

die Zerbrechlichkeit der menschlichen Schicksale und Handlungen und als *memento mori* bereits Gegenstand der Ästhetik. Hier soll ein Verständnis von Ästhetik zugrunde gelegt und sukzessive entfaltet werden, welches das Reflexionspotential der Ruinen im genannten Sinne wesentlich zugehörig zum Bereich des Ästhetischen zählt. Damit die Ruinen zu Reflexionsobjekten über die Vergänglichkeit unserer selbst und der Welt werden können, müssen wir leiblich erfahrende Wesen sein, die somit leiblicher Vergänglichkeit unterliegen. Damit befinden wir uns aber immer schon bei Fragen des leiblich-sinnlichen Erlebens unserer selbst und der Welt und somit im Bereich des leiblich-sinnlichen Erfahrens im Allgemeinen und des ästhetischen Erfahrens in seinen besonderen Spielarten. Darauf wird zurückzukommen sein. Wichtig ist zu sehen, dass wesentliche Charakteristiken, wie die sich angesichts von Ruinen einstellende Elegie, Melancholie und Nostalgie, sich bereits für antike Zeiten nachweisen lassen. Schon für den frühen Umgang mit Ruinen scheint es plausibel zu sein, die Ruine als Reflexionsobjekt zu betrachten. Nun werden wir einen beträchtlichen zeitlichen Sprung vornehmen, um zu sehen, inwiefern sich die Ästhetik der Ruinen zur Zeit der Renaissance wandelt.

2.2 Renaissance und Barock

Auch zur Zeit der Renaissance treten die Ruinen zunächst nicht als autonome Objekte eines gesonderten ästhetischen Interesses um ihrer selbst willen auf: »Als im 15. Jahrhundert die Ruinen ins Bewusstsein der Menschen treten, erscheinen sie zuerst als Erkenntnisgegenstände.«⁴³ Geht es in der Renaissance um Ruinen, so geht es um die wiederherzustellende ehemalige Größe der Antike. Dabei dienen die Ruinen als Gegenstände der Erkenntnisgewinnung; an ihnen gilt es, das Wissen über die Antike zu erschließen, ganz im Sinne der bereits im Mittelalter von Hildebert von Lavardin (1056–1133) geprägten Sentenz, die zu einem Leitmotiv der Renaissance werden sollte: »Was Rom war, lehren uns noch heute seine Ruinen.«⁴⁴

Die Kenntnis der Antike bildet sich seit der Zeit des Quattrocento zunehmend nicht allein an der Beschäftigung mit Texten, Inschriften, der Epigrafik und Numismatik aus; vielmehr gewinnen auch die Ruinen als architektonische Reste im Bestreben des Wissensgewinns an Bedeutung. Nicht nur die Texte formen das Bild der Vergangenheit, sondern auch die Überbleibsel von Bauwerken sind Gegenstand einer akribisch-detektivischen Spurensuche mit dem Ziel der Rekonstruktion der antiken Vergangenheit.⁴⁵ »Es waren die Künstler und Architekten – denen der direkte Zugang zu den Materialien im Wortsinne verschüttet war –, auf die die ersten archäologischen Bemühungen zurückgingen. Sie waren es, die die entsprechenden Plätze aufsuchten, um die Überreste dieser Geschichtszeugnisse zu vermessen, zu wiegen und zu zeichnen.«⁴⁶ Lange bevor Archäologie und Denkmalschutz etablierte Praktiken im heute üblichen Sinne wurden, entzündete sich durch Humanisten, Schriftsteller und Architekten an den Spuren der Vergan-

43 M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 7.

44 Hildebert von Lavardin zit.n. ebd., S. 55.

45 Vgl. M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 58.

46 Ebd.

genheit bereits eine künstlerisch-kreative und wissenschaftlich-analytische Beschäftigung mit ihnen, welche die Ruinen zu »Objekten der Bewunderung«⁴⁷ werden ließen. Die Epoche der Renaissance zeichnet bekanntermaßen eine »Wiederaneignung der vorchristlichen Kultur«⁴⁸ aus. Den Darstellungen der Ruinen kommt dabei eine »doppelte Rolle«⁴⁹ zu: »Einerseits zeugen sie von der Faszination für die römische Kultur; andererseits bestätigen sie die Aktualität des antiken Modells. Für die Menschen des Quattrocento sprechen die Ruinen also gleichzeitig von der Vergangenheit wie von der Gegenwart.«⁵⁰ Es geht der Auseinandersetzung mit den Ruinen also nicht nur um die *vergangene Vergangenheit*, sondern um die *gegenwärtige Vergangenheit*; die antike Vergangenheit soll im Hier und Jetzt wieder auferstehen. Der Blick auf die Ruinen war dabei zunächst ein recht praktischer: »Ihre genaue Kenntnis ist Grundlage der Wissenschaft des Architekten, ihre Darstellung aber dient der zivilen und religiösen Macht. Zwei Jahrhunderte müssen noch vergehen, bis die Ruine zu einem ästhetischen Gegenstand wird, der einer autonomen Betrachtung würdig ist.«⁵¹ Erst im 18. Jahrhundert, der Blütezeit der Aufklärung, gewinnt die Ruine ihren »wahren Status als ästhetisches Objekt«.⁵²

Bei Hartmut Böhme heißt es über die Ästhetik der Ruinen:

»Vielleicht sollte man den eigentlichen Beginn der Ruinenästhetik ins Jahr 1337 legen. Es ist Petrarca, der wenig zuvor bei der Besteigung des Mont Ventoux den Archetyp des Landschaftsblicks entwickelt hat, der nun während seines römischen Aufenthalts ein Szenario entdeckt, das für Jahrhunderte gültig bleibt: Durch Ruinen streifend gelangt er, zur Erinnerung disponiert, auf einen erhöhten Ort, von dem aus die Ruinenlandschaft als Buch der Erinnerung und der Geschichte sich vor den Augen öffnet.«⁵³

Schürmann dient das Beispiel des italienischen Dichters und Geschichtsschreibers Francesco Petrarca dazu, eine wesentliche Charakteristik des Sehens zu veranschaulichen. Die selbstzweckhafte, ästhetische Wahrnehmung – in Petrarcas Fall einer Landschaft –, lässt sich demnach grundlegend unterscheiden vom zweckmäßigen Sehen des Alltags.⁵⁴ Petrarcas Sehen ist nicht als ein abbildliches Wiedererkennen der gegenständlichen Welt zu begreifen, sondern als eine »janusköpfige Tätigkeit [...], die sich nie entweder nur nach außen oder nur nach innen richtet, sondern die stets ›Parallelaktionen‹ hervorruft. Die Sinnlichkeit des Sehens ist von seinen Sinnbildungskapazitäten nicht abzusondern«.⁵⁵ Dass uns eine Ruinenlandschaft z.B. als Bruch der Erinnerung und Geschichte erscheinen kann, setzt voraus, dass im Sehen »Sicht und Einsicht, ästhetische und theoretische Schau ineinander umschlagen oder übergehen können«.⁵⁶ Das Sehen ist zugleich dem

47 Ebd., S. 59.

48 Ebd., S. 17.

49 Ebd., S. 22.

50 Ebd.

51 Ebd., S. 58.

52 Ebd., S. 81.

53 Hartmut Böhme: *Die Ästhetik der Ruinen*, in: Dietmar Kamper u. Christoph Wulf (Hg.): *Logik und Leidenschaft. Erträge historischer Anthropologie*, Berlin 2002, S. 706–717, hier S. 709.

54 Vgl. E. Schürmann: *Sehen als Praxis*, S. 12f.

55 Ebd., S. 13.

56 Ebd.

Bewusstsein und der Welt zugewandt, womit der Sehende zugleich als »bios theoretikos und bios praktikos«⁵⁷ zu begreifen ist. Diese Einsicht in die Konstitution von Sichtweisen ist entscheidend, wenn wir verstehen wollen, wie es möglich ist, dass uns Ruinen beispielsweise als antike Idealbauten, Umbrüche der Geschichte, Vanitas-Symbole, symbiotische Gebilde eines Zusammenspiels von Natur und Kultur, Schockobjekte usw. erscheinen – wir können in Ruinen nur sehen, was in gewisser Hinsicht auch von unseren jeweiligen theoretischen Einsichten getragen wird.

Wir erkennen am Beispiel Petrarcas, dass die ästhetische Landschaftswahrnehmung, die für die Ruinenerfahrung eine zentrale Rolle spielt, ein historisch gewordenes Phänomen darstellt. Es handelt sich bei Petrarcas Landschaftsblick keineswegs um den »durch tausend Sonnenuntergänge getrübten Postkartenblick«,⁵⁸ durch den uns heute manche Landschaft erscheinen mag – hier zeigt sich, dass eine Landschaft nur demjenigen Betrachter als malerisch erscheinen kann, dem entsprechende Malerei bereits geläufig ist. Atmosphärische Stimmungen kommen Landschaften nicht einfach wesenhaft zu, sondern lassen sich nur in Relation zu einem Betrachter bestimmen: »So ist die Heiterkeit einer Landschaft kein Wesens-, sondern ein Erscheinungsscharakter, eine Relationsbestimmung, die ihr nur in der Beziehung zu einem bestimmten Wahrnehmungssubjekt zukommt.«⁵⁹

Für die frühe Wahrnehmung von Ruinenlandschaften gilt, dass sie noch nicht in derselben Weise selbstzweckhaft erfahren wurden, wie es moderne und zeitgenössische Theorien der ästhetischen Erfahrung bestimmen würden. Vielmehr fungierten Ruinen, als sie im 15. Jahrhundert zunehmend an Bedeutung gewinnen, zunächst als Gegenstände der Erkenntnis. Auch Herrmann Bühlbäcker zufolge hat sich ein abendländisches Interesse an der Darstellung verfallener Architektur »in der späten Antike in Italien – genauer: auf stadtrömischen Boden – herausgebildet.«⁶⁰ Im Zuge der Renaissance und ihrem historisch-antiquarischen Forschungseifer sowie ihrer Orientierung an den Zeugnissen der Antike tritt die Ruine dieser Perspektive zufolge in besonderer Weise in den Fokus des Interesses.⁶¹ Bereits in Petrarcas sechster Canzone findet sich eine das frühe Interesse an Ruinen vorwegnehmende Passage, in der es in Bühlbäckers Worten sinngemäß heißt: »[...] der ruinöse ›Körper‹ der Stadt, in dem noch der Keim der Antike ruht, soll das neue Rom ›gebären‹«,⁶² was als *Wiedergeburt*, also *Renaissance* im wahrsten Sinne des Wortes betrachtet werden kann. Diese Wiedergeburt findet Aleida Assmann zufolge »im Medium einer Erinnerung statt, bei der neben den Originaltexten antiker Autoren auch die historischen Stätten und Relikte ›Geburtshilfe‹ leisten.«⁶³ Das Ruinenverständnis zur Zeit des antiken Rom und im Unterschied zu den Betrachtungsweisen,

57 Ebd., S. 134.

58 Michael Hauskeller: *Ist Schönheit eine Atmosphäre? Zur Bestimmung des landschaftlich Schönen*, in: ders. (Hg.): *Naturerkenntnis und Natursein*, Frankfurt a.M. 1998, S. 161–175, hier S. 162.

59 Ebd., S. 164.

60 Hermann Bühlbäcker: *Konstruktive Zerstörungen. Ruinendarstellungen in der Literatur zwischen 1774 und 1832*, Bielefeld 1999, S. 21.

61 Vgl. ebd., S. 22.

62 Ebd.

63 Aleida Assmann: *Erinnerungsorte und Gedächtnislandschaften*, in: Hanno Loewy (Hg.): *Erlebnis – Gedächtnis – Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung*, Frankfurt a.M. 1996, S. 13–30, hier S. 17.

die sich im Zuge der Renaissance zu entwickeln beginnen, bestand darin, Ruinen schlicht als Zeichen der Vergänglichkeit anderer Metropolen und Völker zu betrachten, während die eigene Macht der Zeit enthoben zu sein beanspruchte. »Erst nach dem Fall Roms 410 n. Chr. und vor allem dann im Mittelalter und der Renaissance während der Abtragung der antiken Bausubstanz kann Rom als Ruinenstadt par excellence zur emblematischen Idee europäischer Geschichte werden«, ⁶⁴ heißt es bei Hartmut Böhme. Im Zuge der Renaissance werden die antiken Ruinen dann zum Sinnbild antiker Ideale, die wiederbelebt werden sollen. »Die elegische Nobilitierung der antiken Ruinen zum Emblem vergangener und neu zu repräsentierender Größe« ⁶⁵ markiert Hartmut Böhme zufolge den Beginn der Renaissance. Darin liegt eine entscheidende Zäsur im historischen Bewusstsein: Im Anblick von Ruinen bildet sich ein »elegisches Bewußtsein davon, daß die regierende Idee der Architektur – die Souveränität der Macht, die Erhabenheit Gottes, die Unzerstörbarkeit des wunderbar beherrschten Steins – sich als endlich erwiesen hat«. ⁶⁶ Die vormodernen Ruinen zur Zeit der Renaissance sind somit nicht *als solche* Gegenstand der ästhetischen Erfahrung, sondern symbolisch zu verstehen – sie verweisen auf die »vergangene Vollkommenheit« ⁶⁷ der Antike. Die symbolische oder auch allegorische Bedeutung der Ruine besteht in dem »Zerfall eines repräsentativen Emblems der geglaubten Weltordnung«. ⁶⁸ Die allegorische Ruinenerfahrung ist somit auf Ergänzung aus und findet sie in der Antike. ⁶⁹

Erst im Barock beginnt die Ruine schließlich »autonom« zu werden. Bei Gérard Raulet heißt es: »Die Ruine hat nun einen Wert an sich, selbst wenn er noch auf anderes verweist; der Torso wird nicht mehr ergänzt [...]«. ⁷⁰ Der Torso, das Bruchstückhafte, die Fragmente werden zu ästhetischen Objekten eigenen Rechts. Der Barock »hätte gerade am Torso seine Erbauung gehabt«, ⁷¹ wie Ernst Bloch schreibt. Ein zentraler barocker Moment der Ruinenästhetik ist Raulet zufolge die Verschränkung von Natur und Geschichte. Bei Bernardin de Saint-Pierre lautet es dazu:

»Die Ruinen, in denen die Natur gegen die Kunst der Menschen ankämpft, flößen eine sanfte Melancholie ein. Sie zeigt uns die Vergeblichkeit unserer Werke und die Beständigkeit der ihrigen. Da sie beim Zerstören zugleich immer Neues schafft, läßt sie aus unseren Monumenten Goldlack, Chaneopodium, Graspflanzen, wilde Kirschbäume, Girlanden von Winden, Fransen aus Moos und alle möglichen Arten von Steinbrech emporwachsen, die, durch ihre Blumen und ihre Beschaffenheit, mit den Felsen aufs lieblichste kontrastieren.« ⁷²

64 H. Böhme: *Die Ästhetik der Ruinen*, S. 708.

65 Ebd., S. 709.

66 Ebd.

67 Gérard Raulet: *Die Ruinen im ästhetischen Diskurs der Moderne*, in: Norbert Bolz u. Willem van Reijen (Hg.): *Ruinen des Denkens. Denken in Ruinen*, Frankfurt a.M. 1996, S. 179–214, hier S. 183.

68 Ebd., S. 187.

69 Vgl. ebd., S. 183.

70 Ebd., S. 190.

71 Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*, in: ders.: *Werkausgabe*, Bd. 5, Kapitel 1–32, Frankfurt a.M. 1985, S. 447.

72 Bernardin de Saint-Pierre zit.n. G. Raulet: *Die Ruinen im ästhetischen Diskurs der Moderne*, S. 196.

Uns begegnet hier erneut Simmels Theorie, der zufolge uns an Ruinen das Menschenwerk wie ein Naturprodukt erscheint. Freilich wesentlich später als Bernardin de Saint-Pierre bemerkt Simmel an der Ruine *die eigentümliche koloristische Gleichheit mit den Tönen des Bodens um sie herum*. Der Lauf der Natur ist es, der den Dingen selbst ihre Vergänglichkeit einschreibt und das Geschichtsverständnis prägt. Entscheidend für diese Sichtweise sei Bühlbäcker zufolge ein wesentlicher epistemologischer Bruch, der auf die Philosophien René Descartes und Francis Bacons zurückgehe. Es handle sich um einen Wandel der Todesvorstellung, der wesentlich durch die Erfahrungen des Dreißigjährigen Krieges und der damit einhergehenden verheerenden Seuchen beeinflusst war. Philippe Ariès schreibt dazu: »Der Tod ist also ins hinfallige und nichtige Wesen der Dinge selbst eingelassen, während er im Mittelalter von außen zugriff.«⁷³ Darstellungen der unaufhaltsam verrinnenden (Lebens-)Zeit in Form von Motiven wie Sanduhr, Skelett und Ruine avancieren fortan zu Sinnbildern der Nichtigkeit menschlicher Existenz – die Ruine wird zum Vanitas-Symbol.⁷⁴

Auch die thematisch religiöse Malerei übernimmt das Ruinenmotiv im Zusammenhang mit Wiedergeburt und Neuanfang; der Ort der Geburt Christi wird vom Stall in (Tempel-)Ruinen verlegt. Die malerische Ruinenkulisse vergänglicher Pracht kontrastiert auf diese Weise mit dem ewigen Reich Gottes.⁷⁵ Raulet legt dar, dass sich für die Geburt Christi, die Anbetung der Hirten und die Darstellung des heiligen Sebastian bei deutschen, niederländischen und italienischen Meistern romanische, gotische und antike Ruinen finden.⁷⁶ Dass in der Renaissance eine neue Welt aus den Trümmern der römischen Zivilisation entstehen soll, spiegelt sich somit auch in den sich wandelnden Darstellungen von Jesus Geburt wider. Die Ankunft des Heilands Christus, der den Untergang des Heidentums herbeiführen wird, markiert den Beginn eines neuen Zeitalters. Während es in der Bibel heißt, dass Jesus Geburt sich in großer Armut vollzog – nach byzantinischer Überlieferung in einer Grotte, nach westlicher Tradition in einem Stall –, verlegen die Maler im letzten Drittel des Quattrocento die Krippe in Ruinenkulissen bzw. in ruinöse Szenerien einer antikisierenden Atmosphäre. Die Geburt vollzieht sich nun vor zusammengestürzten Mauern, unter maroden Dächern oder in der Nähe einsturzgefährdeter Hütten, wobei die Umgebung oftmals Fragmente antiker Säulen, Tempelwände, Bögen und dergleichen zieren. Der Neuanfang, den Jesus Geburt symbolisiert, korrespondiert auf diese Weise mit dem Neuanfang, der durch die Wiedergeburt einstiger, verflüssener Größe aus den antiken Trümmern erwachsen soll.⁷⁷

Dementgegen steht die Ruinenkulisse als »Ort des Todes und der Auferstehung«,⁷⁸ wie sie in Jacob van Ruisdaels 1653 entstandenem *Judenfriedhof* zu finden ist. Das von dem portugiesischen Judenfriedhof von Onderkerk in der Nähe von Amsterdam inspirierte Gemälde des niederländischen Pioniers der Landschaftsmalerei schafft mitten in der

73 Philippe Ariès: *Geschichte des Todes*, München u. Wien² 1980, S. 424

74 Vgl. H. Bühlbäcker: *Konstruktive Zerstörungen*, S. 23.

75 Vgl. ebd., S. 22.

76 Vgl. G. Raulet: *Die Ruinen im ästhetischen Diskurs der Moderne*, S. 204.

77 Vgl. M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 28.

78 Ebd., S. 77.

Epoche des Barocks eine morbide »vorromantische Atmosphäre«,⁷⁹ die vieles vorweggreift, was in der Folge kennzeichnend für die Epoche der Romantik werden wird. Vor dem dunkel bewölkten abendlich-nächtlichen Himmel, dessen Wolkengebilde das düstere Licht mittig an einigen Stellen beleuchtet, erscheint die Silhouette der Reste vermutlich eines Kirchenbaus, die in den Himmel ragen. Im Vordergrund reflektieren schief stehende Gräber das fahle Abendlicht. »Dieser morbiden Atmosphäre widersprechen jedoch die Bewegungen der Natur«,⁸⁰ bemerkt Makarius. So verändert sich der Charakter der Landschaft durch ein im Vordergrund fließendes Rinnsal, einen Regenbogen am linken Bildrand, den Zug der Wolken und das vom Wind gepeitschte Geäst. All dies widerlegt die düstere Stimmung des Bildes, hatte schon Johann Wolfgang von Goethe angesichts des Gemäldes angemerkt. Die Lebenskraft der Natur kontrastiert demzufolge mit den Tod und Verfall symbolisierenden Kulturartefakten Ruine und Grabstein.⁸¹ Die Ruine verweist in diesem Kontext nicht mehr auf eine vergangene, wiederherzustellende Größe; sie wird vielmehr in Liaison mit den Gräbern zum Symbol der Vergänglichkeit in Form des Todes selbst, wobei der belebte Rahmen lebendiger Natur, in dem die Ruine steht, den Fortbestand des Lebens annehmen lässt. Hier kündigt sich bereits eine Entwicklung an, die noch deutlicher im Zuge der Aufklärung hervortreten wird: Geschichte wird zur Naturgeschichte. Nicht mehr der Mensch und seine Historie stehen demnach in anthropozentrischem Gestus im Mittelpunkt der Reflexion, sondern die Natur wird zur zentralen Größe des unaufhaltsamen Zeitwandels. Besonders deutlich wird uns das im Zusammenhang mit der Malerei Caspar David Friedrichs wiederbegegnen. Taucht der Mensch in Friedrichs Gemälden überhaupt noch auf, so zumeist in Form von kleinen, unbestimmten Gestalten, denen sich als mögliche Projektionsfigur des Betrachters die Abgründe der Natur inmitten ihrer unermesslichen Erhabenheit auftun.

Entscheidend an dieser Stelle ist, dass sich die Ruine als Gegenstand künstlerischer Darstellungen und ihre Konnotationen im Übergang von Renaissance und Barock zur Romantik grundlegend wandeln. Die Ruine löst sich dabei zusehends aus ihrer Funktion, in erster Linie auf die antike Vergangenheit zu verweisen. Das zumindest meint Makarius, wenn er von der Autonomie der Ruine spricht: sie wird zu einem dargestellten Objekt eigenen Rechts. Grundlegend für diese Entwicklung war die Malerei Panninis:

»Die Idee, Ruinen um ihrer selbst willen darzustellen und sie durch einen Maßstabwechsel aus ihrem natürlichen Umfeld herauszunehmen, geht auf Giovanni Paolo Pannini zurück. Indem sie aufhören, ein Objekt unter anderen in einer Landschaft zu sein, und autonome Entitäten werden, kann sie der Künstler nach seinem Ermessen zusammenstellen wie Möbel in einem Salon. Durch diesen Perspektivenwechsel, den die Freiheit des Capriccios möglich machte, entsteht erst die eigentliche »Ruinenmalerei.«⁸²

Das »Capriccio« als Bezeichnung für Kunstformen die mit absichtlichen Regelbrüchen spielen, ermöglichte die Autonomie der Ruine. Mit Blick auf Pannini ist beispielsweise

79 Ebd.

80 Ebd.

81 Vgl. ebd.

82 Ebd., S. 97.

das Gemälde *Galerie der Ansichten des antiken Rom* von 1620 gemeint, das Pyramiden, Obelisk, Kolonnaden, Treppen, Balustraden und Statuen aus ihrer üblichen, ländlichen Umgebung löst, um sie an einem fiktionalen Ort einer umfassenden antiken Sammlung gleich – lange bevor es Museen und Archive im heutigen Sinne gab – zusammenzuführen.⁸³ Ruinen und antike Fragmente als Hintergrund unterschiedlichster Szenerien treten nunmehr in den Vordergrund der Darstellungen, was nun umso deutlicher im Verlaufe der Romantik zu sehen sein wird.

2.3 Romantik

Mitten im Jahrhundert der Aufklärung bildet sich bekanntlich eine »Faszination für das Dunkle und Abgründige«⁸⁴ in Form der Triebe, des Irrationalen, des Unterbewussten, der Nacht und dem (Alb-)Traum, intensiven inneren Gefühlslagen und dergleichen heraus: die Romantik – in ihren düsteren Spielarten auch »schwarze Romantik« genannt.⁸⁵ Was genau der Ausdruck »romantisch« bezeichnet, war von Beginn an strittig und Gegenstand unzähliger Diskussionen. Etymologisch leitet sich der Begriff von *lingua romana* her, also den »romanischen Sprachen«, die sich im Laufe der Spätantike sukzessive aus dem Vulgärlatein herausbildeten und bezog sich zunächst auf in romanischer Volkssprache verfasste Schriften. Die Romantik betrachtet dabei vornehmlich die mittelalterliche Kultur als ihren wichtigsten Referenzpunkt: »Die gotische Architektur sowie die in der Volkssprache geschriebene Literatur, der Geist des Rittertums und das christlich religiöse Gefühl sind für die Romantiker ein Bezugssystem, das mit dem bisher unantastbaren und ewig erscheinenden griechischen Modell konkurriert und es letztendlich ersetzen soll.«⁸⁶ Als Gegenbewegung zum »Klassizismus«, als Begriff zur Bezeichnung von Phänomenen, die sich vornehmlich auf das griechisch-römische Altertum beziehen und mit »Vorstellungen von Klarheit, Rationalität, Kontur und Linie sowie der Mäßigung des leidenschaftlichen Ausdrucks«⁸⁷ verbunden sind, entstehen so im 18. Jahrhundert mehr oder weniger parallel dazu künstlerische Strömungen, die das christliche Mittelalter zum Vorbild haben und die »Enthusiasmus, Schwärmerei, Melancholie und poetische Ekstase«⁸⁸ kennzeichnen.⁸⁹ Der Fokus bei der Orientierung am Mittelalter liegt dabei nicht allein auf den entsprechenden Stilen, Sitten und Gebräuchen, sondern vor allem auf einer »Sensibilität, die den antiken Menschen unbekannt war und die sich im

83 Vgl. ebd.

84 Ebd., S. 89.

85 Siehe hierzu den Ausstellungskatalog anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Städel Museum in Frankfurt a.M. vom 26. September 2012 bis 20. Januar 2013: Felix Krämer (Hg.): *Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst*, Frankfurt a.M. 2012.

86 M. Makarius: *Ruinen. Die gegenwärtige Vergangenheit*, S. 134.

87 Andreas Beyer: *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*, München 2011, S. 8.

88 Ebd., S. 11.

89 Für eine detailliertere Bestimmung des Begriffs »Romantik« siehe: A. Beyer: *Die Kunst des Klassizismus und der Romantik*, S. 11ff. u. Norbert Wolf: *Kunst-Epochen. Klassizismus und Romantik*, Stuttgart 2002, S. 23–31.