekuiste versie. Dergelijke tafereelen spelen zich af in het contemporaine Egypte, terwijl Cleopatra thuishoort in het verleden.

De 'highly finished' techniek van de twee zojuist besproken schilderijen is identiek. De werken met de Cleopatra-thematiek zijn vrijwel allemaal op deze wijze gemaakt. Dit wordt ook wel aangeduid als 'photo-realist'-stijl,<sup>14</sup> voornamelijk bekendgemaakt door Gérôme en Lourens Alma-Tadema (1863-1912).<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Door Gautier als zodanig aangeduid. Genoemd in ROSENTHAL 1982 (zie noot 5), p. 140; J. HARDING, *Artistes Pompiers: French Academic Art in the nineteenth century*, Londen, 1979, p. 84.

<sup>15</sup> De Nederlander Lourens Alma-Tadema, die na zijn vertrek naar Engeland bekend kwam te staan als Sir Lawrence Alma-Tadema, wordt vrijwel nooit genoemd in de literatuur over Franse schilderkunst. Dat ondanks zijn talrijke historische schilderijen, waarbij hij zelfs met het werk *Opus 103: Death of the first born* in 1878 een gouden medaille in Parijs won.

Vanaf omstreeks 1860 werd het steeds gebruikelijker om een beeld van een historische scène te schetsen 'wie es eigentlich gewesen war'. Dit impliceert niet alleen dat voorwerpen zo correct mogelijk worden weergegeven, maar ook dat de reconstructies van de geschiedenis zo exact mogelijk uitgevoerd worden. Dit genre laat vooral scènes uit de antieke Griekse en Romeinse Oudheid herleven, wat aanleiding geeft tot het ontstaan van onderverdelingen als 'neo-Grieks', 'neo-Romeins' of 'neo-Pompeïaans'. Deze benaming duidt niet zozeer op een herleving van antieke vormen, het betekent veeleer het streven om de essentie van de betreffende tijdgeest weer te geven door esthetiek en morele kwaliteiten te imiteren.<sup>16</sup> Aan het eind van de negentiende eeuw behoorden Italië en Griekenland, in tegenstelling tot Egypte, tot de westerse wereld. Daarom werden historische en contemporaine scènes in dit geval niet met elkaar verward: antieke episodes werden over het algemeen niet tot het orientalisme gerekend, maar tot het historisme.<sup>17</sup> Gezien de overeenkomstige aspiraties zou ik dan ook willen voorstellen om het genre dat bestudeerde scènes uit het faraonisch Egypte uitbeeldt, zowel Cleopatra als de overige voorstellingen, de benaming 'neo-Egyptisch' te geven.

Het schilderij *Cléopâtre essayant des poisons sur les condamnés à mort* is een voorbeeld van neo-Egyptische kunst, direct herkenbaar aan de nog intact zijnde architectuur. Voor de kleding en de accessoires van Cleopatra heeft Cabanel een uitgebreide studie gemaakt. Zoals het een goede vorstin betaamt, is Cleopatra in vrijwel alle neo-Egyptische werken rijk uitgedost. In Cabanels versie is haar hoofd getooid met de zogenoemde gierkap, en om de hals ligt een ketting die is afgeleid van de Egyptische zogenaamde wesechkraag. Het type sandalen met opkrullende punt werd vaker als schoeisel voor Cleopatra gebruikt.<sup>18</sup> Dergelijke sandalen behoorden echter tot de heersende mode uit de Ramessidenperiode, enkele honderden jaren voor de Ptolemaïsche dynastie.<sup>19</sup>

De vorstelijke gewaden van Cleopatra zijn eerder sober gehouden; vooral in de schilderijen met de uitbeelding van de sterfscène, is zij naakt voorgesteld. Dit sluit aan bij de barokke traditie.<sup>20</sup> Daarnaast was men in het fin-de-siècle sowieso al geneigd veel vrouwelijk naakt te schilderen. In andere kunstwerken gaat Cleopatra gekleed in doorschijnende, geplisseerde gewaden die niets aan de verbeelding overlaten. Deze zijn afgeleid van de wijde gewaden die in de achttiende en negentiende dynastie (ca. 1300-1100 v.Chr.) in de mode waren. Verder toont de negentiende-eeuwse schilderkunst haar in een rok met banden die de borsten onbedekt laat,

<sup>16</sup> H. HONOUR en J. FLEMING, *A World History of Art*, Londen, 1982, p. 476.

<sup>17</sup> Schilderijen met antiek Griekse reconstructies van bijvoorbeeld de vooral als orientalistische schilder bekend staande Gerôme, worden nog wel eens behandeld in literatuur over orientalistische kunst, met name *Phryne voor de rechters* (1861), die een overeenkomstige houding met de eveneens bekeken e.g. beoordeelde vrouw vertoont met *Dans van Almah* (1863) en de ongedateerde *Slavenmarkt*, maar opmerkelijkerwijs ook met *Cleopatra voor Julius Caesar*.

<sup>18</sup> Zoals in *La fille de Pharaon* (ca. 1880) van Diana Coomans (?) of in Georges Rochegrosses (1859-1938) *Vieille Egypte ou Cléopâtre* (ca. 1890).

<sup>19</sup> M.J. RAVEN, 'Alma Tadema als amateur-egyptoloog', *Bulletin van het Rijksmuseum*, XXVIII, 1980, 3, pp. 103-117.

<sup>20</sup> GROENHUIS 1987 (zie noot 2), pp. 9-10.

Dit type was een ondeugende variant van de werkelijke Egyptische dracht: een nauwsluitende rok met brede schouderbanden die over de borsten liepen. Vanaf de derde dynastie (ca. 2650 v.Chr.) was deze kleding in zwang en ook in de Ptolemaeëntijd was deze mode gebruikelijk.

In zowel sculptuur als reliëfkunst kan een verwijzing naar de vermeende naaktheid van dit laatste type kleding worden gevonden. Antieke beelden waren oorspronkelijk geheel beschilderd, maar deze verflagen hebben de tand des tijds vrijwel nooit doorstaan. Van de dracht was vaak alleen de afsluitende band aan de bovenzijde van de rok ingegraveerd, terwijl de borstbanden oorspronkelijk slechts in verf waren aangegeven. De vrouwenfiguren leken zodoende slechts een decoratieve band onder de borsten te dragen, aangezien de rok zodanig aansloot dat het lichaam er doorheen zichtbaar werd en naakt leek. Gérôme heeft deze dracht voor zijn versie van Cleopatra gekozen.

In de reliëfkunst is de verflaag vaker bewaard gebleven, maar er is altijd een borst zichtbaar, die onder de schouderband uitpiept. Deze weergave was het gevolg van de principes van de Egyptische kunst, waarbij verschillende perspectieven werden gecombineerd. Vanuit de noodzaak alles uit te beelden wat aanwezig was, werden beide borstbanden aangebracht. Het lichaam werd vanaf de schouderpartij echter in profiel weergegeven, waarbij ook een borst in zijaanzicht werd uitgevoerd, niet verscholen achter de schouderband.<sup>21</sup> Dergelijke voorbeelden leidden tot een misverstand en gaven de negentiende-eeuwse schilders de mogelijkheid de torso optimaal, naakt, uit te laten komen, waar Cabanel Cleopatra een voorbeeld van is. Opmerkelijk is dat de negentiende-eeuwse interpretatie van dit type kleding ook de oriëntalistische niets aan de verbeelding overlatende mode heeft beïnvloed, zoals te zien is in *De harembediende* van Trouillebert.

Voor Cleopatra's houding heeft Cabanel op subtiële wijze op het bovenste deel van haar lichaam de principes van weergave in de Egyptische kunst toegepast, door verschillende perspectieven te combineren. Het gezicht is in profiel uitgevoerd, terwijl haar schouders frontaal zijn weergegeven. Haar rechterborst is in zijaanzicht, terwijl de linkerborst frontaal is voorgesteld. Toch doet haar houding niet typisch oud-Egyptisch aan, omdat de principes niet in alle aspecten zijn doorgevoerd. Waarschijnlijk heeft Cabanel deze subtiële verwijzing niet zelf bedacht, aangezien deze manier van weergave gebruikelijk was. Zo is de houding van het hoofd ten opzichte van de torso bijvoorbeeld terug te vinden bij Gérôme.

Belangrijker in dit verband is het werk *L'étude et le Génie dévoilent l'antique Egypte à la Grèce* (1837; fig. 9), van de hand van de leermeester van Cabanel, François-Edouard Picot (1786-1868). Het is opmerkelijk dat er nooit eerder een verband is gelegd tussen zijn plafondschildering in het Louvre en het werk van Cabanel. De allegorie van het oude Egypte toont treffende gelijkenissen met de Cleopatrafiguur van Cabanel; zij zit met een arm op de rugleuning. Haar gezicht is

<sup>21</sup> H. SCHAFER, *Principles of Egyptian Art*, Leipzig, 1919; in een gereviseerde uitgave van 1986, vertaald en bewerkt door J. BAINES, p. 283.



Fig. 9 François-Edmond Picot, *L'étude et le Génie dévoilent l'antique Egypte à la Grèce* (De studie en het genie ontsluit het antieke Egypte aan Griekenland), voorstudie, 1837, olieverf op paneel, 44,5 x 53 cm. Parijs, Musée du Louvre.



Fig. 10 Alexandre Cabanel, *Naissance de Vénus* (De geboorte van Venus), 1863, olieverf op doek, 130 x 225 cm. Parijs, Musée d'Orsay.

in profiel weergegeven, haar schouders frontaal en aan haar voeten rusten twee stenen leeuwen. Op haar hoofd prijkt de gierkap en om haar hals ligt een zogenoemde wesechkraag. Picot heeft twee schouderbanden tussen de borsten geschilderd, hetgeen correcter is dan de enkele band bij Cabanel. Al deze elementen verwijzen naar een accurate oud-Egyptische modestudie, maar de zwarte voile is afgeleid van de oriëntaalse stoffen waarin oosterse schone gedrapeerd zijn. Dat dit specifieke element bij beide schilders wordt aangetroffen, wijst erop dat Cabanel door dit werk is beïnvloed.

Er blijken bij zowel Picot als Cabanel oriëntaalse elementen in de neo-Egyptische schilderkunst geïntegreerd te zijn. De lage bank met het tiggervel waarop Cabanel zijn Cleopatra heeft geplaatst, is evenmin een Egyptische koningstroon met leeuwenpoten, maar verwijst naar een oriëntaals interieur. Cleopatra's locatie in Egypte werd door de schilders als mogelijkheid aangegrepen om door de toevoeging van contemporaine oriëntaalse elementen haar erotische betekenis met een vleugje 'couleur locale' te vergroten. Uit deze oosterse toevoegingen vloeit de vraag voort in hoeverre Cabanel is geslaagd in zijn archeologische reconstructie.

In tegenstelling tot Cleopatra's gewaad sluit de kleding van de overige figuren in Cabanels schilderij beduidend minder aan bij de Egyptische mode. De bonte draperieën zijn wederom een navolging van de vermeende oosterse kledij. De bedienende naast Cleopatra heeft dergelijke doeken om haar heupen geplooid. De met gouddraad versierde hoofddoek van de bediende die de gestorven man wegdraagt, is wel op zodanige wijze om het hoofd gedrapeerd dat het kan gelden als een herinnering aan de koningshoofddoek of de *nemes*. Dat dergelijke hoofdtooiën exclusief voor de farao bedoeld waren, lijkt niet bekend bij negentiende-eeuwse kunstenaars als Cabanel. Een ander verkeerd gebruik van een hoofddracht is te vinden bij de naburige man: Qua kleur steekt de gouden kap prachtig af bij zijn donkergekleurde huid, maar de kap verwijst naar de oud-Egyptische priesterdracht, wat dan weer niet aansluit bij de activiteit van deze persoon in dit schilderij, namelijk het wegdragen van een dode. Cabanel wist blijkbaar evenmin dat personen die op deze wijze waren uitgebeeld, priesters voorstelden. Hij heeft een dergelijke persoon opgevat als een bediende met een typisch Egyptische hoofdkap, als variant op de koninklijke hoofddoek of de gierkap voor vrouwen.

Het interieur waarin Cleopatra zich bevindt, moet waarschijnlijk als haar paleis worden geïnterpreteerd. Voor een authentieke architectonische omgeving vormden voor westerse schilders vooral de tempels een inspiratiebron. Ook Cabanel heeft bij de reconstructie van zijn paleis gekozen voor de architectuur van een tempel. De ruimte zou in dat geval een voorhof kunnen zijn.

Voor de zijdeur heeft de toegangspoort van de tempel van Edfoe model gestaan. Cabanel zal dit motief uit boeken over Egypte hebben gehaald, waarschijnlijk uit de *Description de l'Égypte* van Jomard (1809), de 'bijbel' voor negentiende-eeuwse kunstenaars over het antieke Egypte, waarin onder meer gekleurde reproducties van deze toegangspoort waren opgenomen (vol. I, pl. 53). De architectuur bestaat uit zuilen met daar tussenin halfhoge muren. Dit type was blijkbaar symptomatisch in de ogen van westerse schilders, aangezien het tot de gebruikelijke architectonische



'setting' ging behoren: Gérôme gebruikt het bijvoorbeeld in zijn *Cléopâtre devant César*. Voor de decoraties heeft Cabanel wederom gebruikgemaakt van *Description de l'Égypte*: de kolommen en de reliëfs daartussen zijn afgeleid van de tempel te Philae.

De Egyptische architectuur blijkt door Cabanel het meest nauwkeurig bestudeerd. Dat is niet opmerkelijk, aangezien in de Franse negentiende-eeuwse schilderkunst de architectuur een esoterische betekenis had.<sup>22</sup> Precies door de plaatsing van Cleopatra in de bestudeerde, antieke setting moet dit werk gerekend moet worden tot de neo-Egyptische schilderkunst. De onnauwkeurigheid waarmee de egyptiserende elementen zijn gebruikt en aangevuld met oriëntaalse componenten, staat tegenover de precisie van bijvoorbeeld de 'amateur-egyptoloog' Alma-Tadema. Hieruit blijkt dat de reconstructie van het antieke Egypte voor Cabanel niet zijn hoofdmotief was in dit werk, zodat andermaal gekeken moet worden naar de scène om deze elementen te kunnen interpreteren.

Dat de academieschilderkunst originaliteit hoog in het vaandel had, blijkt uit de diverse episodes uit de geschiedenis van Cleopatra die in deze periode uitgebeeld werden. Ze vormden een aanvulling bij de traditionele taferelen, namelijk de banketscène en bovenal de zelfmoord. Voorstellingen van de stervende of al dode vorstin zijn nog steeds het meest geliefd, maar daarnaast ontmoet zij de Romeinse leiders Julius Caesar of Marcus Antonius. Tevens zijn 'alledaagse scènes' uitgebeeld, Cleopatra spelend met een katje of, zoals hier, stoïcijns toekijkend wanneer gif op ter dood veroordeelden wordt uitprobeerd.<sup>23</sup> Dit laatste thema, uitgevoerd door Cabanel, is een nieuwe variant binnen de schilderkunst, die behalve door Cabanel slechts eenmaal is uitgevoerd door een vrouw, Suzanne Daynes-Grassot (1844-?).<sup>24</sup>

De compositie is tevens opmerkelijk binnen het oeuvre van Cabanel. Het zou iconografisch gezien in de lijn der verwachting liggen dat Cabanel zou kiezen voor de weergave van Cleopatra's zelfmoord. Dit zou in ieder geval aansluiten bij twee bekende werken van zijn hand. Zo bewaart het Musée d'Orsay het schilderij *Mort de Françoise de Rimini et de Paolo Malatesta* (1870),<sup>25</sup> waarbij de twee gestorven hoofdfiguren net ontdekt worden. Deze iconografische opbouw zou model kunnen staan voor de zelfmoord van Cleopatra met haar twee dienstmeisjes, Iras en Charmion, die door haar overwinnaar Octavianus, de latere keizer Augustus, worden ontdekt. In de Salon van 1863 hing *La naissance de Vénus*, Cabanals 'succès de scandale' (fig. 10).<sup>26</sup> Deze Venus wijkt af van de traditionele weergave, staande

<sup>22</sup> ROSENTHAL 1982 (zie noot 5), p. 105.

<sup>23</sup> Deze scène wordt door Humbert dan ook gerekend tot een genreschilderstuk; zij liet dat zijn aanduiding tussen aanhalingstekens is geplaatst. HUMBERT 1989 (zie noot 8), p. 258.

<sup>24</sup> Reproductie zonder verdere gegevens, ook geen fotoverantwoording, in FLAMARION 1993 (zie noot 5), p. 136.

<sup>25</sup> *Mort de Françoise de Rimini et de Paolo Malatesta*, 1870, olieverf op doek, 184 x 225 cm, Musée d'Orsay, Parijs.

<sup>26</sup> *Naissance de Vénus*, 1863, olieverf op doek, 130 x 225 cm, Musée d'Orsay, Parijs. Zo betiteld door B. DIJKSTRA, *Idols of perversity: images of feminine evil in fin-de-siècle culture*, New York 1986, p. 105.

op een schelp of een golf. Cabanel heeft in zijn zucht naar originaliteit gekozen voor een achteroverliggende Venus, zojuist geboren uit het schuim der golven. Door deze houding kan het lichaam optimaal bewonderd worden. Hij kiest hier opnieuw voor een liggende houding, die juist passender zou zijn voor een stervende Cleopatra. Waarom heeft Cabanel niet gekozen voor de stervende Cleopatra die in haar doodsstrijd het weelderige lichaam prachtig had kunnen etaleren?

Onconventionele composities waren toonbeelden van originaliteit, waaraan door de Academie zoveel waarde werd gehecht. Cabanel heeft een omstreden moment uit het verhaal van Cleopatra uitgekozen, namelijk haar vermeende manier van omgang met mannen. Met name aan het eind van de negentiende eeuw had Cleopatra de reputatie opgebouwd een wellustige vamp te zijn. In de antieke bronnen is daar nauwelijks op gezinspeeld, hetgeen opmerkelijk is aangezien een dergelijke karaktertrek ongetwijfeld voer voor de Romeinse roddelpers zou zijn geweest. Het gegeven van de vele minnaars die Cleopatra zou hebben genomen, gaat terug op één enkele zin uit een Latijns manuscript *Liber de viris illustribus* (86, 2) van Sextus Aurelius Victor: 'Haec tantae libidinis fuit, ut saepe prostiterit, tantae pulchritudinis ut multi noctem illius morte emeruit' (Zij was zo wellustig dat zij zich dikwijls prostitueerde, en zo mooi dat velen een nacht bij haar met de dood bekochten).<sup>27</sup>

Dit gegeven heeft Théophile Gautier uitgewerkt in zijn literaire werk *Une nuit de Cléopâtre* (1845), waarbij Cleopatra gedurende één etmaal wordt gevolgd, en de minnaar van die nacht de volgende dag laat ombrengen. Aan deze moorden wordt door Gautier het motief van ongrijpbaarheid toegekend: doordat Cleopatra voor één nacht te bezitten was, kon haar mythe alleen maar in stand worden gehouden als haar minnaars de belevens niet konden navertellen.<sup>28</sup> Gautiers boek was bij het Franse publiek bekend en heeft bijgedragen aan het beeld van Cleopatra als mannenverslindster.

In de negentiende eeuw ontstond in de schilderkunst een obsessieve belangstelling voor het thema 'de vrouw'. Als gevolg van de dominerende strenge Victoriaanse moraal, die alles wat maar naar erotisch rook verdrong, heerste er juist op dat gebied in het fin-de-siècle onrust. Seksueel verkeer kon door de frequent voorkomende venerische ziektes letterlijk leiden tot de dood. Door de schilders werd de onderdrukte seksualiteit in de schilderijen tot vervelens toe middels de vrouw geuit: zij was aantrekkelijk maar levensgevaarlijk. De 'femme fatale' was geboren: de ondoorgroendelijke vrouw die met haar bovenaardse schoonheid mannen kon verleiden, ruïneren en uiteindelijk ten gronde richten. De 'femme fatale' werd zodoende uitgebeeld in poses die macht en controle uitstralen. In de bewerking van Gautier verwerd Cleopatra in de fantasie van negentiende-eeuwse kunstenaars tot één van de weinige 'femmes fatales' die daadwerkelijk haar reputatie zover doorvoerde dat ze mannen van het leven beroofde.

<sup>27</sup> Geciteerd in M. PRAZ, *The romantic agony*, Florence, 1933, p. 214, vertaald in de Nederlandse uitvoering door A. HAAKMAN, 1990.

<sup>28</sup> T. GAUTIER, *Mademoiselle de Maupin*, Parijs, nieuwe editie 1895, p. 244.



Fig. 11 Hoës van een fonoplaat van Hector Berlioz, waat onder meer *La mort de Cléopâtre* op nitgevoerd staat, door het BBC Symphony Orchestra. De elpee is van CBS (no. 76576) 1977 en over het schilderij staat vermeld: 'CABANEL: Cléopâtre' (courtesy: Giraudon).



Fig. 12 Franz von Stuck, *Sphinx*, 1904, olieverf op doek, 118 x 165,5 cm. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum.

Ondanks het fatale karakter dat Cabanels Cleopatra toebedeeld mag worden, is er echter een wezenlijk verschil tussen het schilderij en literaire bronnen: Cabanel impliceert in de titel dat de mannen ter dood veroordeeld zijn. Gezien het gebruik van praktijken zoals het experimenteren met gif op criminelen, mogen de twee doden als zodanig worden opgevat, al gaat het te ver om zelfstandig de titel om c.q. terug te buigen in *Cleopatra Testing Poisons on Condemned Prisoners*,<sup>29</sup> al was het alleen al omdat de literaire bronnen Sextus Aurelius Victor als Gautier spreken over minnaars.

Cabanel volgt de lijn van Gautiers verhaal niet, aangezien hij de geëxecuteerden niet als minnaars betitelt. Daarnaast neemt hij de 'schilderlijke vrijheid' om niet één, maar twee doden tegelijkertijd op de voerden. De identiteit van Cleopatra's slachtoffers wordt in de huidige literatuur door Bade echter andermaal verward met minnaars: 'For the Salon of 1887 Cabanel produced a painting entitled *Cleopatra trying out poisons on her lovers*. Accompanied by a panther, Cleopatra reclines elegantly on a lion skin and watches the death agonies of her former lovers with an expression of supreme boredom'.<sup>30</sup> Deze foutieve verbetering van de titel is mijns inziens wel een gelukkig schot in de roos. Om het idee van de doden als 'amants' echter onderbouwd te kunnen rechtvaardigen, moet nogmaals worden teruggekeerd naar het schilderij zelf.

De houding van Cleopatra drukt mijns inziens niet slechts opperste verving uit, zoals in bovenstaand citaat van Bade wordt aangenomen. Dit is af te lezen uit haar linkerhand. Deze is in een klauwend gebaar op de bank geplaatst, hetgeen een zekere spanning verraadt. Maar er is meer.

De klauwende hand is uiteraard een berekende pose. Dat er inderdaad geen sprake is van toeval, is af te lezen uit een voorstudie. Deze trof ik toevalligerwijs aan als ontwerp voor een platenhoes.<sup>31</sup> Hierop zien we Cleopatra als enige figuur uitgebeeld, in een beduidend vroeger stadium dan het definitieve werk. Zo is de gierkap minder gedetailleerd en de schuinlopende band tussen de borsten ontbreekt, evenals de tijgerhuid op de bank en de gevlekte panter aan Cleopatra's voeten. Ook heeft zij de tak met lotusbloemen nog niet tussen de vingers van haar rechterhand en evenmin is de zwarte voile om haar linkerschouder getrokken, zodat de linkerarm en -hand beter te zien zijn.

In dit kader is de positie van de linkerhand het belangrijkste: hij ligt tot een vuist gebald op de zitting van de bank. In het definitieve werk heeft Cabanel echter gekozen voor een klauwend gebaar, waarbij de gespannen vingertoppen op de zitting zijn geplaatst. Deze klauw kan worden gezien als een verwijzing naar een ander

<sup>29</sup> [Cat. tent.] Parijs-Ottawa-Wenen 1994 (zie noot 1), p. 578.

<sup>30</sup> Bade 1979 (zie noot 3), p. 28.

<sup>31</sup> Op de hoes van Berlioz, waar onder meer *La mort de Cléopâtre* op uitgevoerd staat, door het BBC Symphony Orchestra. De elpee is van CBS (no. 76576) 1977 en met betrekking tot het schilderij staat vermeld: 'CABANEL: Cléopâtre' (courtesy: Giraudon). Het is niet geheel duidelijk of het totale kunstwerk is afgebeeld of dat het om een detail gaat, hoewel de afsnijding van Cleopatra's voeten en haar linkerschouder daar wel op duiden.

Egyptisch fenomeen, namelijk de mythische figuur opgebouwd uit een leeuwenlichaam met een menselijk hoofd: de sfinx. De sfinx gold in het fin-de-siècle eveneens als een populaire mogelijkheid om de 'femme fatale' te belichamen. Daarnaast zijn de verwijzingen naar het leeuwenkarakter door met exclusief een klauwend gebaar in deze periode gebruikelijk.<sup>32</sup> Sprekend is de houding in *Sphinx* (1904; fig. 12) van Franz von Stuck (1863-1928), waarin alle leeuwelementen achterwege zijn gelaten. Dat de vrouw nog wel als sfinx te identificeren is, komt doordat de schilder heeft teruggesproken naar de archetypische pose van de Egyptische sfinx: plat op de buik liggend met de onderarmen naar voren gestrekt. Het leeuwachtige karakter is versterkt doordat Von Stuck de handen klauwend op de aarde plaatst, een stand die meer aansluit bij het Egyptische prototype.<sup>33</sup>

Dat Cabanel heeft gekozen voor de stand van de hand die herinnert aan de leeuwenklauw, geeft zodoende duidelijk aan dat Cleopatra opgevat moet worden als een 'femme fatale' bij uitstek. Haar katachtige karakter wordt verder veraanschouwelijkt door de toevoeging van de panter aan haar voeten en de tijgerhuid over de bank. De tijgerkop met de vervaarlijke hoektanden is om het uiteinde van de bank geplaatst, zodat het roofdier zijn muil lijkt open te sperren naar het slachtoffer. Cleopatra's onderbenen liggen bovendien in het verlengde van de platte tijgerklauw, zodat zij andermaal haar klauwen uitstrekt naar haar slachtoffers. Precies in het mikpunt ligt het creperende doelwit. Dat Cleopatra op de tijgerhuid gevlied zit, vormt tevens een subtiele indicatie: de tijger wordt in deze periode veelal opgevat als een verwijzing naar de seksuele kracht van de man.<sup>34</sup> Cleopatra heeft deze mannelijke Eros platgewalst, net als de twee doden in het schilderij, zodat zij op het levenloze overblijfsel kan rusten.

Als Cleopatra gezien moet worden als de fatale vrouw, rijst de vraag wie de twee mannen zijn en wat zij hebben gedaan zodat zij ter dood veroordeeld zijn. Deze mannen kunnen naar mijn idee in overdrachtelijke zin als gevangenen bekeken worden: nadat Cleopatra deze minnaars als katten in het donker heeft geknepen, zijn ze in haar klauwen beland. Zij zijn haar gevangenen geworden en door de nacht met haar te delen zijn ze ter dood veroordeeld. Cleopatra heeft de 'morning after' de situatie volledig in de hand, terwijl ze het schouwspel van de mannen die op haar initiatief van het leven worden beroofd, gadeslaat.

Formeel gezien wordt dit tot uitdrukking gebracht door het contrast tussen de groot uitgevoerde, in het licht geplaatste, rijk uitgedoste, toekijkende Cleopatra en de zich in de achtergrond bevindende slachtoffers, die in volle doodstrijd verwickeld zijn.

<sup>32</sup> Bijvoorbeeld de staande figuur in Fernand Khnopffs (1858-1921) *Un ange* (1889), en de figuur uit Léon Baksts (1866-1924) *At supper* (1901).

<sup>33</sup> Von Stuck heeft in zijn eerste versie van de sfinx uit 1901 een sfinx geschilderd met de handen liggend op de bodem. De variant van 1904 toont het klauwend gebaar.

<sup>34</sup> Onder meer terug te vinden bij Max Klinger (1857-1920), uit de serie etsen uit 1880 *Eva und die Zukunft* blad 2: *Erste Zukunft*. Zie [Cat. tent.] *Eva und die Zukunft: das Bild der Frau seit der Französischen Revolution* (Hamburger Kunsthalle, Hamburg), München, 1986, pp. 18, 174-175.

De stervende man lijkt dan ook het tegenbeeld van de meest prominente figuur, Cleopatra. Net als de bediende, die zich langs Cleopatra nijgt, buigt een collega van haar in de achtergrond zich over de stervende man heen. Deze twee vrouwen kunnen worden opgevat als Iras en Charmion, Cleopatra's vaste dienaressen. Van de twee hoofdfiguren, Cleopatra en de stervende man, zijn de gelaten het duidelijkst weergegeven. Cleopatra lijkt op het eerste gezicht enigszins ongeïnteresseerd toe te kijken. De man is echter verwickeld in een doodsstrijd, zijn gezicht in een laatste stuip opgeheven, waardoor de toeschouwer van onder af tegen zijn gelaat aankijkt.<sup>35</sup> Het enige dat een zekere spanning en wellicht inleving van Cleopatra in deze figuur verraaft, is de herhaling van de klauwende hand, die in beide figuren terug te vinden is. Dit is de confrontatie tussen het slachtoffer en de opdrachtgeefster van het 'vonnis'.

Opmerkelijk is dat Cabanel kiest voor maar liefst twee mannen tegelijkertijd, terwijl voorheen steeds over één minnaar werd gesproken. Dat Cleopatra, in tegenstelling tot veel andere vrouwen uit de Oudheid, zo succesvol was als heerseres, had zij grotendeels te danken aan haar uitgekende liefdesleven: zij werd in de eerste plaats de minnares van de getrouwde, meest aanzienlijke leider van dat moment, Julius Caesar. Enkele jaren na diens dood kreeg zij een relatie met de toen heersende Marcus Antonius. Volgens de negentiende-eeuwse literatuur zou zij hem, geheel in de traditie van de fatale vrouw, in het verderf hebben gestort. Na de nederlaag in de slag van Actium zou ze Antonius ten slotte zelfs tot zelfmoord hebben gebracht.

Wellicht heeft Cleopatra zich door de verhoudingen met Caesar en Antonius in de 'spotlight' van de wereldpolitiek geplaatst, aangezien zij relaties aanging met toonaangevend mannen uit een andere cultuur. Haar affaires betekenden uiteindelijk voor zowel haar minnaar als zichzelf de dood. De twee 'gevangenen' kunnen in dat licht gezien worden als een verwijzing naar deze twee wereldleiders die een belangrijke rol hebben gespeeld in Cleopatra's leven, Julius Caesar en Marcus Antonius.

Door de weergave van deze episode van het verhaal, heeft Cabanel andermaal gebroken met de traditie ten gunste van de originaliteit. Het historisme had de intentie origineel te zijn, hetgeen vooral te maken had met de compositie die herkenbaar moest zijn voor de aristocratische, intellectuele elite. Daarbij waren lichteffecten belangrijk om lumineuze accenten in de compositie te doen ontstaan. Ook de keuze van de episode is opmerkelijk, aangezien Cleopatra in haar meest fatale vorm is weergegeven. Slechts Cabanel heeft het aangedurfd om een dergelijke scène, met een precedent, te reconstrueren. Cabanel sluit door middel van deze weergave aan bij de decadenten in Frankrijk: de fascinatie voor onnatuurlijke liefdespraktijken, de flirt met de dood verbonden met verveeldheid, dit alles geplaatst in de nostalgische setting van het antieke Egypte.

<sup>35</sup> Cabanel toont zijn virtuositeit als salonschilder onder meer doordat de gelaten van alle figuren in een ander perspectief zijn geschilderd. Dit wordt veroorzaakt door ingewikkelde draaiingen van de hoofden ten opzicht van de romp. Deze zijn in vrijwel alle gevallen onnatuurlijk te noemen, terwijl slechts Cleopatra in een enigszins relaxte houding is weergegeven.