Die Dekadenz der Kunst : Séroux d'Agincourt und ein neues Forschungsfeld des 18. Jahrhunderts

Autor(en): **Mondini, Daniela**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **2 (2004)**

PDF erstellt am: **24.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-872222

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Daniela Mondini

Die Dekadenz der Kunst

Séroux d'Agincourt und ein neues Forschungsfeld des 18. Jahrhunderts

C'est ainsi qu'à Sparte, l'ivresse mise sous les yeux des enfans, leur en inspirait l'horreur.
Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens [...]*,
Bd. 1, «Discours préliminaire» [1810], S. v

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit einer «Nebenwirkung» der klassizistischen Kunstdoktrinen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Dem Diskurs über die Vollkommenheit der Kunst in der Antike ist die Angst vor der Möglichkeit einbeschrieben, dass sich ein «Niedergang» der Kunst in der eigenen Zeit wiederholen könnte. Die Gotikmoden in England und Frankreich mögen diese Furcht zusätzlich geschürt haben. Was anlässlich des Niedergangs des Römischen Reiches mit der Kunst geschah, steht den Amateurs und Künstlern als abschreckendes Exemplum vor Augen. Die bereits seit den 1720er-Jahren von Geschichtsschreibern wie Montfaucon, Maffei und Muratori postulierte historische Aufarbeitung eben dieser «dekadenten» nachantiken, mittelalterlichen Kunst wird in der zweiten Jahrhunderthälfte zum Programm. Das erwachende Interesse für die «Kunst der Dekadenz» und die Auseinandersetzung mit ihr werden innerhalb der klassizistischen Lehren sozusagen als Massnahme zur «Dekadenz-Prophylaxe» legitimiert. Ein gefährliches Spiel: Das Restrisiko einer Ansteckung mit dem Virus der Liebe für die «Kunst der Dekadenz» bleibt bestehen.

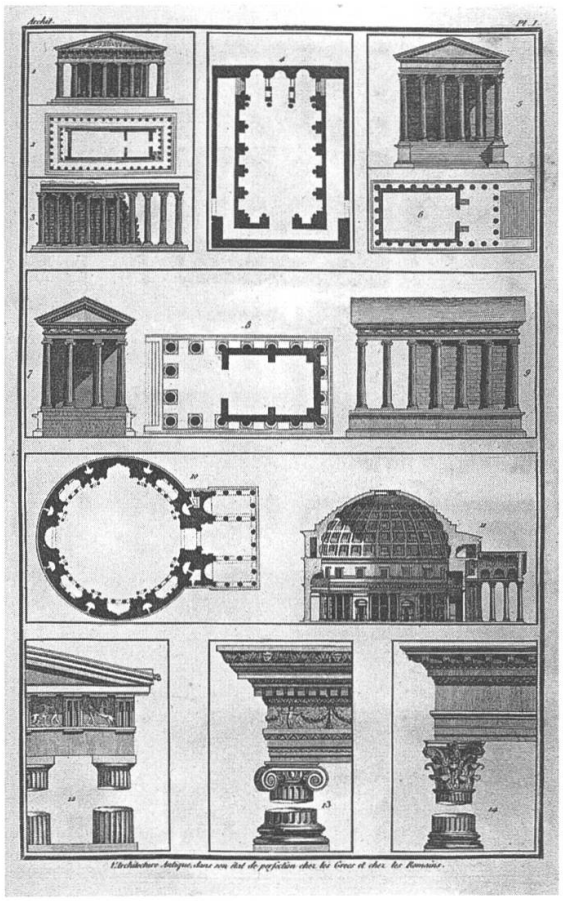
Was ich hier modellhaft vorweggenommen habe, lässt sich besonders gut am französischen Kunstliebhaber Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt (1730–1814) aufzeigen.[1] Der reiche «fermier général» zog sich als knapp Fünfzigjähriger aus dem Geschäftsleben zurück und liess sich nach ausgiebigen Reisen in Nordeuropa und Italien im Herbst 1779 in Rom nieder, wo er bis zu seinem Lebensende blieb. In anregendem Austausch mit den internationalen Kreisen der dort ansässigen Kunstliebhaber, Gelehrten und Künstler arbeitete er an einem monumentalen Buchprojekt zur Geschichte der Kunst des Mittelalters. *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe* lautet der Titel des erst zwischen 1810 und 1823, zum Teil posthum, erschienenen sechsbändigen Stichwerks in Grossfolio.[2] Die Französische Revolution hatte die Drucklegung des um 1790 zu grossen Teilen fertig gestellten Manuskripts verunmöglicht. Die über zwanzigjährige Verspätung schlug sich auch in der Rezeption nieder: Zu einem Zeitpunkt, als die mittelalterliche Kunst in romantischer Verklärung ästhetisch neu «entdeckt» und national vereinnahmt wurde, stiess dieses Werk auf verhältnismässig wenig Resonanz. Auch heute kennen den in den achtziger

Jahren des 18. Jahrhunderts in Rom als «Winckelmann dei bassi tempi»[3] gefeierten Autor nur wenige.

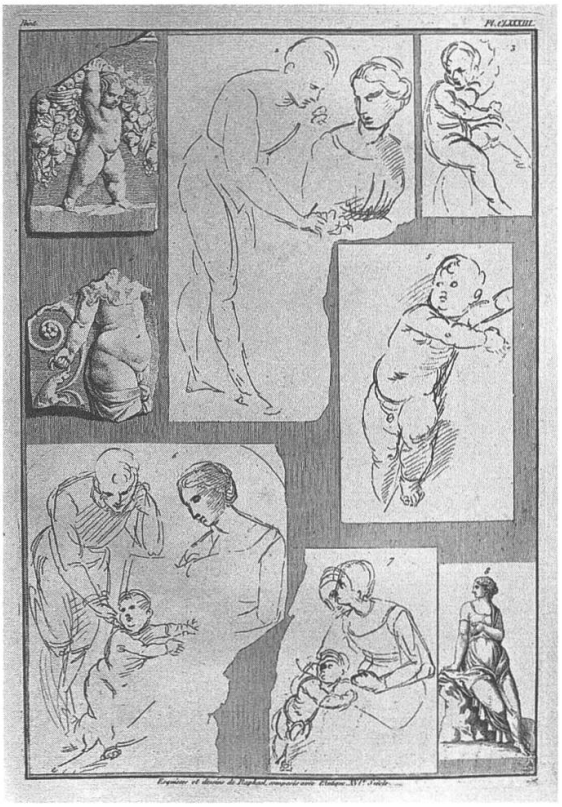
Im *Prospectus* von 1810, der die bevorstehende Veröffentlichung zur Subskription ausschreibt, wird das Werk explizit noch als eine Fortsetzung von Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) angekündigt:[4] Der Nebensatz «pour servir de suite à l'histoire de l'art chez les anciens» wurde aber 1823 bei der Fertigstellung der Publikation unterschlagen. War den Herausgebern der Titel zu schwerfällig? Oder empfand man zu diesem Zeitpunkt Winckelmanns «Schirmherrschaft» für eine Publikation zur Kunst des Mittelalters als verfehlt?

Im Zentrum dieses Lehrbuchs steht die Geschichte der Kunst des Mittelalters, wofür Séroux die umständliche Formulierung «depuis sa décadence [...] jusqu'à son renouvellement» setzt.[5] Dass er die ganze Zeitspanne, die er im Titel terminologisch ausspart, auch als «décadence» bezeichnete, lässt sich verschiedentlich nachweisen, so beispielsweise im Begleitschreiben zum Geschenkexemplar seines Buches an die Vatikanische Bibliothek, in dem er es «Histoire de la décadence de l'art jusqu'à son renouvellement» nennt.[6] Die Begriffe «décadence» und «renouvellement» setzen den Akzent auf den historischen Enwicklungsprozess und legen zugleich die wertenden Prämissen fest. Das Grundmuster für dieses den Abschnitten des menschlichen Lebens parallel gesetzte zyklische Geschichtsmodell von Werden und Vergehen hatte bereits Vasari im «Proemio delle Vite» geliefert.[7] Das Wort «decadenza» kommt bei Vasari zwar nicht vor, wird aber als Vorstellung eines schon während der römischen Kaiserzeit einsetzenden endogenen Vorgangs des Qualitätsverlustes formuliert. Der Begriff «décadence» taucht erst im Laufe des 17. Jahrhunderts im Diskurs über Geschichte und Kunst auf; einer der frühesten Belege findet sich bei André Félibien in Bezug auf das spätantike Rom.[8] Montesquieus historische Abhandlung *Considerations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* (1734)[9] verfolgt – zwar mit dem Fokus auf die politischen Ereignisse – die Geschichte des Niedergangs des Römischen Reiches bis zum Fall Konstantinopels 1453. Damit ist der periodologische Rahmen der «décadence» über das ganze Mittelalter ausgeweitet.

In d'Agincourts *Geschichte des Verfalls der Kunst und ihrer Erneuerung* wird Kunst am griechischen, klassischen Schönheitsideal gemessen. Das Perfektionsparadigma ist mit je einer Tafel am Anfang jeder einzelnen Sektion zur Architektur, Skulptur und Malerei gesetzt (Abb. 1). Als Séroux gegen Ende der Malereisektion auf Raffael zu sprechen kommt, präsentiert er auf einer Tafel eine Reihe von Zeichnungen Raffaels (aus der eigenen Sammlung) zusammen mit einigen antiken Terracotta-Fragmenten, um durch den Vergleich augenscheinlich zu machen, dass der grosse Renaissancemeister in seiner Kunst die Vollkommenheit der Antike wiedergewonnen habe (Abb. 2). In d'Agincourts



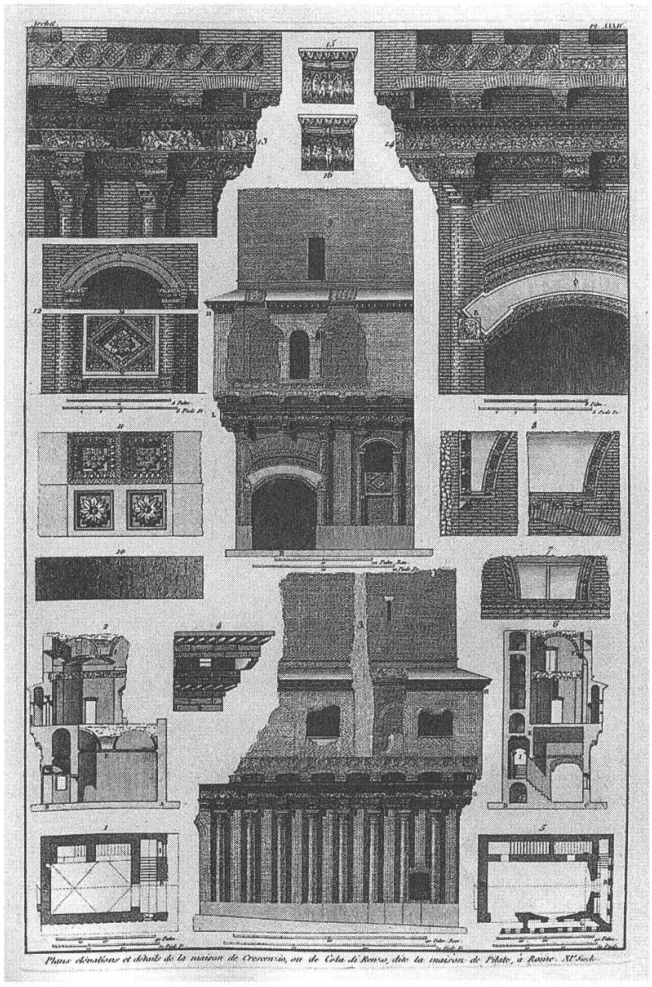
1 Séroux d'Agincourt, Bd. IV, «Architecture», Taf. I, *L'Architecture Antique, dans son état de perfection chez les Grecs et chez les Romains*



2 Séroux d'Agincourt, Bd. VI, «Peinture», Taf. CLXXXIII, *Esquisses et dessins de Raphael, comparés avec l'Antique, XVIe Siècle*, mit Raffael-Zeichnungen aus d'Agincourts Sammlung (Faksimile)

Kunstsystem gibt es im Grunde nur einen Stil, einen überzeitlichen Klassizismus; selbst in den dunkelsten Zeiten soll dem schwachen Dämmern und punktuellen Aufleuchten der Kunst der Antike nachgespürt werden (Abb. 3).[10] Diese Denkfigur erlaubt es aber, mittelalterliche Kunst überhaupt als Kunst (wenn auch als hässliche) aufzufassen und damit die Kontinuität zwischen der antiken und neuzeitlichen Kunst zu «beweisen» – wenn sie auch gelegentlich nur durch einen sehr dünnen Faden miteinander verbunden waren.[11]

Caylus, Winckelmann und Vasari hätten es leicht gehabt, aussagekräftige Beispiele für eine Geschichte der ersten und dritten grossen Periode der Kunst zusammenzustellen, schreibt Séroux im 1810 erschienenen «Discours préliminaire»: «Mais pour la seconde période, qui comprend ce qu'on nomme *le Bas-empire, le Moyen âge, les Siècles de décadence*, on n'a rien ou presque rien. Parvenu à ce point, on se trouve comme dans



3 Séroux d'Agincourt, Bd. IV, «Architecture», Taf. XXXIV, *Plans, élévations et détails de la maison de Crescenzio, ou de Cola di Rienzo, dite la maison de Pilate, à Rome. XIe Siècle*

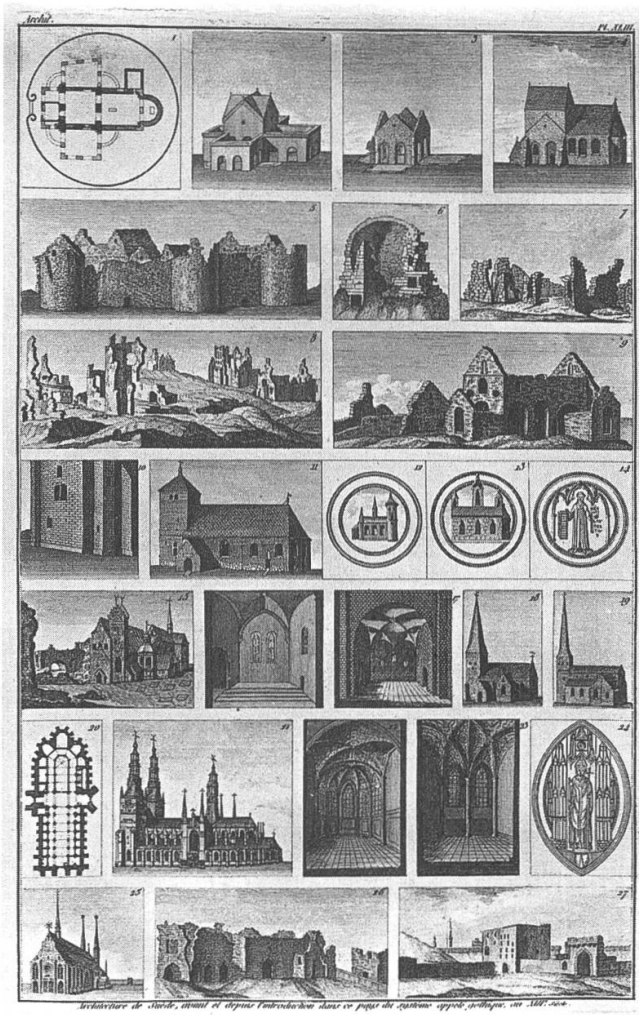
un désert immense, où l'on n'apperçoit que des objets défigurés [...].»[12] Die Hässlichkeit der wenigen erhaltenen Monumente hätte zwar ihr vollständiges Auslöschen gerechtfertigt, aber für die allgemeine Geschichte des menschlichen Geistes («l'histoire générale de l'esprit humain») seien diese Denkmäler dringend notwendig, «[...] pour préserver désormais l'Art d'une pareille dégradation [...].»[13] Die Schliessung der über tausendjährigen historiographischen Lücke ist dem fundamentalen Credo verpflichtet, dass die Geschichte, selbst in ihren dunklen Phasen, die grosse Lehrmeisterin sei. In diesem aufklärerischen Kontext ist auch das dem *Prospectus* von d'Agincourts *Histoire de l'art* vorangestellte Zitat aus Baillys *Histoire de l'astronomie moderne* von 1779 zu verstehen: «Nos miseres, comme notre grandeur, sont notre histoire.»[14]

Diese Art historischer Didaktik, die auf Früherkennung von Fehlern und Abschreckung zielt, ist keineswegs singulär. Der französische Historiker Charles Le Beau hatte 1757 seine vielbändige *Histoire du Bas-Empire* mit einem ähnlichen Argument legitimiert: «Ces objets, quoique plus obscurs, n'en méritent pas moins l'attention d'un Lecteur judicieux. L'Histoire de la décadence de l'Empire Romain est la meilleure école des Etats, qui parvenus à un haut dégré de puissance, n'ont plus à combattre que les vices qui peuvent altérer leur constitutions.»[15] Das Thema der «Dekadenzverhinderung» – ob staatspolitisch oder kulturell – lässt sich mit einem von Henry Vyverberg im französischen Denken des 18. Jahrhunderts konstatierten übergeordneten Kulturpessimismus in Verbindung bringen.[16]

Wie gross und ehrgeizig (auch in finanzieller Hinsicht) d'Agincourts Buchprojekt war, wird an der in der Vatikanischen Bibliothek aufbewahrten Sammlung von Zeichnungen und Stichen deutlich. Innerhalb eines Jahrzehnts baute sich d'Agincourt einen mehrere Tausende von Bilddokumenten umfassenden Thesaurus auf:[17] Werke der Architektur, Skulptur, Malerei, Buchmalerei, Goldschmiedekunst usw. wurden teils eigens

für das Buchprojekt neu abgezeichnet (besonders aufwendig waren die zahlreichen Bauaufnahmen), teils aus bestehenden Publikationen und Stichen kopiert oder durchgepaust.

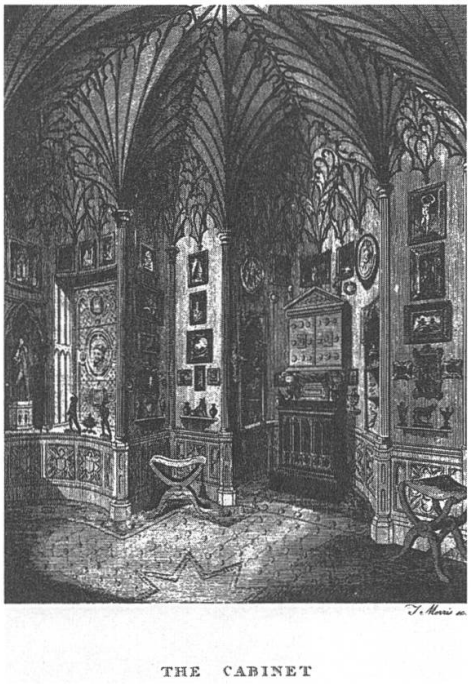
Es scheint von Anfang an zu d'Agincourts didaktischer Grundkonzeption gehört zu haben, dass die Geschichte der Kunst «par les monumens» – durch die Werke selbst – geschildert werden sollte.[18] Auf den 325 Tafeln wurden etwa 1400 «Monumente» veröffentlicht. D'Agincourt legte das Schwergewicht seiner Studien auf Italien, jene «Nation», von der die italienische Kunstliteratur seit der Spätrenaissance behauptete, sie hätte künstlerisch die Anführerinnenrolle von Griechenland geerbt. Dennoch ist seine *Histoire de l'art* als ein früher Versuch einer europaweiten, nicht national «begrenzten» Bestandsaufnahme mittelalterlicher Kunst zu werten (Abb. 4). An ihr lassen sich Wege und Umwege bis zur Fixierung eines kunstgeschichtlichen «Kanons» – das heisst bis zur Etablierung einer bestimmten Auswahl von für die Darstellung der Geschichte der Kunst als besonders aussagekräftig eingeschätzten Werken – verfolgen. D'Agincourts «Entdeckung» des frühesten, angeblich aus dem 8. Jahrhundert stammenden Spitzbogens im Kloster Sacro Speco bei Subiaco (Latium) fand beispielsweise keinen Eingang in den späteren stilgeschichtlichen Kanon.[19]



4 Séroux d'Agincourt, Bd. IV, «Architecture», Taf. XLIII, *Architecture de Suède, avant et depuis l'introduction dans ce pays du système appelé gothique, au XIIIe Siècle*

Wer aber soll aus dieser Geschichte der Kunst lernen? Im «Discours préliminaire» werden wie bei Winckelmann die Künstler als die Adressaten dieses grossen Lehrbuchs angesprochen. Es gilt aber das Prinzip der Abschreckung: «[...] Il [Winckelmann] leur a montré ce qu'ils doivent imiter, je leur montrerai ce qu'ils doivent fuir. C'est ainsi qu'à Sparte, l'ivresse mise sous les yeux des enfans, leur en inspirait l'horreur.»[20]

Ein viel weiterer Adressatenkreis ist in der Manuskript gebliebenen, ursprünglichen «Préface» von Séroux angesprochen. Dieser Text, der zusammen mit Teilen des Manuskriptes im Getty Research Institute in Los Angeles aufbewahrt ist, wurde 1823 durch



5 Das Kabinett in Strawberry-Hill, Stich aus *A Description of the Villa of Mr. Horace Walpole at Strawberry-Hill [...] with an Inventory of the Furniture, Pictures, Curiosities, &c.*, Strawberry-Hill 1784 (Faks.-Neudruck London 1964), zu S. 55

einen neuen ersetzt (Séroux war schon seit neun Jahren tot, der Hauptherausgeber Léon Dufourny war 1818 verstorben). Als «Ghostwriter» der publizierten «Préface» ist mit grosser Wahrscheinlichkeit der eine Generation jüngere Toussaint Bernard Eméric-David (1755–1839) zu vermuten.[21] Auffällig im Vergleich zur Manuskriptversion ist die Erläuterung des methodischen Vorgehens in betonter Ich-Form; das Vorwort wird auf Wissenschaftlichkeit hin gezielt modernisiert. Mit dem kurzen Text von Séroux hingegen wären die unterschiedlichen Adressatenkreise angesprochen worden, die an den verschiedenen Sektionen seines Lehrbuchs hätten Interesse finden können. Für die Architektursektion werden an erster Stelle die «Ecclésiastiques curieux» und erst dann die Architekten genannt, was d'Agincourts römisches Umfeld widerspiegelt. Die Buchmalerei sei besonders für die «Litterateurs» (Schriftgelehrten/Paläographen) interessant. Die jungen Künstler sollten sich nur die Tafeln zu der wieder zu Vollkommenheit gelangten Malerei des 16. Jahrhunderts anschauen, während ihre Lehrer, durch das Alter gereift, auch aus der Erzählung des früheren Schicksals der Kunst Gewinn ziehen könnten. Aber als die eigentlichen, primären Adressaten seines Buches spricht Séroux, der sich selbst als Amateur versteht, die Amateurs an. In einer Art Bekenntnis deklariert er, worin seiner Ansicht nach die Verantwortung des Kunstliebhabers gegenüber der Kunst besteht: Als Auftraggeber habe er grossen Einfluss auf die Künstler. Dank seiner Kenntnis der Geschichte der Dekadenz aber wird er sich davor hüten, mit seltsamen, modischen Forderungen die Kunst wieder in die Barbarei zu treiben.[22] Will d'Agincourt gegen die «neumodischen» Mittelalterverklärungen seiner Zeit aufklärend anschreiben? Spielt er etwa auf Walpoles Geschmack an (Abb. 5)? Wie leicht Abschreckung in Anziehung kippen konnte, erfuhr Séroux bei seinem eigenen Projekt anhand der beunruhigenden «Mittelalter-Empfänglichkeit» einiger seiner Zeichner – darunter John Flaxman und William Ottley. Seinem Herausgeber Dufourny schrieb der über achtzigjährige Kunstliebhaber im Jahr 1812: «Je sentais que je devenais l'un des auteurs les plus coupables du nouvel enthousiasme».[23]

Für eine «gerechte» Einordnung von d'Agincourts kunsthistoriographischem Beitrag ist dem frühen Zeitraum von Konzeption und Entstehung des Buches – in den späten 1770er-Jahren – Rechnung zu tragen. Im Folgenden versuche ich den Wissenshorizont des Autors zu Beginn seiner Arbeit am Buch auszuloten. Auf welche Publikationen

konnte Séroux rekurrieren, um sich im beklagten «désert immense» der Kunst der Dekadenz zu orientieren?

Selbstverständlich war Séroux nicht der erste, der sich in die «terra incognita» einer Geschichte der mittelalterlichen Kunst vorwagte. Die Studien von Giovanni Previtali, Ingo Herklotz und Gabriele Bickendorf haben die «lange» Vorgeschichte der Auseinandersetzung in Text und Bild mit der Kunst des Mittelalters aufgearbeitet.[24] D'Agincourts Annäherung an dieses Forschungsfeld verlief wissenschaftsgeschichtlich gesehen gewiss nicht nach einem chronologischen Muster. Anregungen erhielt er wohl eher über persönliche Kontakte in Paris und auf Reisen sowie über die Diskussion neuer Publikationen.

Frankreich: Caylus und Montfaucon

Die Initiation zur Beschäftigung mit zeitgenössischer und antiker Kunst hatte der dilettierende «fermier général» noch in den 1760er-Jahren bei Mariette und Caylus in Paris erhalten. Neben seinen antiquarischen Studien hatte sich der vielseitige Graf von Caylus auch mit mittelalterlicher Literatur beschäftigt – über mögliche Gespräche zwischen Lehrer und Schüler zum Schicksal der nachantiken Kunst könnte man spekulieren.[25] Der zwischen 1752 und 1767 von Caylus veröffentlichte *Recueil d'Antiquités* ist als katalogartiger Abriss einer von Vasaris Erzählschema der Künstlergeschichte losgelösten Geschichte der Kunst angelegt. In einer groben topographisch-chronologischen Ordnung nach Kunstnationen werden ägyptische, etruskische, griechische, römische und sogar gallorömische Artefakte in Stich und Kommentar präsentiert. Vollkommenheit in der Kunst sieht Caylus – wie wenig später auch Winckelmann – bereits bei den Griechen erreicht. Somit behaftet er die gesamte Ära der Römer in Bezug auf die Kunst – «barbares en ce point»[26] – bereits mit dem Makel des Verfalls. Caylus kommt auch kurz auf die Kunst des «Bas Empire» zu sprechen, das er von der Gründung bis zum Fall Konstantinopels ansetzt, und wundert sich, dass diese trotz vorhandener antiker Vorbilder so minderwertig war.[27] Derartige Kunst zeigt er in seinem Buch nicht. Von eminenter Bedeutung für die Bilddidaktik in d'Agincourts *Histoire de l'art* ist die von Caylus hervorgehobene Rolle der direkten Anschauung und insbesondere des Vergleichs als das dem physikalischen Experiment ebenbürtige methodische Instrumentarium des Antiquars.[28]

D'Agincourts Konzeption einer visuell erfahrbaren Geschichte der Kunst – einer *Histoire de l'art par les monumens* – knüpft neben Caylus an die reich illustrierten Geschichtswerke von Montfaucon aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts an. Im Rahmen der polyhistorischen Forschung des Maurinerkreises, deren Zugang als Mischung von Kultur- und Alltagsgeschichte charakterisiert werden kann, wurden Kunstwerke in

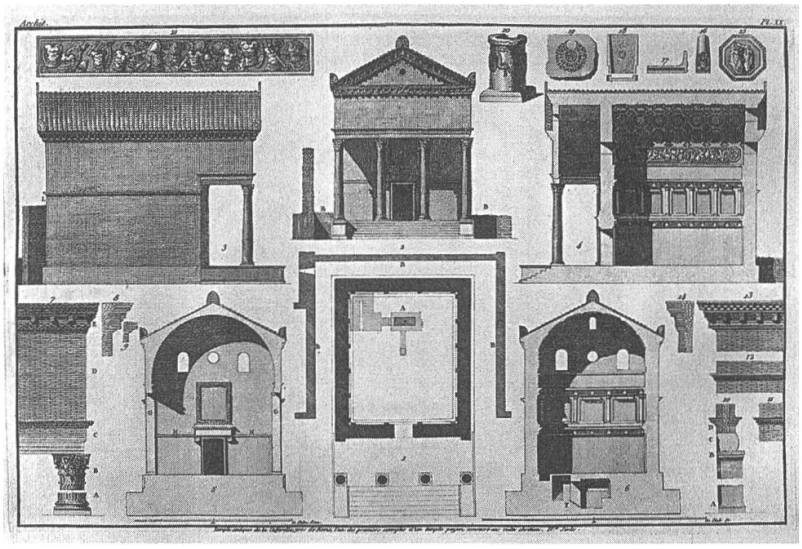
die historische Überrestenforschung aufgenommen und gleichermassen als Quelle wie die schriftliche Überlieferung genutzt. Dieser Forschungsansatz, obgleich er von einer Rede über Kunst im engeren Sinne losgekoppelt war, weckte nicht nur den Wunsch nach einem breiten Fundus von Reproduktionen von Kunst- und Bauwerken, sondern auch nach Kriterien einer «stilgeschichtlichen» Datierung, die mit jenen der Paläographie vergleichbar waren.[29]

Bereits im Vorwort zu *L'antiquité expliquée* von 1719 hatte Montfaucon die Möglichkeit einer Fortsetzung des Buchprojekts für das Mittelalter erwogen. Dieser Entwurf einer Geschichte der mittelalterlichen Sachkultur, darunter auch der sakralen Kunst (von der Kathedrale bis zum liturgischen Gerät), liest sich wie ein Programm für d'Agincourts Vorhaben: «Il faudra mettre tout cela successivement & par ordre des siecles, si on le peut, afin qu'en ne faisant même que parcourir des yeux, on s'aperçoive des changemens que le tems a apportez à toutes ces choses.»[30] Ab 1729 nahm Montfaucon das Projekt mit einer auf die Geschichte der französischen Könige reduzierten Fassung in den *Monumens de la Monarchie françoise* in Angriff. Séroux wird aus diesem Traktat jene Stelle wörtlich zitieren, in der Montfaucon seinen Zeichner beim Kopieren des Teppichs von Bayeux zur genauestmöglichen Wiedergabe auffordert, damit die Dekadenz und die Erneuerung der Kunst sichtbar würden: «[...] de rien changer dans le goût de la peinture de ces tems-là, goût des plus grossiers & des plus barbares, mais auquel il ne faut rien changer, *la décadence ou le rétablissement des arts faisant à mon avis un point considerable de l'Histoire.*»[31]

England: Walpole und Gibbon

Wir wissen, dass Séroux, kurz bevor er seine Karriere als Steuerpächter abbrach, während einer Englandreise im Jahr 1777 Horace Walpole in Strawberry Hill besuchte und mit ihm über sein Buchprojekt sprach. Aus den erhaltenen Briefen an Walpole wird deutlich, dass ein Austausch in Sachfragen (Datierungen, Zuschreibungen, bibliographische Informationen und Abbildungen zu englischen Denkmälern) stattfand.[32] Dies obwohl Séroux die ästhetische Wertschätzung des Autors der *Anecdotes of Painting* für die gotische Architektur nur halbherzig teilte und Walpoles Aufforderung an die Architekten, neben der antiken auch die gotische Architektur zu studieren, d'Agincourts Prinzipien diametral gegenüberstand.[33]

Der erste Band von Edward Gibbons *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776–1788) war gerade erschienen, als Séroux England bereiste. Auch wenn er Gibbon wahrscheinlich nie persönlich begegnete, ist anzunehmen, dass der französische Amateur das vieldiskutierte Buch früh las. Francis Haskell hat in einem brillanten Aufsatz auf die Gemeinsamkeiten zwischen d'Agincourt und Gibbon hinge-



6 Séroux d'Agincourt, Bd. IV, «Architecture», Taf. XX, *Temple antique de la Caffarella, près de Rome, l'un des premiers exemples d'un temple payen consacré au culte chrétien. IVe Siècle* (S. Urbano alla Caffarella)

wiesen und die These aufgestellt, «dass die Grundidee und zum Teil auch die Konzeption dieses gewaltigen Werks [d'Agincourts *Histoire de l'art*] auf seine Beschäftigung mit Edward Gibbon zurückgeht und dass ohne Berücksichtigung dieses Einflusses Séroux d'Agincourts Bedeutung notwendig falsch eingeschätzt werden muss [...].»[34]

Will man den konkreten Einfluss von Gibbons Publikation auf d'Agincourts Buchprojekt einschätzen, so ist zu beachten, dass zum Zeitpunkt von d'Agincourts Abreise nach Italien (1778) nur der erste Band vorlag, der die römische Kaiserzeit bis zum Toleranzedikt behandelte. Gerade mit den letzten beiden Kapiteln, die die Verbreitung der christlichen Religion im Reich als einen Prozess zunehmender Korrumpierung der Christengemeinde durch weltliche Aufgaben, Machtgier, Pomp und Repression beschreiben, löste der protestantische Autor eine heftige Polemik aus.[35] Dass das Geschichtswerk mit einer Periodisierung fortgesetzt werden würde, die sich, wie bei Montesquieu, bis zur Eroberung Konstantinopels durch die Türken im 15. Jahrhundert erstrecken sollte, hatte Gibbon in der Einleitung angekündigt.[36] Die nächsten zwei Bände erschienen 1781. Damit war die Erzählung aber nur bis zum Niedergang des Weströmischen Reiches im 5. Jahrhundert gelangt. Da die Fortsetzung bis zur Eroberung Konstantinopels erst 1788 veröffentlicht wurde, lässt sich folgern, dass Gibbons Buch für Séroux nur für die Spätantike als Arbeitsinstrument dienen konnte, nicht aber als Orientierung beim Materialsammeln in der «Dunkelheit» der weiteren zehn Jahrhunderte des Mittelalters. Dies gilt allerdings nicht für den erst später entstandenen «Tableau historique», einen historischen Überblick, welcher der *Histoire de l'art* vorangestellt ist. Dort wird ausdrücklich auf Gibbon und Montesquieu verwiesen.[37]

In der Wertung der Rolle der Kirche für die Kunst der Spätantike und des Mittelalters ist die Entfernung zwischen d'Agincourt und Gibbon zu gross, als dass man die

Histoire de l'art als «Ergänzung» zu *Decline and Fall* oder sogar als «Anwendung Gibbon'scher Deutungsmuster auf die Kunstgeschichte»[38] auffassen könnte. Die tiefe Empathie, mit der d'Agincourt die Kunst in den Katakomben wahrnimmt, will nicht richtig passen und noch weniger sein Lob für das Engagement der Päpste für Bau und Schmuck der römischen Kirchen durch das ganze Mittelalter hindurch. Zwar kritisiert er die Umfunktionierung antiker Bauten zu Kirchen, wie in S. Urbano alla Caffarella, als Symptom der Unzulänglichkeit der christlichen Architekten (Abb. 6). Gleichzeitig bietet ihm dieses verlassene Kirchlein auf der Via Appia die Gelegenheit, über die Vorzüge des antiken Tempelbaus zu reden. Dank der christlichen Religion sei dieses antike Monument durch die Jahrhunderte der Dekadenz als Modell für spätere Generationen erhalten geblieben.[39] Der Text d'Agincourts, dessen Autor ja im Herzen des Kirchenstaates sass, kann eher als eine Art Korrektiv zu Gibbons *Decline and Fall* aufgefasst werden.

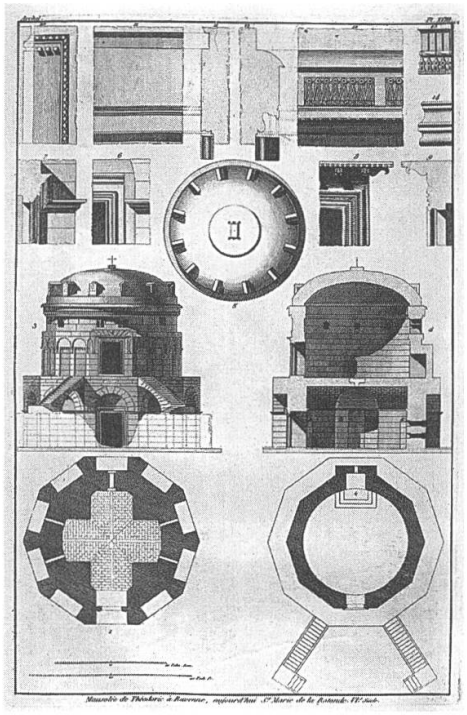
ITALIEN: TIRABOSCHI UND DIE TRADITION VON MAFFEI UND MURATORI

Als d'Agincourt im Herbst 1778 für sein Buchprojekt nach Italien aufbrach, verfügte er zwar über einiges angelesenes Wissen zur mittelalterlichen Kunst in Italien (zum Beispiel durch die Lektüre von Vasari). Er hatte aber kaum die Möglichkeit gehabt, sich anhand von Reproduktionen, geschweige denn Originalwerken ein Bild dieser Kunst zu machen. Es ist nicht auszuschliessen, dass es gerade dieser «Bildermangel» war, der Séroux motivierte, sein Buch so reich zu illustrieren.

Eine erste Einführung in das Studium der italienischen Kunst des Mittelalters vor Originalen erhielt Séroux in Modena durch Girolamo Tiraboschi (1731–1794), der an den letzten Bänden seiner seit 1772 erscheinenden *Storia della Letteratura Italiana* arbeitete. In dieser von den Etruskern bis ins 18. Jahrhundert reichenden Geschichte der italienischen «Gelehrsamkeit» hatte Tiraboschi unter der Rubrik «Arti liberali» auch die Entwicklung der bildenden Künste behandelt und galt dadurch als Kenner der mittelalterlichen Kunst. Die dem zweiten Band vorangestellte «Dissertazione preliminare sull'origine del decadimento delle scienze» (1772) wird d'Agincourt mit Interesse gelesen haben.[40] Tiraboschi hatte zudem ein Forschungsdesiderat ausgesprochen, das in Einklang mit d'Agincourts Projekt stand: Eine Gruppe neutraler Kunstkenner solle die Malereien des 12. und 13. Jahrhunderts möglichst genau kopieren, stechen und kolorieren lassen. Durch den Vergleich dieser Kopien solle endlich entschieden werden, ob Vasaris jahrhundertelang polemisch diskutierte Behauptung zutreffe, die Wiederbelebung der Antike habe mit Cimabue eingesetzt.[41]

In den Augen von Tiraboschi stellte der über unbegrenzte Mittel verfügende französische Amateur wohl die geeignete unparteiische Instanz für die Realisierung eines solchen Projekts dar. Aus den Briefen d'Agincourts, die im Nachlass von Tiraboschi erhal-

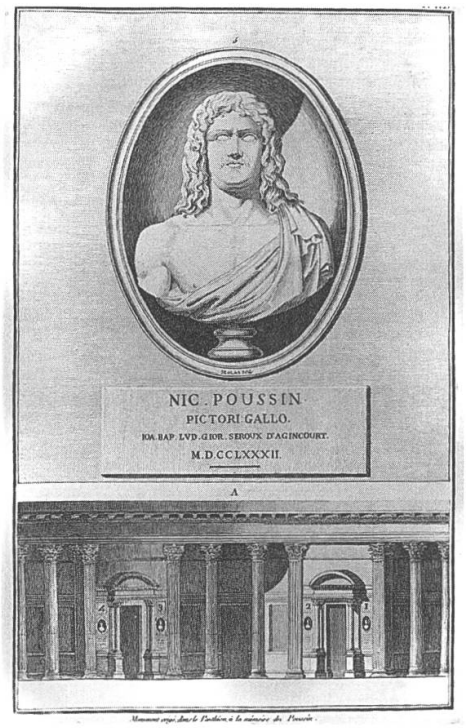
ten sind, wird deutlich, wie der Modeneser Gelehrte als eine Art Mentor fungierte und Séroux auch die entsprechenden Kontakte zu den Gelehrten in den verschiedenen italienischen Städten vermittelte.[42] Von besonderem Interesse ist ein acht Jahre nach der ersten Begegnung verfasster Brief d'Agincourts (25. Dez. 1786). Der Amateur hatte in Rom unterdessen ca. 300 Tafeln stechen lassen und ist so weit in die Materie vorgedrungen, dass er seinem früheren Lehrer widerspricht. Es geht dabei um die in der Kunstliteratur seit dem so genannten «Raffaelbrief» (um 1519) und seit Vasari diskutierte Frage nach dem Beginn der Dekadenz der Architektur: Sind die Goten am Niedergang der Kunst schuld? Ist der Spitzbogen eine Erfindung der Goten?



7 Séroux d'Agincourt, Bd. IV, «Architecture», Taf. XVIII, *Mausolée de Théodoric à Ravenne, aujourd'hui S.e Marie de la Rotonde. VIe Siècle*

Diese Diskussion hatte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit den im Geist der Aufklärung verfassten historischen Schriften von Scipione Maffei (1675–1755) und von Ludovico Antonio Muratori (1672–1750) einen neuen Auftrieb erhalten:[43] Maffei hatte in seiner *Verona Illustrata* von 1731/32 die «Unschuld» der Goten vorwiegend mit dem Argument begründet, dass die Dekadenz der Architektur bereits mit dem Christentum und vor den Barbareneinfällen eingesetzt hätte. Es sei die «superbia nostra», der Hochmut der Italiener, gewesen, der die eingewanderten Völker für den Niedergang der Kunst verantwortlich machte.[44] Wenige Jahre später, 1738, hielt Muratori in seiner quellenreichen Abhandlung *Delle Arti degl'Italiani dopo la declinazione dell'Impero Romano* fest, dass in Italien die Künste nie aufgehört hätten zu existieren, und es sei zu wünschen, dass man sich auch der Werke der rohen Jahrhunderte annehme.[45] In seiner Apologie der Goten ging er sogar weiter als Maffei und präsentierte unter Berufung auf Cassiodors *Variae* Theoderich als kultivierten, um die Erhaltung der Antiken, aber auch um Neubauten bemühten Herrscher. Ebenfalls anhand eines Passus von Cassiodor, in dem von der Schlankheit der Säulen und der Leichtigkeit einiger Bauwerke Theoderichs die Rede ist,[46] versuchte Tiraboschi in seinem Buch nachzuweisen, dass auch der Spitzbogen eine Erfindung der Goten sei.[47]

Hier setzt die Widerlegung an, die d'Agincourt in seinem Brief von 1786 formulierte: Cassiodors Beschreibung beziehe sich auf ein Bauwerk der Römer und nicht der Goten, denen man Schwere und nicht Leichtigkeit in ihrer Bauweise vorwerfen könne (Abb. 7).[48] In der Architektur der Goten, die er vor Ort untersucht habe und in seinem Buch zu veröffentlichen beabsichtige, komme der Spitzbogen nicht vor, und daher sei



8 Séroux d'Agincourt, Bd. VI, «Peinture», Taf. CCIV, *Monument erigé dans le Panthéon à la mémoire de Poussin*, von d'Agincourt aufgestellte Poussin-Büste im Pantheon

der These von Maffei (die Tiraboschi verfälschend referiert habe) zuzustimmen, dass die Spitzbogenarchitektur erst im 11. bis 13. Jahrhundert erscheine: «il ne suffira pas qu'une architecture soit mauvaise pour lui doner le nom *d'architecture gothique*. D'ailleurs vous verrés par les monumens que j'ai fait graver [...] que ce sera plutôt *depuis, qu'avant* i tempi de' Goti, que se voyent questi difetti che diconsi Gotichi.»[49]

In der überarbeiteten Ausgabe der *Storia della letteratura italiana* (1788–1794) paraphrasierte Tiraboschi in einer ausführlichen Fussnote d'Agincourts Brief – «una lettera che sarebbe degna di essere pubblicata» – und zeigte sich ganz bekehrt von d'Agincourts Argumenten.[50]

Die Ehrenrettung der Goten bei Maffei und besonders bei Muratori findet sich wieder im dritten, erst 1788 (also zwei Jahre nach d'Agincourts Brief an Tiraboschi) erschienenen Band von Gibbons *Decline and Fall*. Bei Gibbon wird Theoderich gleichsam zum kunstsinnigen friedlichen Herrscher stilisiert, aber auch zur tragischen Figur, die von Gewissensbissen geplagt nach der Ermordung seiner Minister Boethius und Symmachus ins Grab stieg.[51] Diese dunkle Seite des Gotenkönigs baute d'Agincourt in das Kapitel über Theoderich im «Tableau historique» ein. Die Anregung mag auf die Lektüre Gibbons oder Tiraboschis zurückgehen, bei Letzterem ist dem Schicksal des Philosophen Boethius ein ganzes Kapitel gewidmet![52]

Damit soll Haskells These der Verbindungen zwischen Gibbon und d'Agincourt differenziert werden. Unbestritten ist das beiderseitige Interesse an der Geschichte des Verfalls selbst. Die inhaltlichen Gemeinsamkeiten beruhen aber vor allem auf dem Studium derselben grundlegenden Geschichtswerke von Maffei, Muratori und auch Tiraboschi. Beide Autoren schrieben gegen einen erneuten Niedergang – auf ästhetischer oder politischer Ebene – an, indem sie auf das «abschreckende» Beispiel des Niedergangs des antiken Roms rekurrierten. D'Agincourt ist mit seiner Warnung expliziter und vielleicht auch optimistischer als der ironisch-sarkastische Gibbon. Der britische Historiker verfasste sein Werk vor dem Hintergrund der durch die Unabhängigkeitsbewegung Nordamerikas bedingten Krise Grossbritanniens;[53] d'Agincourts Absicht war es, die (französische) Kunst vor dem Verfall des guten Geschmacks zu bewahren. Nicht zu unterschätzen ist auch die diametral andere Erzählstruktur. D'Agincourt kann sich am Ende seines langen Ganges durch die Geschichte der Dekadenz über die Wiedererlan-

gung der Vollkommenheit in der Kunst freuen. Dass er Poussin und nicht einem Künstler seiner eigenen Zeit ein Denkmal setzt, zeigt aber seinen tiefen Konservativismus (Abb. 8).

Trotzdem: Der Erfolg von Gibbons erstem Band[54] mag d'Agincourt tatsächlich einen Anstoss für ein eigenes Buchprojekt gegeben haben; nicht zu unterschätzen ist gerade der «Reiz» einer angekündigten, aber unveröffentlichten Publikation. Denselben Effekt sollte dann auch d'Agincourts lang erwartetes Buch auf eine Gruppe jüngerer Autoren ausüben.[55]

Zugleich, und hiermit möchte ich Haskells These abschwächen, lag aber der Wunsch nach einer historischen Aufarbeitung jener Artefakte, die Vasari und Winckelmann nur am Rande streiften, in der Luft. Der reiche «homme de goût» auf der Suche nach einer gelehrten Aufgabe erkannte dies und wandte sich jener Epoche zu, deren Geschichte Montesquieu für den griechischen Raum bereits über vierzig Jahre früher in den Grundzügen geschildert, Montfaucon für Frankreich ansatzweise sogar mit Kunstwerken illustriert hatte und deren Aufarbeitung für Italien von Muratori, Maffei und Tiraboschi als dringendes Desiderat reklamiert worden war.

1 Pascal Griener, «La fatale attraction du Moyen Age. Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt et l'‹Histoire de l'art par les monumens› (1810–1823)», in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 54 (1997), S. 225–234 [mit älterer Bibliographie]. Die Studie der Verfasserin *Séroux d'Agincourt und die Kunstgeschichte des Mittelalters: ein Pionier wider Willen?* wurde im Mai 2002 als Dissertation an der Universität Zürich angenommen.

2 J. B. L. G. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe*, 6 Bde., Paris [1810]–1823. Zu d'Agincourts römischem Umfeld siehe Ilaria Miarelli Mariani, «Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt e il collezionismo di ‹primitivi› a Roma nella seconda metà del Settecento», in: *Le quattro voci del mondo: arte, culture e saperi nella collezione di Stefano Borgia 1731–1804*, Giornate Internazionali di Studi, Velletri, 13.–14. Mai 2000, hrsg. von Marco Nocca, Neapel 2001, S. 123–134.

3 Giovanni Gherardo De Rossi, *Notizie storiche del Cav. G. B. Lod. Giorgio Seroux d'Agincourt*, Venedig 1827, S. 13. Guglielmo della Valle ist der Erste, der in seinem 1781 d'Agincourt gewidmeten Brief den französischen Amateur als neuen Winckelmann feiert (Guglielmo Della Valle, *Lettere senesi sopra le belle arti*, 3 Bde., Venedig 1782–86, Bd. 1, S. 237).

4 *Prospectus. Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe, pour servir de suite à l'Histoire de l'art chez les Anciens*. Par M. Seroux d'Agincourt, Paris, 15.2.1810.

5 Milizia verwendete in der Überschrift zu den Architekten des Mittelalters die analoge Auslassung: «Degli Architetti della decadenza dell'architettura fin al suo ristabilimento; cioè dal IV secolo fin al secolo XV» (Francesco Milizia, *Le vite de' più celebri architetti d'ogni Nazione e d'ogni tempo precedute da un saggio sopra l'architettura*, Rom 1768, Libro III).

6 Zuvorderst eingebundenes Blatt im 1. Band der *Histoire de l'art*, Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), R. G. Arte Arch. Stragr. 323 (1). Der Eintrag geht wohl auf die Jahre 1810/11 zurück, als die ersten Lieferungen der *Histoire de l'art* nach Rom gelangten.

7 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti*

pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, hrsg. von Rosanna Bettarini und Paola Barocchi, 9 Bde., Florenz 1966–1987, Bd. 2, S. 31.

8 André Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*, 2 Bde., 2. Ausg., Paris 1690, Bd. 1, S. 91. Luigi Grassi, «Decadenza», in: *Dizionario della critica d'arte*, hrsg. von Luigi Grassi / Mario Pepe, 2 Bde., Turin 1978, Bd. 1, S. 142–143.

9 Charles de Montesquieu, *Œuvres Complètes*, hrsg. von Roger Caillois, Paris 1951, Bd. 2, S. 69–209.

10 Griener 1997 (wie Anm. 1), S. 227.

11 Siehe auch Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München 2001, S. 226, 233–234, 266.

12 Séroux d'Agincourt [1810–]1823 (wie Anm. 2), Bd. 1, «Discours préliminaire», S. III.

13 Ebd.

14 [Jean Sylvain] Bailly, *Histoire de l'astronomie moderne de l'Ecole d'Alexandrie jusqu'à l'époque de M.D.CC.XXX*, nouvelle édition, 3 Bde., Paris 1785 [Erstausgabe 1779–1782], Bd. 1, «Discours préliminaire», S. 13: «Le premier devoir de l'historien est d'être fidele; il ne doit point cacher les vices de son héros: nos miseres, comme notre grandeur font notre histoire.» Auch Bailly rekurriert auf die Vorstellung einer Geschichte des menschlichen Geistes.

15 Charles Le Beau, *Histoire du Bas-Empire en commençant à Constantin le Grand*, 22 Bde., Paris 1757–1781, Bd. 1, S. 4.

16 Henry Vyverberg, *Historical Pessimism in the French Enlightenment*, Cambridge Mass. 1958 (Harvard Historical Monographs XXXVI), S. 75–95.

17 BAV, Vat. lat. 13479–13480, 9839–9849; nach meiner Zählung sind es etwa 3850 Bilddokumente (neu angefertigte Zeichnungen, Pausen, Stiche), wobei bei weitem nicht alle Bildvorlagen zu den Stichen erhalten sind.

18 Daniela Mondini, «Le prime tappe del viaggio in Italia di Séroux d'Agincourt. La documentazione dei monumenti di Modena e di Santo Stefano a Bologna», in: *Le vie del medioevo*, hrsg. von Arturo Carlo Quintavalle, Mailand 2000, S. 420–430.

19 Daniela Mondini: «Die ‹Ursprünge der Gotik› in der Histoire de l'art von Séroux d'Agincourt», in: *La soupe et les nuages*, Akten des Ier colloque de la relève Suisse en histoire de l'art, Université de Lausanne, 10.–12. April 1997, hrsg. von Dominique Radrizzani und Sylvie Wuhrmann, Lausanne 1999 (Etudes de Lettres 1999/3–4), S. 199–206.

20 Séroux d'Agincourt [1810–]1823 (wie Anm. 2), Bd. 1, «Discours préliminaire», S. V.

21 Neben Eméric-David, Mitglied der Académie des Inscriptions et belles lettres, selbst Verfasser einer Geschichte der Malerei des Mittelalters [1812], übernahm L. Feüillet, Bibliothekar des Instituts, die editorischen Aufgaben, siehe Séroux d'Agincourt [1810–]1823 (wie Anm. 2), Bd. 1, «Préface», S. V.

22 «C'est ici, jeunes artistes qu'en laissant à vos maitres mûris par l'âge et les travaux, le plaisir que des récits et des tableaux historiques sur les effets des Siècles pourront donner à leur expérience, c'est ici que cet ouvrage peut mériter vos regards. Quant aux Amateurs d'un Art qui – dans sa perfection fait leurs délices, l'historique de la Décadence leur donnera matière à observations utiles à l'influence qu'ils doivent avoir sur les travaux des Artistes; ils craindront qu'en gênant leurs idées, altérant les règles par des goûts de mode, des demandes étranges ils ne ramenent la barbarie dont ils auront vû le spectacle effrayant» (Séroux d'Agincourt, «Préface», [nicht paginiert], Getty Research Institute [GRI], 860191, Bd. 1).

23 Brief von Séroux d'Agincourt an Dufourny, Rom, 9. Dez. 1812, GRI, 860191, Bd. 4, fol. 127r–129v, fol. 128v; zitiert auch bei Griener 1997 (wie Anm. 1), S. 231. Zu d'Agincourts Mitarbeiterkreis siehe auch Henri Loyrette: «Séroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval», in: *Revue de l'Art* 48 (1980), S. 40–56, hier S. 47–49.

24 Giovanni Previtali, *La fortuna dei primitivi. Dal Vasari ai neoclassici*, Turin 1989 [1. Ausg. 1964]. Ingo Herklotz, «Historia Sacra und mittelalterliche Kunst während der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Rom», in: *Baronio e l'arte*, Akten des internationalen Kongresses, Sora, 10.–13. Okt. 1984, Sora 1985, S. 21–74. Gabriele Bickendorf, *Die*

Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert, Berlin 1998.

25 Caylus verkehrte im Kreis des Mediävisten La Curne-de Sainte-Palaye an der Académie des Inscriptions et belles lettres und forschte zum altfranzösischen Epos: Caylus, «De l'ancienne chevalerie et des anciens romans», erstmals veröffentlicht in: *Magasin encyclopédique*, I, Febr. 1813, S. 311–362. Jürgen Voss, *Das Mittelalter im historischen Denken Frankreichs. Untersuchungen zur Geschichte des Mittelalterbegriffes und der Mittelalterbewertung von der zweiten Hälfte des 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*, München 1972, S. 208.

26 Comte de Caylus, *Recueil d'antiquités egyptiennes, etrusques, grecques, romaines et gauloises*, 7 Bde., Paris 1752–1767, Bd. 1 (1752), S. 159.

27 Ebd., S. 158.

28 «[…] je voudrois qu'on cherchât moin à éblouir qu'à instruire, & qu'on joignît plus souvent aux témoignages des Anciens la voie de comparaison, qui est pour l'Antiquaire ce que les observations & les expériences sont pour le Physicien. L'inspection de plusieurs monumens rapprochés avec soin en découvre l'usage, comme l'examen de plusieurs effets de la nature combinés avec ordre en dévoile le principe […]» (ebd., «Avertissement», S. III).

29 Bickendorf 1998 (wie Anm. 24), S. 123–178.

30 R. P. D. Bernard De Montfaucon, *L'antiquité expliquée et représentée en figures*, 10 Bde., Paris 1719–1724, Bd. 1, S. XVI–XVII.

31 Ders., *Les Monumens de la Monarchie françoise*, 5 Bde., Paris 1729–1733, Bd. 2 (1730), S. 2; die im Einführungskapitel zur Buchmalerei von Séroux zitierte Stelle ist hier kursiv hervorgehoben (Séroux d'Agincourt [1810–]1823 [wie Anm. 2], Bd. 2, «Peinture», S. 45).

32 Siehe zwei handschriftliche Abhandlungen zum Ursprung des Spitzbogens von d'Agincourt (1783/84), Sir John Soanes Research Library, London, MS. 4to, «Architecture», AL 16 B.

33 Horace Walpole, *Anecdotes of Painting in England. […] collected by the late Mr. George Vertue, and now digested and published from his original MSS*, 4 Bde., Strawberry-Hill 1762–1771, Bd. 1, S. 109.

34 Francis Haskell, «Gibbon und die Kunstgeschichte», in: ders., *Wandel der Kunst in Stil und Geschmack*, Köln 1990 [engl. 1987], S. 39–61, S. 47.

35 Edward Gibbon, *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*, New Edition, 14 Bde., Basel 1789, 8°, Bd. 2, Kap. XVI, S. 405–406.

36 Siehe die Einleitung der Erstausgabe, die das Datum 1. Februar 1776 trägt, abgedruckt in: ebd., Bd. 1, «Preface», S. III–VI.

37 «C'est à l'aide de ces guides que j'essaie de discerner, parmi les causes générales de décadence, celles qui sont propres et particulières à l'Art» (Séroux d'Agincourt [1810–]1823 [wie Anm. 2], Bd. 1, «Tableau historique», S. 5).

38 Haskell 1990 (wie Anm. 34), S. 56–57.

39 Séroux d'Agincourt [1810–]1823 (wie Anm. 2), Bd. 1, «Architecture», S. 34.

40 Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, 9 Bde., Modena 1772–1781, Bd. 2, S. 1–28.

41 Ebd., Bd. 4 (1774), S. 400–401. Mondini 2000 (wie Anm. 18), S. 421.

42 Girolamo Tiraboschi, «Epistolario», Bd. 4, Briefe 1–5, Modena, Biblioteca Estense, ms. Ital. 861 (α.L.8.4).

43 Bickendorf 1998 (wie Anm. 24), S. 188–223.

44 Scipione Maffei, *Verona Illustrata*, 4 Bde., Verona 1731–32, Bd. 3, S. 132.

45 «Solamente sarebbe da desiderare che nè pure si sprezzassero varie nobili memorie de' secoli rozzi, che restano in piedi: manca ad esse, è ver, la finezza Greca e Romana, ma non lasciano di spirare una veneranda maestà e magnificenza» (Ludovico Antonio Muratori, *Dissertazioni sopra le antichità italiane*, Nr. XXIV, Mailand 1836 [lat. 1738–1742], Bd. 2, S. 13).

46 Cassiodor, «Variarum», Lib. VII, Nr. XV, in: *MGH, Auctores antiquissimi*, hrsg. von Theodor Mommsen, Berlin 1894, Bd. 12, S. 211–212.

47 «[…] Ma la sottigliezza delle colonne suppone necessariamente i sesti acuti; senza de' quali non potrebbe una pesante fabbrica sostenersi su colonne sottili, come a' dotti Architetti è abbastanza noto. E perciò parmi, s'io non m'inganno, che da questo passo raccolgasi ad evidenza, che a' tempi de' Goti si

prese ad usarsi ciò che è uno de' principali caratteri della Gotica Architettura [...].» (Tiraboschi 1772–1781 [wie Anm. 40], Bd. 3 [1773], S. 62).

48 «[...] mais il ne me parait pas qu'il puisse être question de l'architecture des Goths, ni de celle de leur tems à laquelle on pouvait plutôt reprocher pesanteur que proceritatem» (Brief von Séroux d'Agincourt an Tiraboschi, 25. Dez. 1786, Girolamo Tiraboschi, «Epistolario», IV, Brief 5, fol. 11v–12r, Modena, Biliotecа Estense, ms. Ital. 861 [α.L.8.4]).

49 Ebd. fol. 13r–13v.

50 Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, 16 Bde., Mailand 1822–26 [Neudruck der erw. 2. Ausg. 1788–1794], Bd. 3, S. 111–113.

51 Gibbon 1788 (wie Anm. 35), Bd. 7, Kap. XXXIX.

52 Séroux d'Agincourt [1810–]1823 (wie Anm. 2), Bd. 1, «Tableau historique», S. 26. Tiraboschi 1772–1781 (wie Anm. 40), Bd. 3 [1773], S. 10 und S. 41–49.

53 Die USA erklärten wenige Monate nach dem Erscheinen von Gibbons erstem Band ihre Unabhängigkeit (4. Juli 1776), siehe Roy Porter, *Edward Gibbon. Making History*, London 1987, S. 161.

54 Der erste Band wurde nach wenigen Monaten neu aufgelegt und im folgenden Jahr gleich ins Französische übersetzt.

55 M. Lamy, «La découverte des primitifs italiens au XIXe siècle. Seroux d'Agincourt (1730–1814) et son influence sur les collectionneurs, critiques et artistes français», in: *Revue de l'Art ancienne et moderne* 39/40 (1921), S. 169–190.

SUMMARY

This essay deals with a 'side effect' of the classical artistic doctrines that were prevalent in the second half of the eighteenth century. During this period, the study of late antique and mediaeval art as 'art of the decadence', respectively 'the decadence of art' received a new impetus: research of this type was legitimized as being a precautionary measure, aimed at preventing a renewed decline in art.

The project of writing a book on the 'Histoire de la décadence de l'art' [sic] (History of the decadence of art), launched by Séroux d'Agincourt (1730–1814), stands at the centre of subsequent reflections on the theme. The French amateur of art advanced this work, with a considerable financial input, in Rome during the 1780s. Intending to provide a continuation to Winckelmann's *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), d'Agincourt undertook one of the earliest attempts at a systematization of late antique – and more particularly mediaeval – art. A methodological innovation that was maybe even intended as an 'improvement' on Winckelmann's work, was that it should be possible to reconstruct the history of art visually, by means of the monuments, that is by illustrations of them. D'Agincourt's *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe* only appeared between 1810 and 1823, after a considerable delay; in order therefore to classify it 'justly' it is important to recall what was the intellectual horizon of the author at the time when it was first planned. Francis Haskell emphasized, early on, the links between the French scholar and Edward Gibbon, the author of *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776–88). These links are evident in the basic interest shown by the two men in the phenomenon of the decline. The examination undertaken here of further (art) historical texts of the eighteenth century has two aims in view. On the one hand, it will provide an outline of the way in which 'décadence' (decadence) was used in eighteenth-century discourses as an alternative term for the Middle Ages; on the other, by use of Montfaucon's illustrated works, and the writings of Maffei, Muratori and Tiraboschi, it will show that a scientific study of mediaeval culture and art had already, repeatedly, been requested. Thus it will be possible to add a nuance to Haskell's theory of d'Agincourt's direct dependence on Gibbon's historical work; the last volume of the English scholar's work dealt with the mediaeval period in its entirety and first appeared, in fact, in 1788.