

Burckhardt und Séroux d'Agincourt

Bruno Klein

Der französische, tief im *Ancien Régime* verwurzelte ehemalige königliche Steuerpächter Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt und der bürgerliche Schweizer Jakob Burckhardt waren zwei durch Lebenszeit und ihre individuelle Biographie völlig unterschiedliche Persönlichkeiten. Nicht einmal theoretisch hätten sie sich kennen lernen können, da Séroux bereits 1814, also vier Jahre vor der Geburt Burckhardts, gestorben war. Trotzdem waren beide als Kunsthistoriker enger miteinander verbunden, als es nach dieser ersten Beobachtung möglich scheint.

Das Resultat von Séroux d'Agincourts Beschäftigung mit der Geschichte der Kunst war das monumentale, sechsbändige Werk *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*¹, dessen Publikation schon 1789 vorbereitet war, das aber dann doch erst zwischen 1810 und 1823, und damit größtenteils posthum, erscheinen sollte². Gilt der jüngere Burckhardt als methodischer Vordenker und Erneuerer der Kunstgeschichte, so scheint Séroux eher als ein noch aus dem 18. in das 19. Jahrhundert hinüberraagendes Fossil, dessen kunsthistorische Forschungen unentschieden zwischen antiquarischem Interesse, gepaart mit der Mentalität des Schmetterlingssammlers, enzyklopädischer Neugier und aufgeklärt modischer Systematisierungsleidenschaft *à la* Winckelmann hin- und herpendelten.

Diese Art der Kunstgeschichte hatte Burckhardts Generation längst hinter sich gelassen, weshalb es aleatorisch erscheinen mag, beide Personen zusammenbringen zu wollen. Und tatsächlich kann es auch nicht um den Versuch gehen, eine direkte Beziehung zu konstruieren. Doch scheint es sinnvoll, auf gewisse Parallelen im Werk der beiden Kunsthistoriker hinzuweisen, die keineswegs zufällig sind. Denn die Arbeit des älteren Séroux war dem jüngeren Burckhardt hilfreich bei der eigenen kunsthistorischen Emanzipation – freilich in einem Sinne, der den Absichten von Séroux völlig widersprochen hätte.

Vorab gilt es jedoch, sich Rechenschaft darüber abzulegen, ob Burckhardt das Werk von Séroux überhaupt gekannt hat; und wenn ja, wie er es nutzte. Beides lässt sich schnell beantworten: Es ist überaus wahrscheinlich, dass Burckhardt die Kunstgeschichte von Séroux, die überhaupt allen Kunsthistorikern des 19. Jahrhunderts präsent gewesen sein dürfte, vor Augen hatte. Gerade die Tafelbände haben dem Werk als unerschöpflicher Fundus von Abbildungen zur mittelalterlichen Kunst eine lange Nachwirkung gesichert. Erst im 20.

Jahrhundert geriet Séroux zunehmend in Vergessenheit, während er gerade in den letzten Jahren wieder entdeckt wurde. Konkret verweist Burckhardt schon im *Cicerone*³ sowie auch noch in seinen sehr späten „Randglossen zur Skulptur der Renaissance“ von 1894/95 auf Abbildungen bei Séroux⁴.

Doch dürften Burckhardts Kenntnisse von dessen Werk über das Übliche hinausgegangen sein, denn er konnte sich nicht nur auf das französische Original berufen, sondern auch auf eine revidierte und gekürzte deutschsprachige Ausgabe in drei Bänden. Diese war 1840 von Ferdinand von Quast in Berlin herausgebracht worden⁵, also genau zu jenem Zeitpunkt, als Burckhardt dort studierte. Kugler hatte sie sofort rezensiert⁶. Wie nicht anders zu erwarten, zitiert Burckhardt in seinen Werken denn auch beide Ausgaben⁷. Die französische und die deutsche Version unterschieden sich jedoch nicht allein durch die Sprache, denn Ferdinand von Quast hatte das Werk in seiner Übersetzung stark gekürzt, indem er auf den ganzen Haupttext mit seinen kunsttheoretischen Ausführungen verzichtete, nur noch die – freilich ausführlichen – Abbildungslegenden ins Deutsche übertrug und gemäß des neueren Forschungsstandes aktualisierte. Séroux' Werk war damit zu einer reinen Sammlung von Illustrationen geworden, und als solche blieb die Publikation bis ins späte 19. Jahrhundert die wichtigste, in ihrer Bedeutung kaum zu unterschätzende Bildquelle zur mittelalterlichen Kunst. Und gerade als solche hat auch Burckhardt sie immer wieder genutzt, wie die erwähnten Textstellen beweisen.

Aber dies macht noch nicht die wirkliche Bedeutung von Séroux für Burckhardt aus; jene reichte viel weiter und lag darin begründet, dass Séroux' Werk zwitterhaften Charakter besaß. Denn es handelt sich bei diesem gleichermaßen um die Sammlung von Bildern heterogener Objekte wie um den Entwurf eines kohärenten kunsthistorischen Systems. Es scheint deshalb geboten, sowohl Séroux' verbalen als auch seinen visuellen Diskurs in Hinblick auf Burckhardt näher zu beleuchten. Schließlich gibt es wohl wenige kunsthistorische Werke, bei denen beides so deutlich voneinander getrennt betrachtet werden kann.

So schrieb schon Franz Kugler in seiner 1841 erschienen Rezension der Quastschen Ausgabe, dass die kunsttheoretischen Ansichten Séroux' veraltet seien, weshalb es durchaus berechtigt wäre, auf ihren Wiederabdruck zu verzichten. Kugler, zu dieser Zeit noch ein bekennender Romantiker und schwärmerischer Verehrer der Kunst des Mittelalters, hatte sich daran gestoßen, dass Séroux eben diese Kunstepoche nur abwertend beurteilte. Denn paradoxerweise hatte letzterer sein ganzes Werk einer ihm missfallenden Epoche der Kunst *depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e* gewidmet. Er wollte damit dezidiert die Kunstgeschichte Winckelmanns fortsetzen, der seine Geschichte der antiken Kunst mit der Verfallsepoche der Imitation enden ließ. Dementsprechend hatte schon Leopoldo Cicognara seinem eigenen, parallel zu dem von Séroux erscheinenden Werk über die moderne Skulptur den Untertitel *per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di D'Agincourt* verliehen. Damit hatte er korrekt erfasst, dass es dem systematisch-enzyklopädischen Geist des dem 18. Jahrhun-

dert verpflichteten französischen Antiquars Séroux d'Agincourt notwendig erschienen war, die Lücke zwischen der Kunst der Spätantike und der Renaissance zu füllen. Aber was dem Klassizisten Séroux noch als eine Kunst der *décadence* erscheinen musste, war für Kugler nun gerade die einzige, die er als gleichberechtigt mit der griechischen und somit allein als abermals originär gelten ließ. Dies war auch das Interesse des Ferdinand von Quast – der gerade mit einer Abhandlung über das Erechteion auf sich aufmerksam gemacht hatte⁸ –, an der Reduktion des Séroux auf eine Bildersammlung: Denn beim Verzicht auf die klassizistisch-normativen Textpassagen wurde daraus – entgegen der ursprünglichen Absicht – ein Monument der Kunst des Mittelalters.

Auch Burckhardt schwärmte noch ausschließlich für das Mittelalter, als er in den frühen vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts in Berlin studierte. Doch als er ein paar Jahre später von Kugler dorthin zurückberufen wurde, um die Neuausgabe des *Handbuchs der Kunstgeschichte* zu betreuen, kam er direkt aus Italien und hatte inzwischen seine eigenen Interessensgebiete über den Bereich der mittelalterlichen Kunst hinaus erweitert. Selbst Kugler begann damals, sich von seiner allzu einseitigen Verehrung des Mittelalters abzuwenden und vieles, was in der Zeit der Romantik und dann in zunehmender Verkrustung darüber gesagt und geschrieben worden war, als übertrieben anzusehen. Die redaktionellen Modifikationen zwischen der ersten und der zweiten, von Burckhardt betreuten Ausgabe des *Handbuchs der Kunstgeschichte* sprechen diesbezüglich eine deutliche Sprache⁹. Und so konnte aus dem verspäteten Klassizisten und Romantiker wider Willen Séroux d'Agincourt, der am Anfang der vierziger Jahre gerade noch als Bilderlieferant taugte, am Ende des Jahrzehnts wieder ein respektabler Kunsthistoriker werden. Es ist dabei auch nicht ganz zu vergessen, was Kaegi folgendermaßen ausgedrückt hat: Kuglers „Handbuch, das er [Burckhardt] nun neu herausgab, war trotz aller Liebe Kuglers zum Mittelalter und trotz allen Einschüben Burckhardts in den Hauptzügen noch ein echtes Enkelkind der Epoche Winckelmanns“¹⁰. Weshalb, so wäre zu ergänzen, Séroux methodisch hierfür noch zwangsläufig aktuell sein musste, auch wenn dies paradox scheinen mag.

Burckhardt, von Hause aus zunächst Historiker, lernte zwar bei Kugler die Kunstbetrachtung, wurde aber erst dank seines Werks sowie desjenigen Séroux' mit der Evidenz des vergleichenden Sehens wirklich vertraut gemacht. Aber er ließ es dabei nicht bewenden: Wenn Séroux schrieb, dass er großen Wert auf möglichst qualitätvolle Abbildungen gelegt habe, um sein Werk zu einer Grundlage weiterer Studien zu machen, dann behauptete Burckhardt – zumindest im *Cicerone* –, alles, worüber er schreibe, selbst gesehen zu haben und lehnte den Gebrauch illustrierter Führer explizit ab. Bekanntlich ist Burckhardt tatsächlich sehr viel gereist, dennoch war sein Anspruch, wirklich alle Objekte aus eigener Anschauung zu kennen, natürlich nichts anderes als ein Habitus. Um diesen zu entwickeln, dürfte die Anregung durch Séroux wichtig gewesen zu sein, denn es gab damals kein anderes Werk der Kunstgeschichte, welches vergleichsweise aufwändig illustriert war. Hierauf konnte

auch Burckhardt zurückgreifen, der zum Beispiel die *Consolazione* in Todi nie gesehen hat, sondern sie tatsächlich wohl nur durch die Abbildungen bei Séroux kannte (Abb. 68).

Denn nicht mit seinen klassizistisch geprägten verbalen Diskursen ist Séroux ein wichtiger Vorläufer für eine positivistische Kunstgeschichte geworden, sondern durch die zahlreichen Illustrationen seines Werks, welche sich ihrer schieren Masse wegen jeder systematisierenden Theorie widersetzen. Dies war auch der Grund, warum sein Werk selbst in Zeiten der moderneren Kunstgeschichte noch zu überleben vermochte. Vor allem aber hat Séroux den Anspruch in die Kunstgeschichte eingebracht, dass ihre Theorie nur durch eine abundante Illustration hinreichend beweisbar sei: Diese Disziplin könne, im Gegensatz zur Ästhetik, nicht ohne Abbildungen auskommen.

Was die Qualität und die Menge der Abbildungen betraf, blieb Séroux bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts unübertroffen. Burckhardt seinerseits kopierte den Franzosen hierbei nicht, da er selbst viel sparsamer mit Abbildungen umging, aber er hatte zumindest den Anspruch übernommen, dass vom Kunstwerk selbst und vor allem von seiner korrekten Beobachtung auszugehen sei. Insofern war er kein echter Adept eines von Karl Friedrich von Rumohr propagierten „Schriftquellen-Positivismus“. Wenn Burckhardt auf entsprechende Dokumente verwies, dann nur in den Fußnoten, um stattdessen im Text anschauliche Bilder zu evozieren: Burckhardt war ein Schüler des Bildpositivismus, für den Séroux einige der für die Kunstgeschichte entscheidenden Grundlagen gelegt hatte.

Es stellt sich die Frage, wie dieser Bildpositivismus des 19. Jahrhunderts konkret aussah, beziehungsweise aus welchen Quellen er sich speiste. Im historischen Rückblick wird deutlich, dass in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, aber partiell auch noch lange darüber hinaus, schon die schiere Masse der Bilder Evidenz erzeugte. Eine aussagekräftige Menge konnte aber nur dort erreicht werden, wo auch reproduktionsfähige Originale vorhanden waren. Anders als Winckelmann, der für seine Theorie weitgehend ohne Bilder auskam, musste Séroux mit zahllosen Reproduktionen arbeiten. Seine klassische, an den Gattungen orientierte Kunsttheorie geriet aber aus den Fugen, als sie ihre Ideen anhand der Werke verifizieren musste, es von diesen aber keine Bilder gab. Insofern hat sich Séroux gerade für die Malerei des frühen Mittelalters auf die Katakomben- und Buchmalerei verlegen müssen, deren Erforschung durch ihn tatsächlich starke Impulse erfahren hat, weil es von anderen Werken dieser Epoche keine verwendbaren Reproduktionen gab. Und auch wenn Séroux solche gattungsgebundenen Beobachtungen nur als *pars pro toto* verstanden wissen wollte, so ist doch nicht zu übersehen, dass er damit auch einer „Kunstgeschichte nach Aufgaben“ Vorschub leistete.

Wie die Auseinandersetzung mit Séroux' widersprüchlichem Werk bei Burckhardt konkret aussah, lässt sich an einem Beispiel erläutern (Abb. 69-73): Als typisch für die Paradoxien bei Séroux stellt sich die Behandlung der Cosmaten-Kreuzgänge dar. Diejenigen von Subiaco, dem Lateran und St. Paul vor den Mauern nehmen im Tafelteil fünf ganze Seiten ein¹¹. Wer nun eine der

Qualität und dem Aufwand der Abbildungen entsprechende verbale Analyse erhofft, wird enttäuscht, denn im dazugehörigen Text, der am Ende des Kapitels zur „Décadence“ steht, finden sich lediglich ein paar einigermaßen nüchterne Beschreibungen, gipfelnd in einer abschließenden Reihe von Illustrationen kleiner Figuren aus dem Kreuzgang von St. Paul, die lediglich demonstrieren sollen, wie verderbt der Geschmack jener Zeit gewesen sei¹². Ein merkwürdig dünnes Resultat, das mit hohem Aufwand erreicht wurde, denn Séroux hat die Kreuzgänge auf eigene Kosten zeichnen und vermessen lassen. Immerhin versteckt er in den Fußnoten die ganze bis dahin bekannte Kunstgeschichte zu den Cosmaten, die zum Teil auf seinen eigenen Forschungen basiert, und bemerkt sogar den Umstand, wie ungewöhnlich es für das Mittelalter sei, einmal das Wirken einer Künstlerfamilie über mehrere Generationen nachvollziehen zu können.

Das Kapitel über die Dekadenz der Künste auf dem Gebiet der Architektur endet bei Séroux mit der sogenannten „Casa di Crescenzo“, die er als einziges Beispiel für den Profanbau jener Periode nennt (Abb. 74). Er versucht hier, antike Spolien und deren mittelalterliche Nachschöpfungen auf stilkritische Weise voneinander zu scheiden und die entsprechenden Resultate mit den historischen Befunden zu korrelieren, denn, so Séroux: „Le genre de l'architecture de la maison de Crescentius, gravée dans toutes ses parties [...]. justifiera mon opinion relativement à l'époque à laquelle elle doit appartenir; et des indications historiques confirmeront ce jugement, dont le style a fourni la première base“¹³.

Für Séroux ist die Casa di Crescenzo Beispiel für schlechten und bizarren Geschmack, dient aber zugleich dazu, die Relevanz der stilkritischen Methode auch für das Mittelalter zu beweisen. Burckhardt wird mehr daraus machen: Für ihn ist das Bauwerk nämlich ein Beleg dafür, dass „neben der Barbarisierung der größern Bauformen ein Rest schöner Einzelbildung weiter in Gestalt des Ornamentes zu gewissen Zwecken“ keimt. „[...] Aus steinernen und tönerne Konsolen, Simsfragmenten, Kassetten usw. entstand im 10. Jahrhundert die sog. Casa di Pilato [richtiger Haus des Crescentius]“¹⁴. Und in genauer Umkehrung der Reihenfolge von Séroux folgen nun bei Burckhardt die Cosmatenkreuzgänge:

Damals tat sich nämlich in Rom die Familie der Cosmaten (Laurentius, Jacobus, Johannes usw.) mit solchen Arbeiten hervor; für diese kleinern, dekorativen Aufgaben studierten sie zum erstenmal wieder einigermaßen die Bauwerke des Altertums und sahen denselben wenigstens das Notwendigste für die Profile der Einfassungen, Ränder, Gesimse usw. ab. Dieser kleine Anfang von Renaissance macht einen erfreulichen Eindruck, obschon er die Baukunst im Großen nicht berührte¹⁵.

Alleine in einigen der Kreuzgänge dieser Zeit sei aus dieser Dekorationskunst wahre Architektur entstanden:

An dem Hof von Subiaco dagegen bemerkt man schon einen Versuch, durch ernste Annäherung an die antiken Bauformen Seele und Sinn in die Halle zu bringen, und in den rosenduftenden Klosterhöfen des Laterans und der Abtei S. Paul sind diese antiken For-

men sowohl durch Anwendung des prachtvollsten Mosaikschmuckes, als durch gemeißelte Marmorzieraten zu einer neuen und ganz eigentümlichen Belebung gediehen¹⁶.

Wir erkennen in den aufgezählten Objekten dieselben, mit denen schon Séroux operiert hatte, und sehen zugleich, wie Burckhardt hier dessen „Dekadenz“ in „Renaissance“ umdeutet. Vielleicht soll der Hinweis auf die „rosenduftenden“ Kreuzgänge dem Leser sogar das Gefühl einer besonders authentischen Beschreibung suggerieren, um ihn davon abzulenken, dass hier, obwohl an Burckhardts Autopsie der Kreuzgänge kein Zweifel besteht, eigentlich mit Sérouxschem Material hantiert wird. Die Gegenprobe funktioniert übrigens auch: Carl Schnaase nennt die Kreuzgänge ebenfalls, zitiert sogar Séroux wegen der bei ihm wiedergegebenen Inschrift, löst sich ansonsten aber anders als Burckhardt völlig von dessen Ideen und Anordnung¹⁷.

Es ist bisher kaum gesehen worden, dass es trotz aller inhaltlichen Differenzen bei der Bewertung und Verortung des Materials strukturelle Ähnlichkeiten in den Werken von Séroux und Burckhardt gibt. Denn Séroux, der sich zwar auf Winckelmann bezog, aber trotzdem den französischen Antiquaren viel enger verwandt war, hat keine allgemeine, sondern eine nach Typen und Aufgaben gegliederte Stilgeschichte entworfen (Abb. 75). Auf diese Weise war es ihm möglich, mit Hilfe einer sehr großen Materialmenge gattungsspezifische Entwicklungsstränge aufzuzeigen und vor allem zu illustrieren. Entsprechend finden sich bei ihm ganze Reihen von Bildtafeln, die mit der Darstellung eines antiken Typus beginnen, um dann dessen Weiterleben beziehungsweise Deformation im Mittelalter aufzuzeigen und zuletzt die Wiedergewinnung in der Renaissance zu belegen. Deutlich sind dabei die Gattungsunterschiede: Während Séroux für die Buchmalerei noch lange das Festhalten an antiken Formen konstatierte, schien ihm dies in der Skulptur nicht der Fall zu sein; dafür sei es dort mit den Pisani viel früher zu einer Renaissance gekommen. In der Architektur habe sich die Deformation besonders lange gehalten (Abb. 76), und so kann Séroux zahlreiche spätgotische Bauten zeigen, die dann später von der Gotikforschung aus dem Kanon der „klassischen“ Monumente ausgeschlossen wurden. Gerade die gotische Architektur hat bei ihm einen doppeldeutigen Charakter: Gehört sie für ihn auf der einen Seite noch zur Kunst der Verfallszeit und ist Ausdruck des schlechten Geschmacks, so erachtet er sie andererseits doch als eine widerständige, in Reaktion auf den Niedergang der klassischen Architektur entstandene Kunst. Séroux gesteht ihr nicht den Rang einer „Ordnung“ zu, weil ihm die Unregelmäßigkeiten zu zahlreich sind, aber er erkennt an, dass sie ein „System“ habe. Die gotische Architektur steht für ihn diesbezüglich auf einer Ebene mit der griechischen und römischen Baukunst und bildet quasi deren Alternative – ein Gedanke, der bei Kugler weitergeführt und später bei Burckhardt in seinen Theorien zur Renaissance-Architektur genauer entwickelt wird, wenn er nur der griechischen und der gotischen Architektur die Qualität des „Organischen“ beimisst¹⁸. Auch wenn Burckhardt die Sérouxsche Idee von der Systemhaftigkeit der gotischen Architektur wie der Kunst überhaupt fremd

ist, so kommt ihm hierbei paradoxerweise wieder der vermeintliche Systematiker Séroux zur Hilfe, weil dessen reichhaltige Illustrationen eben gerade nicht ein einziges, sondern viele Systeme visualisieren – genau dies entsprach nämlich Burckhardts eigener Herangehensweise.

Beispielsweise verfügt Séroux über mehrere Modelle gleichzeitig, um die Gotik stilistisch verorten zu können, vermag sie also quasi in mehreren Schubladen abzulegen: Die gotische Architektur sei aus dem Versuch entstanden, die am Ausgang der Antike vollkommen degenerierte Baukunst durch Dekoration zu verbessern. Dies habe wegen des schlechten Geschmacks nicht zu einer qualitätvollen Erneuerung, sondern nur zu einer ausufernden Ornamentik geführt. Was dieser Architektur jedoch zugute gehalten werden könne, sei ihre Konstruktion und Stabilität¹⁹. Séroux trennt also die Baustruktur von der Dekoration, worin ihm Burckhardt später bei der Analyse der Renaissance-Architektur folgen wird.

Einzelne, sicher nicht ganz marginale strukturelle Ähnlichkeiten zwischen Séroux und Burckhardts Werken sind nicht zu verkennen. Sie resultierten vor allem daraus, dass Séroux noch versucht hatte, in der Folge von Winckelmann ein System der Kunstgeschichte zu entwerfen und sich dabei, da er über einen Negativkanon, nämlich denjenigen der mittelalterlichen Kunst, sprach, auf die Illustrationen der für seine Argumentation wichtigen Kunstwerke verlassen musste. Um glaubwürdig zu sein, hatten diese Abbildungen hohen Qualitätsanforderungen zu genügen, was aber zugleich die Folge zeitigte, dass der komplexe Katalog der visualisierten Objekte in seiner Gesamtheit das ganze System in Frage stellte. Séroux zerstörte also paradoxerweise mittels der für seine Zwecke notwendigen Abbildungen seine eigenen Deduktionen. Damit war der Zweifel an der Gültigkeit kunsthistorischer Systemtheorien gesät, zu denen auch Winckelmanns Stilgeschichte gehörte. Séroux leitete einen Prozess ein, an dessen Ende Burckhardt stand. Auch dieser ging anfangs noch von Deduktionen aus, gelangte dann aber zunehmend zu einer kritischeren Betrachtungsweise der Geschichte der Kunst, die sich ihm in immer stärkerem Maße als ein keineswegs einheitlich verlaufender Prozess von Ausdifferenzierung und Individualisierung darstellte. Die emphatische Betonung der Rolle des Individuums in der Renaissance durch Burckhardt wäre in diesem Sinne nicht nur als eine geschichtsphilosophische Formel zu begreifen, sondern auch als Resultat eines kunsthistorischen Erkenntnisprozesses, an dessen Anfang Werke wie die in sich widersprüchliche Kunstgeschichte eines Séroux d'Agincourt stehen.

ANMERKUNGEN

¹ J. B. L. G. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e*, Paris, 1823, 6 Bde.

² Séroux d'Agincourt musste bis vor wenigen Jahren noch als der meistignorierte der frühen Mittelalter-Kunsthistoriker gelten. Diese Situation hat sich inzwischen dank der nachfolgenden Autoren und Studien völlig verändert: H. Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–*

1950, München, 2001; H. Loyrette, „*Séroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval*“, *Revue de l'art*, 48 (1980), S. 40-56; D. Mondini, *Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunst-historiographie um 1800*, Zürich, 2005; I. M. Miarelli, *Séroux d'Agincourt e l'histoire de l'Art par les monuments. Riscoperta del medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo*, Rom, 2005.

³ J. Burckhardt, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 2, *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. Architektur und Sculptur*, hrsg. von B. Roeck und C. Tauber, München, 2001, S. 596, Kommentar zu S. 71, Zeile 42: „St. Peter mit geradem Gebälk, Abb. nur? bei Séroux, 2, tav. 61. fig. 1“.

⁴ J. Burckhardt, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 16, *Die Kunst der Renaissance*, 1: *Geschichte der Renaissance in Italien. Die Malerei nach Inhalt und Aufgaben. Randglossen zur Sculptur der Renaissance*, hrsg. von M. Ghelardi, S. Müller und M. Seidel, München, 2006, „Randglossen zur Sculptur der Renaissance. Juny 1894 – Merz 1895“, S. 610, sowie Tafel 46 im unveröffentlichten Kapitel „Nachträge zu Michelangelo“: „Daß die Victorien der Nischen andere, und zwar männliche Figuren mit Füßen treten sollten, sagt die bekannte Zeichnung bei D'Agincourt [...]“.

⁵ *Sammlung von denkmälern der architecture, sculptur und malerei vom IV. bis XVI. jahrhundert. In 3335 abbildungen auf 328 kupfertafeln. Gesammelt und zusammengestellt durch J.B.L.G. Seroux d'Agincourt, nebst erläuternden texten. Revidirt von A. Ferd. von Quast und später erscheinenden ergänzungs-heften, zunächst für die architectur von A.F. von Quast, hofbaurath Stüler und mehreren mitgliedern des Architecten-vereins [...]*, Berlin, 1840. Zu den verschiedenen Ausgaben siehe auch D. Mondini, *Mittelalter im Bild* (wie Anm. 2), S. 320-324.

⁶ Abgedruckt in F. Kugler, *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte*, Teil 2, Stuttgart, 1854, S. 55-59.

⁷ Séroux' Werk erschien 1824-1835 und 1841 auch in italienischer und 1847 in englischer Übersetzung.

⁸ *Das Erechtheion zu Athen, nebst mehreren noch nicht bekannt gemachten Bruchstücken der Baukunst dieser Stadt und des übrigen Griechenlands. Nach dem Werke des H. W. Inwood mit Verbesserungen und vielen Zusätzen hrsg. durch Al. Ferd. von Quast*, Berlin, 1840.

⁹ W. Kaegi, *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*, Bd. 3, *Die Zeit der klassischen Werke*, Basel, Stuttgart 1956, S. 66-132.

¹⁰ Ebd., S. 130.

¹¹ Séroux, *Histoire de l'art*, 1823 (wie Anm. 1), Bd. 4, *Planches: architecture et sculpture*, Tafeln 29 bis 33.

¹² Séroux, *Histoire de l'art*, 1823 (wie Anm. 1), Bd. 1, *Texte. Tableau historique. Architecture*, S. 51-53.

¹³ Ebd., S. 54.

¹⁴ Burckhardt, *Cicerone*, 2001 (wie Anm. 3), S. 87.

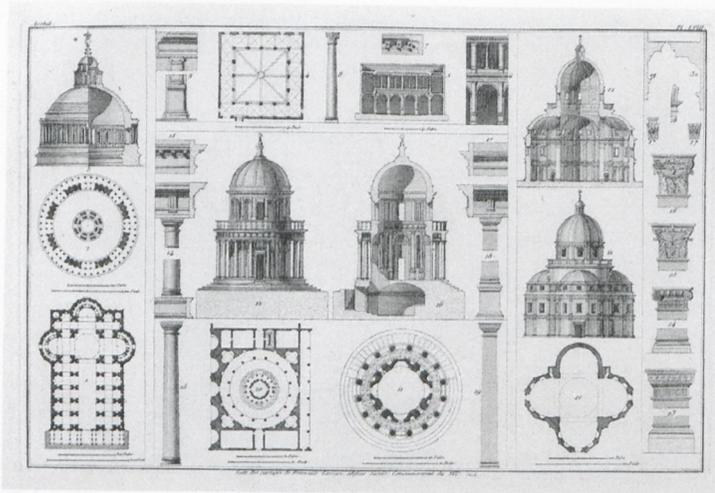
¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

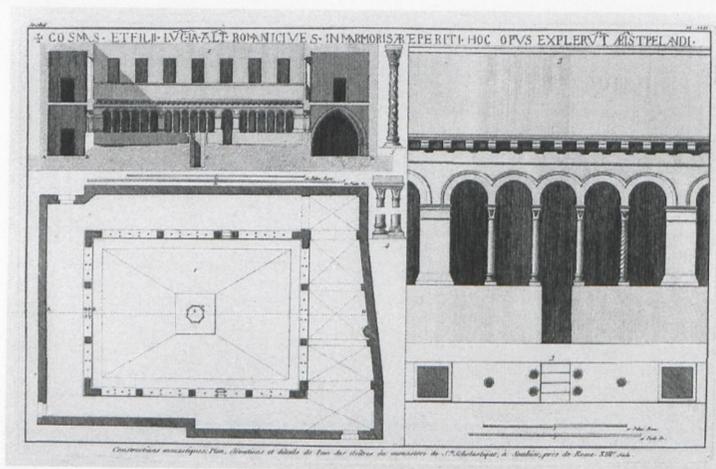
¹⁷ C. Schnaase, *Geschichte der bildenden Künste*, Bd. 7, *Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter*, 5: *Das Mittelalter Italien's und die Grenzgebiete der abendländischen Kunst*, Düsseldorf 1864, S. 93-100.

¹⁸ Burckhardt, *Cicerone*, 2001 (wie Anm. 3), S. 146, Zeile 21-42: „An allen Enden offenbart sich der Hauptmangel dieses ganzen Styles: das *Unorganische*. Die Formen drücken nur oberflächlich und oft nur zufällig die Functionen aus, welchen die betreffenden Bauteile dienen sollen. Wer aber auf dem Gebiet der Baukunst nur in dem streng Organischen die Schönheit anzuerkennen vermag, hat auf dem italischen Festlande mit Ausnahme der Tempel von Pästum überhaupt nichts zu erwarten; er wird lauter abgeleitete und schon deshalb nur wenig organische Style vorfinden. Ich glaube indess, dass es eine bauliche Schönheit giebt, auch ohne streng organische Bildung der Einzelformen; nur dürfen letztere nicht widersinnig gebildet sein, d. h. ihren Functionen nicht geradezu widersprechen; es darf z. B. nicht das Schwere auf das Leichte gesetzt, nicht das constructiv Unmögliche durch künstliche Mechanik erzwungen werden. Wo ein Reiz für das Auge vorliegt, da liegt auch irgend ein Element der Schönheit; nun übt offenbar ausser den schönen, strengen Formen auch eine gewisse Vertheilung der Grundflächen (Räume) und Wandflächen einen solchen Reiz aus, selbst wenn sie nur mit leidlichen, widerspruchslosen Einzelformen verbunden ist. Ja, es werden Aufgaben gelöst, Elemente der Schönheit zu Tage gefördert, welche in den beiden einzigen streng organischen Stylen, dem griechischen und dem nordisch-gothischen, nicht vorkommen, und sogar nicht vorkommen konnten. Was insbesondere die Renaissance, sowohl die frühere als die spätere, in dieser Beziehung Grosses geschaffen hat, soll im Folgenden kurz angedeutet werden“.

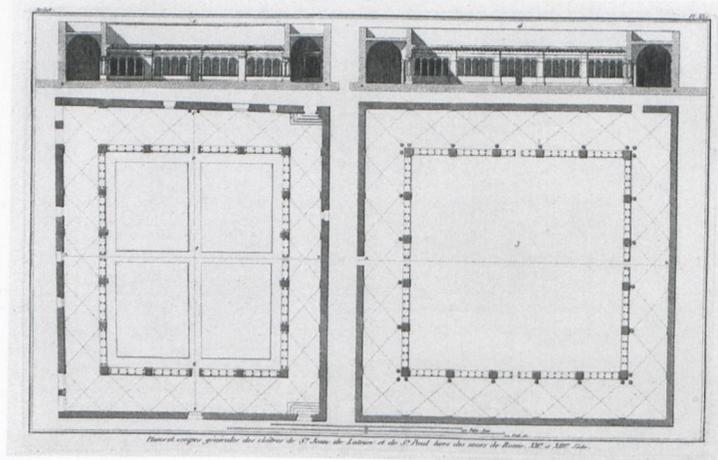
¹⁹ Séroux, *Histoire de l'art*, 1823 (wie Anm. 1 und 13), S. 78.



68

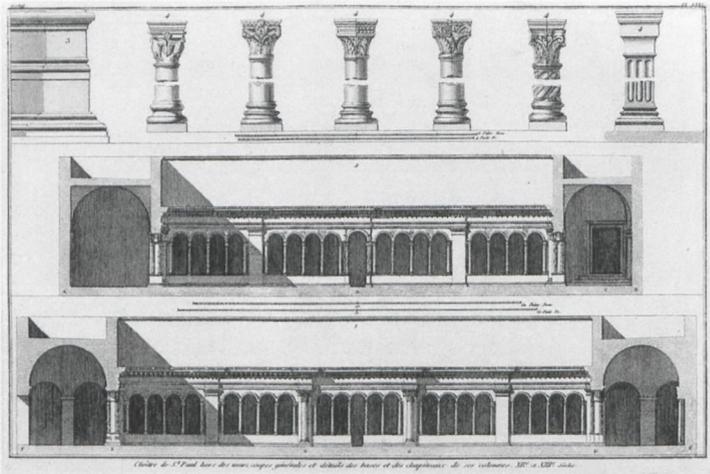


69

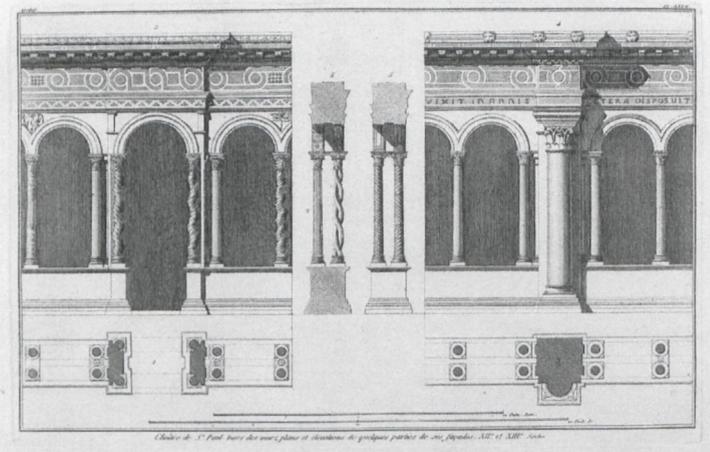


70

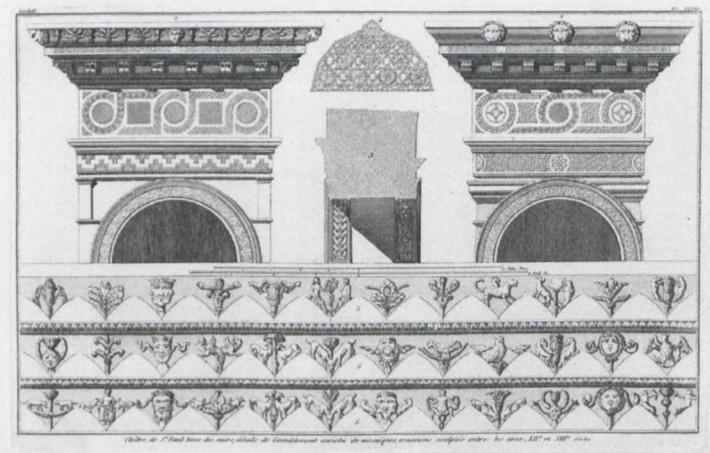
68. Séroux d'Agincourt, Bd. 4, Tafel 58, Sakralbauten der Renaissance, darunter (rechts) S. Maria della Consolazione in Todi
69. Séroux d'Agincourt, Bd. 4, Tafel 29, Cosmaten-Kreuzgang in Subiaco
70. Séroux d'Agincourt, Bd. 4, Tafel 30, Cosmaten-Kreuzgang von S. Paolo fuori le mura in Rom



71

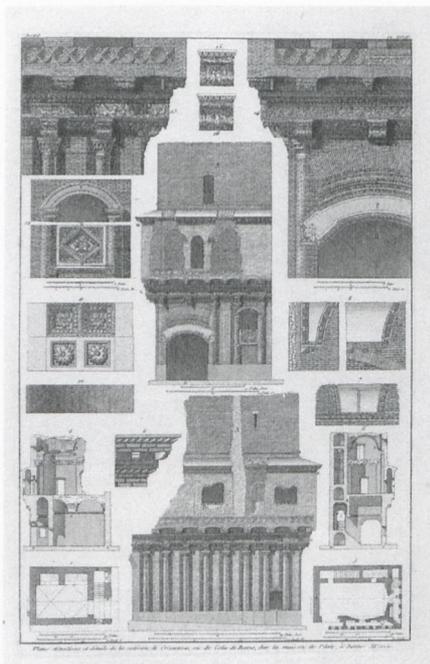


72

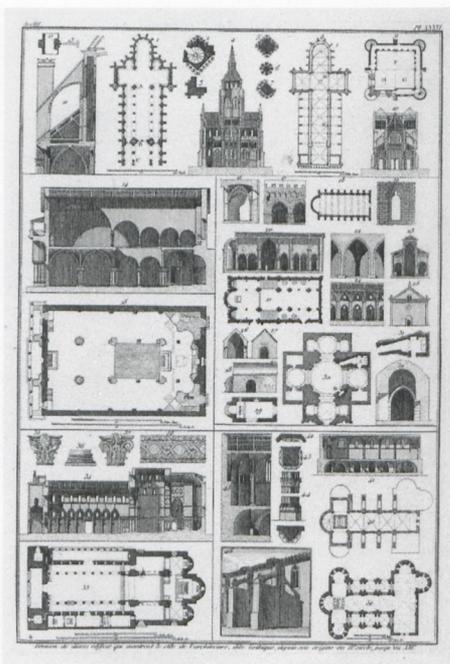


73

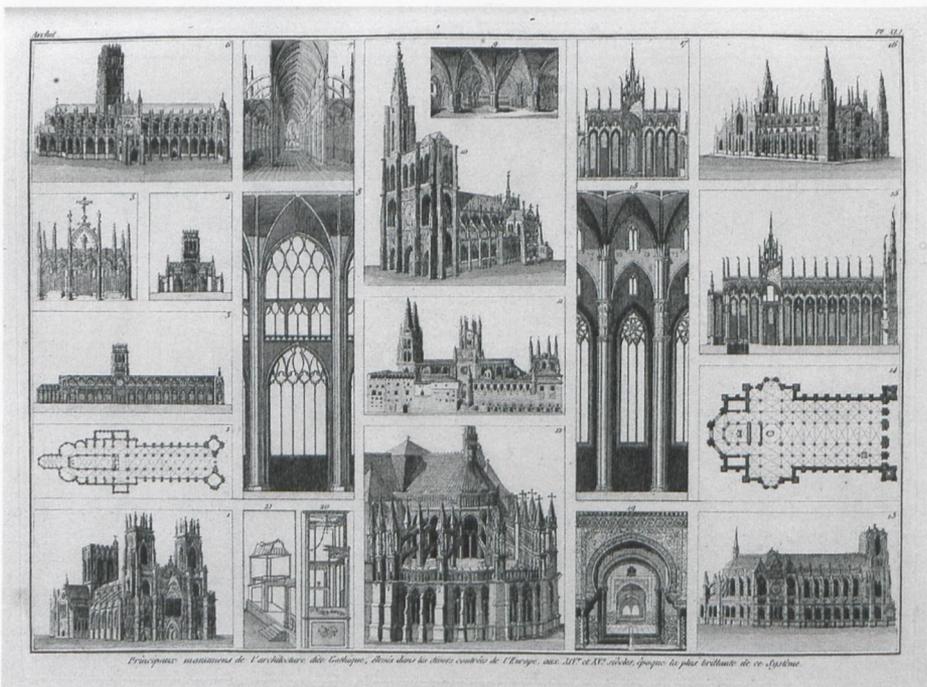
- 71. Séroux d'Agincourt,
Bd. 4, Tafel 31,
Cosmaten-Kreuzgang
von S. Paolo fuori
le mura in Rom
- 72. Séroux d'Agincourt,
Bd. 4, Tafel 32,
Cosmaten-Kreuzgang
von S. Paolo fuori
le mura in Rom
- 73. Séroux d'Agincourt,
Bd. 4, Tafel 33,
Cosmaten-Kreuzgang
von S. Paolo fuori
le mura in Rom



74



75



76

74. Séroux d'Agincourt, Bd. 4, Tafel 34, Rom, « Casa di Crescenzo »

75. Séroux d'Agincourt, Bd. 4, Tafel 36, Bauten der Gotik

76. Séroux d'Agincourt, Bd. 4, Tafel 41, Bauten der Gotik