

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres
Band: - (1999)
Heft: 3-4

Artikel: Die "Ursprünge der Gotik" in der Histoire de l'art von Séroux d'Agincourt
Autor: Mondini, Daniela
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870394>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DIE « URSPRÜNGE DER GOTIK » IN DER *HISTOIRE DE L'ART* VON SÉROUX D'AGINCOURT

Die *Histoire de l'Art par les Monumens*, an der J.B.L.G. Séroux d'Agincourt in den 80er Jahren des 18. Jahrhunderts in Rom arbeitete, ist eine der frühesten Geschichten der mittelalterlichen Kunst. Für eine « Archäologie » des kunstgeschichtlichen Wissens bietet sie interessante Einblicke in den verschlungenen Prozess der Konstituierung eines festen Kanons bezüglich der Auswahl der für eine stilgeschichtliche Erzählung als aussagekräftig betrachteten Monumente. Anhand der Abtei Sacro Speco bei Subiaco, wo Séroux d'Agincourt die Anfänge der gotischen Architektur entdeckt zu haben meinte, lassen sich exemplarisch einige seiner Arbeitsmethoden und Denkmodelle aufzeigen.

« Nachmittags war ich beim Chevalier d'Agincourt, einem reichen Franzosen, der seine Zeit und sein Geld anwendet, eine Geschichte der Kunst von ihrem Verfall bis zur Auflebung zu schreiben. Die Sammlungen, die er gemacht hat, sind höchst interessant. Man sieht, wie der Menschegeist während der trüben und dunklen Zeit immer geschäftig war. Wenn das Werk zusammenkömmt, wird es sehr merkwürdig sein¹ ». So notiert Goethe in der *Italienischen Reise* seine Begegnung mit Séroux d'Agincourt am 22. Juli 1787 in Rom. Der unter Pseudonym reisende Dichter, der im Palazzo Zuccari ein- und ausging, wurde wohl von der dort lebenden Malerin Angelika Kauffmann bei deren Nachbarn und Freund, dem Kunstliebhaber Jean Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt (1730-1814) eingeführt.

1. Johann Wolfgang GOETHE, *Italienische Reise, Sämtliche Werke*, hrsg. von A. Beyer und N. Miller, München/Wien, 1992, Bd. 15, S. 451.

Goethe verstand das Anliegen des Gelehrten, nämlich den Beweis zu erbringen, dass auch durch die « dunklen » Jahrhunderte hindurch der Mensch Kunst produziert habe.

Nach Niederlegung seiner Dienste am Hof von Ludwig xv. und nach einer Nordeuropareise liess sich der französische Adlige 1779 in Rom nieder. Dort arbeitete er, mit Johann Joachim Winckelmann als Vorbild vor Augen, an einer Geschichte der Kunst von ihrem Verfall bis zu ihrer Erneuerung. Die Lücke der Kunstgeschichtsschreibung zwischen Winckelmann und Vasari sollte damit ein für allemal geschlossen werden. Erst zwischen 1810 und 1823 erschien das monumentale sechsbändige Werk mit dem Titel *Histoire de l'Art par les Monuments depuis sa décadence au iv^e siècle jusqu'à son renouvellement au xvi^e siècle* in Paris². Die Revolutionswirren hatten die Drucklegung des Werkes, das um 1790 in grossen Teilen als Manuskript vorlag, um 20 Jahre verzögert, mit der Folge, dass der Text, der den Winckelmann'schen Schönheitskategorien treu bleibt, als überholt aufgenommen wurde³. « Trop heureux Winckelmann ! [...] optimam partem elegit ; [...] il ne m'a laissé à décrire qu'une période funeste », klagt rhetorisch der Autor, dessen Interesse für das Mittelalter primär kein ästhetisches war, sondern das Bedürfnis nach historischer Vollständigkeit. Ein Novum auf kunsthistoriographischer Ebene ist die « Erfindung » mittelalterlicher Kunst als *Kunst* — wenn auch in den an der klassischen Antike geschulten Augen des Verfassers als « hässliche » Kunst, die den Künstlern als abschreckendes Beispiel dienen sollte⁴.

2. Jean Baptiste Louis Georges SÉROUX D'AGINCOURT, *Histoire de l'Art par les Monuments depuis sa décadence au iv^e siècle jusqu'à son renouvellement au xvi^e siècle*, 6 Bde., Paris : Treuttel et Würtz, [1810]-1823. Zu den editorischen Schwierigkeiten bei der Publikation siehe Pascal GRIENER, « La Fatale Attraction du Moyen-Age. Jean-Baptiste Séroux d'Agincourt et l'« Histoire de l'art par les monuments » (1810-1823) », *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 54 (1997), S. 225-234.

3. Die konzeptuelle Verschiebung, die mit der romantischen Neubewertung der mittelalterlichen Kunst einherging, lässt sich an den verschiedenen Ausgaben der *Histoire de l'art* verfolgen, vgl. Daniela MONDINI, « S. Lorenzo fuori le mura in Rom. Der Bau und seine liturgische Ausstattung im 13. Jahrhundert », *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Zürich*, 2 (1995), S. 13-29, hier S. 13.

4. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art*, I, « Discours préliminaire », S. v.

Zentral in dieser Publikation ist das visuelle Medium der Reproduktion, das die bis heute im Zeitalter der Laser-Kopien gängige kunstgeschichtliche Praxis der «Aneignung» durch Abstraktion und Verkleinerung vorwegnimmt: Séroux d'Agincourt liess 325 Kupfertafeln anfertigen, auf denen in über 3000 Abbildungen ca. 1400 «Monumente» — Werke der Architektur, Skulptur, Malerei, Buchmalerei, Druckgraphik u.a. — dokumentiert sind. Um das Neuland der mittelalterlichen Kunst zu erschliessen, musste d'Agincourt zuerst so breit wie möglich sammeln: Er liess über tausend Monumente von Architekten der römischen Académie de France und verschiedenen Künstlern auf eigene Kosten aufnehmen und kopieren; diese Sammlung von Zeichnungen und Stichen, die ihm als Arbeitsgrundlage, Dokumentation und Vorlagenreservoir für die Kupferstichtafeln der Publikation diente, ist in der Vatikanischen Bibliothek verwahrt⁵. Vieles davon blieb unpubliziert, und erst durch die Aufarbeitung des Corpus lassen sich Horizont und Auswahlkriterien des Gelehrten erschliessen⁶. Da in diesen Zeichnungen verlorene oder im Laufe des 19. Jhs. veränderte Kunstwerke dokumentiert sind, haben sie an sich einen bedeutenden Quellenwert⁷.

Nach einem allgemeinen historischen Abriss, in welchem Séroux d'Agincourt die politische und kulturelle Entwicklung in Griechenland und Italien von der Eroberung Griechenlands durch die Römer bis Anfangs des 16. Jahrhunderts skizziert⁸, beginnt

5. Biblioteca Apostolica Vaticana (BAV), Vat. lat. 13479, 13480, 9839-9849; von den wenigen datierten Zeichnungen sind die meisten in den 80er Jahren entstanden. Grundlegend: Henri LOYRETTE, «Séroux d'Agincourt et les origines de l'art médiéval», *Revue de l'Art*, 48 (1980), S. 40-56. Cipriani fertigte für die Architektur ein erstes Inventar der Zeichnungen an, ohne aber die Bände Vat. lat. 9844, 9845 zu berücksichtigen; Angela CIPRIANI, «Una Proposta per Séroux d'Agincourt. La Storia dell'Architettura», *Storia dell'arte*, 11 (1971), S. 210-61.

6. Dies ist einer der Schwerpunkte meiner Dissertation.

7. Peter Cornelius CLAUSSEN, «Die Statue Friedrichs II. vom Brückentor in Capua (1234-1239). Der Befund, die Quellen und eine Zeichnung aus dem Nachlass von Séroux d'Agincourt», in *Festschrift für Hartmut Biermann*, hg. von C. Andres, M. Bückling und R. Dorn, Weinheim, 1990, S. 19-39. Valerio ASCANI, «La Documentazione grafica inedita sul Duomo di Benevento nella raccolta di Séroux d'Agincourt», *Arte Medievale*, II. Serie, 2 (1989), S. 145-53.

8. Zum Einfluss von Eduard Gibbon auf Grundidee und Periodisierung in diesem Teil der *Histoire de l'art*, vgl. Francis HASKELL, «Gibbon und die

die Geschichte « par le monumens » der einzelnen Gattungen — Architektur, Skulptur, Malerei. Erst bei aufgeschlagenen Tafelband funktioniert die Lektüre des Textes, der wie ein didaktischer Kommentar streng den auf den Tafeln abgebildeten Werken folgt. Von Monument zu Monument wird erklärt, chronologisch geordnet und gewertet. Weitere Informationen zu den einzelnen Objekten, wie Lokalisierung und Baugeschichte, sind im dritten Band in der « Table des planches » (Abbildungslegenden) zu finden. Um « Niedergang » und « Erneuerung » der Kunst zu veranschaulichen, umfasst der Abbildungscorpus Kunstwerke von der Antike bis zum 17. Jahrhundert aus ganz Europa — vereinzelt aber auch aus Asien und Nordafrika! Obwohl Séroux d'Agincourt in der Auswahl das Schwergewicht auf Italien legte, ist seine Publikation als ein erster Versuch einer europaweiten, (noch) nicht national « begrenzten » Bestandesaufnahme und Systematisierung mittelalterlicher Kunstdenkmäler zu werten. An dieser frühen « Stilgeschichte » der nachantiken Kunst lassen sich grundsätzliche Fragen nach der Funktion von Abbildungen im kunstwissenschaftlichen Diskurs verfolgen, sowie Wege und Umwege bis zur Fixierung eines kunstgeschichtlichen Kanons aufzeigen.

Der zweite Teil der Geschichte der Architektur steht unter dem Titel: « Règne du système d'architecture dit gothique, depuis les IX^e, X^e et XI^e siècles, jusqu'au milieu du XV^e. » Mit der Wendung « dit gothique » weist d'Agincourt auf die übliche Bezeichnung hin und stellt zugleich klar, dass die gotische Architektur nicht auf die Eroberung Italiens durch die Goten zurückzuführen sei⁹. « Anti-griechisch » oder « anti-römisch » wären die neutralen Begriffe für diese Spitzbogenarchitektur, mit der er « Gotik » gleichsetzt, deren Schönheit er trotz Makel nicht abstreiten kann. Zwar lanciert er keine neue Bezeichnung für Gotik und übernimmt auch nicht die seit Jean-François Félibien¹⁰ vorgeschla-

Kunstgeschichte », in *Wandel der Kunst in Stil und Geschmack*, Köln, 1990 (engl. 1987), S. 39-61.

9. Dennoch fügt Séroux eine einfühlsame Erklärung für die Etablierung dieses Begriffs hinzu: « [...] on peut pardonner aux habitants d'avoir, par une sorte de vengeance, donné le nom d'une nation ennemie qui les avait accablés de maux de tout espèce à une manière de bâtir contraire aux règles, plutôt que de l'avoir nommée anti-grecque ou anti-romaine. » Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art*, I, « Architecture », S. 55.

10. Jean-François FÉLIBIEN DES AVAUX, *Recueil historique de la vie et des*

gene Differenzierung in « gothique ancien » und « gothique moderne », aber er bemüht sich um eine neue Begrifflichkeit bei der Beschreibung dieser Bauweise: Mit dem auch heute — zwar in einer engeren Bedeutung — gebräuchlichen Terminus *System*, sucht er nach einer Alternative für den Begriff der Ordnung der antiken Architektur:

Dans son éloignement, plus apparent que réel pour des proportions régulières, elle [die gotische Architektur] s'est fait une règle de la variété, et ce principe a donné naissance à une multitude de formes et de rapprochemens qu'elle a pris pour des beautés. Toutefois, et malgré les disparates fréquentes qui résultent de l'excessive diversité de ses ornemens, on ne peut méconnaître, dans les rapports de ses parties, une sorte de combinaison qui la rend conséquente avec elle-même, et la réduit par-là véritablement en système¹¹.

Und in konstruktiver Hinsicht übertreffe diese Bauweise die « solidité » der antiken Architektur¹².

Überraschend ist, dass dieser französische Gelehrte die Anfänge der Gotik als Architektur des Spitzbogens nicht in seinem Heimatland, sondern in Italien sucht und in den Klöstern von Subiaco findet. Hoch oben in den Felsen des schroffen Anienetals, ca. 50 km von Rom entfernt, hatte der Hl. Benedikt in einer Höhle die Einsamkeit gesucht. Zwei bedeutende Abteien entstanden dort, Santa Scolastica im Talboden und ihr Ableger, Sacro Speco, bei der Höhle des Heiligen. In den Jahren 1782 und 1783 reist Séroux nach Subiaco, um vor Ort zu zeichnen und unter Anweisungen des Priors die verschiedenen Redaktionen des *Chronicon Sublacense* zu konsultieren¹³. Die darin erwähnte Weihe¹⁴ eines Silvester-Altars bei der Höhle des Heiligen durch

ouvrages des plus célèbres architectes, Paris, 1687, S. 5-6. Vgl. auch Jacques-François BLONDEL, *Architecture française*, 4 Bde., Paris: Renouard, 1752-56, I, S. 14-5.

11. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art*, I, « Architecture », S. 57.

12. In einer Fussnote stellt Séroux die verschiedenen Architektenmeinungen zum Problem, ob der Rundbogen oder der Spitzbogen solider sei, zusammen und schliesst sich der Meinung von Milizia an: « Gli archi Gotici sono i più forti » (Francesco MILIZIA, *Principi di Architettura civile*, Bassano: Remondini, 1785 [reprint Roma, 1991], I, S. 170), Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art*, I, « Architecture », S. 82, Anm. a.

13. *Ibid.*, S. 58-59.

14. « *Chronicon Sublacense* (AA. 593-1369) », hg. von R. Morghen, in *Muratori, Rerum Italicarum Scriptores*, Bd. 24, Teil VI, Bologna, 1927, S. 5.

Papst Leo IV. (847-855) bringt den Gelehrten zum Schluss, dass die «Cappella di S. Lorenzo Corazzato» mit der im 9. Jh. dem Hl. Silvester geweihten Kapelle identisch sein müsse (Abb. 1, Raum Nr. 4)¹⁵. Es handelt sich um die heutige «Cappella della Madonna», die sich gegenüber der Grotte der Hirten befindet und mit der darüberliegenden «Cappella di S. Gregorio» direkt unter dem überhängenden Felsen gebaut ist. Die «Cappella della Madonna» ist ein quadratischer Raum mit Apsis, der von einem gotischen Kreuzrippengewölbe überspannt ist. D'Agincourt erklärt die Genese des Spitzbogens mit der Lage des Ortes unter dem Felsen und den damit verbundenen bautechnischen Notwendigkeiten: «Cette situation du monastère, la violence des vents, et l'abondance des neiges, auxquels il est exposé, ainsi que la multiplicité des édifices élevés successivement les uns au-dessus des autres, exigeaient que l'Art fit usage, pour la solidité de l'ensemble, de toutes les ressources que la nature des matériaux et les formes des constructions pouvaient lui offrir. C'est dans cet esprit qu'a été employé l'arc en tiers-point, ou l'arc aigu, comme le plus capable de résistance¹⁶.» Das von Séroux bemühte Natur- und Klimaparadigma würde für eine hochalpine Situation wohl eher passen als für das doch verhältnismässig milde Klima im Latium.

Methodisch geht Séroux d'Agincourt von der Quellenforschung aus und versucht am Gebäude die ältesten Teile herauszulesen, die er auch richtig erkennt. Dass er aus heutiger Sicht falsche Schlüsse zieht und eine Struktur des frühen 13. Jhs. ins 9. datiert, ist verzeihlich¹⁷. Wie auch manche zeitgenössische

15. Paul FRANKL, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton New Jersey, 2. Aufl. 1961, S. 513, referiert die Argumentation von Séroux irrtümlicherweise in Bezug auf das Hauptkloster S. Scolastica anstatt des Sacro Speco.

16. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art*, I, «Architecture», S. 59; als Beleg für seine Statikthese zitiert er in der Anmerkung einen Passus aus der Chronik «“curvetur arcus, ut fortior” dit la chronique», den ich aber nicht gefunden habe.

17. Giovannoni moniert als richtiger Bauforscher das blinde Vertrauen von Séroux und anderer Autoren in die historische Nachricht, ohne direkte Kontrolle am Bau und ohne Suche nach Vergleichsbeispielen, vgl. P. EGIDI / G. GIOVANNONI / F. HERMANIN, *I monasteri di Subiaco*, Roma, 1904, 1, S. 379, Anm. 8. Erst seit 1202 mit der Bulle von Innozenz III., die Privilegien für sich bei der Höhle des Heiligen niederlassenden Brüder gewährte, wurden erste architektonische Massnahmen beim Sacro Speco

Kunsthistoriker verfällt Séroux dem « Reiz » der Suche nach den Anfängen. Die ganze Datierung der gotischen Architektur, die bei Blondel¹⁸ immerhin ins 11. Jh. angesetzt worden war, gleitet nach unten; mit einem triumphierenden Unterton deklariert er:

[...] voilà, dis-je, l'usage du tiers-point ou de l'arc ogive plus ancien de deux ou trois siècles qu'on ne le croyait. Nous voyons cet arc employé en Italie dans ce monastère, peut-être dès le VII^e ou le VIII^e siècle, mais certainement dans les IX^e, X^e et XII^e, c'est à dire dans des tems où les principes de la belle architecture étant totalement oubliés, on ne recherchait plus que la partie de l'Art qui s'applique à la solidité et à la sûreté des édifices, en raison de leur situation et des circonstances du climat [...]¹⁹.

Stolz auf seine Entdeckung liess er durch den Architekten Giovanni Antonio Antolini (1756-1841) eine Bauaufnahme des Sacro Speco und des am Fusse des Berges liegenden Mutterklosters von Santa Scolastica anfertigen. Auffällig ist, dass in der Vatikanischen Bibliothek mehr Zeichnungen vorliegen als schliesslich gestochen wurden (Abb. 2)²⁰. In der Publikation der *Histoire de l'Art*, wie sie ohne Aufschub durch die Revolution Anfang 90er Jahren hätte erscheinen sollen, war wesentlich mehr Raum für Subiaco vorgesehen: Ein Beleg sind die in der Raccolta Lanciani im Palazzo Venezia in Rom gelagerten Probedrucke²¹: Auf drei Tafeln hätten die beiden Klöster von Subiaco präsentiert werden sollen, die entsprechenden Kupferstiche wurden 1783 von Tommaso Piroli (1750-1824) angefertigt. Was jetzt auf einer Tafel unübersichtlich komprimiert, und bis zur Unlesbarkeit verkleinert

vorgenommen: unter dem überhängenden Felsen wurden die Marienkapelle und die darüberliegende Cappella di S. Gregorio, sowie eine Scala Santa angelegt. Zur Baugeschichte vgl. Marina RIGHETTI TOSTI-CROCE, « L'Architettura del Sacro Speco », in *I monasteri benedettini di Subiaco*, hg. von C. Giumelli, Milano, 1982, S. 75-94.

18. J.-F. Blondel, *Architecture française*, I, S. 15.

19. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art*, I, « Architecture », S. 60.

20. Santa Scolastica: BAV, Vat. lat. 9844, fol. 50r, fol. 96v und Vat. lat. 9845, fol. 13v. Sacro Speco: Vat. lat. 9845, fol. 21v, 63v, 64r, 65r.

21. Die Sammlung von Probedrucken für die *Histoire de l'art* (Rom, Biblioteca dell'Istituto d'Archeologia e Storia dell'Arte, Mss. Lanciani 103) enthält mehrere 1783 datierte Drucke. Es muss sich um jene Kupfer handeln, die im August 1783 nach Paris in die Druckerei verschickt werden sollten, vgl. *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, hg. von A. de Montaiglon und J. Guiffrey, 18 Bde., Paris 1887-1912, 14, S. 350 f., 359, 360, 362.

dargelegt wird, hätte prominent in Erscheinung treten sollen. Zwar wäre die falsche Datierung rasch korrigiert worden²², aber wer weiss, ob Subiaco nicht eine andere Karriere in der Kunstgeschichtsschreibung gemacht hätte?

Ausgehend von der Prämisse, dass Rom das antike Erbe Griechenlands angenommen habe, legt Séroux d'Agincourt den Fokus seiner Untersuchungen auf Italien, insbesondere auf Rom und Umgebung, wo sozusagen der « Genius loci » am ehesten die schöne Form hervorbringen musste. Im einführenden historischen Abriss hatte er die Entwicklung der Kunst abwechselnd in Griechenland und Italien verfolgt. Zwar sei in jeder Nation der Keim zur Kunst angelegt, für seine Untersuchung habe er aber jene Nationen ausgewählt, die am nächsten an die Perfektion gelangt seien²³. Warum entspringt in seinem Kunstgeschichtsbild jeder neue künstlerische Impuls in Italien, selbst dann, wenn wie bei der Gotik bewiesen werden soll, dass die Prinzipien der antiken Architektur in völlige Vergessenheit geraten waren? Zeichnet sich darin die Italienliebe des Grand-Tours-Reisenden des 18. Jahrhunderts ab? Oder klingt bei Séroux jene antiquarische Tradition nach, die seit dem Tridentinum mit der Suche nach den originären Spuren der römisch-katholischen Kirche beschäftigt war?²⁴

Nach dem Modell von Séroux war es dann der « esprit d'imitation »²⁵, der zur Verbreitung des Spitzbogens beitrug, wie in den

22. Bereits 1840 korrigiert von Quast die Datierungen, bzw. blendet sie im Titel zum Gotik-Kapitel vorsichtshalber aus: « Bauwerke in der ausgebildeten spitzbogigen oder sogenannten gotischen Bauweise ». Die Überschrift zu Taf. xxxv heisst kurz und bündig « Die Abtei von Subiaco, in der Nähe von Rom », wodurch d'Agincourts Ursprungstheorie der Gotik ausgeblendet wird; vgl. J.B.L.G. Séroux d'Agincourt, *Sammlung der vorzüglichsten Denkmäler der Architectur, Sculptur und Malerei, vorzugsweise in Italien, vom IV. bis zum XVI. Jahrhundert*, revidiert von A.F. von Quast, Berlin/Frankfurt am Main: Müller/Mettenius, [1840], Kommentarband, S. 31.

23. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art*, I, « Architecture », S. 1.

24. D'Agincourts Interesse für die frühchristliche Kunst (z.B. eigene Katakombenexpeditionen) würde diese These unterstützen. Er war ein aufmerksamer Leser der Reisebeschreibungen der Antiquare Mabillon und Montfaucon, die als Benediktiner die wichtigen Abteien ihres Ordens in Subiaco aufgesucht hatten. In der Fussnote (b) auf S. 59 werden Montfaucon (*Diarium Italicum* [1702], S. 338) und Mabillon (*Iter Italicum*, [1687], S. 127) zitiert.

25. Séroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art*, I, « Architecture », S. 60.

folgenden Tafeln für Italien (Assisi und Montefiascone) und Frankreich mit der Notre Dame in Paris dargelegt wird. Mit Exkursen über die schwedische und arabische Architektur, die je eine Tafel einnehmen, räumt Séroux mit der Meinung auf, dass der Spitzbogen in Schweden (einem gotischen Land!) bzw. im von den Arabern besetzten Spanien erfunden worden sei. Zum Schluss diskutiert er die These seines Freundes Horace Walpole, dessen Gast er in England gewesen war: es sei der Überdruß über die Schwerfälligkeit der Architektur der *Décadence* gewesen, der die Architekten zur Suche nach Eleganz und Leichtigkeit angetrieben und zur Erfindung des Spitzbogens geführt habe²⁶. Séroux korrigiert die Eleganz-These von Walpole und verbindet sie mit seinem Modell der Genese des Spitzbogens im Sacro Speco, um zwei Phasen zu unterscheiden: den Ursprung aus konstruktiven Gründen und die Weiterentwicklung aufgrund des ästhetischen Wunsches nach « übermässiger Höhe ». Séroux versteht sich als « simple amateur des lettres et des arts » und appelliert an künftige Spezialisten, seine Beobachtungen zu überprüfen²⁷. Die Selbstdefinition als Dilettant liest sich nach der durchaus selbstbewussten Neudatierung und -lokalisierung der Anfänge der Gotik und einer ingenieurmässigen Argumentation als Bescheidenheitstopos. Und könnte man seine Aufforderung, die von ihm vorgelegten Ergebnisse nochmals zu untersuchen, auch als Zeichen von Unsicherheit werten, so scheint sie doch auch Ausdruck der Hoffnung zu sein, dass das neuentdeckte Forschungsgebiet weiter erkundet werde.

Daniela MONDINI

26. *Ibid.*, S. 81-2.

27. *Ibid.*, S. 71, Anm. a.

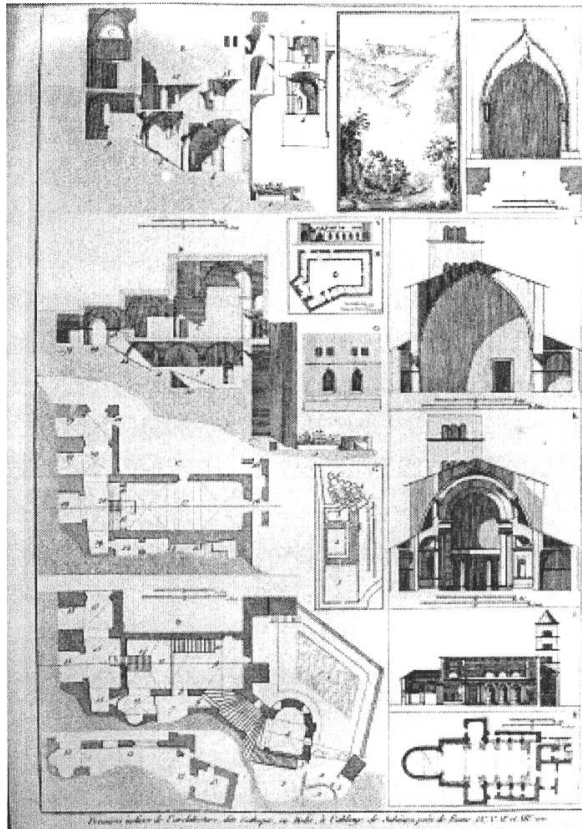


Abb. 1: «Premiers indices de l'architecture, dite Gothique, en Italie, à l'abbaye de Subiaco près de Rome, IX^e, X^e, XI^e et XII^e siècles» (Séroux d'Agincourt, Bd. III, *Architecture*, Taf. xxxv). Oben und unten links : Schnitt und Grundriss der Abtei Sacro Speco; unter Nr. 4 ist die Cappella di S. Lorenzo Corazzato — die heutige Cappella della Madonna — eingezeichnet, wo Séroux das «erste» Auftreten des gotischen Spitzbogens beobachtet. Rechts auf der Tafel ist die Abtei S. Scolastica (G-P) abgebildet

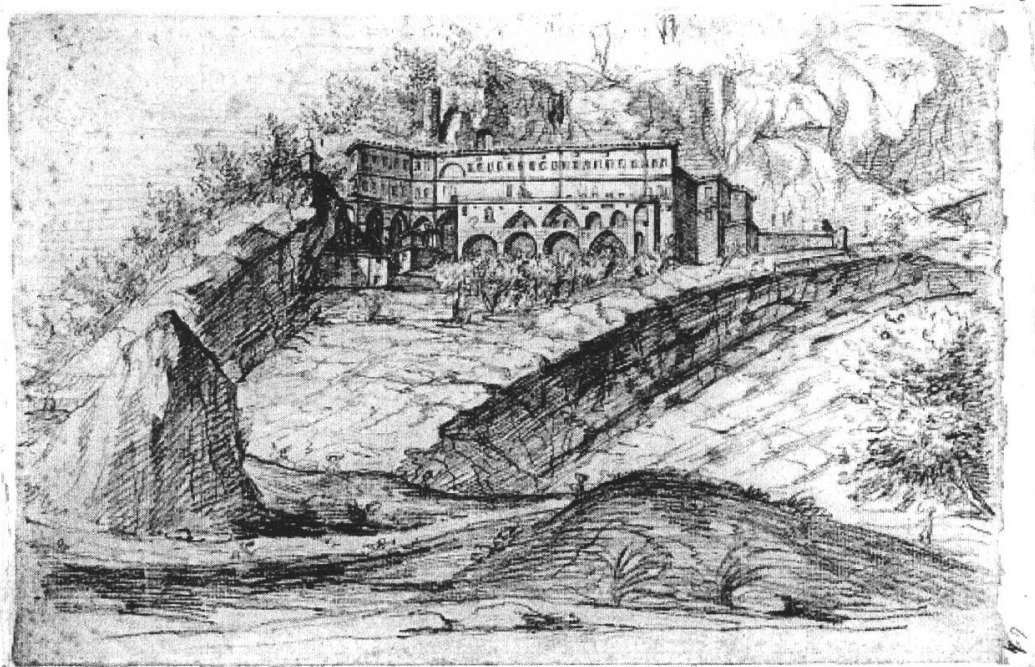


Abb. 2: Subiaco, Abtei Sacro Speco, Vedute, unveröffentlichte Bleistiftzeichnung aus dem Nachlass von Séroux d'Agincourt, Rom, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 9845, fol. 64r