

Zeitschrift: Zeitschrift für pädagogische Historiographie
Herausgeber: Pädagogische Hochschule Zürich
Band: 8 (2002)
Heft: 1

Artikel: Die Geschichte der Kunst sehen lernen : zur "Histoire de l'Art par monuments" von Séroux d'Agincourt
Autor: Mondini, Daniela
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-901826>

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: 29.03.2026

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

Die Geschichte der Kunst *sehen* lernen.

Zur 'Histoire de l'Art par les monuments' von Séroux d'Agincourt*

(Red.) Gegenwärtigen Diskussionen um Schulreformen fehlen selten Aufrufe und Erkenntnisse zur Wichtigkeit der Medienpädagogik, die den Anspruch erheben, es handle sich um eine neue Dimension pädagogischer Wirklichkeit. Dabei wird oft übersehen, dass es sich bei der verstärkten Hinwendung zu medialen Strukturen des Unterrichts eher um eine Folge des in Anlehnung an den "linguistic turn" analog betitelten "pictorial turn" handelt als um eine Neuerscheinung in der (schul-)pädagogischen Wirklichkeit: Dias, Wandbilder und Folien etwa lassen sich seit den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts nachweisen. Visualisierung als didaktisches Prinzip freilich ist viel älter. Daniela Mondini weist im folgenden Aufsatz anhand der 'Histoire de l'Art par les monuments' (1810-1823) nach, wie um 1800 Abbildungen als didaktisches Mittel zum Zwecke einer normativ-ästhetischen Theorie eingesetzt wurden.

■ Daniela Mondini

Die Regale heutiger Buchhandlungen beugen sich unter der Last dicker Kunstbücher mit prächtigen Farbtafeln. Kein kunstgeschichtliches Lehrbuch bzw. Übersichtswerk kommt ohne Abbildungen aus. Es ist zur Konvention geworden, dass der behandelte Artefakt – in der Regel als Fotografie – auf der Buchseite "präsent" ist bzw. repräsentiert wird. Die Fotografie dient als Objektivitätsgarantin, die Abbildung als wissenschaftlicher Beleg bzw. als didaktisches Hilfsmittel für das Geschriebene.

Das abgebildete Werk in der frühen Kunstliteratur

Der Blick zurück auf die Geschichte der Kunstgeschichte zeigt, dass das Schreiben über Kunst lange Zeit ohne Reproduktion von Kunstwerken auskam, obwohl die Druckgraphik seit dem 16. Jahrhundert die technischen Mittel dazu bot. Solange Texte der Kunstliteratur sich am Modell von Giorgio Vasaris 'Vite' (1550/1568) orientierten und, chronologisch geordnet, Lebensbeschreibungen von Malern, Bildhauern und Architekten in den Mittelpunkt setzten, sah man keine Notwendigkeit, die Werke abzubilden; wenn schon, dann wollte man Bildnisse der vorgestellten Künstler sehen!¹ Es sind dann auch eher Texte der Altertumsforschung und der Geschichtsschreibung aus dem 17. und 18. Jahrhundert, in denen man auf einen zunehmenden Einsatz der Reproduktion im Stich stösst. Bei den abgebildeten Werken – Statuen, Reliefs, Vasen, Teilen von Bauwerken, Gemälden, Münzen oder Inschriftfragmenten – handelt es sich meist um Objekte, deren Herkunft, Datierung erst recht Autorschaft nicht bekannt waren. Mittels reich illustrierter Stichwerke versprach man sich – wie im Fall des Benediktiners Bernard Montfaucon (1655-1741) –, die Welt der Antike, aber auch die des Mittelalters zu erschliessen.²

Der Graf von Caylus (1692-1765) stellte in seinem 'Recueil d'Antiquités' (1752-67) die Vorgehensweise des Antiquars mit jener des Naturkundlers in Analogie. Den langen, gelehrten Exkursen früherer Autoren seien die direkte Anschauung des Kunstwerks und der Vergleich ähnlicher Objekte untereinander vorzuziehen: Wie für den Naturkundler das physikalische Experiment, so sei für den Antiquar der Vergleich die anzuwendende Methode (Caylus 1752, S. iii-v). Die druckgraphische Wiedergabe der zu vergleichenden Objekte auf einer Tafel gewährleistet die Nachvollziehbarkeit, so wie beim physikalischen Experiment dessen Wiederholbarkeit. Caylus ordnet die Kunstwerke topographisch, was

zugleich aber eine chronologische Komponente in sich birgt: Es ist die Abfolge der grossen "Kunstnationen" Ägypten – Etrurien – Griechenland – Rom (– Gallien). Caylus peilt mit seinem reich illustrierten siebenbändigen Werk ein doppeltes didaktisches Ziel an: Die antiken Monumente sollten einerseits den Fortschritt der Künste vor Augen führen und andererseits den Künstlern als Modelle dienen. "Ils mettent les progrès des Arts sous nos yeux, & servent de modèles à ceux qui les cultivent" (Caylus 1752, S. ii). Dieses "doppelte" Anliegen, das Kunsttheorie und Kunstgeschichte miteinander verknüpft, wird für die als Stilgeschichte aufgefasste moderne Kunstgeschichtsschreibung von ihren Anfängen um 1750 bis etwa in die Mitte des 20. Jahrhunderts, wenn die Inhaltsdeutung in den Vordergrund tritt, charakteristisch bleiben.³

Die Geschichte der Kunst als illustriertes Lehrbuch

Während Caylus innerhalb der einzelnen historischen Sektionen seines Buchs auf eine Feinchronologie in der Anordnung der Monumente bewusst verzichtete, war es Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), der mit seiner kompakten und erfolgreichen 'Geschichte der Kunst des Altertums' (1764) die Vorstellung eines historischen Kontinuums der Kunstproduktion der Antike entwarf. Geschichte wird hierbei im Sinn eines Lehrgebäudes aufgefasst. Die Konzentration auf die als Höhepunkt eingeschätzte griechische Kunst der Klassik sollte zugleich lehren, "worin die Schönheit einer Statue besteht" (Winckelmann 1993, S. 10).

Interessanterweise verzichtete Winckelmann (bis auf wenige Ausnahmen) trotz – oder gerade wegen – der in der Vorrede betonten direkten Anschauung der Denkmäler vor Ort in Rom auf die Reproduktion der besprochenen Werke in seinem Buch; ihre Kenntnis wurde vorausgesetzt.⁴

Die Konzentration der beiden zuletzt genannten Autoren auf die Kunst der heidnischen Antike – bei Winckelmann endet die Geschichte der Kunst mit dem Niedergang des Weströmischen Reiches – liess das Desiderat einer Fortsetzung der historischen Erzählung bis in die "eigene" Zeit aufscheinen. Dieser neuen Aufgabe stellte sich in den späten 1770er Jahren ein reicher französischer Kunstliebhaber:

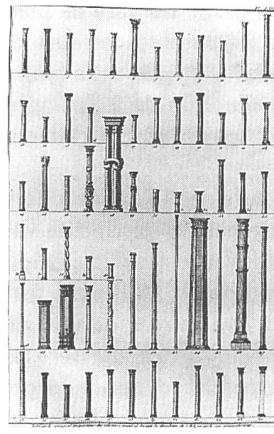
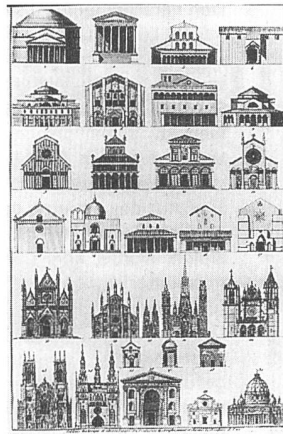
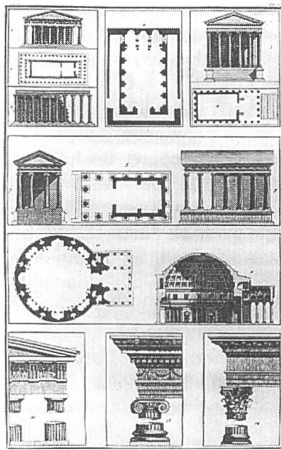
Jean-Baptiste Louis Georges Séroux d'Agincourt (1730-1814). Durch seine Dienste als Generalpächter (*fermier général*) der französischen Krone zu unermesslichem Reichtum gelangt, zog sich der fast fünfzigjährige Adlige aus den Geschäften zurück und liess sich in Rom mit der Absicht nieder, eine Geschichte der Kunst von ihrem Niedergang bis zu ihrem Wiederaufleben zu schreiben. Die kunsthistoriographische Lücke zwischen Antike (Winckelmann) und Renaissance (Vasari) sollte geschlossen werden und damit die "erste" Geschichte der Kunst des Mittelalters entstehen. Das sechsbändige Werk

in Grossfolio mit dem programmatischen Titel 'Histoire de l'Art par les monumens depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e' erschien aber erst – teilweise posthum – zwischen 1810 und 1823. Die Revolution hatte die Drucklegung des Manuskriptes, das um 1790 in grossen Teilen vorlag, um zwanzig Jahre verzögert, mit der Folge, dass das Werk an Novitätscharakter einbüsste und von zeitgleich erscheinenden Veröffentlichungen eingeholt wurde.⁵

Eine Besonderheit von d'Agincourts Publikation ist die ausserordentliche Bedeutung, die dem visuellen Medium der Reproduktion zugewiesen wird: Der Autor, der als Kunstliebhaber den Unterricht von Caylus besucht hatte, liess auf 325 Tafeln in über 3000 Abbildungen ca. 1400 "Monumente" im Stich festhalten. Damit sollte sprichwörtlich die Geschichte der Kunst "durch die Monumente" ("par les monumens") erzählt werden. In den ersten Zeilen des Vorwortes begründet Séroux d'Agincourt die Notwendigkeit der Illustration mit der den bildenden Künsten innewohnenden Eigenschaft, direkt das Auge anzusprechen: "Les productions des Arts fils du dessin, l'Architecture, la Sculpture et la Peinture, consistent en objets sensibles à la vue, sous des formes propres à chacun d'eux, et dont l'effet n'arrive à l'ame que par cet organe; d'où il résulte qu'on ne doit écrire ou en étudier l'histoire, qu'en ayant leurs diverses productions sous les yeux" (Séroux d'Agincourt, I, Discours préliminaire, S. i). Mit diesem Argument geht d'Agincourt über die einfache Erklärung, dass die Kenntnis mittelalterlicher Denkmäler weniger vorausgesetzt werden konnte als jene der aus den römischen Sammlungen stammenden, durch Stiche bekannten und bewunderten antiken Werke, hinaus. Er entwirft hier eine neue, auf der Anschaulichkeit der Reproduktion basierende kunstgeschichtliche Didaktik.

Didaktik der Abschreckung

Angesichts des riesigen dokumentarischen Aufwandes (mehr als die Hälfte der abgebildeten Denkmäler wurden eigens für diese Publikation erstmals gezeichnet und veröffentlicht) ist an d'Agincourts Buch gerade verwunderlich, dass keineswegs eine ästhetische Rehabilitierung der Kunst des Mittelalters angestrebt wurde. D'Agincourt beklagt sich rhetorisch, dass Winckelmann sich den "besten Teil" der Geschichte der Kunst ausgesucht und ihm nichts als eine "période funeste" überlassen habe; zur Legitimierung des eigenen Projekts behilft sich der Autor mit einem Konstrukt, das man als "Didaktik der Abschreckung" bezeichnen könnte: "j'espère d'être aussi de quelque utilité à ceux qui professent les arts, mais par une route opposée et sans doute moins agréable: il [Winckelmann, DM] 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 inspirait l'horreur" (Séroux d'Agincourt, I, Discours



Von links nach rechts:

Abb. 1

Architecture antique, dans son état de perfection chez les Grecs et chez les Romains

(Séroux d'Agincourt, IV, Architecture, Taf. I)

Abb. 2

Tableau historique et chronologique des frontispices des temples, avant et durant la décadence de l'Art

(Séroux d'Agincourt, IV, Architecture, Taf. LXIV)

Abb. 3

Tableau des formes et des proportions de colonnes, employées avant et durant la décadence de l'Art, jusqu'à son renouvellement

(Séroux d'Agincourt, IV, Architecture, Taf. LXVIII)



Abb. 4

Peintures en détrempe sur bois, par Giotto, à Ste. Croix de Florence. Première époque de la Renaissance de la Peinture au XIVe siècle

(Séroux d'Agincourt, VI, Peinture, Taf. CXIV)

préliminaire, S. v).

Um den abschreckenden Niedergang der Kunst in der Spätantike überhaupt richtig vor Augen führen zu können, stellt Séroux an den Anfang der einzelnen Sektionen zur Architektur, Skulptur und Malerei je ein Tableau, auf welchem "das Beste", was die Antike künstlerisch hervorbrachte, vereint wird. Damit ist die Messlatte gesetzt, an der die Fallhöhe des auf den folgenden Tafeln vorgeführten Niedergangs der Kunst abgelesen werden kann. Für die Architektursektion repräsentieren unter anderen der Parthenon, die Maison carrée in Nîmes und das Pantheon die Paradigmen der Perfektion (Abb. 1). Von Tafel zu Tafel werden dann in konsequent eingehaltener chronologischer Abfolge (im Rahmen dessen, was man für die Entstehungszeit des jeweiligen Monuments hielt) frühchristliche und mittelalterliche Bauten präsentiert, die die Dekadenz, aber auch – besonders in der Toskana seit dem 11. Jahrhundert – das "Wiederaufleben" der Kunst augenscheinlich machen sollten.

Am Ende der einzelnen Sektionen wird der historische Ablauf auf sogenannten 'Tableaux comparatifs' nochmals in "systematischer"⁶ Form zusammengefasst, indem sie jeweils ein spezifisches architektonisches Element – z.B. Fassaden, Kapitelle, Säulen – herauspräparieren (Abb. 2).

Auf dem 'Tableau des formes et des proportions de colonnes, employées avant et durant la décadence de l'Art, jusqu'à son renouvellement' (Abb. 3) werden beispielsweise 64 Säulen in eine chronologische Reihe gestellt, die links oben mit Beispielen aus der Antike beginnt und rechts unten im 16. Jahrhundert endet. Visuell wird damit "bewiesen", wie im Zeitraum von grob 1300 Jahren die Säule nie aufhörte zu existieren, wie sie während der Dekadenz

auf "Abwege" geriet, übermäßig dick oder dünn, kurz oder lang ausfiel oder gar verknotete, zum Schluss aber in Proportionen und Ausführung die antike Perfektion wiedererlangte. Die im Bild zelebrierte Systematik erweist sich bei näherer Überprüfung anhand der Abbildungslegenden jedoch als trügerisch: Abgesehen davon, dass unter den "Säulen" nicht nur auch Pfeiler und Pilaster, sondern selbst "gemalte", aus der Buchmalerei entnommene Beispiele subsummiert wurden, erscheinen die aufgereihten Stützen nicht in einheitlichem Massstab. Dadurch wird der von d'Agincourt angestrebte Vergleich zwischen den abgebildeten Säulen massiv erschwert bzw. ad absurdum geführt: Man vergleiche die Länge der antiken, aus der grossen frühchristlichen Basilika von S. Paolo fuori le mura in Rom stammenden Langhaussäule (Nr. 1. auf der Tafel) mit dem ins Auge springenden verknoteten Viersäulenbündel aus dem Portalvorbau des Modeneser Domes (Porta Regia, 12. Jahrhundert) – in der Realität wären die Grössenverhältnisse umgekehrt.

Der Autor stellt anhand seines Säulen-Tableaus keine weiterführende Klassifikation auf. Er begründet dies damit, dass sich aufgrund formaler Kriterien keine Ordnung innerhalb der chronologischen Säulenreihe erkennen lasse; deutlich werde aber die unendliche Variationsvielfalt der Säulen während des Mittelalters: "Comme il est impossible d'établir un ordre quelconque de classification parmi des objets qui n'offrent aucun rapport saisissable, aucune analogie de formes, de proportions, même de destination; pour donner l'idée de la variété infinie des colonnes, ou d'ornemens du genre des colonnes, que fournissent douze siècles et plus, il aurait fallu présenter presque autant d'exemples qu'il a été construit d'édifices; et ce triste tableau

eût inutilement couvert un grand nombre de planches. Ce serait faire aux déplorables erreurs du goût, ou plutôt aux absurdes créations de la barbarie, beaucoup trop d'honneur, que de les compter ainsi une à une" (Séroux d'Agincourt, I, *Architecture*, S. 129).

Im Unterschied zur im Laufe des 19. Jahrhunderts sich herausbildenden modernen Stilgeschichte versucht d'Agincourt noch nicht unterschiedliche Epochenstile auszumachen und deren Merkmale festzulegen, sondern es geht ihm primär darum, die *Devianz* von den Prinzipien der Antike, die der klassizistischen Ideologie entsprechend den einzigen "wahren" Stil hervorgebracht hatte, vor Augen zu führen.

Gemäss Winckelmann sollte die "Geschichte der Kunst [...] den Ursprung, das Wachstum, die Veränderung und den Fall derselben, nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler lehren" (Winckelmann 1993, S. 9). Indem d'Agincourt dieses zyklische Geschichtsmodell von Aufstieg und Fall übernimmt, eröffnet sich ihm ein beklemmendes Dilemma. Denn gerade das "Happy End" seines Buches, die Wiedererlangung der Perfektion der Kunst durch die Meister der Renaissance, insbesondere Raffael, birgt bereits den Keim des nächsten (unausweichlichen) Niedergangs in sich, welchen es aber mit allen Mitteln zu bekämpfen gilt. Ob die abschreckende Wirkung der "Kunst der Dekadenz" vor einem erneuten Verfall der Kunst bewahren könnte, mag wohl d'Agincourt selbst in seinem Innersten bezweifelt haben. Er hatte dies in seinem nächsten Umfeld erfahren müssen, als junge Maler und Bildhauer angeregt durch die Produktion von Zeichnungsvorlagen für sein Buchprojekt die italienischen Meister des 13. und frühen 14. Jahrhunderts für sich entdeckten und zu ihren Vorbildern machten (Abb. 4).⁷ Sollte er die Künstler mit seinen Studien verführt haben? In einem Brief an seinen Herausgeber Léon Dufourny schreibt der über achtzigjährige Kunstliebhaber: "Les jeunes Elèves de notre Ecole Française n'ont pas été exempts de ce préjugé: j'ai dû souvent en combattre l'excès dans les moments même où, leur faisant passer sous les yeux mes gravures de ces tems, je sentais que je devenais l'un des auteurs les plus coupables du nouvel enthousiasme" (Séroux d'Agincourt an Dufourny, 9.12.1812, fol. 129v.).⁸

* Eine umfassende Studie der Verfasserin zum Kunstgeschichtswerk von Séroux d'Agincourt (1730-1814) wurde als Dissertation an der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich im Dezember 2001 eingereicht.

1 Diesem Bedürfnis kam Vasari bereits in der zweiten, erweiterten Ausgabe der 'Vite' (1568) nach, indem er den einzelnen Lebensbeschreibungen eine Holzschnittvignette mit dem (angeblichen) Bildnis des Künstlers voransetzte; der früheste behandelte Künstler ist Cimabue, der in der 2. Hälfte des 13. Jahrhunderts tätig war (vgl. Vasari 1966-1987).

2 Zur Funktionalisierung des Kunstwerks als historische Quelle bei den Maurinern vgl. Bickendorf 1998, S. 123-178.

- 3 Den Paradigmenwechsel – das "Ende der Stilgeschichte" – ortet Locher (2001, S. 450-464) in der sich seit der Nachkriegszeit durchsetzenden Hinwendung zu Fragen der Interpretation von Werken der Kunst.
- 4 Spätere Ausgaben wurden durch zusätzliche Tafeln erweitert.
- 5 Unter direktem Einfluss von d'Agincourts Buchprojekt steht beispielsweise die Geschichte der italienischen Skulptur des um eine gute Generation jüngeren Leopoldo Cicognara (1767-1834), die zwar als Fortsetzung konzipiert wurde, aber durch die ausführliche Behandlung mittelalterlicher Werke auch eine Konkurrenz darstellte (Cicognara 1813-1818).
- 6 Linné hatte 1735 in seinem 'Systema Naturae' ein neues "systematisches" Ordnungsverfahren in die Botanik eingeführt, bei welchem nicht die ganze Pflanze, sondern nur ein beliebiger Teil als das wesentliche Klassifikationsmerkmal ins Auge gefasst wurde (daher auch die Bezeichnung "künstliches System"). Linné konzentrierte sich auf die Blütenorgane, das heisst den Fortpflanzungsapparat. Bereits 1736 wurde auf einem Einblattdruck Linnés Sexuale System mit den in der Anordnung von Staubblättern und Stempel unterschiedenen 24 Klassen von Blütenpflanzen visualisiert (Jahn 1998, S. 235ff., S. 242ff. und Foucault 1991, S. 182f.).
- 7 Zu den Architekten und Künstlern, die für d'Agincourts Buch mittelalterliche Bau- und Kunstwerke zeichnerisch aufnahmen vgl. Loyrette 1980.
- 8 The Getty Research Institute, Los Angeles, 860191, Bd IV, fol. 129v. Vgl. auch Griener 1997.

Literatur

- Bickendorf, Gabriele: Die Historisierung der italienischen Kunstbetrachtung im 17. und 18. Jahrhundert. Berlin 1998
- Caylus, Comte de: Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques, romaines et gauloises, 7 Bde. Paris 1752-1767
- Cicognara, Leopoldo: Storia della Scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt, 3 Bde. Venezia 1813-1818
- Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften (franz. 1966). Frankfurt am Main 1991
- Griener, Pascal: 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, Bd. 54(1997), S. 225-234
- Jahn, Ilse (Hrsg.): Geschichte der Biologie. Theorien, Methoden, Institutionen, Kurzbiographien, 3. neubearb. und erw. Ausgabe. Jena 1998
- Locher, Hubert: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750-1950. München 2001
- Loyrette, Henri: Séroux d'Agincourt et les origines de l'histoire de l'art médiéval. In: Revue de l'Art 48(1980), S. 40-56
- Montfaucon, Bernard de: L'antiquité expliquée et représentée en figures, 10 Bde. Paris 1719-1724
- Montfaucon, Bernard de: Les Monuments de la Monarchie française, 5 Bde. Paris 1729-1733
- Séroux d'Agincourt, Jean-Baptiste Louis Georges: Histoire de l'art par les monumens depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe, 6 Bde. Paris [1810]-1823
- Séroux d'Agincourt, Jean-Baptiste Louis Georges: Brief an Dufourny, Rom 9. Dez. 1812. The Getty Research Institute, Los Angeles, 860191, Bd. IV, fol. 127r-129v
- Vasari, Giorgio: Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568. Rosanna Bettarini/Paola Barocchi (Hrsg.). 6 Bde. und 3 Bde. Kommentar. Firenze 1966-1987
- Winckelmann, Johann Joachim: Geschichte der Kunst des Altertums (1764). Darmstadt 1993 [Reprint Wien 1934]