

Warum und seit wann redet man im Abendland über Kunst?

Bruno Klein

Um gleich am Anfang einem Missverständnis vorzubeugen: Es geht hier nicht um das Thema: „Warum und seit wann redet man über Kunst?“, sondern „Warum und seit wann redet man im *Abendland* über Kunst?“! Weil mit dem „Abendland“ der nachantike, christlich-europäische Kulturraum in Differenz zum islamischen Morgenland gemeint ist, müsste eine erste Antwort auf die Frage, seit wann man im Abendland über Kunst redet, lauten: Frühestens seit dem Mittelalter, weil es das Abendland vorher nicht gab. Diese an sich banale Feststellung sollte jedoch nicht daran hindern, die Frage, warum man über Kunst spricht, auch systematisch und nicht bloß historisch zu stellen.

Der Versuch, zusätzlich zum Begriff „Abendland“ auch den viel schwierigeren Begriff „Kunst“ – im Sinne von „bildender Kunst“, nicht Literatur oder Musik – zu historisieren, führt schnell dazu, dass solche Kunst als ein vorwiegend aus eigenem Recht und ästhetischen Gründen geschätztes Phänomen dem Abendland für lange Zeit fremd war. Weder Antike noch Mittelalter konnten mit „autonomer Kunst“ etwas anfangen. Zwar sind seit dem Altertum, neben solch summarischen Aufzählungen wie bei Pausanias, viele literarische und dabei durchaus elaborierte Äußerungen zur Kunst bekannt, doch stammen sie in der Regel nicht von bildenden Künstlern selbst, sondern aus Chroniken, Reisebeschreibungen und Rhetoriklehren. Die meisten davon sind das Resultat angewandter Rhetorik. Die Beschreibung von imaginierten oder realen Kunstwerken, also die „Ekphrasis“, gehörte nämlich zu den Pflichtübungen des guten Redners. Innerhalb dieses Rahmens war sie, abgesehen von den spätantiken „Prunkbeschreibungen“ durch sogenannte Konzertredner¹, nicht einmal hoch angesehen, sondern rangierte eher unter den Fingerübungen². In der Regel waren diese Beschreibungen zudem zielgeleitet, um bestimmte Emotionen beim Zuhörer hervorzurufen, weshalb sie wiederum anschaulich sein sollten. Und Anschaulichkeit bedeutete, das Kunstwerk narrativ einzubinden, indem beispielsweise Geschichten rund um die Entstehung des Kunstwerks erzählt wurden. Genau dies ist der Grund dafür, dass aus der Antike überwiegend Künstleranekdoten und keine genauen Beschreibungen realer Kunstwerke überliefert sind. Die Kunstwerke sind hier eher Anlass als Objekte der Rede. Die Alternative bestand in der sogenannten belebten Beschreibung selbst, wie sie sich in der Inkunabel aller Kunstbeschreibungen findet, Homers Beschreibung des Schildes des Achilles: Dort ist alles, was auf

dem Schild zu sehen ist, szenisch animiert. Damit ist zugleich ein weiteres zentrales Feld sowohl antiker Kunst als auch Kunstbeschreibung angesprochen: Höchstes Ziel des Kunstwerks selbst – so ist zu vermuten –, wie auch von dessen Beschreibung – das steht fest –, war Mimesis, also das Erreichen größtmöglicher Ähnlichkeit. Die bei Plinius dem Älteren überlieferte Anekdote um die Trauben des Zeuxis ist hierfür beispielhaft: Zeuxis malt Trauben so naturähnlich, dass sie Vögel anlocken, er selbst fällt auf die Bildtäuschung seines Kollegen Parrhasios herein, der einen Vorhang vor einem vermeintlichen Gemälde gemalt hat, den Zeuxis wegzuziehen versucht. Die Bedeutung der Mimesis in der antiken Kunst ist es, die den frühchristlichen und selbst noch byzantinischen Diskurs um die Bilder bestimmt. Mimesis kann positiv gedeutet werden wie in der Zeuxis-Anekdote, oder negativ wie im biblischen Bilderverbot oder in den Ikonoklasmen. Die für die Antike zentrale Bedeutung von Ähnlichkeit zwischen Gegenstand und Abbild ist auch grundlegend für Augustinus, der in den *Confessiones* immer wieder beschwört, dass die Seele Gott nicht finden könnte, wenn ihr das Göttliche nicht schon eingepflanzt wäre, was auf die Kunst übertragen bedeutet, dass der Künstler nur das bilden kann, was Gott schon vorgebildet hat. Ein halbes Jahrtausend später reflektiert Johannes Scotus über die Beziehungen zwischen Gott als dem einzigen originellen Künstler und dem irdischen Künstler, dessen höchstes Ziel es ist, die göttliche Schöpfung aktiv zu imitieren. Dies alles sind Gedanken zur Mimesis, welche in Antike und Mittelalter für die Kunst von höchster Bedeutung waren, welche jedoch im neuzeitlichen Kunstdiskurs immer mehr an Bedeutung verloren haben – weshalb ihre vormoderne Prädominanz oft vergessen wird.

Die Bedeutung der Mimesis als vorrangiger künstlerischer Qualität war also beinahe für das ganze Mittelalter vorherrschend. Hinzu kommt, dass die Funktionalisierbarkeit der bildenden Kunst, wie sie in der Antike im Hinblick auf das Rhetorische gegolten hatte – also dass Kunstbeschreibungen Emotionen hervorrufen sollten –, im Mittelalter geradezu ausschließlich auf ihre religiöse Funktion reduziert wird. Damit geht sogar das aus der antiken Rhetorik gewonnene Element der multiplen Funktion von Kunst verloren, und sie wird beinahe ausschließlich auf ihre religiös-didaktische Aufgabe eingeschränkt. Ein abstraktes ästhetisches Empfinden wird eingebüßt. Die elaboriertesten Beschreibungen von Kunstwerken, die wir aus dem hohen Mittelalter kennen – wie diejenige der Abteikirche von Saint-Denis durch Abt Suger, diejenige des Neubaus der Kathedrale von Canterbury durch Gervasius oder die technischen Anleitungen des Theophilus Presbyter – sie alle reden über die ästhetische Qualität der Objekte nur in Beziehung auf deren religiöse Funktion.

Um es mit Umberto Eco zu sagen: „Das Mittelalter hat, obwohl es einen engen Zusammenhang zwischen dem Ästhetischen und dem Künstlerischen annimmt, nur ein schwach entwickeltes Bewusstsein vom *spezifisch Künstlerischen*“³. Was zudem nicht auf dem Trivium der *artes liberales*: Poetik, Grammatik und Rhetorik basierte, war unfreie Kunst, und hierzu gehörten Architektur, Skulptur, Malerei, Goldschmiedearbeit etc., also alles das, was in der

Neuzeit retrospektiv zu Kunst erklärt wurde. Die betreffenden Objekte waren im Mittelalter zwar durchaus benennbar und beschreibbar, doch selbst wenn die Werke den Autoren unmittelbar vor Augen standen, so bedienten sie sich hierbei doch viel lieber der antiken *Topoi* als dem Vertrauen auf das eigene Sehvermögen. Sogar in der Gattung des Städelobs, von dem ja eigentlich eine individuelle, wieder erkennbare Beschreibung zu erwarten gewesen wäre, kam es kaum zu nachvollziehbaren Konkretisierungen⁴.

Die Rede der Kunst war zudem über das frühe und hohe Mittelalter hinweg relativ statisch, vor allem aber von Zufällen abhängig und nicht originär systematisch. So gibt es beispielsweise mit den *libri carolini* aus dem späten 8. Jahrhundert zwar eine elaborierte Meinung zur didaktischen Funktion der Malerei und auch darüber, ob Bilder verehrendswürdig seien oder nicht. Den Anlass zu dieser Reflexion bieten jedoch nicht etwa irgendwelche innerhalb des Karolingerreiches akuten Probleme, sondern sie sind als Reaktionen auf den byzantinischen Bilderstreit zu verstehen, welche einen im Westen seit Jahrhunderten bestehenden Konsens noch einmal bestätigen. Echte Auswirkungen haben sie deshalb nicht gehabt, weshalb es in der Folge auch Jahrhunderte lang keine vergleichbaren Äußerungen mehr gab.

Und vor allen Dingen: es geht immer nur um die theologische Begründung und die religiöse Funktion von Bildern, aber nicht um deren künstlerische Qualität. Es mag schon einmal sein, dass das besser gemalte Bild im verbalen Diskurs dem schlechter gemalten bevorzugt wird, nur findet sich nirgends eine Begründung dafür, was denn nun genau unter schlechter oder besser gemalt zu verstehen sei. Und da, wie bereits gesagt, die kunsttheoretischen Überlegungen im Mittelalter hauptsächlich um das Problem der *Mimesis* kreisten, das Mittelalter aber nun gerade die Epoche ist, in der die *Mimesis* der Natur praktisch am geringsten ausgeprägt ist, so wird deutlich, wie weit verbaler Diskurs und künstlerische Praxis auseinander lagen.

Ein eher diffuses Bewusstsein für malerische oder architektonische Qualität mag es gegeben haben, verbalisierbar war es jedoch nicht. Um unter solchen Einschränkungen überhaupt über Kunst sprechen zu können, war es notwendig, sich bekannter Vorgaben zu bedienen, wobei speziell an die weit verbreiteten und besonders in den Klöstern bekannten liturgischen Texte zu denken ist. Wie dies funktioniert, zeigt sich an den erwähnten Texten des Suger von Saint-Denis, dessen ausführliche Kirchenbeschreibung aus der Mitte des 12. Jahrhunderts eine Kompilation von Passagen aus der kirchlichen Weiheliturgie ist. Die Einheitlichkeit des Bauwerkes wie auch dessen Variation konnten hierbei in einem Atemzug als dessen rühmensewerte Attribute genannt werden. Beispielsweise wird hier wie auch in anderen Beschreibungen immer wieder auf die große Menge der verwendeten Säulen als Kriterium einer potenziellen ästhetischen Qualität abgehoben. Aber wenn man einmal anfängt, die Anzahl der erwähnten Säulen mit derjenigen der maximal möglichen zu vergleichen, so steht man regelmäßig vor dem Problem, dass die Anzahl der *beschriebenen* Säulen diejenige der *vorhandenen* deutlich übersteigt. Kurz: Die Rede über die Kunst folgt ihren eigenen Regeln, die zumeist den kanonischen literarischen

Topoi folgen, hat aber mit dem realen Kunstwerk nur wenig zu tun.

Diese aus moderner Sicht höchst eingeschränkte Rede über die Kunst begann sich im 12. und 13. Jahrhundert zu erweitern. Und zwar nicht, weil die Scholastik ein neues Fenster aufgestoßen hätte, durch das auf die Kunst geblickt werden, sondern weil zahlreiche andere Gründe zu einer sozialen Verdichtung geführt hatten, innerhalb derer die Rede über die Kunst eine neue Rolle einnahm. Es gab keine interne Entwicklung des zuvor unendlich statischen Kunstdiskurses etwa durch logische Weiterentwicklung der Argumente, sondern dadurch, dass auf einmal Leute über Kunst redeten, die dazu eigentlich nicht berufen waren. Die Gründe hierfür lagen weit außerhalb des Kunstdiskurses. Zu denken wäre daran, dass es seit dem 10. Jahrhundert günstigere klimatische Bedingungen, gesteigerte landwirtschaftliche Erträge, verbesserte Hygiene etc. gab. Der Rang dieser Faktoren zueinander ist kaum zu beurteilen. Sicher ist jedoch das Bevölkerungswachstum seit dem 10. Jahrhundert, das zwangsläufig zu einer quantitativen Steigerung von Kommunikationsleistungen führte. Vor diesem Hintergrund wäre es geradezu unwahrscheinlich, wenn nicht auch der Austausch über ästhetische Phänomene zugenommen hätte.

Aber: Dies alles war zunächst noch nicht mit einer qualitativen Steigerung des *verbalen* Diskurses verbunden. Vielmehr entwickelten sich, so scheint es, zunächst die *nicht* auf Verbalisierung angewiesenen Bildmedien viel schneller als die Fähigkeiten zur sprachlichen Analyse von Kunstwerken. Jedenfalls sprechen die Quellen hierfür. Zwei zeitlich und regional sehr nahe beieinander liegende Beispiele mögen dies illustrieren (Abb. 7, 9). Im südlichen Querarm der Kathedrale von Soissons finden sich einige gegen 1200 entstandene Ritzzeichnungen, die mit dem konkreten Bauvorhaben nicht viel zu tun haben: Zu sehen sind nämlich mit Zirkel und Richtscheit in den Stein geritzte Konstruktionen von Fensterrosen, welche als Variationen der nördlichen Querhausrose der Kathedrale von Laon (Abb. 9) oder der Westfassadenrose der Kathedrale von Chartres zu erkennen sind (Abb. 8). Hat hier ein Baumeister versucht, sich selbst die Konstruktionsprinzipien dieser Vorbilder zu vergegenwärtigen, oder sind jene Ritzzeichnungen das Resultat der Unterweisung eines Schülers durch einen Baumeister, der seine Erfahrungen weitergeben wollte? Wir werden es nicht erfahren, weil die Zeichnungen sprachlos sind.

Die Westrose von Chartres wurde rund 30 Jahre später noch einmal in einer Zeichnung abgebildet (Abb. 10, 11), die übrigens ähnlich fehlerhaft ist wie diejenige in der Kathedrale von Soissons, diesmal jedoch auf Pergament und nicht auf Stein. Es handelt sich hierbei um die Abbildung im berühmten Bauhüttenbuch des Villard de Honnecourt: In seinem Manuskript hat Villard zahlreiche, teilweise alternative Entwürfe für Kunstwerke hinterlassen (Abb. 12), darunter jenen fiktiven Chorgrundriss (Abb. 13), von dem in dem Manuskript behauptet wird, dass er von Villard de Honnecourt selbst und einem ansonsten völlig unbekannten Pierre de Corbie gemeinsam, und zwar „inter se disputando“ entwickelt worden sei. Damit können wir zwar nachvollziehen, dass es einen diskursiven Prozess bei der Entwicklung des Planes gegeben haben muss, und wir haben auch berechtigten Anlass zur Vermutung, dass es eine irgendwie ge-

artete verbale Diskussion um die Gestalt dieses Grundrisses gegeben haben muss: Aber der Disput war offenbar in seiner verbalen Qualität nicht zu schildern, sondern nur in seinem visuellen Ergebnis. Dies zeigt sich auch an anderen Stellen des Manuskriptes, an denen es beispielsweise lapidar heißt „Voici la manière comment on fait...“ Also: Dies ist die Art, wie man dies oder jenes macht (Abb. 12), aber es folgt dann nur eine bildliche Darstellung, die uns heute wegen der fehlenden sprachlichen Erläuterung weitgehend unverständlich bleibt. Solche – zweifellos nur auf selektiver Auswahl basierenden – Befunde lassen sich dennoch generalisieren: Im 12. und 13. Jahrhundert erfuhren zunächst die visuellen Medien einen Innovationsschub, dem der verbale Diskurs noch einige Zeit hinterherhinkte (Abb. 14). Gerade dies ist aber auffällig: In jener Umbruchszeit erfolgte zuerst eine Entwicklung der visuellen Darstellung von Kunstwerken, weil es sich um verwandte bzw. sogar gleichartige Medien handelte. Die Transposition ins Verbale war erst einem zweiten Schritt vorbehalten. Einen späten Reflex dieses Diskurses haben wir im 1486 erschienenen „Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit“ des Regensburger Dombaumeister Matthäus Roriczer vor uns, bei dem es sich, wenn auch nicht um einen echten Kunsttraktat, so doch dennoch um das meines Wissens älteste gedruckte illustrierte Kunstbuch handelt (Abb. 15). Der Beweis für diese These ist allerdings bislang nicht erbracht worden, weil die Bedeutung des Zusammenhangs zwischen Bild und Text in diesem Werk nur ansatzweise verstanden sind⁵.

Sämtliche erwähnten und gezeigten Fälle stammen aus den Bauhütten der großen Kathedralen, weshalb es nahe liegt anzunehmen, dass verbaler und visueller Diskurs über Kunst sich gerade dort besonders dynamisch entwickelten. Ein Beispiel hierfür ist auch die Äußerung der Gutachtergruppe, die 1322 über den Neubau des Sieneser Domes beriet: *„Incipiatur et fiat una ecclesia, pulchra, magna et magnifica, que sit bene proportionata in longitudine, altitudine et amplitudine et in omnis mensuris que ad pulcram basilicam pertinet et cum fulgendis ornamentis que ad tam magniam tamque honorificam et pulcram ecclesiam pertinet“*⁶.

Das ist zwar nicht sehr präzise und sagt eigentlich bloß, dass die Kirche so aussehen soll, wie eine Kirche eben auszusehen hat. Gleichwohl geht die Erwähnung von Proportion und Pracht schon über das hinaus, was wir aus älteren Quellen kennen, in denen nur über Größe und Menge berichtet wird.

Was dem Sieneser Diskurs fehlt, ist das komparative Element, aus dem heraus sich die Rede über die Kunst wenig später qualitativ weiterentwickeln sollte. In der Terminologie der Rhetorik ausgedrückt: Es fand keine wirkliche *Aemulatio* statt, denn das Argument, dass der neue Dom so ähnlich aussehen sollte wie andere Kirchen desselben Typs ist natürlich sehr schwach. Doch ist gerade die Erfahrung von Differenz ein entscheidender Faktor für die Entwicklung der Rede über ästhetische Qualität von Kunst gewesen.

Charakteristisch sind hierfür die Baugutachten für Kirchen aus dem 14. und 15. Jahrhundert, bei denen es in der Regel darum ging, in welcher Form diese zu errichten seien. Ein wichtiger Aspekt bezog sich dabei stets auf die Frage, ob das Gewünschte auch technisch machbar sei. Zusammenberufen wurden

deshalb Experten, zumeist Baumeister und Kleriker, die über unterschiedliche Optionen diskutieren sollten. Das berühmteste Beispiel ist der Gutachterprozess über den Mailänder Dom aus dem Jahr 1399, in dessen Verlauf der französische Architekt Jean Mignot den bekannten Ausspruch „ars sine scientia nihil est“⁷ tat, mit dem lokale Praxis und internationale Erfahrung in Konkurrenz gesetzt wurden. Aber auch an anderen Orten gab es Auseinandersetzungen über die Form: Im katalanischen Girona ging es mindestens zweimal, nämlich 1386 und 1416/17, darum, ob das Langhaus der Kathedrale als dreischiffige Basilika wie der Chor oder in der gleichen Breite, jedoch ohne Zwischenstützen als gewaltiger einschiffiger Saal gebaut werden sollte (Abb. 16). Gestritten wurde über die Frage, was „*pulcrius et molto notabilius*“ sei. Im Zuge dieser Auseinandersetzung wurde mehrmals auf andere, bereits errichtete Kirchen als Vergleichsbeispiele verwiesen.

Mag ein elaborierter Kunstdiskurs hier auch nur ansatzweise spürbar sein, so ist doch unverkennbar, dass solche Vergleiche nur dort lohnend waren, wo es auch genügend Partner gab, die daran teilnehmen konnten. Dabei spielt es kaum eine Rolle, ob es um wahre oder bloß supponierte Kunstkennerschaft der Teilnehmer ging. Wichtig ist allein die Existenz eines möglichst weiten Diskursfeldes. Deshalb sind frühe Äußerungen zur Ästhetik von Werken der bildenden Kunst und Architektur außerhalb der Dombauhütten hauptsächlich auf einem Feld anzutreffen, das absolut nichts mit dem bekannten und vorhin erwähnten Bereich des klerikalen Kunstdiskurses zu tun hat, sondern das im weitesten Sinne öffentlich war. Zu denken ist an das Corpus von, in Bezug auf Theorie, zwar primitiver, in ihrer didaktischen Wirksamkeit jedoch umso effizienterer Texte, in denen eine öffentliche Diskussion des Ästhetischen kondensierte: Gemeint sind die zahlreichen, oft detailversessenen Verordnungen zum Erhalt der Schönheit von Städten: Hier seien nur exemplarisch ein paar Venezianische Beispiele zitiert⁸: 1340 war vorgesehen, den Eingang zum Fondaco dei Tedeschi zu verbessern, denn er war „*non (...) pulcher nec aptus*“⁹, also weder schön noch angemessen. 1341 folgt der Beschluss, dieselbe lokale Situation zu ändern, mit dem Ziel, für mehr Sicherheit und „*ornamento et pulchritudine civitatis*“ zu sorgen. Bei anderer Gelegenheit wurde bestimmt, dass der Rialto-Bereich wegen der Berühmtheit der Stadt, die Gott gewährt habe, „*pulcher, magnus und ornatus*“¹⁰ sein solle.

Solche Aussagen, so simpel sie auch sein mögen, geben doch ein viel authentischeres Bild von einem Gespür für Ästhetik wieder als es beispielsweise den Gemeinplätzen des mittelalterlichen Städtelobs zu entnehmen wäre. Denn gerade dort finden sich eigentlich keine spezifizierbaren Aussagen in Hinblick auf Schönheit, sondern es werden in der Regel nur Anzahl und Größe von Gebäuden hervorgehoben, das Alter der jeweiligen Stadt, die guten Sitten der Einwohner usw. Solche Beschreibungen knüpfen, wie bereits gesagt, an die literarischen, von der Realitätswahrnehmung weit entfernten Topoi der Antike an.

In der Summe sprechen solche Beobachtungen dafür, dass die Rede über die ästhetische Qualität der bildenden Kunst wie der Architektur sich in einem Umfeld entwickelt hat, das in vielfältiger Hinsicht offen genug war, um

den in die Produktion von Kunstwerken involvierten Personenkreis ansprechen zu können. Dombauhütten und Städte waren hierzu die geeigneten Foren. Es gibt vermutlich keinen Weg, der direkt vom literarischen Kunstdiskurs der Spätantike und der Scholastik zur modernen Rede über die Kunst führt. Vielmehr lag zwischen Beidem wohl eher ein Bruch.

Offen ist, wann und wo beide Diskurse wieder miteinander verknüpft wurden. Vermutlich geschah dies, weil sich in der öffentlichen Diskussion der Städte niemals eine perfekt geordnete Form des Diskurses garantieren ließ und sich sehr bald die Höfe der Verbalisierung des Ästhetischen bemächtigten. Sie boten zuletzt das Umfeld, in dem die Fähigkeit zur praxisbezogenen Rede über die Kunst einen eigenen Stellenwert erhielt und als spezifische Qualität des Fürsten oder Höflings angesehen wurde. Hier wurden die *Topoi* antiker Rhetorik und der primitiv-öffentlichen Diskurs miteinander verbunden.

Jedenfalls war die Entwicklung der Rede über die Kunst nie autonom, sondern stets abhängig von ihren sozialen Bedingungen. Dies gilt für die antike Ekphrasis, die mittelalterlichen Ansätze zu Kunstbewertung wie für die seit der Frühen Neuzeit dominante komplexe Kunsttheorie. Die Transposition von einem Medium – *bildende Kunst* – ins andere – *Rede über die Kunst* – lässt sich zwar medientheoretisch abstrakt analysieren, ist aber dennoch niemals frei von sozial determinierten Geltungsbehauptungen gewesen.

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. O. Schönberger, „Die ‚Bilder‘ des Philostratos“, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart* (hg. v. G. Boehm und H. Pfotenhauer), München 1995, S. 157-176, hier S. 159.

² Vgl. F. Graf, „Ekphrasis: Die Entstehung der Gattung in der Antike“, in: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*, 1995 [wie Anm. 1], S. 143-155.

³ U. Eco, *Kunst und Schönheit im Mittelalter*, Wien 1991, S. 156.

⁴ A. Dietl, „Die reale und die imaginierte Stadt: kommunales Baugesetz und Städtebild in den ober- und mittelitalienischen Kommunen der Dantezeit“, in: *Stadtansichten* (hg. v. J. Lehmann und E. Liebau), Würzburg 2000, S. 81-102.

⁵ Robert W. Scheller, *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1470)*, Amsterdam 1995.

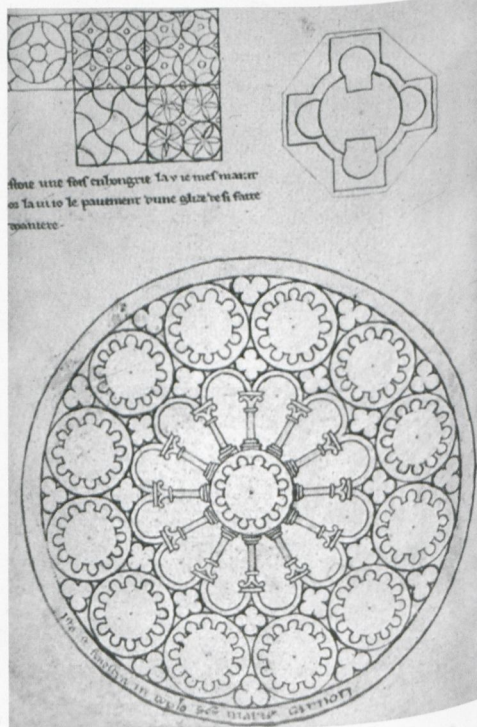
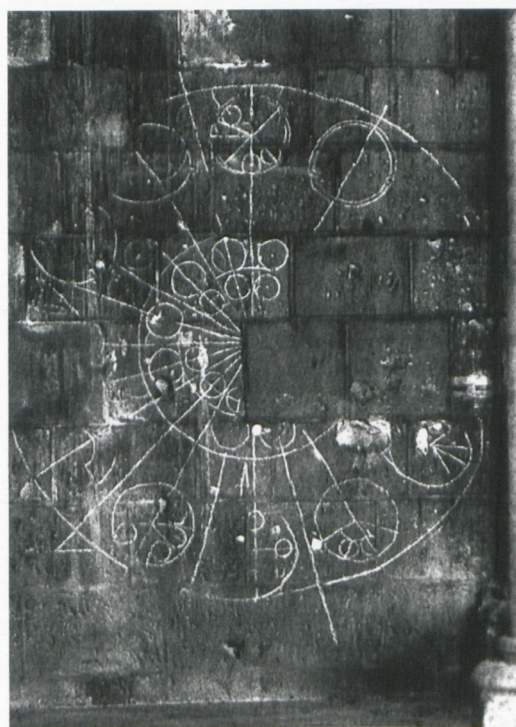
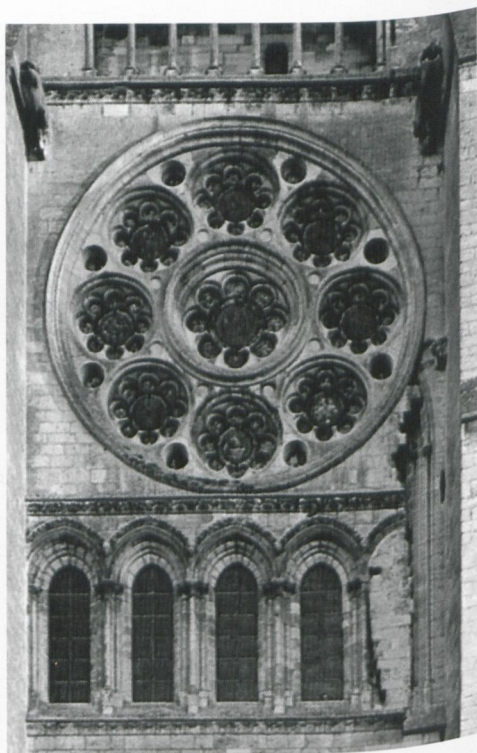
⁶ Zit. nach: C. Freigang, „Die Expertisen zum Kathedralbau in Girona (1386 und 1416/17). Anmerkungen zur mittelalterlichen Debatte um Architektur“, in: *Gotische Architektur in Spanien* (hg. v. C. Freigang), Frankfurt am Main 1999 (= Akten des Kolloquiums der Carl-Justi-Vereinigung und des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Göttingen), S. 203-226, hier S. 220, n. 49.

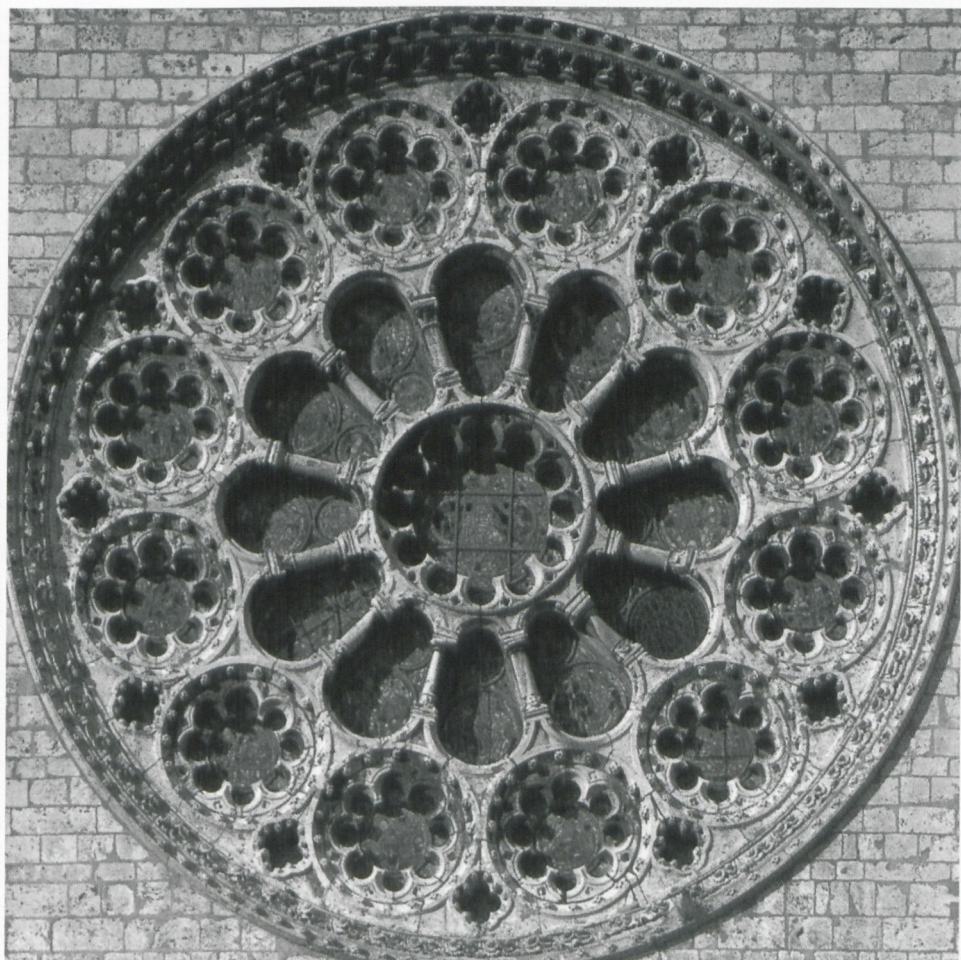
⁷ J. S. Ackerman, „Ars Sine Scientia Nihil Est. Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan“, in: *The Art Bulletin*, Vol. 31, Nr. 2 (1949), S. 84-111.

⁸ A. Middeldorf Kosegarten, „Kommunale Gesetzgebung, Bauplanung und Stadtästhetik im mittelalterlichen Venedig“, in: *La bellezza della città. Stadtrecht, und Stadtgestaltung im Italien des Mittelalters und der Renaissance* (hg. v. J. Lehmann und E. Liebau), Tübingen 2004, S. 93-134, hier S. 130.

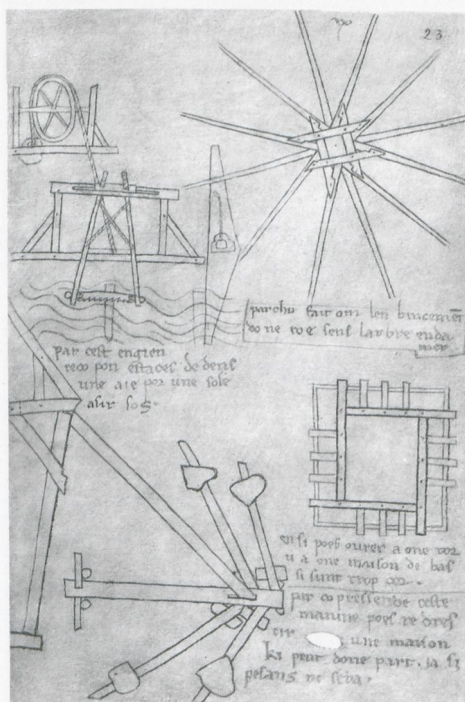
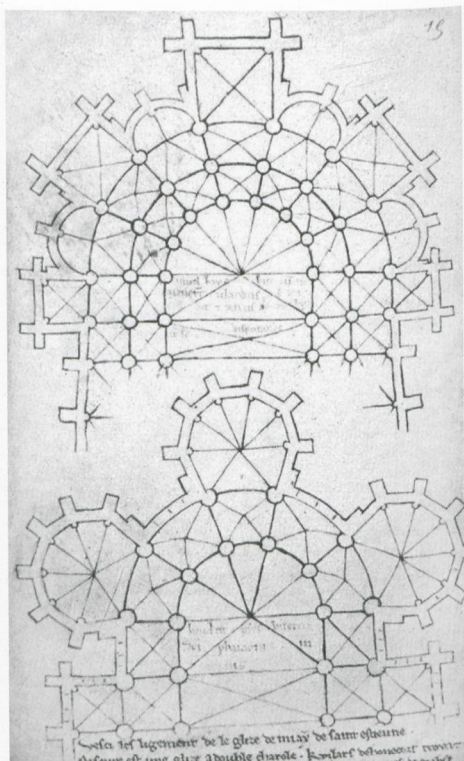
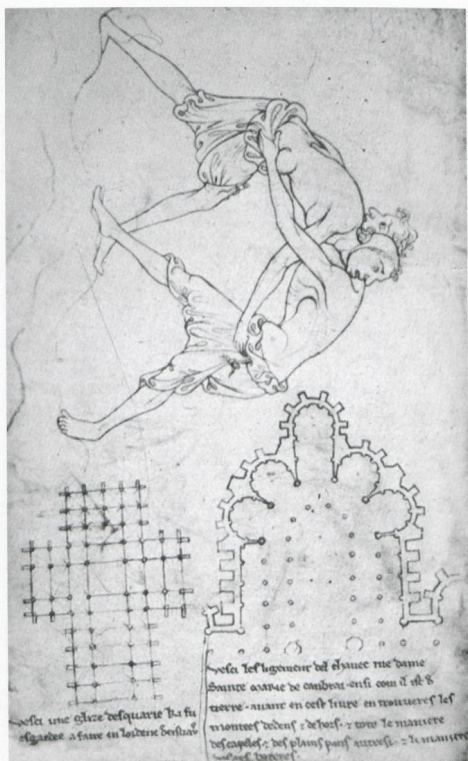
⁹ Ebd., S. 122.

¹⁰ Ebd., S. 123.

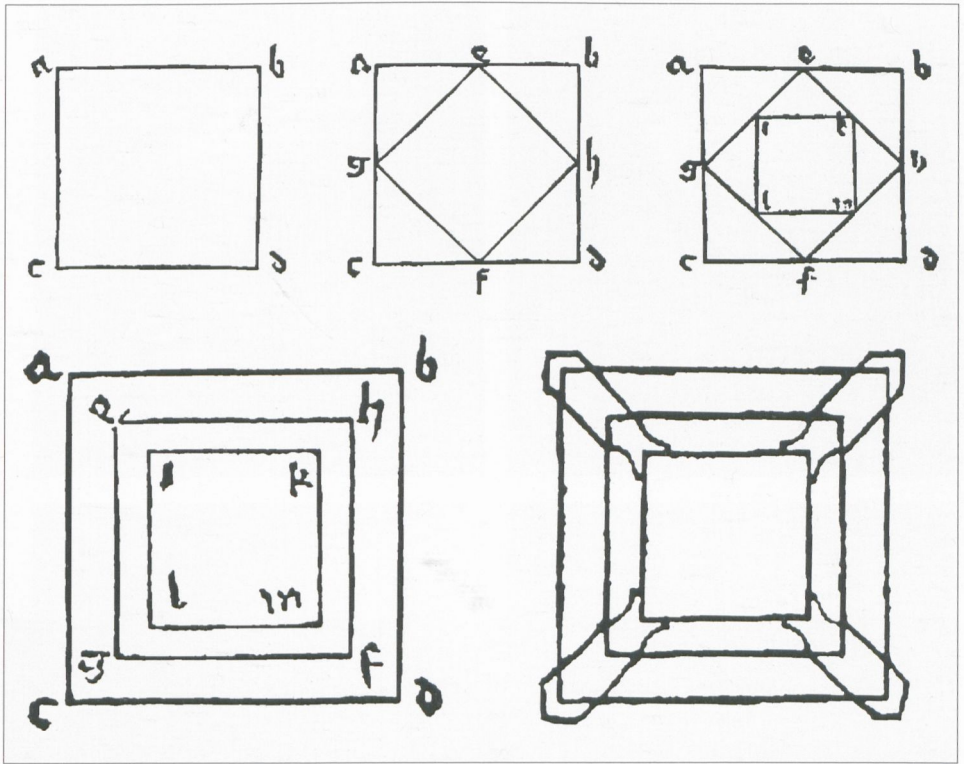




7. Soissons, Kathedrale, Ritzzeichnungen
8. Chartres, Rose der Westfassade
9. Laon, Rose im nördlichen Querhaus, Ritzzeichnung
10. Villard de Honnecourt, Bauhüttenbuch, Westrose der Kathedrale von Chartres
11. Chartres, Rose der Westfassade



12. Villard de Honnecourt, Bauhüttenbuch, diverse Grundrisse
13. Villard de Honnecourt, Bauhüttenbuch, von Villard und Pierre de Corbie erfundener Grundriss (oben) und Plan der Kathedrale von Meaux (unten)
14. Villard de Honnecourt, Bauhüttenbuch, technische Instrumente



15. Matthäus Roriczer, Büchlein von
der Fialen Gerechtigkeit, 1486
16. Girona, Kathedrale

