

Die Erfindung der ›Romanik‹ im 19. Jahrhundert

Die Antikisierung der mittelalterlichen Kunst

Bruno Klein

Der Begriff ›romanisch‹ ist entweder der letzte, der von der klassischen Ästhetik und Künstlergeschichte als Stil- und Epochenbezeichnung geprägt wurde, oder aber der erste, den die neue systematische Kunstgeschichte um 1800 erfunden hat und der sich auf Dauer durchsetzte. Denn lässt man die Entstehung der kunsthistorischen Epochenbegriffe kurz Revue passieren, so stellt man fest, dass es vor 1800 einen guten alten Stil gab, nämlich denjenigen der Antike, seinerseits seit Winckelmann wertend in den ›hohen Stil‹, den ›schönen Stil‹ und den ›Imitations-Stil‹ untergliedert, oder aber einen guten neuen Stil, also denjenigen der Renaissance, womit jedoch im Sinne des ›dolce stile nuovo‹ die Kunst seit ca. 1300 gemeint war und noch nicht die Renaissance im heutigen Sinne, also die zuerst in Italien beginnende Kunst der konsequenten Antikenaneignung.¹ Davon setzten sich diverse schlechte Stile ab. Historisch vor allem derjenige, der dem Mittelalter zugeordnet war und für den in Italien um 1500 der Begriff ›gotisch‹ eingeführt worden war. Auch hier war, wie schon bei der Renaissance, wieder nicht jene Epoche gemeint, die heute als diejenige der Gotik verstanden wird, nämlich diejenige zwischen ca. 1150 und 1450, sondern als gotisch galt alles das, was nach der Plünderung Roms durch die Vandalen, also einen gotischen Volksstamm, und bis zur Erneuerung der Kunst um 1300 entstanden war. Ungefähr gleichzeitig wurde mit der ›Romanik‹ noch das ›Barock‹² in die Kunstgeschichte eingeführt, mit dem Ziel, die Abirrungen, die es seit dem 16. Jahrhundert von dem ›guten‹ Stil gegeben hatte, klassifizierbar zu machen.

Die Invention der kunsthistorischen Epochenbegriffe ›Romanik‹ und ›Barock‹ hatte sich als notwendig erwiesen, seit die normative Ästhetik im 18. Jahrhundert zunehmend in eine Krise geraten war und sukzessive durch eine Geschichte der Kunst ersetzt wurde, deren Existenz und Wirksamkeit sich aus systematischen Gründen in allen Epochen gleichermaßen manifestieren musste. ›Romanik‹ und ›Barock‹ füllten also vorrangig jene terminologischen Leerstellen, welche die klassische Ästhetik für die Zeiträume zwischen Antike und Renaissance sowie zwischen Renaissance und Gegenwart gelassen hatte. Dabei war die erste Lücke bereits im ausgehenden 18. Jahrhundert dank eines sich damals präzisierenden Gotikbegriffs etwas verkleinert worden. Denn unter Gotik begann man zu dieser Zeit nur noch die hoch- und spätmittelalterliche Kunst zu begreifen, die bis heute diesen Namen trägt, während ›Gotik‹ als einfaches Schimpfwort für alles Nichtantike immer weniger

1 KARGE 2001.

2 Einführend zur Geschichte des Barock-Begriffs: BAUER 1992, S. 9–24. Eine grundlegende und umfassende Untersuchung wird vorbereitet von Markus Neuwirth, Innsbruck.

taugte.³ Vor allem aber war die Gotik seit dem Zeitalter der Empfindsamkeit in den Rang eines anerkannten Kunststils aufgestiegen, der als gleichrangige Alternative zur Antike galt. Damit wurde der Raum zwischen diesen beiden Stilepochen aber nicht nur enger, sondern auch unbequemer.

Sind Romanik und Barock in ihrer Qualität als kunsthistorische Stilbezeichnungen auch ungefähr gleich alt, so unterscheiden sie sich doch dadurch, dass der Begriff Barock im Gegensatz zu demjenigen der Romanik schon in Gebrauch war, bevor sich die Kunstgeschichte seiner bemächtigte. Noch heute wird dies unter anderem daran deutlich, dass die Semantik des Adjektivs ›barock‹ sehr weit ist und sowohl die ›Barockperle‹ wie einen ›barocken Menschen‹ umfassen kann. Umgekehrt funktioniert dies für die Romanik nicht, denn unter einem ›romanischen Menschen‹ oder einem ›romanischen Buffet‹ könnte sich niemand etwas vorstellen: der Begriff bleibt ausschließlich auf Architektur und bildende Kunst anwendbar.⁴ ›Barock‹ meint hingegen bis heute etwas von idealer Gleichmäßigkeit Abweichendes, ist also ein unpräziser Defizienzbegriff, der kunsthistorisch lediglich zum Ausdruck bringt, dass es – aus der Perspektive des 18. und 19. Jahrhunderts betrachtet – am Rande der regelgerechten älteren Kunst einen zur ›regellosen‹ Kunst der Gegenart hin ausfransenden Rand gibt. Wissenschaftlich anwendbar wird das Wort ›Barock‹ erst um 1900.

Ganz anders die ›Romanik‹: Sie war ein reines Kunstwort und von Anfang an ausschließlich zum kunsthistorischen Gebrauch bestimmt. Ja, ihre Erfindung lässt sich sogar genau datieren, nämlich auf das Jahr 1818. Der normannische Archäologe Charles de Gerville hatte den Terminus im Laufe des Jahres in seinen eigenen Aufzeichnungen benutzt, um ihn dann in einem Brief vom 18. Dezember seinem Kollegen Auguste Le Prévost vorzustellen⁵: «Je vous ai quelquefois parlé de l'architecture romane. C'est un mot de ma façon qui me paraît heureusement inventé pour remplacer les mots insignifiants de saxonne et de normande. Tout le monde convient que cette architecture lourde et grossière est l'opus romanum dénaturé ou successivement dégradé par nos rudes ancêtres. Alors aussi, de la langue latine, également estropiée, se faisait cette langue romane dont l'origine et la dégradation ont tant d'analogie avec l'origine et le progrès de l'architecture. Dites-moi donc, je vous prie, que mon nom romane est heureusement trouvé.»⁶ Wir hören hier den Stolz eines Autors, dem es als einem Erben des Zeitalters der Taxonomie gelungen war, einen neuen Begriff zu finden – genauer gesagt, einen besseren Begriff, denn Gerville wollte ja bereits existente Begriffe wie ›sächsisch‹ und ›normannisch‹ ersetzen, die gerade erst in England für die Architektur des Landes eingeführt worden waren.⁷ Jene Begriffe

3 NIEHR 1999.

4 Dem widerspricht auch nicht, dass Charles Marie Widor seine Orgelsymphonie op. 73 *Symphonie romane* nannte, da diese Bezeichnung singular geblieben ist hauptsächlich als historische Anverwandlung und kaum als verallgemeinerbare Stilfarbe zu verstehen ist.

5 Zuletzt: NAYROLLES 2005, S. 81.

6 Zit. nach ebd., S. 86.

7 In England hatte Thomas Rickman unmittelbar zuvor seine im Prinzip bis heute geläufige Terminologie zur Differenzierung der mittelalterlichen Architektur in England entwickelt und unter

schienen Gerville zu stark regional gebunden, weshalb er versuchte, eine universelle Definition für die hochmittelalterliche Architektur zu finden.

Man könnte diese terminologische Erweiterung sachlich als systematischen Fortschritt bei der Klassifizierung bezeichnen, würde dabei jedoch die doppelte Stoßrichtung des Begriffs Romanik übersehen. Zum einen ging es nämlich darum, im nationalen Interesse eine französische Deutungshoheit zu bewahren, oder besser »zurückzuerobern«, die in den Jahrzehnten zuvor an die englischen Antiquare verlorengegangen war. Denn Gervilles Begriffserfindung folgte kaum ein Jahr auf diejenigen von Thomas Rickman. Zum anderen aber wurde durch die Anbindung der Romanik an das Römische eine nachantike Stilidentität innerhalb des alten römischen Reiches behauptet. Dies machte es auf der einen Seite möglich, einen mit der Antike verwandten Stil, nämlich die Romanik, einem anderen unantiken Stil gegenüberzustellen, nämlich dem germanischen Stil, d.h. der Gotik. Die Stildiskussion erhielt damit eine ethnische Dimension, oder, wenn man den institutionellen Aspekt des römischen Reiches in den Vordergrund stellt, eine staatliche. Dabei liegt es auf der Hand, dass unmittelbar nach dem Ende der napoleonischen Ära die mittelalterlichen Stile auf Linie gebracht wurden: Hier der eigentliche romanische Kulturraum⁸, dort der periphere englische und germanische.

Gervilles Parallelisierung von künstlerischen und sprachlichen Phänomenen trug auch dazu bei, dass die bis dahin wenig geschätzte mittelalterliche Baukunst eine neue Wertigkeit erfahren konnte: Wenn nämlich die vielfältige romanische Kunst sich zur authentisch römischen so verhielt wie die romanischen Sprachen zur lateinischen, dann konnte sie nicht mehr nur als Ausdruck des Niedergangs gelten, sondern musste als eine Fortentwicklung betrachtet werden. Die romanische Kunst profitiert damit von der identitätsstiftenden Reputation der romanischen Sprachen, speziell des Französischen. Ausdruck der institutionellen Verknüpfung zwischen Sprache und Staat war in Frankreich seit 1635 die *Académie royale* bzw. danach die *Académie française*. Es wäre in der Logik Gervilles deshalb nur konsequent gewesen, nun auch die materiell-künstlerischen Manifestationen der romanischen Kultur ebenso wie die Sprache zu pflegen und zu erforschen. Und tatsächlich hat sich die Erfindung des Begriffs Romanik in dieser Hinsicht in Frankreich als sehr fruchtbar erwiesen, denn gerade im Umfeld der ältesten Romanikforschung sprossen dort schon bald zahlreiche regionale und vor allem nationale Institutionen, die sich die kunsthistorische Erforschung des Mittelalter zum Ziel gesetzt hatten.

Die eigentliche und fast schon »geniale« Idee, die hinter der Erfindung des Begriffs Romanik stand, bestand in der schon durch die Wortwahl deutlich ausgedrückten

dem Titel *An attempt to discriminate the styles of English architecture, from the Conquest to the Reformation; preceded by a sketch of the Grecian and Roman orders* publiziert (RICKMAN 1817). Die dort eingeführten Begriffe wie »Norman«, »Early English« und »Decorated«, die für Frankreich allenfalls partiell in der Normandie anwendbar gewesen wären, mussten sich jedoch für andere Regionen des Landes zwangsläufig als unbrauchbar erweisen.

8 Grundlegend zur Geschichte der kunsttopographischen Binnengliederung Frankreichs: SAUERLÄNDER 1985.

Intention, antike und mittelalterliche Kunst miteinander zu verknüpfen; konkret, die mittelalterliche Architektur in die Tradition der Antike zu stellen. So stand nun nicht mehr der Bruch zwischen Antike und Mittelalter im Vordergrund, sondern der Gedanke der Kontinuität der Antike. Dies befreite das vorgotische Mittelalter vom Odium des Niederen und Entarteten, das ihm vor allem italienische Autoren seit dem 14. Jahrhundert angedichtet hatten.

Freilich war Gerville weder der erste noch der einzige, der damals solche Gedanken verfolgte. So reflektierte auf geradezu exemplarische Weise schon Friedrich Schlegel wenig früher über Kontinuitäten und Brüche zwischen antiker und mittelalterlicher Kunst, vor allem in seiner 1803 verfassten Schrift über die »Grundzüge der gotischen Baukunst«: »Die christliche Baukunst der ältesten Zeiten gründete sich, was die einzelnen Bestandteile anbetrifft, freilich auf die spätere Baukunst der Griechen und Römer; aber da mit dem Christentume seit Konstantin eine ganz neue Idee und Bedeutung in die Baukunst kam, welche durch das ganze Mittelalter ihre Einflüsse erstreckt hat, so ist diese konstantinisch-griechische Baukunst doch keineswegs mehr zum griechischen Altertum zu rechnen, sondern gehört vielmehr der neuen Ordnung der Dinge an. Die Religion macht auch hier die eigentliche Scheidung. So rechnet man ja auch die christlichen oder gereimten Gedichte der späten Römerzeit nicht mehr zu der alten Literatur. Doch ist freilich späterhin aus jenen geringen Anfängen in der gotischen Baukunst etwas ganz Eigenes und durchaus Neues entstanden. Die Wunderwerke altdeutscher Baukunst einzig und allein auf diesen ihren ersten Ursprung zurückzuführen, das wäre, als wollte man die höchsten Meisterwerke der neuern Dichtkunst, eines Dante oder Calderon, aus den Leoninischen Versen der Alten ableiten, weil auch hier der Reim, und schon früher, sich findet.«⁹

Hier werden nicht nur Parallelen zwischen Schlegel und Gerville hinsichtlich der Verwendung von philologischen Vergleichen sichtbar, sondern es zeigt sich bei beiden auch eine übereinstimmende, bis dahin unvorstellbare Anerkennung der Innovation in der mittelalterlichen Kunst. Deutlich sind aber auch die Unterschiede der Gedankenmodelle: Bei Schlegel wird die antike römische Kunst sukzessive von einer germanischen, nämlich der gotischen Kunst abgelöst, während Gerville gerade das Fortleben des Römischen in der mittelalterlichen Kunst betont. Konsequenterweise konnte Gerville sich deshalb auch nach der Erfindung der Romanik mit dem Begriff »Gotik« nie mehr wirklich anfreunden, weil auch ihm nicht entgangen war, dass es sich bei der Gotik um ein Phänomen speziell in den »romanischen« nordalpinen Ländern gehandelt hatte. Auf identischem Territorium konnte es aber nicht sowohl eine lateinische Romanik und eine germanische Gotik geben. Gerville versuchte deshalb, den Begriff Gotik durch »Spitzbogenstil« – »art ogival« zu ersetzen, um die aus seiner Sicht unpassende ethnische Konnotation zu vermeiden – bekanntlich ein letzten Endes erfolgloser Versuch. Umgekehrt stand Schlegel, für den weder der Begriff »Gotik« noch die vermeintlich germanischen Wurzeln der Gotik in Frage standen, vor dem Problem, einen Terminus für den früh- und hochmittelalterlichen Mischstil

9 SCHLEGEL 1958 (1803), S. 368. Ebenso: SCHLEGEL 1959, S. 169/170.

zwischen klassisch antiker und gotischer Kunst einzuführen, also genau für das, was Gerville bald darauf ›Romanik‹ nannte: Schlegel verweigerte die Kreation eines eigenen Begriffes, sondern plädierte für eine Differenzierung innerhalb schon bekannter Stilepochen mittels der Unterscheidung zwischen ›älterer‹ und ›neuerer‹ gotischer Kunst: »Es ist schon bemerkt worden, dass es zwei durchaus verschiedene Epochen der gotischen Baukunst gebe: eine ältere, welche man wegen einiger Ähnlichkeit mit der christlich-byzantinischen Bauart die gräzisierung genant hat; dann die vollendete spätere, ungleich künstlichere, am meisten eigentlich deutsche [...]«¹⁰

Im Prinzip war schon damit für die Kunst der langen Zeit zwischen Antike und Gotik ein offenes und brauchbares Klassifizierungsmodell gefunden, welches in der Lage war, die älteren Theorien von der mittelalterlichen Kunst als einer Verfallskunst zu ersetzen: Denn nunmehr schien es möglich, jedem Kunstwerk eine bestimmte Position auf der Skala zwischen Antike und Gotik zuzuweisen, während es vorher keine Chronologie für die Kunst dieser Epoche gegeben hatte, sondern allenfalls Versuche, deren Distanz zur ästhetisch normativen Antike oder zu deren frühneuzeitlicher Wiedergeburt zu bestimmen. Dabei kam es in der Regel aber gerade nicht zur exakten Vermessung, sondern es blieb bei bloßen Behauptungen, die wiederum zu eklatanten Fehldatierungen führten. Dies änderte sich erst mit dem ausführlichen Werk von Jean-Baptiste-Louis-Georges Séroux d'Agincourt, das den Titel trägt: »Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe«. Im Kern war diese monumentale Studie schon vor 1789 abgeschlossen, konnte jedoch aufgrund der Folgen der Revolution erst 1810–23 in Paris erscheinen.¹¹ Sie beinhaltet einen umfassenden und strukturierten Katalog mittelalterlicher Kunst, der dank der Menge der vorgestellten Objekte deren einigermaßen logische Klassifizierung und Datierung ermöglichte. Trotzdem war das Werk von Séroux, wie schon sein Titel »Histoire de l'art [...] depuis sa *décadence* [...] jusqu'à son *renouvellement*« verrät, nicht von originärem Interesse am Mittelalter geprägt, sondern diente lediglich dazu, die Lücke in der Kenntnis der Geschichte der Kunst zwischen Antike und Renaissance zu schließen, die seit der Winckelmannschen Etablierung der Kunstgeschichte als historisch-systematischer Disziplin als Fehlstelle gelten musste.

Der Vergleich der Positionen von Séroux, Schlegel und Gerville gibt eine innerhalb weniger Jahrzehnte erfolgte radikale Umbewertung der nachantiken mittelalterlichen Kunst zu erkennen: Erst bei Séroux die traditionelle Abwertung, welche auf der behaupteten Ferne dieser Kunst zur ästhetischen, angeblich antiken Norm beruhte; dann durch die Installierung der Gotik als Gegenpol zur Klassik bei Schlegel ein alternativ bereichertes, jedoch noch immer normatives System; und schließlich mittels der Einführung der Epochenbezeichnung ›Romanik‹ bei Gerville eine Überwindung der klassischen, in Entwicklungssträngen denkenden Taxonomie, da nun Begriffe und

10 SCHLEGEL 1958 (1803), S. 379. SCHLEGEL 1959, S. 180.

11 Die Forschung zu Séroux, der lange Zeit völlig ignoriert wurde, hat in den letzten Jahren deutlich zugenommen: Vergl.: LOCHER 2001; LOYRETTE 1980; MARIANI MIARELLI 2005; MONDINI 2005; Rezensionen dazu: NIEHR 2007 und MÜLLER-BECHTEL 2005.

Epochen wie Antike, Romanik und Gotik annähernd wertfrei nebeneinander stehen können. Dennoch vollzieht sich dieser wissenschaftliche Umbruch gleichsam unter dem Deckmantel eingeführter Begriffe und ästhetischer Normierung: Denn erst die Behauptung, dass die Romanik eine formale Analogie zur römischen Kunst darstelle, ja dass sie das letzte Weiterleben der Antike markiere, ermöglichte ihre Nobilitierung. Der außer Kraft gesetzte alte ästhetische Kanon musste dem neuen, der ihn ersetzen sollte, Habitus und Terminologie leihen: Die in ihrer ästhetischen Qualität neu entdeckte mittelalterliche Kunst wurde somit unter Benutzung begrifflicher Analogien quasi als Konterbande in die Kunstgeschichte eingeführt und hoffähig gemacht.

Doch so glücklich der Begriff ›Romanik‹ auch gefunden war – wirklich brauchbar war er schon von Anfang an nur in sehr begrenztem Maße. Denn zunächst sollte er nur für die Architektur angewendet werden. Dann ließ sich nach einigen, letzten Endes bis heute noch immer nicht vollständig abgeschlossenen Grenzscharmützeln noch herausfinden, wo eine Trennlinie zwischen Romanik und Gotik zu ziehen wäre. Aber eine sinnvolle Abgrenzung der Romanik nach vorne ist nie gelungen. Dies zeigt sich schon daran, dass in unterschiedlichen Ländern noch immer jeweils eigene Auffassungen vom Beginn der Romanik bestehen. Gibt es in Deutschland eine Unterscheidung zwischen ottonischer und salischer Kunst – wobei die ottonische als vorromanische oder wahlweise frühromanische angesehen wird, so trennt man in Frankreich und Spanien zwischen ›pré-roman‹ / ›preromanico‹ und ›roman‹ / ›romanico‹ und setzt die Grenze ungefähr im dritten Viertel des 11. Jahrhunderts an. In Italien wird es noch komplizierter, da hier eigentlich von der spätantiken bis zur früh- und hochmittelalterlichen Kunst – speziell auf dem Gebiet der Architektur – kaum epochale Veränderungen wahrnehmbar sind. Zieht man in einer historischen Hilfskonstruktion ersatzweise die Kirchenreform im 11. Jahrhundert heran, um zugleich mit ihr die Romanik starten zu lassen, dann hat man es gleich zu Anfang mit dem Phänomen einer Protorenaissance zu tun, die offenbar etwas ganz anderes ist als eine bloß verstärkte Rückkehr zu den niemals völlig abgeschnittenen antiken Wurzeln, nämlich ein voluntaristischer Akt. Damit öffnet sich ein weiteres Problemfeld bei der Verwendung des Begriffs ›Romanik‹, denn es bleibt prinzipiell ungeklärt, ob deren postulierte Nähe zur Antike auf einem Nachleben von Antike – so eher die ursprüngliche Definition – oder auf bewusster Rezeption beruht. Nicht zufällig besteht eine gängige Unterscheidung zwischen französischer und deutscher Romanik darin, dass sie sich in dem einen Land quasi volkstümlich aus dem antiken Erbe entwickelt haben soll und in dem anderen dank autoritärer herrschaftlicher Akte, die unter dem Begriff der ›renovatio imperii‹ subsumiert werden. Der an der Sprachentwicklung orientierten Begrifflichkeit von ›pré-roman‹ – ›roman‹ im Französischen entsprechen zwar im deutschen inhaltlich die Begriffe ›früh-, hoch- und spätromanisch‹ doch als Subtext unterliegt ihnen stets auch ›ottonisch, salisch, staufisch‹. Und so ist das wissenschaftsgeschichtliche Phänomen der Entdeckung und Erforschung der verschiedenen ›Renaissancen‹ im Mittelalter denn auch ein typisch deutsches, dem in Frankreich eher sozialgeschichtliche Interessen bei der Erforschung der romanischen Kunst oder an der ›wie des formes‹ gegenüberstehen.

Diese knappen, unsystematischen Bemerkungen mögen genügen, um zu zeigen, dass die Anwendung des Begriffs ›Romanik‹ stets höchst problematisch ist. Trotzdem war er für die Erfindung und Etablierung der Kunstgeschichte von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Denn über die trotz aller Unschärfen mittels dieses Begriffs gewonnene inhaltliche Qualitätssteigerung bei der stilistischen Verortung der früh- und hochmittelalterlichen Kunst hinaus lässt sich auch noch eine Verschiebung in der Qualität der strukturellen Klassifizierung und Terminologie erkennen: Eine ältere, ausschließlich intern und linear ordnende Systematisierung wird von einer analogisierenden ersetzt; sei es, indem die romanische Architektur mit der römischen verglichen wird, sei es durch den Hinweis auf die Ähnlichkeiten in der Entwicklung der romanischen Sprachen. Ja, die Erfindung des Begriffs ›Romanik‹ ist selbst Ausdruck dieser Wandlung in der Klassifizierung, und wahrscheinlich konnte dieser Begriff sich gerade deshalb durchsetzen, weil er gegenüber den alten, aus der Geschichte oder von den primären Phänomenen abgeleiteten Definitionen die neue Qualität des Analogischen besaß. ›Romanik‹ bietet eben sehr viel mehr gedankliche Verknüpfungsmöglichkeiten als die damals als Alternativen zur Disposition stehenden Begriffe ›byzantinisch‹, ›normannisch‹ oder ›Rundbogenstil‹, denn es wurden jetzt historische, philologische, ethnische, regionale und institutionelle Vernetzungsangebote nebeneinander und annähernd gleichwertig angeboten.

Eine weitergehende diskursanalytische Erforschung der ›Romanik‹ als Begriff steht noch aus. Feststellen lässt sich jedoch schon jetzt, dass der Terminus keiner ist, der Ausdruck einer interesselosen, rein der verbalen Klassifizierung dienenden Beziehung zwischen Bezeichnetem und Bezeichnung wäre. Obwohl die ›Romanik‹ nie zu einem Kampfbegriff wie die ›Gotik‹ wurde, gab es bei ihrer Erfindung einen sehr präzise benennbaren historisch nationalen Hintergrund, von dem sie sich nie lösen konnte, was wiederum bis heute die Erforschung der Objekte der Romanik erschwert.

Doch aus wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive viel interessanter ist es, dass die ›Romanik‹ ein Begriff war, der es dank seiner semantischen Qualität vermochte, letzten Endes die gesamte Kunst des Mittelalters in den Kanon der klassizistischen Ästhetik zu integrieren und zugleich den Gegenstandsbereich der Kunstgeschichte zu vervollständigen. Erst eine terminologische Anbindung nichtantiker Kunst an die Antike hat die Geschichte der Kunst komplett gemacht.

Darüber hinaus war in der Zeit um 1800 die Erfindung dieses terminologiegeschichtlich innovativen, nämlich analogischen Begriffes eine Voraussetzung dafür, dass die Kunstgeschichte damals Aufnahme und Anschluss an die übrigen Wissenschaften fand. Dass hierfür letzten Endes wiederum die theoretisch keineswegs notwendige Analogisierung mit zahlreichen Elementen der antiken Kultur maßgeblich war – wie bei der Gotik wäre es ja auch möglich gewesen, an Unantikes anzuknüpfen –, zeigt die fortdauernde Relevanz der Idee von Antike.

Literatur

- BAUER 1992: Bauer, Hermann: Barock. Kunst einer Epoche, Berlin 1992.
- KARGE 2001: Karge, Henrik: Renaissance. Aufkommen und Entfaltung des Stillbegriffs in Deutschland im Zuge der Neorenaissance-Bewegung um 1840, in: Walter Krause (Hg.): Neorenaissance – Ansprüche an einen Stil (= Muskauer Schriften 4), Dresden 2001, S. 39–66.
- LOCHER 2001: Locher, Hubert: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950, München 2001.
- LOYRETTE 1980: 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.
- MARIANI MIARELLI 2005: Mariani Miarelli, Ilaria: Seroux d'Agincourt e l'Historie del'Art par les monuments. Riscoperta del medioevo, dibattito storiografico e riproduzione artistica tra fine XVIII e inizio XIX secolo, Rom 2005.
- MONDINI 2005: Mondini, Daniela: Mittelalter im Bild – Séroux d'Agincourt und die Kunst-historiographie um 1800, Zürich 2005.
- MÜLLER-BECHTEL 2005: Müller-Bechtel, Susanne: Rezension zu Mondini, Daniela: Mittelalter im Bild – Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800, Zürich 2005, in: Kunstform 8, 2007, Nr. 12, URL: http://www.arthistoricum.net/index.php?id=276&ausgabe=2007_12&review_id=11118.
- NAYROLLES 2005: Nayrolles, Jean: L'invention de l'art roman à l'époque moderne (XVIII^e–XIX^e siècles), Rennes 2005.
- NIEHR 1999: Niehr, Klaus: Gotikbilder – Gotiktheorien. Studien zur Wahrnehmung und Erforschung mittelalterlicher Architektur in Deutschland zwischen ca. 1750 und 1850, Berlin 1999.
- NIEHR 2007: Niehr, Klaus: Rezension zu Mondini, Daniela: Mittelalter im Bild – Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800, Zürich 2005, in: Kunstchronik 60, 2007, S. 336–339.
- RICKMAN 1817: Rickman, Thomas: An attempt to discriminate the styles of English architecture, from the Conquest to the Reformation; preceded by a sketch of the Grecian and Roman orders, London 1817.
- SAUERLÄNDER 1985: Sauerländer, Willibald: Die Geographie der Stile, in: Akten des 25. Kongresses für Kunstgeschichte, Bd. 3, Probleme und Methoden der Klassifizierung, Wien 1985, S. 27–35.
- SCHLEGEL 1958 (1803): Schlegel, Friedrich: Grundzüge der Gotischen Baukunst (1803), in: Rasch, Wolfdieterich (Hg.): Friedrich Schlegel. Kritische Schriften, München 1958, S. 352–405.
- SCHLEGEL 1959: Schlegel, Friedrich: Briefe auf einer Reise durch die Niederlande, Rheingegenden, die Schweiz, und einen Teil von Frankreich, in: Eichner, Hans (Hg.): Friedrich Schlegel, Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst (= Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 4), München/Paderborn/Wien/Zürich 1959, S. 153–204.