

Pompeji in Paris. Die *Quatre Saisons* (1821) von Eugène Delacroix

Friederike Vosskamp

Max Ernst Museum Brühl des LVR, Deutschland

Abstract The *Quatre Saisons* by Eugène Delacroix are among the lesser-known and hitherto little-explored works of the French artist. Designed in 1821, the paintings served as decorations for the dining room in the *hôtel particulier* of the French actor François-Joseph Talma in Paris. Stylistically, the series draws inspiration from ancient art, especially from the Roman wall paintings of Herculaneum and Pompeii that were rediscovered during the eighteenth century. However, rather than imitating models from the past, the artist adapts and rearranges them, thus also revitalising the motif of the four seasons that was very popular for interior decorations in the eighteenth and early nineteenth centuries. The paper discusses Delacroix's four-part cycle as a striking example of both the rediscovery and appropriation of antiquity in nineteenth-century art. In doing so, it examines the artist's close relationship with ancient art and the way in which Delacroix draws on models from the past and eclectically transforms them for his own artistic needs. The interest for ancient Roman art is also considered according to the role the patron Talma played in the development of the *décor*.

Keywords Eugène Delacroix. Four Seasons. François-Joseph Talma. Interior decoration. Roman wall paintings. Reception of antiquity. Herculaneum. Pompeii.

Zusammenfassung 1 Die Jahreszeiten in klassischem Gewand. – 2 Populäre Motive der Ausstattungskunst. – 3 „Il faut imiter l'antique“. – 4 Im Zeitkostüm.

Das 19. Jahrhundert ist in besonderer Weise durch die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit gekennzeichnet. Im Bewusstsein historischer Distanz wurde vor allem in der bildenden Kunst der Blick zurück auf die Kunstproduktion vorangegangener Epochen gerichtet. Die Antike blieb dabei maßgebendes Vorbild sowohl in der künstlerischen Ausbildung an den Akademien als auch als genereller Maßstab, an dem es sich als Künstler zu messen galt. Durch umfassende Ausgrabungen und eine nahezu systematische Erschließung antiker Stätten, wie sie seit dem 18. Jahrhundert zunehmend erfolgte, rückte die antike Kultur nach den Entdeckungen der Renaissance zugleich neu

in das Bewusstsein. In den Vordergrund traten dabei auch die ab der Mitte des 18. Jahrhunderts ans Licht beförderten römischen Zentren wie Stabiae, Herculaneum oder Pompeji mit ihren weitgehend unbeschadet erhaltenen Wandmalereien, die durch Reproduktionen in illustrierten Werken Verbreitung fanden und in der Folge auch in der damaligen Kunst aufgegriffen wurden. Wie Nancy Ramage beschreibt, wirkte die Entdeckung dieser antiken Stätten dabei als „major catalyst for neo-classical taste in general and for decorative arts in particular“.¹

Als ein Beispiel für die unmittelbare Rezeption pompejanisch-herculaneischer Motive kön-

¹ Ramage 2013, 163.



Peer review

Submitted	2021-02-22
Accepted	2021-04-12
Published	2021-07-26

Open access

© 2021 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Vosskamp, F. (2021). "Pompeji in Paris. Die *Quatre Saisons* (1821) von Eugène Delacroix". *MDCCC*, 10, 45-56.



Abbildung 1 Eugène Delacroix, *Le Printemps*. 1821. Öl auf Leinwand, geklebt, 42 × 83 cm. Privatsammlung

nen die Darstellungen der *Vier Jahreszeiten* gelten, die der französische Maler Eugène Delacroix 1821 als Wanddekorationen für das Pariser Wohnhaus des Schauspielers François-Joseph Talma (1763-1826) entwickelte. Obwohl es sich hierbei um eine der ersten größeren Auftragsarbeiten handelt, die der damals 23-jährige Künstler kurz nach dem Abschluss seiner Ausbildung im Atelier von Pierre Narcisse Guérin und an der *École des Beaux-arts* in Paris annahm, fanden die Dekorationen in der kunsthistorischen Forschung bislang kaum Berücksichtigung. So liegen neben den beiden grundlegenden Aufsätzen von Lee Johnson zur Einordnung und Datierung der Werke sowie einem kurzen Beitrag von Guila Ballas zur Bedeutung des Jahreszeitenmotivs im *Œuvre Delacroix* kaum Besprechungen des Gemäldezyklus vor.² Dies mag nicht zuletzt damit zusammenhängen, dass die klassisch-antik anmutenden Motivschöpfungen für den „Romantiker“ Delacroix nicht unbedingt

typisch erscheinen dürften. Mit dem Rückgriff auf römische Vorbilder treten die Kompositionen aber nicht nur im *Œuvre* des Künstlers, sondern auch innerhalb der Darstellungstradition der Vier Jahreszeiten hervor, die sich als Ausstattungsthema besonders im 18. und frühen 19. Jahrhundert weitreichender Beliebtheit erfreuten und zum bevorzugten Motiv der Innendekoration wurden.

Der folgende Beitrag behandelt Eugène Delacroix' *Quatre Saisons* von 1821 als Beispiel für die Wiederentdeckung der Antike in der Kunst des 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Aneignung und künstlerischer Neuschöpfung. Im Vordergrund steht dabei auch die Frage nach dem Verhältnis des Künstlers zur Antike, das wie sein Studium antiker Kunstwerke bisher nur selten in den Blick genommen wurde.³ Die Folie für die Untersuchung bildet der ikonographische Kontext des Jahreszeitenmotivs, das auf eine lange und vergleichsweise kontinuierliche Bildtraditi-

² Siehe Johnson 1955, 84-5 und Johnson 1957, 78-89 sowie Ballas 1985, 15-20 oder den Eintrag im Ausstellungskatalog von 1963 mit Verweis auf die Aufsätze von Johnson bei Sérullaz 1963b, 9-11. Johnson führt die Gemälde zudem in seinem Werkverzeichnis auf; Johnson 1981-89, 1: 67-9, Nr. 94-7. Daneben erfahren die Werke erstaunlicherweise hingegen mit Verweis auf Johnson keine Erwähnung bei Sérullaz 1963a, 21 und nur eine kurze Nennung im Katalog zur großen Delacroix-Retrospektive 2018 im Musée du Louvre und dem Metropolitan Museum New York; Allard, Fabre 2018, 24.

³ Siehe dazu auch die Anmerkung von Dominique de Font-Réaulx und Françoise Gaultier im Vorwort des Katalogs *Delacroix et l'antique* (De Font-Réaulx 2015, 7): „Il a semblé à beaucoup que le peintre, incarnation d'un esprit romantique affranchi des contraintes académiques, avait peu regardé l'antique“ (Vielen scheint, dass der Maler, die Verkörperung eines von akademischen Zwängen befreiten romantischen Geistes, der Antike wenig Beachtung schenkte).

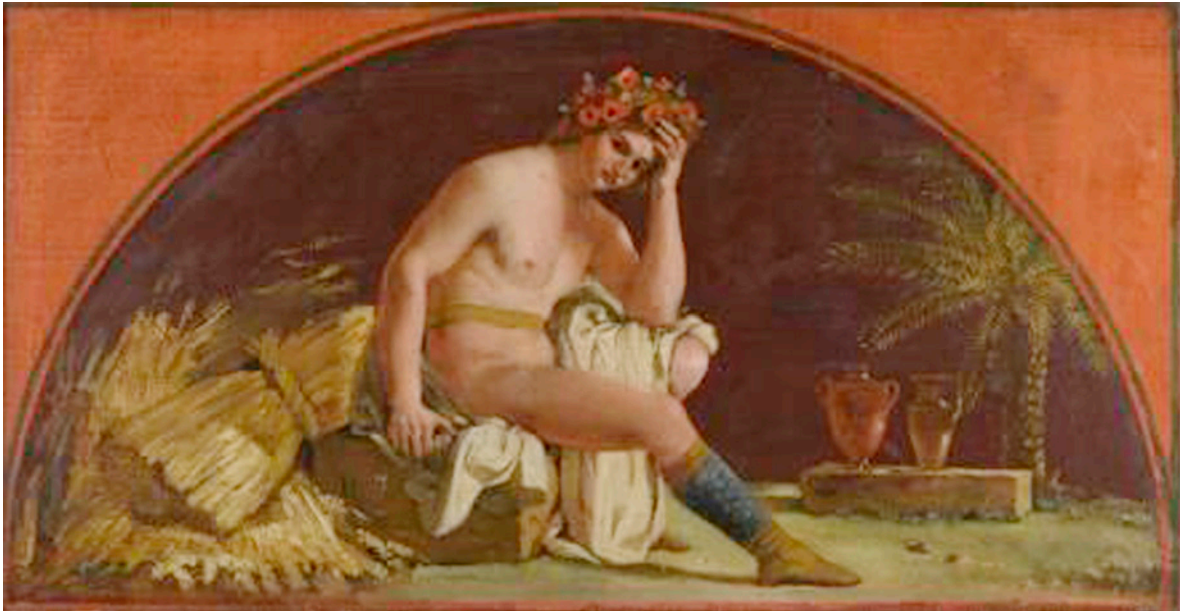


Abbildung 2 Eugène Delacroix, *L'Été*. 1821.
Öl auf Leinwand, geklebt, 42 × 83 cm. Privatsammlung

on seit der Antike zurückblickt, auf dem Höhepunkt seiner Popularität im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert zugleich aber auch eine umfassende Revision und Hinterfragung erfährt. Darüber hinaus wird ein enger Zusammenhang zur

Person und Geschichtsauffassung des Auftraggebers der Werke, François-Joseph Talma, gesehen, ein Zusammenhang, der sich nicht zuletzt in der Wahl der Motive und der Art ihrer Darstellung widerspiegelt.

1 Die Jahreszeiten in klassischem Gewand

Die vier Werke mit den Motiven *Frühling*, *Sommer*, *Herbst* und *Winter* [Abb. 1-4] entstanden als Dekorationen für das Speisezimmer im neu errichteten Wohnhaus Talmas. Eine Abbildung in der um 1840 von Jean-Charles Krafft und François Thiollet herausgegebenen Publikation *Choix des plus jolies maisons de Paris*, die einen Aufriss des Raums im Erdgeschoss zeigt [Abb. 5], dokumentiert die Anbringung der in Lünettenform gestalteten Wandpaneele oberhalb der Türen. *Winter* und *Herbst* waren demnach auf der Ostwand dargestellt, *Sommer* und *Frühling* auf der gegenüberliegenden Seite, wobei die Figuren einander zugewandt waren. Wie die Illustration bei Krafft und Thiollet ausweist, fügen sich die Werke in ein insgesamt antik anmu-

tendes Raumkonzept mit marmorimitierenden flächigen Wandverkleidungen und mittig positionierten Gewandstatuen *à l'antique* ein. Lee Johnson hat in seinen Beiträgen der 1950er Jahre die Hintergründe und die Genese des Auftrags rekonstruiert und dabei auch die zeitliche Einordnung revidiert, die Alfred Robaut im ersten Werkverzeichnis zum *Œuvre Delacroix* vorgenommen hatte. Robaut datierte die Gemälde und Entwurfszeichnungen auf 1830, in ein Jahr also, in dem Talma bereits verstorben war.⁴ Wie Johnson darlegt, erwarb Talma das Grundstück, auf dem er sein Haus errichten ließ, hingegen bereits im November 1820. Es befand sich in der Rue de la Tour des Dames Nummer 9 in dem seinerzeit auch als „Nouvelle Athènes“ bezeichne-

⁴ Vgl. Robaut [1885] 1969, 390, Nr. 1451-4 mit Verweis auf die Entwürfe unter Nr. 332-5. Wie Johnson (1957, 78, Anm. 1) ausführt, bezeichnet Robaut dabei zudem den Entwurf Nr. 334 fälschlicherweise als *Herbst*, wobei es sich jedoch um eine Studie für den *Winter* handelt, und Nr. 335 als Studie für den *Winter*, die eigentlich aber eine Darstellung des Gottes Saturn zeigt.



Abbildung 3 Eugène Delacroix, *L'Automne*. 1821.
Öl auf Leinwand, geklebt, 42 × 83 cm. Privatsammlung

ten Viertel im Norden von Paris, in dem sich zeitgleich auch andere Künstlerinnen und Künstler wie die Schauspielerin Josephine Duchesnois oder der Maler Horace Vernet niederließen. Mit dem Bau des *Hôtel particulier* sowie der Innenausstattung betraute Talma den Architekten Paul Lelong.⁵ Wie die Beauftragung Delacroix' für die Ausschmückung des Speisezimmers zustande kam, ist nicht überliefert. Johnson nimmt an, dass die Vermittlung über Géricault erfolgte, der den jungen Delacroix im Atelier von Guérin kennengelernt hatte und ihn 1820 auch für die Ausführung der *Vierge du Sacre-Coeur* empfahl.⁶ Ebenso könnte sich auch Horace Vernet, der eng mit Géricault befreundet war und zugleich in unmittelbarer Nachbarschaft zu Talma wohnte, für Delacroix eingesetzt haben. Talma selbst lernte Delacroix laut Robaut wohl erst 1822 im Salon von Gros kennen, wenngleich er ihn bereits in seiner Jugend als Schauspieler auf der Bühne, etwa in der Rolle Hamlets gesehen haben dürfte.⁷

Die Arbeiten an den Wanddekorationen müssen, wie auch Johnson annimmt, zwischen Juli und Mitte Oktober des Jahres 1821 ausgeführt worden

sein. Dafür spricht eine Passage in einem Brief des Malers an seine Schwester Henriette de Verninac vom 29. Juni 1821, in dem er mitteilt, dass er aufgrund eines Auftrags im Sommer wohl nicht zu ihr kommen kann: „J'aurai peut-être ces vacances des peintures à faire dans une maison qu'on bâtit ; et j'ai grand besoin de faire des études“ (Ich werde vielleicht in diesen Ferien Malereien in einem Haus, das gerade errichtet wird, anzufertigen haben; und ich muss dazu unbedingt Entwürfe machen).⁸ Auch wenn der Auftrag nicht näher benannt wird, legt der Hinweis auf Arbeiten in einem Haus, das sich gerade im Bau befindet, nahe, dass es sich um die Werke für Talma handeln muss. Dieser wiederum zog nach Fertigstellung des Hauses im Herbst 1821 dort ein.

Die vier Gemälde [Abb. 1-4] zeigen die Jahreszeiten als weibliche und männliche Einzelfiguren mit ihren konventionellen, aus der Darstellungstradition bekannten Attributen wie Blumen für den Frühling, Korngarben für den Sommer oder Weintrauben für den Herbst, in einer jeweils jahreszeitlich gefärbten Landschaft, die allerdings nur

⁵ In der 1838 publizierten Ausgabe von Thiollers *Choix de Maisons* wird unter *Supplément* (o.S.) bei den zu Talmas Haus zugeordneten Planches 105 bis 108 ein gewisser „Ch. Lelong“ als Architekt sowie Duponchel und Piron als weitere Architekten genannt, welche die Dekorationsarbeiten von Lelong übernommen haben sollen.

⁶ Johnson 1957, 82.

⁷ Siehe Robaut [1885] 1969, 390 und Johnson 1957, 82. Zu den Theaterbesuchen des jungen Delacroix' siehe Allard, Fabre 2018, 220.

⁸ Eugène Delacroix, zit. nach Johnson 1957, 85.



Abbildung 4 Eugène Delacroix, *L'Hiver*. 1821. Öl auf Leinwand, geklebt, 42 × 83 cm. Privatsammlung

ausschnitthaft wiedergegeben wird. In ihrer Positionierung fügen sie sich dabei harmonisch in das halbrunde Format der Supraporten ein. Der Hintergrund ist in einem neutralen dunkeltonigen Braun gehalten. Inhaltlich nimmt Delacroix weitgehend Abstand von der in der Jahreszeitentradition geläufigen Verbindung mit anderen quaternären Modellen wie den Vier Tageszeiten oder den Lebensaltern des Menschen. So erscheint nur der Winter unwesentlich älter als die vorangegangenen Figurationen. Im *Sommer* wiederum wird das Motiv des Pausierens aufgegriffen, das auch für den Mittag typisch ist.

Der Frühling [Abb. 1] wird durch eine junge Frau in einem hellblauen tunikaähnlichen Gewand repräsentiert, die auf einer mit Tulpen und Ranunkeln bewachsenen Wiese Blumen sammelt. Ihr Körper und Gesicht sind im Profil gezeigt. Rechts neben ihr setzt ein Widder zum Sprung aus dem Bildfeld an, der als Verweis auf das Tierkreiszeichen der Monate März und April den Jahreszeitenbezug unterstreicht. Das Sommerbild [Abb. 2] zeigt einen halb nackten jungen Mann mit einem Kranz aus Mohnblumen und blauen Blüten im Haar. Den

Kopf auf die linke Hand gestützt sitzt er auf einem quaderförmigen Stein und blickt den Betrachter direkt an. Links hinter ihm liegen mehrere Ährenbündel als typisches Attribut der sommerlichen Jahreszeit. Auf der rechten Seite sind zwei antike Gefäße auf einer steinernen Bank vor einem Palmbaum zu sehen. Auffälligerweise fehlt in diesem Bild im Gegensatz zu den drei anderen Gemälden ein der Jahreszeit entsprechendes Tierkreisymbol.⁹ Die nachdenkliche Haltung des Jünglings verbunden mit den beiden unterschiedlich gestalteten Vasen führt Guila Ballas zu der Deutung, es handele sich bei der Darstellung um eine Anspielung auf das Motiv des Herkules am Scheideweg, mit dem sich der junge, am Beginn seiner Laufbahn stehende Maler in besonderem Maße identifiziert habe.¹⁰ Angesichts der Ungewöhnlichkeit, die diese Bildfindung mit sich brächte, sowie fehlender Belege, etwa in vorbereitenden Skizzen oder Notizen, dafür, dass sich Delacroix hier tatsächlich mit der Figur des Herkules auseinandersetze, erscheint diese Interpretation fraglich. Vielmehr lässt sich die Darstellung mit dem für den Sommer und den Mittag üblichen Motiv des Innehaltens und

⁹ Im Entwurf scheint hingegen noch ein Tier vorgesehen gewesen zu sein; siehe die im Musée du Louvre verwahrte Zeichnung RF 9244.

¹⁰ Siehe Ballas 1985, 16. Das Motiv der zwei Vasen und der Palme greift Delacroix im Übrigen 1852 in einer Skizze mit Ceres für den *Salon de la Paix* wieder auf, was gegen die von Ballas vorgenommene Deutung spricht; siehe die Abbildung bei Johnson 1957, 87 Fig. 32.



Abbildung 5 Aufriss des Hauses Rue de la Tour des Dames Nr. 9, aus: Thiollet, Krafft, *Choix des plus jolies maisons de Paris*, um 1840, Pl. 8

der hitzebedingten Ermattung verbinden, das bei Delacroix zudem im Kontrast zu der zuvor gezeigten Agilität des Frühlings steht.

Im Herbstgemälde [Abb. 3] ist eine lagernde Frau mit dunklem Haar zu sehen,¹¹ in das ein Kranz aus Weinlaub und Trauben gewunden ist. Ein Tierfell bedeckt ihren ansonsten nackten Körper und die Scham. Das Gesicht ist in strengem Profil gezeigt, ihr Blick weist in die Ferne. Als klassisches Symbol für den Herbst ist neben ihr eine Weinrebe dargestellt. Ein buntgefiederter Vogel pickt im Vordergrund an einzelnen Früchten wie Orangen, Birnen und Feigen. In der linken Hälfte erscheinen schematisch angedeutet fliegende Vögel sowie eine goldene Waage als zodiakales Emblem der Jahreszeit. Der Winter [Abb. 4] wird schließlich durch einen bärtigen Mann verkörpert, der in einen grünen Umhang gehüllt in einer schneebedeckten Landschaft sitzt. Nur seine sichtbar beanspruchten Füße bleiben unbedeckt. Die Expressivität seiner Pose – der Körper ist zusammengekauert, die Hände halten den Stoff krampfhaft

am Körper – lässt die ihn umgebenden eisigen Temperaturen deutlich werden, von denen auch die kargen unbelaubten Sträucher im Hintergrund zeugen. Wie auch Johnson anmerkt,¹² erinnert die Art seines Gewands, vor allem die durch einen Windstoß aufgetriebene Partie um seinen Kopf, an die Figur des Dante in Delacroix' ein Jahr später fertig gestelltem Werk *Die Dantebärke*. Im Vergleich zu den zuvor beschriebenen Personifikationen wirkt der Mann durch sein volles, ungestümes Haar ein wenig älter, ohne jedoch dem Greis der Darstellungstradition zu entsprechen, womit vielleicht eine Verbindung zum bereits fortgeschrittenen Alter des Auftraggebers der Werke geschlagen werden sollte. Links und rechts neben dem Mann sieht man als typische Tiere des Winters als Zeit der Jagd einen Hasen und einen ihm nachheischenden Hund. Oberhalb erscheint das Tierkreiszeichen des Wassermanns als Putto, der Wasser aus einer Amphore gießt. Die hier sowie im *Frühling* und *Herbst* sichtbare Verbindung von Jahreszeiten und Tierkreissymbolen lässt sich als Motiv bis

¹¹ Guila Ballas (1985, 16) sieht hingegen eine männliche Gestalt, die sie als Bacchus deutet. Der Körperbau der Figur ist jedoch weiblich.

¹² Siehe Johnson 1957, 86.

in die römische Antike zurückverfolgen und war auch in der Neuzeit verbreitet.¹³ Dabei verdeutlichen die zodiakalen Zeichen als kosmologische Verweise die Anbindung des menschlichen Mikrokosmos an den Makrokosmos. Als Beispiel innerhalb der französischen Ausstattungskunst lassen

sich etwa die Jahreszeitzenszenen Antoine Watteaus nach Entwürfen von Charles de la Fosse nennen, die rund hundert Jahre vor Delacroix' *Quatre Saisons* für den Kunstsammler Pierre Crozat entstanden.

2 Populäre Motive der Ausstattungskunst

Während die Motive Delacroix' mit Blick auf die Jahreszeitentradition durch die Wahl der Attribute klassisch erscheinen, setzt sich der Künstler mit der Art der Gestaltung, die sich in ihrer gedeckten Farbigkeit, dem neutral belassenen Hintergrund, den naturalistischen Details und dem Aufbau der Szenerien sichtbar an pompejanisch-herculaneische Wandmalereien anlehnt, deutlich von vorangegangenen Darstellungen ab. Die Vier Jahreszeiten, die als Bildmotiv eine bis in die Antike zurückreichende Motivtradition aufweisen, hatten sich im 18. und frühen 19. Jahrhundert zu einem der beliebtesten ikonographischen Programme der Ausstattungskunst entwickelt. So dienten sie der Ausschmückung herrschaftlicher Residenzen sowie mit Beginn des 19. Jahrhunderts zunehmend auch bürgerlicher Wohnhäuser. Besonders in Frankreich waren die Motive so populär, dass Jean-Baptiste Boudard sie in seiner *Iconologie* nur der Vollständigkeit halber erwähnt, ohne ihre Darstellungsweise näher zu erläutern: „Ces sujets ont été si souvent traité qu'on ne les répète ici, que pour suivre l'ordre iconologique, & pour donner connoissance des différents attributs qui leur conviennent“ (Dieses Thema [= die Jahreszeiten] wurde so oft behandelt, dass wir es hier nur wiederholen, um die ikonographische Abfolge zu wahren, und um Kenntnis über die verschiedenen Attribute zu vermitteln, die ihnen zukommen).¹⁴ Mit den Kompositionen von Watteau, Boucher, Fragonard oder Lancret bestanden dabei prominente Vorbilder im Bereich der Innendekoration, die den Stil der Raumkunst in Frankreich prägten. Für ihre Bildschöpfungen wählten die Künstler heitere genrehafte Szenen, darunter teils pastorale Idyllen, mit jugendlichen Paaren,

die saisonalen Vergnügungen nachgehen. Negative Aspekte wie wetterbedingte Widrigkeiten, wie sie etwa in Delacroix' Winterszene zum Vorschein kommen, gerieten demgegenüber eher in den Hintergrund.

Einen Überblick über die verschiedenen Jahreszeitendarstellungen der damaligen französischen Kunstproduktion gibt auch das rund zwanzig Jahre vor dem Auftrag Delacroix' in mehreren Auflagen erschienene *Dictionnaire de la fable* von François Noël.¹⁵ Darin erwähnt werden beispielsweise die barocken Verbildlichungen Nicolas Poussins, der die Jahreszeiten durch alttestamentliche Szenen vorstellt, oder die Statuen Edmé Bouchardons für die Pariser *Fontaine de Grenelle*, die in antiker Manier als geflügelte Genien gestaltet sind. Ein längerer Abschnitt ist den Dekorationen von Anne-Louis Girodet-Trioson gewidmet, die „récemment d'une manière neuve“ (kürzlich auf ganz neue Weise)¹⁶ entstanden seien. Es handelt sich dabei um die Malereien zur Ausgestaltung der *Maison de plaisance* König Karls IV. von Spanien in Aranjuez, die der Künstler wenige Jahre später für das Schlafzimmer von Kaiserin Marie Louise in Compiègne wiederholte.¹⁷ Die im *Dictionnaire* konstatierte „manière neuve“ besteht in der Anlehnung an römische Motive aus Herculaneum und Pompeji, die sich in Gestalt der schwebenden Götterfiguren auf neutralem raumlosem Hintergrund äußert. Girodet zeige damit, „comment une imagination fraîche et riante peut rajeunir les sujets de l'antique mythologie, et enchanter sur les allégories des anciens“ (wie eine frische und heitere Vorstellungskraft die Themen der antiken Mythologie verjüngen und die Allegorien der Alten überbieten kann).¹⁸ Delacroix' Orientierung an pompejanisch-herculaneischen Vorbil-

¹³ Zum Motiv der Tierkreiszeichen in der Antike siehe vor allem Gundel 1992.

¹⁴ Boudard 1759, 3: 111.

¹⁵ Siehe den Eintrag „Saisons“ in Noël 1810, 2: 540-4.

¹⁶ Noël 1810, 2: 542. Der Eintrag ist im Übrigen mit einem „G.“ als Autorenkürzel versehen und wurde wohl von Girodet selbst verfasst.

¹⁷ Skizzen der *Jahreszeiten* Girodets erschienen zudem als Abdruck in den 1812 veröffentlichten *Recueil des décorations intérieures* von Charles Percier und Pierre Fontaine (Percier, Fontaine 1812).

¹⁸ Noël 1810, 2: 542.

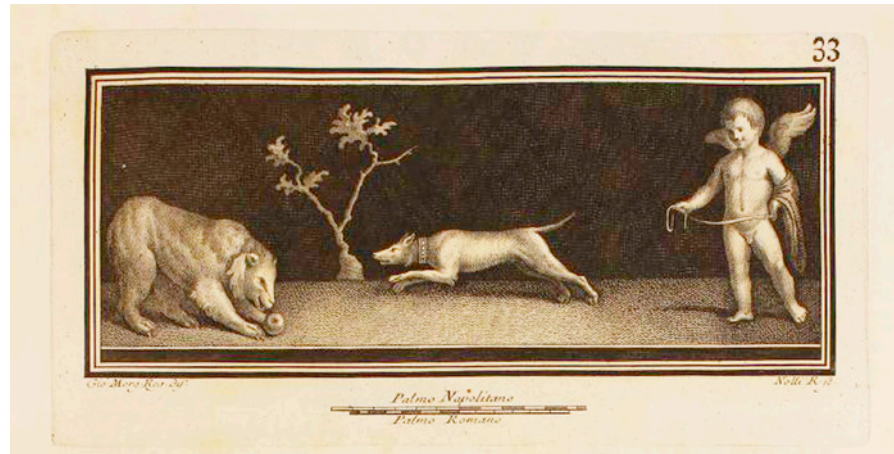


Abbildung 6
Vignette zu Tavola VI.,
aus: *Le pitture antiche*
d'Ercolano, 2: 33

dern war also nicht gänzlich neu. Allerdings wählt er im Gegensatz zu Girodet keine schwebenden Figuren, die als Bildformel etwa in der Villa di Cicero in Pompeji tatsächlich mit dem Thema der Jahreszeiten verbunden waren, sondern schafft durch

die Auswahl und Neukomposition einzelner aus Pompeji und Herculaneum bekannter, aber nicht zwangsläufig mit der Ikonographie der Vier Jahreszeiten zusammenhängender Elemente eine neue Form der Rezeption.

3 „Il faut imiter l'antique“¹⁹

Der 2015 erschienene Katalog *Delacroix et l'antique* hat als einer der wenigen Forschungsbeiträge die Faszination Delacroix' für die Antike hervorgehoben. Dominique de Font-Réaulx und Françoise Gaultier beschreiben darin die Antikeauffassung des Künstlers facettenreich als „classique et moderne, conventionnelle et imaginative“ (klassisch und modern, konventionell und erfinderisch),²⁰ eine Aussage, die auch auf seine *Quatre Saisons* zutrifft. Die intensive Auseinandersetzung Delacroix' mit der antiken Kunst zeigt sich auch und vor allem in einem Skizzenbuch der Jahre 1817 bis 1821, das heute im Musée du Louvre verwahrt wird und neben zahlreichen weiteren Studien die Vorzeichnungen und Notizen zu der von Talma beauftragten Bilderfolge enthält.²¹ Es verdeutlicht zugleich, wie gründlich Delacroix den Auftrag vorbereitete und einzelne Motive vorab studierte. Bereits auf der Innenseite des Vor-

derdeckels des Carnets sind mehrere Themen aus dem Bereich der antiken Kunst und Mythologie notiert, die vermutlich als allgemeine Inspiration dienen sollten, darunter „Les signes du zodiaque“ oder „Le navigateur - âge d'or - [...] - Cérès instruit les mortels - Bacchus [...]“.²² Folio 13 weist schließlich eine Grundrisssskizze und erste Notizen zum Jahreszeiten-Projekt für Talma auf. Dabei wird deutlich, dass das Programm zunächst umfangreicher geplant war. So zeigt das Blatt den Grundriss des Speisesaals mit insgesamt neun Bildfeldern, fünf davon sind durch Beschriftungen als Jahreszeiten und „Sonne“ näher benannt. In den Notizen neben der Skizze erscheinen als weitere Themen u. a. die Vier Lebensalter, Saturn, ein bogenspannender Jäger oder ein Fischer in seinem Boot.²³ Die Entwürfe auf den folgenden Seiten machen jedoch deutlich, dass Delacroix das ursprünglich formulierte Ensemb-

¹⁹ Eugène Delacroix, „Calepin sur le beau moderne“, 1857, in Delacroix 2009, 2: 1789.

²⁰ De Font-Réaulx und Gaultier in De Font-Réaulx 2015, „Vorwort“, 7.

²¹ Musée du Louvre, Département des arts graphiques, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, RF 9151. Siehe auch den Katalogeintrag Nr. 62 und 63 zum Carnet in De Font-Réaulx 2015, 148-50.

²² Für eine genaue Transkription siehe Johnson 1957, 85, Anm. 28.

²³ Siehe die vollständige Transkription der Notizen Johnson 1957, 85, Anm. 28 sowie Johnson 1985, 171 zu einem in den Notizen fragmentarisch wiedergegebenen lateinischen Zitat aus Tibulls *Elegien*, das Johnson (1957, 85, Anm. 28) jedoch fälschlicherweise mit „Placidam Spargere Lacta Salem“ statt „Palem“ überträgt.

le überarbeitete und dabei zunehmend reduzierte. Als ausgeführte Vorzeichnungen finden sich nämlich lediglich die beschriebenen Motive der Jahreszeiten sowie eine Darstellung, die Saturn als geflügelten Gott der Zeit mit Sensenstab und gesenktem Kopf in nachdenklicher Pose zeigt.²⁴ Diese Bildfindung scheint letztlich aber nicht umgesetzt worden zu sein, zumindest hat sich kein entsprechendes Gemälde erhalten.

Delacroix' Skizzenbuch belegt an mehreren Stellen die direkte Beschäftigung des Künstlers mit den Fresken aus Pompeji und Herculaneum, die in zahlreichen ab der Mitte des 18. Jahrhunderts herausgegebenen Publikationen wie dem *Recueil de peintures antiques* von Pierre-Jean Mariette, den *Observations sur les antiquités de la ville d'Herculaneum* von Nicolas Cochin und Jérôme Bellicard oder dem in mehreren Auflagen und Bänden verlegten Standardwerk *Le Pitture antiche d'Ercolano* verbreitet wurden. Vor allem letzteres Kompendium scheint Delacroix genau studiert zu haben. So zeigen die Blätter 21 und 37 seines Carnets einen im Lauf begriffenen Hund, der in einer Vignette mehrfach im zweiten Band der *Pitture antiche* [Abb. 6] erscheint²⁵ und von Delacroix als Staffage für sein Wintermotiv [Abb. 4] aufgegriffen wird. Ebenso scheinen weitere, vornehmlich vegetative Details wie die Feigen oder die Vögel, die in den Jahreszeitenbildern vorkommen, den *Pitture* zu entstammen.²⁶ Neben

dieser unmittelbaren Rezeption herculaneischer Motive finden sich Zeichnungen von bekannten antiken Skulpturen wie der *Kauernden Venus* und dem *Torso vom Belvedere* oder von Reliefs wie dem Aulos-Spieler auf der *Vase Borghese*, die auch in der damaligen Studiensammlung des Louvre vertreten waren und dort von Delacroix kopiert worden sein könnten.²⁷

Für seine *Quatre Saisons* griff der Künstler schließlich jedoch nur einzelne der im Skizzenbuch festgehaltenen Motive heraus und arrangierte sie nahezu versatzstückartig neu.²⁸ Grund dafür scheint auch das besondere Format der halbrunden Wandfelder gewesen zu sein, das die Auswahl der zu verarbeitenden Elemente bestimmte und Delacroix zum Beispiel auf stehende Figuren, wie sie zahlreich in seinem Carnet vorkommen, verzichten beziehungsweise ihre Posen anpassen ließ.²⁹ In der Auswahl antiker Motive fällt schließlich auf, dass der Maler mit dem Rückgriff auf das Vorbild der pompejanisch-herculaneischen Malereien keineswegs einen durch die Betonung der Umrisslinie bestimmten rationalen Klassizismus rezipierte, wie er etwa bei John Flaxman oder in der Skulptur bei Bertel Thorvaldsen sichtbar wird, sondern vielmehr eine durch die Farbe geleitete koloristische Annäherung bevorzugte, die in dieser Form seinen „romantischen“ Bildschöpfungen vorgreift.³⁰

²⁴ Siehe die im Cabinet des dessins des Musée du Louvre verwahrten Blätter RF 9239-9241 und RF 9244, zur Figur des Saturn zudem die Zeichnungen im Skizzenbuch RF 9151 auf Folio 16 sowie Folio 25 (jeweils verso).

²⁵ So in Morghen 1757-79, 2: 33, Tavola VI. oder 209, Tavola XXXVI.

²⁶ Siehe nur Morghen 1757-79, 3: 63, Tavola XII. (Vignette mit Vögeln) und 287, nach Tavola LIV. (Früchte). Darüber hinaus weist das Skizzenbuch RF 9151 weitere Motive auf wie die Frauenfiguren auf Folio 24 recto, die in den *Pitture* zu finden sind (3: 29, Tavola V. und 35, Tavola VI.), aber nicht in die Jahreszeitendarstellungen für Talma einfließen.

²⁷ Siehe RF 9151, Folio 34 recto (*Kauernde Venus*), Folio 29 verso (*Torso vom Belvedere*), der sich zwischen 1798 bis 1815 in der Sammlung des Louvre befand, von Delacroix aber vermutlich anhand eines Abgusses studiert wurde, und Folio 19 recto (Aulos-Spieler), der auf dem Relief der 1807 erworbenen *Vase Borghese* zu sehen ist. Zu weiteren Beispielen siehe auch den Katalogeintrag von Hélène Grollemund in: De Font-Réaulx 2015, 148-50.

²⁸ Grollemund meint hingegen, dass die im Skizzenbuch festgehaltenen Antikenstudien keinerlei Niederschlag in den für Talma entworfenen Dekorationen finden; vgl. De Font-Réaulx 2015, 150.

²⁹ Siehe hierzu auch seine Studien zu lagernden Figuren in RF 9151, Folio 26 recto. Johnson (1957, 86) weist zudem darauf hin, dass Delacroix die Figur der *Kauernden Venus* für die Personifikation des *Frühlings* nutzte. In den lagernden Figuren könnten sich nicht zuletzt die skulpturalen Darstellungen der Tageszeiten am Grabmal Lorenzo de' Medicis von Michelangelo widerspiegeln, das Delacroix Ballas zufolge durch die Nachzeichnungen Géricaults bekannt war; siehe Ballas 1985, 16 mit Anm. 9.

³⁰ Siehe auch Johnson 1957, 85.



Abbildung 7 Eugène Delacroix, *Talma als Nero in „Britannicus“*. 1852.
Öl auf Leinwand, 92 × 73 cm. Collection de la Comédie Française

4 Im Zeitkostüm

Die Betrachtung der *Quatre Saisons* erfordert abschließend einen Blick auf die besondere Rolle, die dem Auftraggeber Talma hinsichtlich der Ausrichtung der Motive zukommt. Johnson konstatiert dabei einen nahezu „formativen Einfluss“, den der Schauspieler und seine Haltung zur Historie im Allgemeinen auf den Künstler gehabt haben soll.³¹ Talma revolutionierte das klassische Theater im damaligen Frankreich, indem er 1789 in seiner Rolle des Proculus erstmals im historischen Kostüm einer römischen Toga auf die Bühne trat anstatt, wie seinerzeit üblich, zeitgenössische Kleidung zu wählen. Insgesamt legte der Schauspieler großen Wert auf historische Authentizität und eine realistische Rekonstruktion der Vergangenheit. So porträtierte ihn schließlich auch Delacroix posthum als Nero in Jean Racines *Britannicus* im Ornat römischer Kaiser [Abb. 7]. Entsprechend richtet sich auch die Art der Rezeption pompejanisch-herculaneischer Vorbilder, wie sie in den von Delacroix für Talma entworfenen Jahreszeiten-Dekorationen zum Ausdruck kommt, eher auf eine historisch gründende stilistische Imitation. Mit dieser Form der Rezeption grenzen sich die Werke auch von etwa zeitgleichen pompejanisch-herculaneisch inspirierten Darstellungen ab, die das Bild der antiken Stätten ‚romantisierten‘ wie Karl Pawlowitsch Brjullows *Der letzte Tag von Pompeji* oder die späteren Gemälde Lawrence Alma-Tademas. Bei Delacroix steht hingegen das Aufgreifen pompejanischer Stilmerkmale im Vordergrund, ganz im Sinne der Ausstat-

tungskunst, die die Architekten Charles Percier und Pierre Fontaine zu Beginn des 19. Jahrhunderts verfolgten.³² Delacroix' *Jahreszeiten* scheinen in dieser Hinsicht, sofern Talma nicht gar selbst Einfluss nahm, in besonderer Weise dem Geist ihres Auftraggebers entsprochen zu haben und seinen Vorstellungen nachzukommen. Ebenso erscheint auch der Rückgriff auf Motive aus Herculaneum und Pompeji *per se* naheliegend, weil sie exemplarisch für die antik-römische Ausstattungskunst überhaupt stehen und auch damit der Vorgabe historischer Authentizität Folge leisteten.

Die 1821 geschaffenen *Quatre Saisons* bilden ein besonderes Beispiel der Antikenrezeption im frühen 19. Jahrhundert, konzentrieren sie sich doch auf eine von Farbwerten bestimmte Auffassung antiker Kunst und repetieren keinen durch das Primat der Linie bestimmten Klassizismus. Mit der Wahl des Jahreszeithemas als einem typischen Dekorationsmotiv der Zeit bewegt sich Delacroix einerseits in der Nachfolge der französischen Raumkunst des 18. und 19. Jahrhunderts, löst sich andererseits jedoch in der formalen und auch inhaltlichen Ausgestaltung der Szenen von seinen Vorläufern. Nicht zuletzt verdeutlicht der Gemäldezyklus damit das enge Verhältnis des Künstlers zur Antike und seine intensive, persönliche Auseinandersetzung mit antiker Kunst, die er nicht sklavisch nachahmte, sondern für die eigenen Motivschöpfungen eklektisch nutzte.

31 Johnson 1957, 82.

32 Siehe etwa die Erwähnung pompejanisch-herculaneischer Vorbilder bei Percier, Fontaine 1812, 4-5.

Bibliographie

- Allard, S.; Fabre, C. (éds) (2018). *Delacroix = Catalogue d'exposition* (Paris, 29 mars-23 juillet 2018; New York, 13 septembre 2018-6 janvier 2019). Paris: Hazan, Louvre éditions.
- Ballas, G. (1985). „La signification des saisons dans l'œuvre de Delacroix“. *Gazette des Beaux-arts*, 106, 15-20.
- Boudard, J.-B. (1759). *Iconologie tirée de divers auteurs*. 3 vols. Parma: Filippo Carmignani.
- De Font-Réaulx, D. (éds) (2015). *Delacroix et l'antique = Catalogue d'exposition* (Paris, 9 décembre 2015-7 mars 2016). Paris: Le Passage Éditions.
- Delacroix, E. (2009). *Journal*. Éd. par M. Hannoosh. 2 vols. Paris: José Corti.
- Gundel, H.G. (1992). *Zodiakos – Tierkreisbilder im Altertum. Kosmische Bezüge und Jenseitsvorstellungen im antiken Alltagsleben*. Mainz: Von Zabern. Kulturgeschichte der antiken Welt 54.
- Johnson, L. (1955). „Four Unknown Paintings by Delacroix“. *The Burlington Magazine*, 97(624), 84-5.
- Johnson, L. (1957). „Delacroix's Decorations for Talma's Dining-room“. *The Burlington Magazine*, 99(648), 78-89.
- Johnson, L. (1985). „Books Review. Musée du Louvre. Cabinet des Dessins. Inventaire Général des Dessins, Ecole Française. Dessins d'Eugène Delacroix, 1798-1863“. *The Burlington Magazine*, 127(984), 170-1.
- Johnson, L. (1981-89). *The Paintings of Eugene Delacroix. A critical Catalogue*. 6 vols. Oxford: Clarendon Press.
- Morghen, F. et al. (1757-79). *Le pitture antiche d'Ercolano et contorni incise*. 5 voll. *Le antichità di Ercolano esposte*. Napoli: Regia stamperia.
- Percier, C.; Fontaine, P.-F.-L. (1812). *Recueil de décorations intérieures: comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement*. Paris: Les Auteurs.
- Ramage, N.H. (2013). „Flying Maenads and Cupids: Pompeii, Herculaneum, and Eighteenth Century Decorative Arts“. Mattusch, C.C. (ed.), *Rediscovering the Ancient World on the Bay of Naples, 1710-1890 = Proceedings of the symposium* (Washington, 30-1 January 2009). New Haven; London: Yale University Press. *Studies in the History of Art 79. Center for Advanced Study in the Visual Arts Symposium Papers* 56, 161-76.
- Robaut, A. [1885] (1969). *L'œuvre complet de Eugène Delacroix. Peintures, dessins, gravures, lithographies*. New York: Da Capo Press.
- Sérullaz, M. (1963a). *Les peintures murales de Delacroix*. Paris: Les éditions du temps.
- Sérullaz, M. (éd.) (1963b). *Mémorial de l'exposition Eugène Delacroix. Organisée au Musée du Louvre à l'occasion du centenaire de la mort de l'artiste = Catalogue d'exposition* (Paris, 1963). Paris: Éditions des musées nationaux.
- Thiollet, F. (1838). *Choix de maisons, édifices et monuments publics de Paris et ses environs*. Paris: Bance Ainé.
- Thiollet, F.; Krafft, J.-C. (s.d.). *Choix des plus jolies maisons de Paris et des environs, suivi de portes cochères et portes d'entrée de maisons particulières et édifices publics*. Paris: A. Morel.