



1 Sogenannte Tulpenkanzel im Freiburger Dom, Meister HW, um 1500 (Foto Wikimedia Commons)

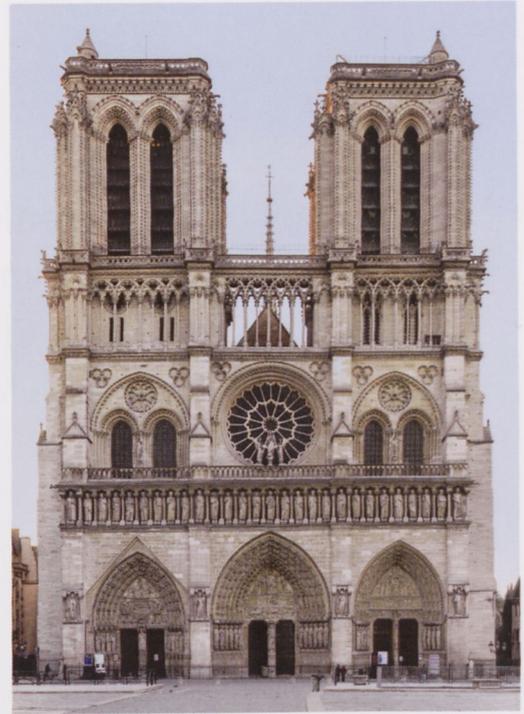
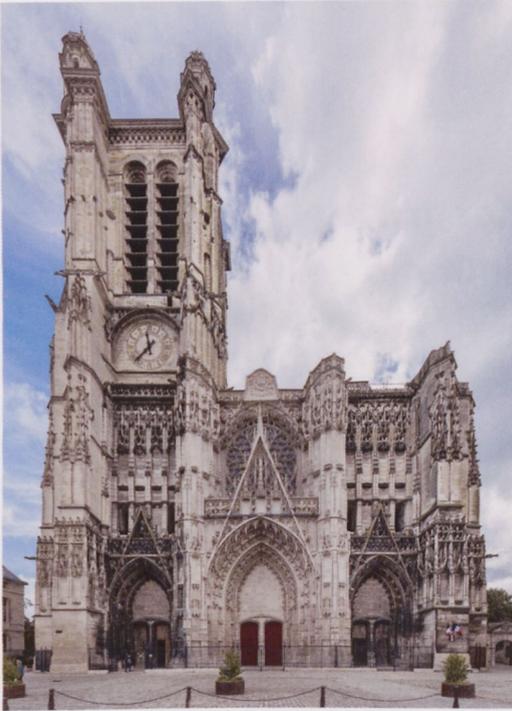
Auf schwankendem Boden: Konzepte von *imitatio artis* und geistigem Eigentum in der Architektur des späten Mittelalters

Im Mittelalter gab es weder ›Stil‹ noch ›geistiges Eigentum‹ im modernen Sinne. ›Stil‹ existierte zwar als Begriff, meinte aber die ›Stilhöhe‹, also den Modus gemäß Poetik und Rhetorik. Stil als Personalstil war hingegen unbekannt. Und da es keinen Personalstil gab, konnte es auch kein geistiges Eigentum daran geben.

Denn die Schöpfung galt als abgeschlossen, so dass ein Künstler nichts erfinden konnte, was Gott nicht schon selbst gemacht hatte. Der beste Künstler konnte also immer nur der beste Imitator Gottes sein,¹ der selbst der perfekte Künstler war.² Dies war ein Grund für zahlreiche offene oder verdeckte Bemühungen der Künstler und Auftraggeber um *Imitatio Dei*, erklärt aber auch die zentrale Position der Mimesis, also der Nachahmung der von Gott geschaffenen Natur (**Abb. 1**).³ Ideen von der eigenständigen Qualität der künstlerischen Schöpfung tauchen im Mittelalter erst relativ spät und nicht vor dem 14. und 15. Jahrhundert auf, so zum Beispiel bei Nikolaus von Kues.⁴

Weil der ästhetische Diskurs so eng mit dem theologischen verknüpft war, schlug sich dies direkt und indirekt in zahlreichen mittelalterlichen Aufträgen für Kunstwerke, speziell für Kirchen nieder. Dort wurde nämlich in der Regel nicht festgelegt, dass Bauwerke eine bestimmte, vom Bauherr oder Architekten direkt imaginierte Form haben sollten, sondern stattdessen immer auf bereits vorhandene Modelle verwiesen, die nachzuahmen seien. Die ästhetische Qualität eines neuen Bauwerks leitete sich von der anerkannten Qualität eines bereits bestehenden ab,⁵ weil das gesamte Denken auf die Imitation des ursprünglichen, göttlichen Vorbilds ausgerichtet war und nicht darauf, etwas Neues zu erfinden.

Und wenn es in Phasen von quantitativ wie qualitativ herausragenden Baukonjunkturen aus heutiger Sicht zu Phänomenen des



Übertrumpfen gekommen ist – man denke beispielsweise an die Epoche der Gotik im 12. und 13. Jahrhundert -, dann finden sich trotzdem keine Quellen dafür, dass ein Neubau einen anderen bewusst in den Schatten stellen sollte. Stattdessen war immer nur die Rede davon, dass *ad instar*, also ebenfalls nach einem existierenden Modell gebaut werden sollte.⁶ Zahlreich waren daher Künstlerreisen, in denen Architekten an teilweise weit entfernte Orte geschickt wurden, um die dortigen Modelle zu studieren.⁷ Dies vermag bisweilen zu irritieren, (Abb. 2, 3) wenn z. B. im 15. Jahrhundert ein Baumeister aus Troyes in der Champagne nach Paris geschickt wurde, um die Fassade der dortigen Kathedrale zu studieren. Denn diese Fassade war damals schon rund 200 Jahre alt, und modernere gab es überall. Daher scheint hier eher die Autorität des Bewährten durch als der Wunsch nach individueller Innovation. Umgekehrt werden die Pariser Werkmeister nicht für sich in Anspruch genommen haben, Tantiemen für das Nachahmen ihrer Fassade zu verlangen, weil in dem geschilderten Vorgang auch zum Tragen kommt, dass eine Kathedrale – *ecclesia mater* oder *matrix* – eben als Modell für zahlreiche andere Kirchen in ihrer eigenen, aber auch anderen Diözese dienen sollte. Die Imitation bestärkte den Rang des Vorbildes.

2 Troyes, Kathedrale Saint-Pierre-et-Saint-Paul, Westfassade. Planung seit dem späten 15. Jh., danach Ausführung bis zur Einstellung der Bauarbeiten im 17. Jh. (Foto Wikimedia Commons)

3 Paris, Kathedrale Notre-Dame, Westfassade, spätes 12. und 1. Hälfte 13. Jh (Foto Wikimedia Commons)

Typisch dafür ist auch das erwähnte Phänomen, dass vor dem 14. Jahrhundert niemals zum Ausdruck gebracht wurde, einen anderen Bau übertreffen zu wollen – mithalten ja, und man begann Neubauten, weil der vorhandene angeblich zu klein, zu dunkel oder zu unwürdig geworden war – aber explizit übertreffen: nein!⁸

In dieser Haltung kommt ein üblicher wie notwendiger Bescheidenheitstospos zum Tragen: Denn wenn ein Bischof die Gläubigen seiner Diözese zu Spenden für seine neue Kathedrale aufrief, dann konnte er hierbei selbstverständlich nicht das Argument anführen, dass der vorhandene Bau seinen eigenen repräsentativen Ansprüchen oder denjenigen seiner Diözese nicht mehr genüge und er daher noch viel größer und prächtiger bauen müsse als seine Kollegen. Aber dies berührt das Thema von Stil und geistigem Eigentum höchstens noch am Rand, nämlich in Bezug auf das subtile Spiel zwischen Imitation und Innovation, dem ganz enge Grenzen gesetzt waren.

Betrachtet man dieses Phänomen von der Warte der Künstler her, so zeichnen sich ähnliche Phänomene ab. Das reiche Corpus der von Albert Dietl zusammengetragenen mittelalterlichen Künstlerinschriften kennt tatsächlich nur eine einzige Quelle, in der das Wort *ideavit* für die planerische Tätigkeit genannt wird, die sich im konkreten Falle auf Entwurf und Ausführung einer Kanzel bezieht.⁹ Künstler konnten berühmt, gelehrt, erfahren, vorausschauend eifrig usw. genannt werden, aber niemals innovativ, eigenständig oder erfinderisch.

Wenn auf künstlerische Kreativität im Sinne von stilistischer Neuerung abgezielt wurde, dann scheint dafür am ehesten das Wort *doctus* verwendet worden zu sein. Aber einen wirklich adäquaten Begriff gibt es nicht, was ein starkes Indiz für die Inexistenz eines entsprechenden Diskurses ist. Vor allen, und darauf weist Dietl ausdrücklich hin, hatten solche Epitheta wie *doctus, gnarus, peritus* etc. die Funktion, »[n]icht eine gezielt individuelle, unverwechselbare Eigenschaft zu pointieren, sondern eine möglichst generalisierende und vorausgültige, typisierende Charakterisierungsschematisierung abzurufen, die den Träger des Eigennamens überhaupt erst zu einem mustergültigen Vertreter, zu einem exemplarischen Ideal seiner Berufsgruppe machte.«¹⁰ Wenn die Fähigkeit zur individuellen künstlerischen Invention also nicht genannt wurde, dann gehörte sie konsequenterweise auch nicht zu den typischen und geschätzten Eigenschaften des Künstlers.

Andererseits, und auch hier ist erneut auf Dietl zu verweisen, wurden die für die Künstler verwendeten Epitheta auch für die klerikalen und laikalen Eliten verwendet, denen sich die Künstler damit annähernten.¹¹ Von jenen Eliten wurde das Künstlerlob auch verfasst, denen es,

sofern sie Auftraggeber waren, auch die Möglichkeit eröffnete, sich be-scheiden bleibend im Ruhm der Künstler zu sonnen. Das Künstlerlob belegt also, dass die Renommées von Auftraggebern und Künstlern miteinander verschränkt waren, wovon aus der Rückschau vor allem die Künstler profitierten, weil sie dadurch dem Status des unfreien Handwerkers entwuchsen.¹² Hierin liegt eine Wurzel des neuzeitlichen Künstlertums, weil nur freie Künstler über einen eigenen Stil verfügen konnten, an dem sie auch geistiges Eigentum zu beanspruchen vermochten.

Ein weiterer entscheidender Schritt auf diesem Wege, der mit dem vorgenannten in Zusammenhang stand, war die allmähliche Anerkennung des Neuen als etwas künstlerisch Wertvollem. Dies geschah zwar nur höchst selten, aber gerade aus dem 12. Jahrhundert haben sich einige Quellen erhalten, in denen Künstler sich selbst oder ihre Werke explizit als ›modern‹ bezeichneten.¹³ Das bedeutete zwar noch nicht, dass sie sich von den historischen Normen befreiten und ihre Kunst nicht mehr nur an dem messen lassen wollten, was es schon gab; aber sie wollten zumindest auch nach eigenen Maßstäben bewertet werden.¹⁴ Von Individualstil ist in diesem Zusammenhang noch kaum zu sprechen, vielmehr geht es zumeist um die Art und die Qualität der Herstellung. Aber auch ohne dass der Begriff ›Stil‹ explizit fallen würde, wird in entsprechenden Äußerungen etwas umschrieben, das dem ›Individualstil‹ näher steht als die alte Lehre von den fakultativ anwendbaren unterschiedlichen Stillagen¹⁵ und wodurch dem Kunstwerk oder seinem Schöpfer unverwechselbar Eigenes zugeschrieben wird, das es so vorher nicht gegeben hatte.

Und schließlich kommt hinzu, dass über den altbekannten Zusammenhang zwischen dem Rang des Werkes und dem Rang des Auftraggebers nun auch ein Zusammenhang zwischen der Bedeutung des Werkes und derjenigen des Künstlers hergestellt wurde. Nicht umsonst finden sich die elaboriertesten Künstlerinschriften an den großen Kunstwerken, seien es die Kathedralkirchen selbst oder seien es ihre wichtigsten Ausstattungstücke, wie zum Beispiel die Kanzeln von Nicola und Giovanni Pisano in den Domen von Pisa und Siena. (Abb. 4) Das

4 Pisa, Dom, Kanzel des Giovanni Pisano mit Künstlerinschriften am Sockel und unterhalb der Brüstung, 1301–1311 (Foto Wikimedia Commons)

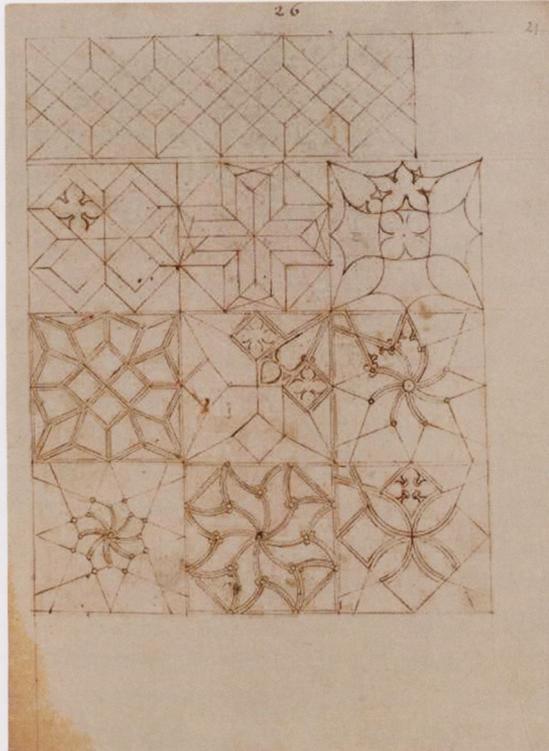


große Werk strahlt auf Künstler und Auftraggeber zurück, aber die individuelle Kompetenz des Künstlers garantiert auch die Qualität des Werkes.¹⁶

Und hier nun beginnt die Geschichte im Sinne der Werke komplex zu werden: Denn die monumentalen Bauaufgaben und ihre entsprechenden Ausstattungen verlangten nach einer differenzierten künstlerischen Organisation, in der nicht mehr der Bauherr als *sapiens architectus* alleine für das Gelingen des Werks zuständig war, sondern seine Aufgabe ging in zunehmendem Maße auf einzelne Spitzenkünstler über, welche die Baustellen dirigierten. Deren Kompetenz war in zunehmendem Maße gefragt, weshalb in den Werkverträgen seit der Hochgotik festgelegt wurde, was ein einzelner Meister neben seiner Beschäftigung an einem bestimmten Bauwerk außerdem noch alles durfte, oder wie lange es ihm erlaubt war, von der Baustelle abwesend zu sein.¹⁷ Da die Auftraggeber immer stärker auf die Kompetenz solcher herausragenden Künstler angewiesen waren, versuchten sie, deren Engagement zunehmend vertraglich zu definieren und zu binden. Dies wäre als eine wichtige Vorstufe zur Anerkennung von Stil als geistigem Eigentum zu sehen, weil die Auftraggeber, obwohl sie noch gar nicht von Stil reden konnten, da ihnen die Begrifflichkeit oder überhaupt das Verständnis dafür fehlten, doch eine numinose, individuelle Kapazität eines Werkmeisters anerkennen mussten und sich diese mit rechtlichen Mitteln zu sichern versuchten. Dies kommt auch in der Bezahlung entsprechender Spitzenkräfte zum Ausdruck, deren Lohn sich im 14. Jahrhundert um ein Vielfaches multiplizieren konnte und die für sich ein immer besseres Arbeitsumfeld auszuhandeln vermochten.¹⁸

Diese Wandlung vollzog sich hauptsächlich vor dem Hintergrund des Wettstreits zwischen einzelnen Städten und Höfen, die zu diesem Zweck *Kunst-*, und speziell *Bauwerke* als Mittel der Repräsentation einsetzten. Sie versuchten, hierfür die damaligen Spitzenkünstler zu gewinnen, obwohl sie selbst nicht in der Lage waren zu definieren, welche Qualitäten ein solcher Spitzenkünstler eigentlich haben musste. Und so verließ man sich wie in früherer Zeit immer noch darauf, dass die betreffende Person bei dem neuen Projekt so gut sei wie bei den vorangegangenen. Nicht mehr die Qualität eines bestimmten Werkes sollte imitiert werden, sondern der Künstler sollte sich quasi selbst imitieren.

Unter den Baumeistern selbst scheint es bis zum 16. Jahrhundert keine Bedenken bezüglich des geistigen Eigentums gegeben zu haben.¹⁹ Offensichtlich tauschten sie höchst freigiebig Zeichnungen untereinander aus.²⁰ Von Gesellen wurde sogar erwartet, dass sie auf ihrer



5 Hans Hammer (Hans Meiger von Werde), Bauhüttenbuch, spätes 15. Jh. Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. 114.1 Extrav. (Foto HAB Wolfenbüttel)

Wanderschaft Zeichnungen von Bauten anfertigten oder Entwürfe kopierten, die sie kennengelernt hatten.²¹ Erhalten hat sich u. a. das Steinmetzbuch des Hans Hammer,²² (Abb. 5) in dem sich verschiedene auf Baustellen zwischen Köln und Konstanz am Rhein und Kaschau in Ungarn von ihm angefertigte Pläne finden.

Dass dieses Zeichnen von Vorbildern aber auch mit der Genese von Stil und individueller Autorschaft im Zusammenhang stehen könnte, ergibt sich aus einem anderen Zusammenhang. Charakteristisch hierfür ist Cennino Cenninis aus dem frühen 15. Jahrhundert stammendes *Libro dell'arte*,²³ das zwar eigentlich von der Ausbildung der Maler handelt, aber wohl auch Prozesse beschreibt und Handlungsanweisungen gibt, die der Praxis in der Architekturausbildung entsprochen haben dürften. Dort findet sich an mehreren Stellen der Ratschlag an den Schüler, nur den besten Meistern, bzw. den besten Werken der Meister zu folgen. Jene besten Meister ließen sich wiederum daran erkennen, dass sie den größten Ruhm hätten.²⁴ Es wäre natürlich einfacher gewesen zu raten, man solle den Meistern folgen, die am besten bezahlt würden, aber da Cennino vorher schon diejenigen Künstler abqualifiziert hatte, die diesem Metier nur nachgingen, um Geld zu verdienen, war

dieses Kriterium verbraucht. Und so wurde eben das weiche, vielfältig auslegbare Kriterium ›Ruhm‹ eingefügt.

Wie aber konnte ein Meister zu Ruhm gelangen? Eine Möglichkeit wurde bereits erwähnt, nämlich das freigiebige Verteilen eigener Zeichnungen, um damit das eigene Image als einer der ›besten Meister‹ zu fixieren.

Solche Äußerungen wie diejenigen von Cennino Cennini zeigen, dass das 15. Jahrhundert in Hinblick auf die Entstehung der Idee von geistigem Eigentum eine Epoche vielfältiger Innovationen und Umbrüche war. Es überrascht daher nicht, dass es damals auch zu Bestrebungen kam, zu kanalisieren oder zu lenken. So könnte beispielsweise der Versuch zur Selbstorganisation der Werkmeister auf dem Regensburger Bauhüttenstag von 1459 die Funktion gehabt haben, den Kreis der anerkannten Meister überschaubar und kontrollierbar zu halten – denn nicht jeder wurde in dieses damals neugebildete Kartell aufgenommen. Und in dieser Ordnung ist auch das Ziel erkennbar, künstlerisches Renommee mit Hilfe praktischer wie ständischer Maßnahmen zu konstruieren, um damit der Etablierung von institutionell ungebundenem Individualstils entgegenzutreten. Das methodische Problem liegt freilich darin, dass sich das Bewusstsein von der Ausprägung des Individualstils nicht positiv durch Äußerungen von einzelnen kreativen Künstlern fassen lässt, sondern nur negativ durch die Versuche, individuelle Kreativität institutionell zu binden. Individuelles geistiges Eigentum wird dadurch quasi sozialisiert.

Nicht einmal der Rat Lorenz Lechlers aus seinen architekturtheoretischen *Unterweisungen* von 1518, man solle seine Kunst nicht an Unbefugte und vor allem nicht Unverständige weitergeben, lässt den Schluss zu, dass hierdurch geistiges Eigentum als solches geschützt werden sollte: es ging vielmehr um soziale Disktinktion: Der gebildete Architekt möchte sich so vom einfachen Steinmetzen absetzen. Aus diesem Bestreben ein gotisches ›Bauhüttengeheimnis‹ konstruieren zu wollen, das dem Schutz des geistigen Eigentums gedient hätte, wäre überzogen.

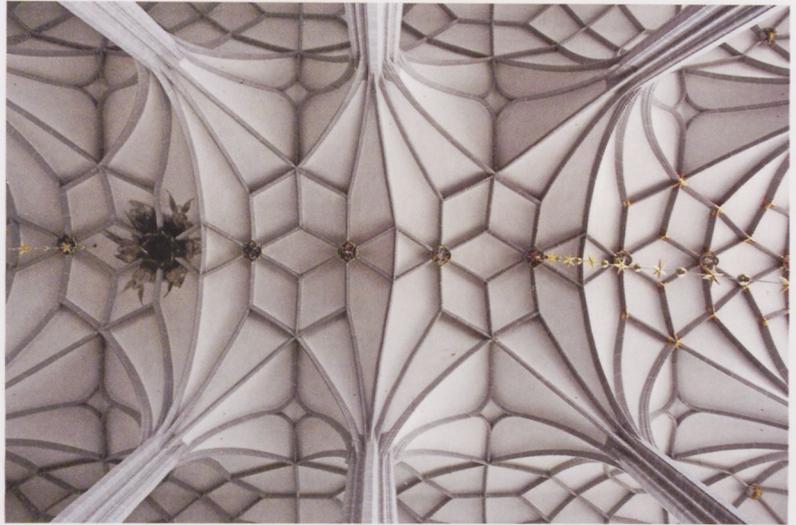
Dennoch lassen sich damals immerhin Ansätze zur Entwicklung einer Vorstellung von ›geistigem Eigentum‹ erkennen, und zwar vor allem in der gotischen Baupraxis, wie zwei fast gleichzeitige Beispiele aus dem späten 15. Jahrhundert demonstrieren: 1481 verklagte der Steinmetzgeselle Dietrich von Wesel den Leiter der Baseler Dombauhütte, Hans von Nußdorf, auf die Herausgabe etlicher ›Kunststücke‹, die er ihm überlassen hatte und die dieser nun nicht mehr zurückgeben wollte. Wie aus dem weiteren Zusammenhang hervorgeht, hatte es sich

bei diesen Kunststücken um Zeichnungen gehandelt, die Dietrich auf seiner Wanderschaft als Geselle angefertigt und dem Hans von Nußdorf wohl als Beleg seiner Qualifikation vorgelegt hatte. Für Nußdorf müssen diese Blätter aber größeren Wert gehabt haben, so dass er sie behielt. Im nachfolgenden Rechtsstreit unterlag er und wurde verurteilt, die Zeichnungen entweder herauszugeben oder mit einem Gulden pro Stück zu vergüten.²⁵ Dieser Preis ist relativ hoch und lässt darauf schließen, dass diese ›Kunststücke‹ nicht bloß zum Materialwert gehandelt wurden. Aber welchen Wert sie für Kläger und Beklagten wirklich hatten, konnten die Richter dennoch wohl nicht einschätzen. Sie waren lediglich in der Lage, den Fall als Unterschlagung zu bewerten. Ähnliches geht auch aus dem Anstellungsvertrag für Konrad Pflüger zur Fertigstellung der Görlitzer Peters-und-Pauls-Kirche hervor (**Abb. 6**).²⁶ Nach der Vollendung eines Gewölbes sollte Pflüger das Holz des Lehrgerüsts wie den zugehörigen Reißboden erhalten, beziehungsweise in Höhe der Kosten des Holzes entschädigt werden. Nun war es zwar üblich, dass Werkmeister das verbrauchte Bauholz erhielten, aber in diesem speziellen Falle könnte vielleicht hinzukommen, dass die ganze Entwurfsleistung der hochkomplizierten Gewölbe von Pflüger sich in Reißboden und Lehrgerüst quasi inkarniert hatte. Darstellungen von der Konstruktion spätgotischer Gewölbe veranschaulichen, dass die Invention im Bau der Lehrgerüste kulminierte. Für die Bauherren hatten diese Materialien hingegen keinen Wert, weshalb in der genannten Quelle gleich darauf der Hinweis erfolgt, man dürfe Pflüger aber nicht mit Schalbrettern entschädigen, weil man die ja überall brauchen könnte. Die Wertschätzung von Schablonen, die von den Werkmeistern anzufertigen waren, bzw. die Strafen für den sorglosen Umgang mit diesen für den Entwurfs- und Bauprozess wichtigen Stücken, deuten in dieselbe Richtung.²⁷ Doch erst im 16. Jahrhundert ist erstmalig explizit davon die Rede, dass die Entwurfszeichnungen im Besitz der Werkmeister zu bleiben hätten, um ›Werksspionage‹ zu vermeiden.²⁸

Solche verschiedenartigen Beispiele vermögen anzudeuten, dass es bei den Werkmeistern wie den Auftraggebern des 15. und frühen 16. Jahrhunderts erst höchst ansatzweise ein Gefühl für individuellen Stil gab. Das Interesse daran, diesen zu schützen, um eventuell davon auch profitieren zu können, war dabei bei Künstlern und Auftraggebern in unterschiedlichem Maße ausgeprägt.

Die Epoche des Mittelalters kannte weder einen theoretischen Begriff von Stil und geistigem Eigentum im modernen Sinne, noch gab es für die längste Zeit von theoretischer Seite aus ein Interesse daran. Dieses entwickelte sich vielmehr aus der Praxis heraus. Projektbezogene

6 Görlitz, Stadtpfarrkirche Sankt Peter und Paul, Gewölbe von Konrad Pflüger, 1490–1497 (Foto Wikimedia Commons)



individuelle Kompetenz und Leistung wurden historisch zuerst auf dem Gebiet der Kunst geschätzt und sehr bald auch remuneriert. Erst im Streit um diese Entlohnung – denn die Mittel waren ja nicht unbegrenzt – scheint so etwas wie ein individueller Stil entwickelt worden zu sein. Ein Gespür für den Wert von Geistigem Eigentum entstand dort zuerst, wo es um Inventionen innerhalb von Entwurfsprozessen ging. Hierfür spielten, wie sich gezeigt hat, Zeichnungen auf Papier, Schablonen oder Reißböden und andere vorbereitende Konstruktionen, eine zentrale Rolle, nicht aber die ausgeführten Kunstwerke selbst, die zur Imitation nicht nur freistanden, sondern auch einluden. Die genannten bildlichen Darstellungsverfahren waren die kritischen Medien, um die herum zuerst Definitionen entwickelt und Auseinandersetzungen um Stil und geistiges Eigentum ausgetragen wurden – neben den genannten Beispielen belegen dies vor allem auch die berühmten Äußerungen und Anstrengungen von Albrecht Dürer auf diesem Gebiet.²⁹

Denn die Architektur ist bis fast in die Gegenwart hinein keine Kunstgattung gewesen, in der Besitzrechte am Geistigen Eigentum eingefordert worden wären. Der Begriff des Plagiats hat hier überhaupt erst in den letzten Jahrzehnten Eingang gefunden, wobei geistiges Eigentum von Architekten kaum in Bezug auf ihre Bauten selbst geltend gemacht wird, sondern zumeist nur an deren bildlichen Reproduktionen, womit aber das Gebiet der realen Architektur schon wieder verlassen würde und wir auf das Feld der bildlichen Darstellung von Architektur zurückkämen, auf dem schon im 15. Jahrhundert zum ersten Mal gestritten wurde.

Die Reißböden gotischer Gewölbe waren technisch gesehen höchst stabil, aber sie waren in Hinblick auf den sich entwickelnden Diskurs um Stil und geistiges Eigentum in der Architektur ein schwankender Grund.

1 Einföhrnd zu Grundlagen und Entwicklungen mittelalterlicher Kunstphilosophie: Johann Kreuzer, »Kunstphilosophie im Mittelalter. Von Augustinus (354–430) bis Nikolaus von Kues (1401–1464)«, in *Klassiker der Kunstphilosophie. Von Platon bis Lyotard*, hg. v. Stefan Majetschak, München 2005, S. 37–56.

2 »Wie nämlich ein Handwerker (faber), der etwas fertigen will, jenes zuerst in seinem Geist entwirft (in mente disponit) und danach, wenn er das Material gesucht hat, nach seinem Geist bearbeitet, so hat der Schöpfer die Welt geformt.« (Wilhelm von Conches, *Glosae super Platonem*), zit. nach Günter Binding, »Bauwissen im Früh- und Hochmittelalter«, in *Wissensgeschichte der Architektur*, hg. v. Jürgen Renn, Wilhelm Osthues u. Hermann Schlimme, 3 Bde., Berlin 2014, Bd. 3: Vom Mittelalter bis zur Frühen Neuzeit, S. 9–94, hier S. 40.

3 Christian Freigang, »Überlegungen zum Begriff der Imitatio in der mittelalterlichen Architektur«, in *Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung, Formen der Überlieferung*, hg. v. Wolfgang Augustyn u. Ulrich Söding, Passau 2010, S. 15–36, hier S. 22.

4 Kreuzer 2005 (Anm. 1), S. 53.

5 Freigang 2010 (Anm. 3).

6 Günther Binding, »Der Architekt im Mittelalter«, in *Der Architekt. Geschichte und Gegenwart eines Berufstandes*, hg. v. Winfried Nerdinger, München u. a. 2012, S. 58–79, hier S. 59 mit weiterführender Literatur.

7 Viele Beispiele bei: Klaus Jan Philipp, »Eyn huys in manieren van eyne kirchen: Werkmeister, Parliere, Steinlieferanten, Zimmermeister und die Bauorganisation in den Niederlanden vom 14. bis zum 16. Jh.«, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 50 (1989), S. 69–113.

8 Hingegen wurde es durch die Ekphrasis des Paulus Silentiarios zum Topos, dass ein

Neubau – ursprünglich auf die Hagia Sophia gemünzt – den Tempel Salomons übertreffen solle, bzw. dass der neue Bauherr – Justinian – den alten – Salomon – überträte. Die auf die Hagia Sophia bezogene Übertreffungsmetapher hatte jedoch konkrete Hintergründe, die in ihrer gelegentlichen westlichen Adaption später keine Rolle mehr spielten, weil sowohl diese Gründe wie die speziellen Referenzen unbekannt waren: So spielte ursprünglich die Konkurrenz zwischen dem alten und dem neuen Rom (Byzanz) eine große Rolle, hatte doch die aus altem römischen Adel stammenden Juliana Anicia kurz vorher in Konstantinopel die Polyeuctoskirche errichten lassen, die sich laut Inschrift bereits ihrerseits an den biblischen Maßen des salomonischen Tempels orientierte und ihn auch übertraf. Auf diese vielschichtige konkrete Konkurrenzsituation reagierte der »Emporkömmling« Justinian bei der Weihe der Hagia Sophia. Ohne dieses Hintergrundwissen blieb später nur noch das seines Kontextes entkleidete literarische Motiv der Baukonkurrenz übrig. Zum Topos siehe auch Freigang 2010 (Anm. 3), S. 23 f.

9 Albert Dietl, *Die Sprache der Signatur. Die mittelalterlichen Künstlerinschriften Italiens*, 4 Bde., Berlin u. a. 2009, bes. Bd. 1, S. 100–113, und Tab. XXI–XXIV, S. 306–317; Zum konkreten Fall: Kat. Nr. B 173 (Langreo, Spanien), Bd. 4, S. 1883 f.

10 Dietl 2009 (Anm. 9), S. 101.

11 Dietl 2009 (Anm. 9), S. 102.

12 Das Phänomen war nicht nur in Italien bekannt: Auch der normannische Chronist Ordericus Vitalis beschrieb um 1120/40, wie der Baumeister (peritissimus artifex) Thomas die Bauanlage unmittelbar im Gelände entwickelt hat: »Der König Gundarforus aber sprach mit ihm über den Bau des Palastes und zeigte ihm den Ort des Gebäudes. Thomas ergriff ein Messrohr, und messend sagte er: Siehe, dort ordne ich Türen

an und einen Eingang nach Osten: zunächst eine Vorhalle, dann [...]. Der König sagte, indem er es sorgfältig betrachtete: Wahrlich, du bist ein Kunstfertiger, und du musst Königen dienen.«, Ordericus Vitalis, *Historia ecclesiastica*, zit. nach Binding 2014 (Anm. 2), S. 40.

13 Dieltl 2009 (Anm. 9), S. 109–111. Udo Krolzik, »Zur theologischen Legitimierung von Innovationen vom 12. bis 16. Jahrhundert«, in *Innovation und Originalität*, hg. v. Walter Haug u. Burghart Wachinger, Tübingen 1993, S. 35–52; Hans-Rudolf Meier, »Summus in Artifex Modernus«: Begriff und Anschaulichkeit des »Modernen« in der mittelalterlichen Kunst«, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 34 (2007), S. 7–18. Zur Verwendung des Begriffs »modern« bei der Kanzel des Dom von Cagliari: Guido Tigler, »La conformazione originaria del pulpito di Guglielmo nel Duomo di Pisa«, *Commentari d'arte*, 14 (2008/2009), S. 30–55, und 15 (2009), S. 5–37.

14 Zum weiten Feld von Alt und Neu im Mittelalter: Walter Haug, »Innovation und Originalität. Kategoriale und literaturhistorische Vorüberlegungen«, in Haug/Wachinger 1993 (Anm. 13), S. 1–13.

15 Zusammenfassend hierzu Robert Suckale, »Stilgeschichte zu Beginn des 21. Jahrhunderts. Probleme und Möglichkeiten«, in *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung*, hg. v. Bruno Klein u. Bruno Boerner, Berlin 2006, S. 271–281, bes. S. 272–274.

16 »den ein Ehrlich Werkh lobet seinen Meister«, so Lorenz Lechler in seiner *Unterweisung* von 1518, zit. nach August Reichensperger, *Vermischte Schriften über christliche Kunst*, Leipzig 1856, S. 133.

17 Beispiele hierfür bei: Peter Kurmann u. Dethard von Winterfeld, »Gautier de Varinfroy, ein Denkmalpfleger im 13. Jahrhundert«, in *Festschrift für Otto von Simson*, hg. v. Lucius Grisebach u. Konrad Renger, Berlin 1977, S. 111–159; Barbara Schock-Werner, *Das Straßburger Münster im 15. Jahrhundert. Stilistische Entwicklung und Hüttenorganisation eines Bürger-Doms*, Köln 1983, S. 65 und S. 279 (Werkvertrag mit Hans Hammer); Philipp 1989 (Anm. 7), S. 79–81; Christian Freigang, »Jacques de Fauran«, in *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques* (Ausstellungskatalog Straßburg), hg. v. Roland Recht, Straßburg 1989, S. 195–199; Christian Freigang, »Das

Beispiel Narbonne. Bauorganisation in Südfrankreich im 13. und 14. Jahrhundert«, in *Die Baukunst im Mittelalter*, hg. v. Liana Castelfranchi Vegas, Mailand u. a. 1995, S. 169–193, dort S. 170: Während des Baus der Kathedrale von Rodez verursachten dort die Ausgaben für den Werkmeister Étienne und seine Assistenten zeitweilig die größten Kosten; Anne-Christine Brehm, »Organisation und Netzwerk spätmittelalterlicher Bauhütten. Die Regensburger Ordnung und ihre Initiatoren«, *Ulm und Oberschwaben*, 58 (2013), S. 71–101, hier S. 73–76.

18 Jürgen Wiener, »Geld und Geltung. Zur Monetarisierung des Künstlerbewußtseins um 1300«, in *ISTI MODERNI Erneuerungskonzepte und Erneuerungskonflikte in Mittelalter und Renaissance*, hg. v. Christoph Kann, Düsseldorf 2009, S. 152–184.

19 Ein früher, noch näher zu untersuchender Ausnahmefall vom Ende des 14. Jahrhunderts bei Philipp 1989 (Anm. 7), S. 90.

20 Brehm 2013 (Anm. 17), S. 93–101. Peter Seiler verweist auf einen aus Ghibertis *Commentarii* bekannten Fall, wonach ein vom diesem geschätzter Kölner Bildhauer reisende junge Künstler mit *exempla* versorgte. Peter Seiler, »Giotto, das unerreichte Vorbild? Elemente antiker imitatio auctorum-Lehren in Cennino Cenninis Libro dell'arte«, in *Imitatio als Transformation. Theorie und Praxis der Antikennachahmung in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Ursula Rombach u. Peter Seiler, Petersberg 2012, S. 44–86, hier S. 53. Die Originalstelle bei Lorenzo Ghiberti, *I commentarii*, hg. v. Lorenzo Bartoli, Florenz 1998 (Biblioteca della scienza italiana 17), S. 91 (IV.1).

21 Auch Cennino Cennini rät in seinem *Libro dell'arte* dem angehenden Maler, Zeichnungen zu sammeln. Seiler 2012 (Anm. 20), S. 51.

22 Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 114.1 Extrav., URL: <http://diglib.hab.de/mss/114-1-extrav/start.htm> (Stand 22.02.2017); Brehm 2013 (Anm. 17), S. 99, mit weiterführender Literatur.

23 Seiler 2012 (Anm. 20), mit weiterführender Literatur.

24 Seiler 2012 (Anm. 20), S. 53f. Da Cennini für die Auswahl des Besten das Bild des Rosenpflückens verwendet, bei dem die Dornen, also das Schlechte gemieden werden, denkt Seiler daran, dass Cennini hier möglicherweise ein aus der Antike in zeit-

genössische italienische Literatur übertragenes Motiv übernommen habe. Dies bedeutet nicht zwangsläufig, dass die Praxis, sich an den besten Werken und Meistern zu orientieren, nur in Italien bekannt gewesen sei. Vielmehr wurde sie vielleicht nur dort, und nur durch Cennino Cennini, literarisch überhöht.

25 Brehm 2013 (Anm. 17), S. 99.

26 Ratsarchiv Görlitz, Liber actorum 1490–1498, fol. 3r u. v, Verdingung Konrad Pflüger, zit. nach Stefan Bürger, *Figurierte Gewölbe zwischen Saale und Neiße*, 3. Bde., Weimar 2007, Bd. 1, S. 387; Nr. 10: »Ite wenn er ein gewelbe schlewst In vnsern gebewden · So sal der boden vnd die Bogstelle sein sein · vor das Tranggeld · od° man sal Im gebm also vil als das holtz wert ist · außgenommen Röste holtz · Röstebrethe · vnd schalbrethe · die forbas tzu Rösten täglich

wirden sullen bey vnnßern gebewden bleibenn.« Ich danke Stefan Bürger für den Hinweis.

27 Philipp 1989 (Anm. 7), S. 77–79.

28 Philipp 1989 (Anm. 7), S. 90.

29 *Dürers Briefe, Tagebücher und Reime etc.*, hg. u. übers. v. Moritz Thausing, Wien 1872, darin S. 6: Dürer aus Venedig an Willibald Pirckheimer, 7. Februar 1506, über die dortigen Maler. »Auch sind mir viele feind und machen mein Werk nach in den Kirchen und wo immer sie es bekommen mögen; nachher schelten sie es und sagen, es sei nicht antikischer Art und darum sei es nicht gut.« S. 61: Dürer an Pirckheimer über die Vorrede zu seiner Proportionslehre, in der er Vorschläge macht, was in dem Vorwort zu stehen habe, nämlich u. a.: »[...] dass nichts aus anderen Büchern Gestohlenes gebraucht wurde.«