

DANIELA MONDINI

Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800

Zürcher Schriften zur Kunst-, Architektur- und Kulturgeschichte, Bd. 4. Zürich: Zurich InterPublishers 2005. 407 S. mit 189 Abb. im Text. ISBN 978-3-909252-13-8

Goethe wußte, was er an ihm hatte. »Aus dem höchst schätzbaren Werk des Herrn d'Agincourt« konnte sich auch der inzwischen zum Staatsminister avancierte Weimarer Dichter über den Zustand der Künste im Mittelalter »auf das genaueste unterrichten.« Das 1816 publizierte Lob entsprach durchaus der gängigen Meinung. Für Zeitgenossen, die wie Goethe dem Mittelalter zwar mit Neugierde, aber doch immer auch mit einer gehörigen Portion Skepsis begegneten, mochten die zwischen 1810 und 1823 unter dem Titel *Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e* publizierten sechs großformatigen Bände mit ihren schließlich mehr als 320 Bildtafeln tatsächlich Fundgrube und autoritativer Leitfaden sein. Wer allerdings genauer prüfte – vielleicht jemand aus der wachsenden Zahl von Enthusiasten und Experten auf dem Gebiet nachantiker Kunst –, dem konnten die Schwächen des voluminösen Werks kaum verborgen bleiben. Daß Séroux d'Agincourt als Autor daran nur geringe Schuld hatte, ist bekannt: Sein Konzept für die *Histoire* war in den späten 1770er Jahren als Fortsetzung und Ergänzung zu Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Alterthums* entwickelt worden. Damals durfte, ja mußte ein derartiges, weitgehend unbekanntes Terrain sondierendes Vorhaben zukunftsweisend erscheinen. Die aufgrund widriger Umstände um mehr als 30 Jahre hinausgezögerte Publikation trug dann jedoch trotz permanenter Überarbeitung nicht mehr als größtenteils überholte Ideen des 18. Jh.s in die Öffentlichkeit.

Welche Probleme sich daraus ergaben und wie diese gemeistert wurden, hat die Forschung immer wieder diskutiert. Tiefere Einblicke in

das Unternehmen *Histoire de l'art* aber vermittelt nun die Arbeit von Daniela Mondini. Mit Akribie und Umsicht zeichnet die Autorin Entstehungs- und Wirkungsgeschichte von Séroux d'Agincourts Werk nach, und zwar – das gilt es zu betonen – auf der Grundlage unpublizierter Quellen, die hier erstmals vorgestellt und analysiert werden. So ist ein Buch entstanden, das nicht nur ein über viele Jahre hinweg realisiertes, spektakuläres Projekt beschreibt, sondern jenseits monographischer Perspektive eine entscheidende Etappe kunsthistorischer Mediävistik als Teil neuzeitlicher Kulturgeschichte in fundierter Dokumentation erschließt und anschaulich macht.

Die Arbeit ist Teil einer »Séroux-Renaissance«, die sich seit etwa 10 Jahren beobachten läßt und hier nur in wenigen Stichworten zu referieren ist. Mit dem gestiegenen Interesse an der Kunsthistoriographie des 17. und 18. Jh.s und an der Ausbildung einer historisch-kritischen Forschung nicht zuletzt in Italien haben auch die *Monumens* neue Konjunktur erhalten. Ihr Stellenwert als zentrales wie prekäres Werk früher Mittelalterrezeption spielt dabei ebenso eine Rolle (Pascal Griener, *La fatale attraction du moyen âge: Jean-Baptiste Seroux d'Agincourt et l'»Histoire de l'art par les monumens«* [1810-1823], in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 54, 1997, 225-234) wie die Bedeutung für die Etablierung eines romantischen Weltbildes (Jean-Claude Berchet, *Chateaubriand, Séroux d'Agincourt et les arts du moyen âge*, in: *Chateaubriand et les Arts. Recueil d'études publiés sous la direction de Marc Fumaroli*, Paris 1999, S. 57-81). Verbindungen zu Schlüsselpublikationen der Zeit (Chiara Gauna, *La Storia pittorica de Luigi*

Lanzi. *Arti, storia e musei nel Settecento*, o. O. 2003) wie die konsequente Illustrierung (*Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750-1920*. Hrsg. von Katharina Krause u. a., Leipzig 2005, S. 87-91) fügen die Monumentaledition in größere historiographische Zusammenhänge ein und machen sie zum idealen Gegenstand interdisziplinärer Fragestellungen (D. Mondini, Die Dekadenz der Kunst. Séroux d'Agincourt und ein neues Forschungsfeld des 18. Jh.s, in: *Kosmopolitismus – Programm oder Problem? Austausch in Kunst und Kunsttheorie im 18. Jh.* Hrsg. von Pascal Griener u. Kornelia Imesch, Zürich 2004, S. 89-104; dies., Die ‚fortuna visiva‘ römischer Sakralbauten des Mittelalters. Christliche Kultpromotion und antiquarisches Wissen in Publikationen des 17.-19. Jh.s, in: *Visualisierung und Imagination. Materielle Relikte des Mittelalters in bildlichen Darstellungen der Neuzeit und Moderne*, 1. Teilband. Hrsg. von Bernd Carqué u. a. [Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft, 25], Göttingen 2006, S. 253-314). So erscheinen die *Monumens* als wichtiger Punkt innerhalb eines dichten, permanent sich erneuernden Netzes von Informationen und als früher Markstein wissenschaftlicher Kunstgeschichte. Eine monographische Gesamtdarstellung bedurfte von daher keiner Begründung. Und es wundert kaum, wenn gleichzeitig mit dem hier angezeigten Buch ein Parallelprojekt entstand (Ilaria Miarelli Mariani, *Séroux d'Agincourt e l'histoire de l'art par les monumens. Riscoperta del medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Rom 2005). Im Nachhinein rechtfertigt sich diese Doppelung durch die jeweiligen Ergebnisse. Bleiben die italienische Publikation wie auch die vorbereitenden Studien aus der Feder Miarelli Marianis eher im Solide-Deskriptiven der Fakten und Ereignisse, geht Mondinis Untersuchung in die Tiefe, richtet sich an ideengeschichtlichen Fragestellungen aus und überschreitet damit immer wieder die Grenzen biographisch verengter Analyse.

Trotzdem besteht das zentrale Anliegen Mondinis in der Rekonstruktion des »wahren« Séroux d'Agincourt, der gegen den des gedruckten Textes zum Vorschein gebracht werden soll. Für zwei zentrale Punkte bedeutet dies substantielle Korrekturen an bisherigen Erkenntnissen: 1. Nach Vergleich mit der im Getty Research Center, Los Angeles, aufbewahrten Abschrift des Autographs von 1809 läßt sich die immer wieder zitierte, methodisch wichtige *Préface* des Buchs sicher als Produkt der Herausgeber bestimmen. Der 1823 publizierte, das Manuskript an Umfang weit übertreffende, vielleicht von Eméric David verfaßte Text bietet einen Kommentar zum Projekt und stellt, werbestrategisch nicht ungeschickt, dessen Wissenschaftlichkeit heraus (S. 151-155 u. 361-368). 2. Noch einschneidender als diese Maßnahme erweist sich eine weitere, die ebenfalls bei der Konfrontation des Nachlasses mit dem gedruckten Buch ans Licht tritt: Die Herausgeber hatten gegen den ausdrücklichen Willen Séroux d'Agincourts zunächst die Tafeln publiziert und dafür ausführliche Erläuterungen aus dem Haupttext generiert. So mußte notwendigerweise der Charakter des Werks als Bilderbuch evident werden.

Auch dies war in erster Linie eine verkaufspolitische Maßnahme gewesen. Sie konnte gelingen, weil dem visuellen Element in Séroux d'Agincourts Projekt von vornherein ein überragender Stellenwert zugeordnet war. Es ist demnach nur konsequent, wenn auch Mondini nachhaltiges Augenmerk auf das Medium legt, welches im 19. Jh. zum Leitmedium kunsthistorischer Forschung aufsteigen sollte: die reproduzierte Abbildung. Gerade an ihr läßt sich historisches Sehen und Verstehen oftmals unverstandener Denkmäler ablesen und der Wandel wissenschaftlicher Bewertung nachzeichnen, der für mittelalterliche Architektur und Kunst erst mit Séroux d'Agincourt im eigentlichen Sinne beginnt und seither nicht mehr zum Stillstand kommen sollte. Ohne Zweifel war sich der Autor der Vorreiterrolle bewußt, die er mit dem großflächigen Einsatz

der Reproduktion übernahm. Denn sein Plan, das Bild stark zu machen und ihm einen wesentlichen Part der Argumentation zu übertragen, bedeutete eine qualitative Steigerung gegenüber älterer Literatur, auch und besonders gegenüber dem als Anspruch im Hintergrund präsenten Werk Winckelmanns.

Winckelmann hatte für seine Bücher aus Kostengründen auf Illustrierung verzichten müssen. Gleichwohl war dem Altertumsforscher immer klar gewesen, in welchem hohen Maße die Aussage des Archäologen durch Bilder zu stützen, aber auch zu beeinflussen war. Wenn Séroux d'Agincourt nun sein Unternehmen von Beginn an auf das Fundament visueller Dokumente stellt, dann wird aus der *histoire [...] par les monumens* eigentlich eine *histoire par les images*. Nicht nur für den Benutzer, der die opulenten Bände durchblättert, auch für den Autor selbst. Denn an die Stelle des nachträglich zu bebildern Schreibens tritt für ihn zunächst das Sammeln und Ordnen von Reproduktionen. Die in der vaticanischen Bibliothek erhaltenen mehr als 3.800 Zeichnungen, Pausen, Kupferstiche aus der Sammlung Séroux d'Agincourts belegen nicht allein – was kaum verwundert – den heterogenen Charakter dieses Inventars, sie verraten auch etwas davon, wie dieses Bildcorpus genutzt wurde. Abhängig von der Fähigkeit der Zeichner, spätantike oder mittelalterliche Monumente zu erfassen, abhängig von dem, was Korrespondenten und Vermittler außerhalb Roms lieferten, bot es nicht mehr als ein Rohmaterial für die zu entwerfenden Tafeln des Werks. Mondini hat das einzigartige Konvolut als Quelle ersten Ranges ernstgenommen, um es mit detektivischem Spürsinn zu durchleuchten. Aus Beobachtungen an den Originalblättern und an den danach gedruckten Stichen kann sie die einzelnen Schritte hin zur endgültigen Bildversion verfolgen und dabei eine konsekutiv sich ändernde Semantik visueller Informationsträger aufzeigen: Kriterien der Auswahl, das Verfahren der Objektbearbeitung und der Einbau

dieser Objekte in die Vorstellung von einer sich entwickelnden Geschichte treten auf diese Weise in den Blick. Und es verfestigt sich der Eindruck, daß es sich beim ursprünglichen Bild um eine Verfügungsmasse handelt, die, anpassungsfähig und formbar, unterschiedlichen Aufgaben und Intentionen dienstbar gemacht werden kann.

Leitgedanke für die moderne bildphilologische Arbeit an den Ingredienzien der zu schaffenden Publikation und den aus ihnen gewonnenen Resultaten ist die propagandistische Idee, die der Autor mit seinen Illustrationen verfolgte: die Dokumentation von *décadence* in Architektur und Bildkünsten, die nach dem Ende des römischen Kaiserreichs Einzug gehalten habe. Wie ernst dieses Anliegen war, geht aus dem ursprünglich vorgesehenen Titel hervor: *Histoire de la décadence de l'art* hätte unmißverständlich zum Ausdruck gebracht, welche Vorstellung Séroux d'Agincourt von der Nachantike im Kopf trug und was er in den Monumenten dieser Zeit suchte. Um aber die Bilder mit einer derartigen Aufgabe zu betrauen, mußten sie »lesbar« gemacht werden, und zwar so, daß aus ihnen das Anliegen des Autors unzweifelhaft hervorging. Sie waren also auf die Aussage *décadence* hin festzulegen, hatten dabei die Vielfalt gestalterischer Möglichkeiten zu zeigen, in gewissem Umfang auch Entwicklung zu demonstrieren und Vergleiche zu ermöglichen. Dies gelingt über eine Vereinheitlichung und »Abstrahierung« der benutzten Vorlagen, welche in simplifizierte und zum Teil in den Maßen erheblich reduzierte Umrißzeichnungen verwandelt werden. So entstehen beispielsweise aus den großen, wirkmächtigen Stichen der Kathedrale von Ely, die James Bentham 1771 publiziert hatte, relativ spröde Ansichten der Kirche, die höchstens noch im Kontext der Konfrontation mit anderen Monumenten auf Tafel XLI des Architekturbandes Aussagekraft entfalten. Zugleich bedient die Sprache der Bilder bei Séroux d'Agincourt lange eingeübte Sehgewohnheiten durch Anverwandlung oder

direkte Übernahme alter, teilweise bis ins 17. Jh. zurückreichender Layoutstrukturen. Wenn Mondini »Tafeln als Texte« untersucht, wird alles dies zum Thema (S. 233-298). Besonders augenfällig dort, wo unterschiedliche Artefakte in serieller Reihung ganz oder abgekürzt auftauchen und damit etwas entfaltet wird, das sich unter dem Stichwort »Rhetorik des schnellen Blicks« (S. 274) prägnant subsumieren läßt. Auch dieses – denkt man an die »Parallèles« des 18. und frühen 19. Jh.s – vom Prinzip her nicht neue, jetzt aber wissenschaftlich genutzte Verfahren dient der Dingfestmachung von *décadence* im zeitlichen Verlauf und befördert ästhetische, in gewisser Weise auch nationale Kanonbildung.

Daß selbst in einer permanent auf neue Erkenntnisse hin agierenden Wissenschaft Bilder weitaus länger wirken als das geschriebene Wort, daß sie eine Geschichte haben, die mit der erstmaligen Publikation noch keineswegs abgeschlossen sein muß, war im frühen 19. Jh. oftmals zu erleben (siehe etwa die instruktive Konfrontation von Tafeln aus Richard Pocockes *Description of the East*, Bd. 1, London 1743 und Antoine-Chrysostôme Quatremère de Quincy's *De l'architecture égyptienne* [...], Paris 1803 bei Sylvia Lavin, *Quatremère de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*, Cambridge/Mass. – London 1992, S. 48-53). Gegenüber der *longue durée* des visuell ver-

mittelten Wissens schwindet die Anerkennung der schriftlich fixierten Leistung Séroux d'Agincourts verhältnismäßig rasch. Doch nicht nur die kunsthistorischen Ansichten des französischen Autodidakten sind alsbald überholt, auch die Benutzung des unhandlichen Formats von Publikationen wie der seinen löst zunehmend irritierte oder wütende Reaktionen aus. »Un in-folio illisible ou un atlas indépendant du texte, les pires choses qui soient en archéologie«, wird Félix de Verneilh 1851 dekretieren und damit Wünsche des Lese- und Fachpublikums auf den Punkt bringen, die sich durch Editionen wie die *Histoire de l'art par les monumens* immer weniger befriedigt sahen. Die bei Séroux d'Agincourt angestrebte Totalperspektive kann angesichts zunehmender Spezialforschung kaum jemanden mehr überzeugen. Vor allem aus zwei Gründen: weil sie ein festes historisches und ästhetisches System als gegebene Tatsache behauptet, und weil sie nicht – wie z. B. später die Überblicksdarstellungen Franz Kuglers – aus Einzelbeobachtungen hervorgeht, das heißt auf induktivem Wege zustande gekommen ist. Daniela Mondini braucht das nicht zu bekümmern. Sie hat in ihrer Analyse der *Monumens* dem System des Werks eine wohldosierte und durchdachte, Induktion und Deduktion verschränkende Studie entgegengesetzt. Was kann man sich Besseres wünschen?

Klaus Niehr

SIBYLLE BADSTÜBNER-GRÖGER, CLAUDIA CZOK, JUTTA VON SIMSON

Johann Gottfried Schadow. Die Zeichnungen

Mit einem einführenden Essay von Werner Hofmann. Im Auftrag der Akademie der Künste und des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft hrsg. von Rüdiger Becksmann. 3 Bde., 1000 S., 2474 Abb. davon 58 farb. ISBN 978-3-87157-190-9. € 248,-

Drei Autorinnen, zwei Institutionen und ein Verlag haben sich, unterstützt von zwölf Geldgebern, zusammengefunden, um das zeichnerische Werk Johann Gottfried Schadows in

einer angemessenen Veröffentlichung vorzulegen. Inhalt und Gestaltung der drei Bände beeindrucken gleichermaßen. Das ist eine Tat, die doppelte Freude bereitet: Begegnung mit