

BNF ms. fr. 19093 als ‚pädagogisches Skizzenbuch‘: Wer war Villard?

Christian Freigang

Seit langem umstrittene Fragen in der mittelalterlichen Kunstgeschichte bilden die Funktionskontexte der Zeichnungen in dem berühmten, um 1220/30 entstandenen Zeichnungsalbum BNF ms. fr. 19093 sowie das Metier seines Verfassers, der sich intern mehrfach als Villard de Honnecourt benennt, ansonsten aber unbekannt ist.¹ Im auffällig weitgefächerten Spektrum der Zeichnungen – Tiere, Menschendarstellungen, religiöse und weltliche Szenen, Apparaturen, Bauwerke und praktische Anweisungen zur Bautechnik – dominieren indes zahlenmäßig und in der Intensität der Durcharbeitung solche, die der gotischen Architektur und dem zeitgenössischen Baubetrieb gewidmet sind. Eine Grundfrage an das Album ist demnach, warum – offenbar mit einem Mal – Architektur in ihrer visuell vermittelten Bildlichkeit und zugleich als regelhafte und komplexe Abfolge von Verfahrensschritten im Medium der Zeichnung gefasst und damit historisch sowohl das Architekturportrait als auch die technische Bauzeichnung begründet wird. Insofern ist die Frage nach der spezifischen Profession des Autors durchaus gerechtfertigt.

Bis heute gilt Villard vielfach, aber nicht durchgehend als Werkmeister oder „Architekt“ – von Hahnlosers Gesamtpublikation bis hin zur jüngsten klugen Gesamtdarstellung durch Jean Wirth.² Dabei wird implizit vorausgesetzt, dass es sich um eine Mehrfachbegabung handele, die interessiert alle Genres vom Entwurf von Maschinen und Architektur sowie von liturgischem Gerät über das Kopieren von Bildvorlagen bis hin zur Miniaturmalerei beherrscht, ohne dass es allerdings bislang gelungen wäre, ihn an anderer Stelle als professionellen Werkmeister, Goldschmied, Bildhauer oder Buchmaler nachzuweisen. Entsprechend unbestimmt wird der funktionale Status der Zeichnungen beschrieben, der oftmals hybrid zu sein scheint, etwa als fehlerbehaftete technische Zeichnung eines engagierten Buchmalers (und damit das weitgespannte Interessenfeld in ein Manko wandelt).³ Die so unterstellte dilettierende Mehrfachbegabung erweise sich an den vielfältigen Gegenständen, die der offensichtlich herumreisende Künstler anscheinend aus eigenem Antrieb fasziniert und wissbegierig dokumentiert.

Immerhin lässt sich im Lichte der jüngeren kodikologischen und paläographischen Forschung feststellen, dass die Konzentration auf Architektonisches keineswegs bei Beginn der Zeichentätigkeit feststand, sondern Resultat einer chronologischen Entwicklung ist.⁴ Der Künstler zeichnete offenbar zunächst auf den Seiten einzelner einmal geknickter Doppelblätter und wandte sich im Lauf der Zeit mehr und mehr dem Baubetrieb zu. Nachdem der Bestand solcher Zeichnungen einen gewissen Umfang angenommen hatte, ordnete er diese Einzeldoppelblätter in sieben Lagen derart an, dass die Architekturzeichnungen, die Proportionsstudien und die Skizzen zu den Bauverfahren so gut wie möglich in thematischen Gruppen weitgehend einheitlich aufrecht stehender Zeichnungen zusammengefasst und teilweise gar mit Stichworten betitelt werden konnten (*maçonnerie, portraiture, géometrie*). Die nunmehr erkennbare didaktische Intention der

Zeichnungssammlung wurde dadurch unterstützt, dass von einem oder mehreren professionellen Buchschreibern zahlreiche, die Bilder erläuternde Legenden nachträglich eingefügt wurden, bei einigen der erst jetzt hinzugekommenen Architekturzeichnungen (Aufriss der Reimser Kathedrale) aber von vornherein Platz für solch ausführliche Erklärungen gelassen wurde. In einem letzten Schritt wurde das *calepin* noch zu Lebzeiten Villards gebunden und ansatzweise foliiert, spätere Verluste einiger Lagen verändern den Grundbestand der Handschrift nur unwesentlich.⁵ Trotz ihrer inhaltlichen Heterogenität bestätigen die Legenden die Ausrichtung auf ein technisches Manual, denn sie operieren mit vielen Fachbegriffen insbesondere aus dem Bauwesen. In einer scharfsinnigen Analyse ist Wilhelm Schlink zum Schluss gelangt, dass es sich dabei um ein arbeitsteiliges Verfahren handelte, bei dem der leseunkundige Zeichner mehreren Schreibern diktierte und man zwischen provisorischen Legenden und einer Art ausführlicherer Schlussredaktion zu unterscheiden habe.⁶

Allerdings bleibt die Frage, ob der exzellente Zeichner mit den zahlreichen Verfahren und Fachtermini aus dem Bauwesen so vertraut war, dass er sie einfach diktieren konnte. Die Legenden, auch diejenigen, die in der ersten Person verfasst sind, lassen jedenfalls keineswegs eindeutig darauf schließen, dass hier durchgehend der Auftrag, der Entwurf und die Ausführung für sämtliche Zeichnungen in einer Hand lagen. Zu überlegen wäre insofern, ob es sich bei demjenigen, der hier diktierend Bauwerke beurteilt, praktische Anweisung erteilt und sich selbst für seine Entwürfe rühmt, zumindest in mehreren Fällen um einen Bausachverständigen handelte, an dessen Seite der talentierte Maler/Zeichner arbeitete. Immerhin ist bekanntermaßen an einer Stelle (f. 15r) die – freilich interpretationsbedürftige – Kooperation von Villard und dem ansonsten nicht zu identifizierenden Pierre de Corbie erwähnt.⁷ Vor allem kann man angesichts der benannten Binnenchronologie der Handschrift kaum annehmen, dass sich der Zeichner aus eigenem Antrieb mehr und mehr der Architekturdokumentation zugewandt hat. Vielmehr muss es ein spezifisches, von außen unterstütztes Interesse daran gegeben haben, und entsprechend muss man eine Art Auftraggeber oder/und einen maßgeblichen, technisch instruierten Mitarbeiter annehmen. Erst eine solche enge Kollaboration mit einem Baufachmann würde auch erklären, warum vor allem gerade die damals innovativen Verfahren, Techniken und Instrumente bildlich dokumentiert sind: Schablonen als die essentiellen Module für die Herstellung von Standardelementen, Versatzmarken für die richtige Positionierung der präfabrizierten Werkblöcke, die achsgerechte Anordnungen der Pfeilergrundrisse im Südwest-Bereich des Reimser Querhauses oder die Angabe von Lagerfugen in Fensterbögen (ff. 30v–32v). All das muss in einem gleichsam koordinierten Auftrag graphisch dokumentiert worden sein, welcher offenbar eine tendenziell systematische Erfassung beabsichtigte, die für die Reimser Kathedrale die perspektivische Darstellung der Kapelleninnen- und -außenaufrisse, die Orthogonalprojektionen von Innen- und Außenseite des Langhauses, den (gedanklich bemerkenswert abstrahierenden, nicht einfach „abzuzeichnenden“) Obergadenquerschnitt, die Grundrisse der wichtigsten Pfeiler und die geordnete Zusammenstellung der Fensterelemente beinhaltete. Der Entwurfssatz der Kathedrale war damit praktisch vollständig dokumentiert. Freilich unterliefen dem Zeichner bei aller Mühe auch Fehler, etwa bei der Proportionierung der Langhausaufrisse, der Pfeilergrundrisse oder des Strebewerks, doch das bestätigt nur das Auseinanderfallen von architektonischer und zeichnerischer Kompetenz. Unklar

bleibt, wer in solch einer – nicht unbedingt kontinuierlich bestehenden – Arbeitsgemeinschaft das „Autorenrecht“ mit Namensnennung beanspruchen konnte: der Zeichner oder der Buchmaler?⁸

Wenn die Zeichnungs- oder Vorlagensammlung in einem ersten Zustand schwerpunktmäßig auf figürliche Kompositionen bezogen war, dann geht dies hervorragend damit überein, dass diese durchgehend von außerordentlich hoher Qualität sind – ein Faktor, der bei der Konzentration auf die technischen Zeichnungen bisweilen in Vergessenheit geriet, obwohl ja ein didaktischer Abschnitt eigens der figürlichen *portraiture* gewidmet ist. Viele figürlichen Zeichnungen lassen sich ohne weiteres auf eine Stufe mit der damaligen Buchmalerei stellen. Die Sicherheit seines Strichs, der routinierte Schwung seiner Drapierungen und die durchgehende Beherrschung der Idiome des zeitgenössischen Muldenfaltensstils haben seit jeher Anlass gegeben, das Album etwa mit dem Ingeborgpsalter (Chantilly, Musée Condé, ms. 9) oder der *Bible moralisée* für Ludwig IX. (Pierpont Morgan Library in New York, ms M. 240) zu vergleichen. Hinzu kommt die professionelle routinierte Bandbreite zeichnerischer Verfahren. Sie umfasst die recht getreue Kopie von zweidimensionalen oder reliefierten Vorbildern und Mustervorlagen ebenso wie freies Abzeichnen von Skulpturen (ff. 4v, 28r) und die Variation von dekorativem Beiwerk (f. 6v). Viele Darstellungen, etwa der höfischen und biblischen Szenen (ff. 8v, 12v, 13r, 13v, 14r, 23v, 27r, 28v), können als vielfältig kombinierbare Vorlagen für Buchmalerei und vergleichbare zweidimensionale Medien gelten und entsprechen am ehesten der älteren Kategorisierung des Portfolio als „Musterbuch“ im Sinne einer Vorlagensammlung.⁹ Daneben gibt es klare Fälle von Naturstudium, etwa bei mehreren der Tierdarstellungen (fol. 7v)¹⁰, aber insbesondere auch in den erstaunlich zahlreichen Aktdarstellungen (ff. 11v, 22r, 26r). Man hat in diesen zwar immer wieder und sicherlich auch zu Recht Zeichnungen nach antiken Statuen gesehen.¹¹ Doch sind sie mit Realismen angereichert (etwa der sockenähnlichen Fußbekleidung bzw. der Kappe der beiden Akte auf f. 22r sowie der durchgehenden übertriebenen Hervorhebung der Schambehaarung), die tatsächliches Aktzeichnen zumindest insinuieren.

Vor allem ist den Aktdarstellungen auf f. 22r zu entnehmen, dass der Zeichner die Funktionsweise von Skelett und Muskelaufbau reflektiert: Gelenke sind als scharnierartige Kreise herausgehoben, und an der mittleren Figur sieht man die Andeutungen von Ober- und Unterschenkelknochen. Obzwar derartige Ausgestaltungen auch fallweise in der zeitgenössischen Buchmalerei zu finden sind, muss man doch unterstreichen, dass Villard nicht einfach (Antiken) „kopiert“, sondern offenbar zumindest fallweise Körperbau und Skelettstruktur in seine Figurenkonzeption übernimmt. An mehreren Stellen ist nachzuvollziehen, dass der Zeichner konzeptuell zwischen abstrahierenden Strichschemata des menschlichen Körpers einerseits, genau studierten Aktdarstellungen andererseits sowie schließlich mit Bekleidung drapierten Figuren differenziert. Das hat schon Hahnloser anhand des sitzenden Herrschers auf f. 12v und seines seitenverkehrten Strichschemas auf f. 18r veranschaulicht.¹² Und bestimmte Motive der Armhaltungen des sitzenden Akts auf f. 22r – der auf den Oberschenkel gestützte und abgespreizte linke Arm sowie der gewinkelte, nach vorne gedrehte rechte Arm – bilden nicht etwa antike Vorbilder nach, sondern studieren höfische Posen am nackten Körper, die in der Buchmalerei mit reicher Gewanddrapierung wiederkehren, verwiesen sei etwa auf die Königsdarstellung in der genannten *Bible moralisée* Ludwigs IX.¹³

In diesen Themenkreis fügen sich auch die Motivvariationen auf f. 26r: Den zwei Vogel-darstellungen auf einer horizontalen Stange entsprechen achsgerecht in der unteren Blatthälfte die Zeichnungen eines unbekleideten Fidelspielers sowie einer bekleideten Dame mit einem Vogel auf dem Arm, beide jeweils von einem springenden Hund begleitet. Der Zeichner spielt mit einem beschränkten Fundus von Körpermotiven mehrere szenischen Andeutungen durch, die sich augenzwinkernd ergänzen: Jüngling und Dame entsprechen sich in ihrer Ponderation fast symmetrisch, insofern ist die Dame die bekleidete Variante der Aktstudie links. Die neben ihnen springenden Hunde sind ebenfalls spiegelsymmetrisch in ihrer Kontur wiedergegeben, doch wendet der rechte, dies variierend, seinen Kopf; in beiden Fällen wird das Springen aber durch die Attribute der Personen motiviert, die Fidel bzw. den Vogel. Die Variationsmöglichkeiten von Körpermotiven werden intelligent narrativ umgesetzt: Da die Figuren leicht schräg zueinander stehen, wenden sie sich einander zu, der Geiger spielt gleichsam für die Dame auf, die sich ihm anmutig zuwendet; aber dies tut auch der Vogel auf ihrem Arm, der ihr in die Augen zu blicken scheint. Die beiden Vögel im oberen Register sind dazu wie eine *mise-en-abyme* zu verstehen: In ihren Größen den Menschengestalten ähnlich und zu diesen achsgerecht, wenden auch sie ihre Köpfe einander zu, der rechte dreht sich dabei mit seinem ganzen Körper und wirkt damit wie eine Vergrößerung des Vogels auf dem Arm der Dame.

Die hier zu bemerkende subtil umgesetzte Variationsmöglichkeit von Formmotiven (nackt/bekleidet, Drehung, narrative Bezugnahmen) resultiert aus einem analytischen Vorgehen, keineswegs aus bloßem Kopieren. Dem entspricht, dass in einem eigenen Abschnitt Figuren und ihre Bewegungen mit kürzelhaften geometrischen Figuren kombiniert sind (ff. 18r–19v). Man hat die einzigartigen Bildfindungen für eine Art Ermittlung idealer Körperproportionen, für propädeutische Übung im figürlichen Zeichnen, für Übertragungshilfen in andere Maßstäbe oder für Merkfiguren geometrischer Konstruktionen gehalten, ohne dass dies jeweils widerspruchlos zu belegen wäre.¹⁴ Der zugeordnete Abschnitttitel auf f. 18v bezieht sich offenbar auf diese geometrischen Figuren, rubriziert sie als *trais de portraiture*, wie sie die Kunst der Geometrie lehre, um solchermaßen leicht zu entwerfen (*por legierement ovrer*). Als Pendant dazu sollen die unmittelbar folgenden Vermessungsvorgänge zu verstehen sein: *et en lautre fuel sunt cil de le maconerie*. Wie bereits Hahnloser gesehen hat, geht es dem Zeichner bei den menschlichen Figuren vor allem darum, eine anthropomorphe Grundfigur zu entwickeln, mit welcher Gelenkstellen des Körpers, die Längenmaße der dazwischenliegenden Körperteile (Rumpf, Ober- und Unterarme, Ober- und Unterschenkel) zueinander in Beziehung zu setzen sind. Die wichtigste geometrische Figur hierfür ist das Pentagramm, das in seiner regelmäßigen Form mit 36°-Winkeln in den Sternspitzen für verschiedene Motive verwendet wird (f. 18v: Bekrönung des Tabernakels, langhaariges Gesicht und heraldische Adlerfigur; f. 19r: Bläserfigur).¹⁵ In diesen Fällen dient das Pentagramm offenbar als schnell auszuführendes, beliebig skalierbares Grundraster, etwa für heraldische Muster in unterschiedlichen Maßstäben. In Abwandlung erscheint die Pentagrammkonstruktion aber auch für menschliche Figuren. Innerhalb einer hochrechteckigen Umrisskontur wird der Fünfstern derart in die Höhe verzogen, dass zwei lange spitze Extremitäten auf der einen Schmalseite, gegenüber aber eine Gerade zwischen den beiden stumpfwinkligen Ecken entstehen, die mittig durch die verkürzt gehaltene fünfte Spitze berührt wird. Diese Figur, hochkant auf die beiden Spitzen gestellt, generiert eine anthropomorphe Figur: Zwei Beine, deren Linien sich in

ca. $\frac{2}{3}$ der Höhe überkreuzen und an dieser Engstelle eine Hüftebene assoziieren lassen. Die obere Gerade gibt die Schulterebene sowie die Ansatzstellen von Kopf und Armen an. Dieses anatomische Grundgerüst dient aber nicht, wie von Viollet-le-Duc oder Panofsky angenommen, der Ermittlung von idealen Körperproportionen, sondern als didaktisches Instrument, um Körperhaltungen zu typisieren und daraus etwa Bewegungsabläufe zeichnerisch zu entwickeln. Das Figuringenpaar auf f. 18r macht dies ersichtlich: Die linke Figur, in leicht ponderierter Haltung und auf einen Stock gestützt wiedergegeben, ist dem Pentagramm weitgehend einbeschrieben, nur ihr linkes Bein knickt am, mit einem Kreis deutlich gemachten, Kniegelenk leicht nach hinten: ein Standbeinmotiv, dem gegenüber das andere Bein gerade nach vorn gezogen wird. Bei der Figur daneben bleibt das Pentagramm als Grundschema unverändert, ebenso wie die Haltung des geneigten Kopfes und des linken Arms. Nur die Beine sind nun zusammengerückt, um ein Stehmotiv auszubilden, und zwar als Vollzug des angedeuteten Schrittes bei der Figur daneben. Die beiden Beine mit ihren Kniekreisen sind nun zwischen die spitzen Schenkel des Pentagramms gerückt und machen die Variation von Figur 2 gegenüber Figur 1 auch als ein gleichsam zeitliches Nacheinander deutlich. Wie sehr sich der Zeichner für derartige Bewegungsstudien interessiert, zeigt sich auch auf f. 28v, wo in zwei Registern zwei Geißelungsszenen wiedergegeben sind: Im oberen Register sind die Beinstellungen der beiden Peiniger gleich, allerdings wendet die linke Figur den Kopf über die Schulter, weswegen hier, im Gegensatz zur Pendantfigur, ein Drehmoment (des Ausholens der Geißel) deutlich wird. Auch im unteren Register sind es kleine Variationen der Bein- und Fußhaltungen, die das in den Kopfwendungen vermittelte Voranschreiten, Wenden bzw. Innehalten sekundieren. Ähnliche Variationen lassen sich auch auf f. 19r für die zweite Figur in der ersten Reihe und die rechte Figur in der zweiten Reihe exemplifizieren: in Kleidung, Proportionierung und Armhaltung sowie der – in Figur 1 allerdings summarisch angegebenen – Pentagrammfigur sind beide sehr ähnlich, nur die Haltungen von Kopf und linkem Bein differieren, um solchermaßen einen Schrittmotiv nach links bzw. festes, breitbeiniges Stehen zu suggerieren. Über bildanekdotische Nebenszenen wird dies scheinbar motiviert: Figur 1 wendet sich dem heranschreitenden Sensenmann zu, Figur 2 wird von der Rückenfigur daneben ein Raubvogel präsentiert.

Das gestreckte Pentagramm gibt also eine Proportionierung des menschlichen Körpers in drei etwa gleich lange Abschnitte vor: Oberkörper, Ober- und Unterschenkel, jeweils über Scharniergelenke miteinander verbunden und gegeneinander beweglich.¹⁶ Die linke Darstellung eines Ringerpaars (oder einer *topage*¹⁷) im dritten Register auf f. 19r zeigt dies: Die Oberarme, der Rücken und die Oberschenkel sind jeweils als drei gleich lange Strecken zu verstehen, deren oberste in die Horizontale geschwenkt ist, welche die Oberarme der Raufers ausbilden. Der Bildwitz liegt darin, dass die körperliche Nähe der beiden Figuren es erlaubt, diese geometrische Figur zu einem Quadrat zusammenzuschließen, dessen Regelmäßigkeit der Zeichner dadurch betont, dass er ihm ein rotierendes Quadrat einbeschreibt – dessen Spitzen zugleich auf die Mitten der Quadratstrecken zeigen, wo die Grenzen zwischen den agierenden Körpergliedern liegen. In der bildnerischen Intelligenz noch gesteigert erscheint eine ähnliche Studie auf f. 19v links unten: einem fein gezeichneten Quadratraster mit Diagonalen ist eine komplizierte Gruppierung von vier Aktfiguren eingeschrieben.¹⁸ Je zwei gegenständliche Figuren entsprechen sich spiegelsymmetrisch in ihren Beinhaltungen, die die Rasterlinien als Standflächen benutzen: eine untere dient als

Standfläche des gestreckten Beins, die „darüber“ liegende Linie ist als hohe Stufe zu verstehen, auf die das angewinkelte Bein gesetzt ist. Beide Figurengruppen sind im rechten Winkel gegenseitig verkippt, wobei die Kniekreise der beiden innen sitzenden Figuren sich derart überschneiden, dass sie ein regelrechtes Drehscharnier bilden. Beide Gruppen bilden also symmetrische Ergänzungen. Als Konsequenz des zugrunde gelegten Quadratrasters besitzt diese komplizierte Komposition mehrere überraschende Überschneidungen: So treffen jeweils ein Fuß von drei Figuren zusammen, und zwar konsequent an der Überkreuzung von Rasterlinien. Es bilden sich damit Fixpunkte – anschaulich dadurch deutlich gemacht, dass die Füße hier fest aufsetzen –, von denen, ähnlich einem Scherengitter, die beweglichen Unterschenkel abgehen. Diese virtuos konstruierte Beinkomposition mit mehreren Symmetrieachsen wird aber in den Oberkörpern gleichsam augenzwinkernd belebt: Die Figuren beider Paare sind nämlich gestisch jeweils einander zugewandt, dabei aber nicht identisch formuliert: die linke Gruppe stellt Handwerker dar, die mit keulenartigen Instrumenten ausholen. Das hochgestellte Bein wird solchermaßen als eine Haltung verständlich, die der Fixierung eines Gegenstandes oder dessen Standfestigkeit dient. Anders die zweite Gruppe: Obwohl in der Haltung der Oberkörper kaum zu Gruppe 1 differierend, ist hier über die gestikulierenden Hände eine erregte Unterhaltung kenntlich gemacht; die Beinhaltung, obwohl formal gleich zu Gruppe 1, ist in diesem Kontext als entspanntes Sitzen mit je einem baumelnd gestreckten Bein zu deuten.

Ebenso virtuos wird das Quadratraster in der darüber befindlichen großen Rotationsfigur von vier wie Radspeichen angeordneten, seitlich gesehenen Steinmetzen ausgenutzt. Alle vier Figuren sind praktisch identisch und insofern drehsymmetrisch konzipiert.¹⁹ Sie befinden sich in Kniehocke, knien also mit einem Bein, während sie das andere abgeknickt nach vorne gestellt haben. Somit bilden die zueinander jeweils im rechten Winkel abgeknickten Schenkel ein Hakenkreuz, das sich wiederum in ein Quadratraster einfügen lässt. Wechselweise bildet jedes Gliedmaß das vorgesetzte bzw. das zurückgesetzte Bein von je zwei benachbarten Figuren, so dass trotz der Gesamtzahl von nur vier Beinen jeder der Figuren derer zwei zugeordnet werden können. In der drehsymmetrischen Anordnung gerät je eines der vorgestellten Beine vor den Oberkörper der Pendantfigur. Diese wird nun assoziativ szenisch zur Darstellung eines Bildhauers konkretisiert, der mit ausholendem Schwung seines Fäustels in der Rechten einen Meißel in seiner Linken vorantreibt, welcher zwischen die Fußzehen der benachbarten Figur angesetzt ist. Jeweils um 90° gekippt, wiederholt sich das Motiv viermal im Kreis und macht aus der in einem Quadratraster entwickelten Komposition die radähnliche Figur, die im energischen Ausholen der Fäustel eine große virtuelle Dynamik, gleichsam einen kräftigen Impuls im Uhrzeigersinn erhält, welche an das auf f. 5r gezeichnete *Perpetuum mobile* erinnert.

Konzeptuell vergleichbar und sicher den Ausgangspunkt der Komposition bildend sind prinzipiell die verbreiteten Beinräder²⁰ bzw. Kreis- und Rankenkompositionen mit sich ewig verfolgenden Tieren, doch geht der Zeichner des Albums darüber weit hinaus, indem er humorvoll eine im Kontext des Bau- und Bildhauerbetriebs selbstreferentielle Figur assoziiert. Man könnte überlegen, ob der sich endlos drehenden Bildfigur nachgerade bildtheoretische Überlegungen zugrunde liegen: Der Bildhauer kreiert – unter unerträglichen Schmerzen an der Ansatzstelle des Meißels?! – sein eigenes Ebenbild, welches ebendieses *et iterum* in gleicher Art vollführt. Oder ist es die Statue, die,

gerade entstanden, sich pygmalionhaft belebt, um als Bildhauer sich erneut zu schaffen? Wer ist Kreator, was ist Kreiertes? Wer ist Objekt, wer ist Subjekt? Natura naturata naturans. All das ist nicht zu konkretisieren, denn es handelt sich um eine aus einer Binnenlogik entstandene Bild-erfindung, die, vergleichbar zu der Rasterkombination darunter, von dem Quadratraster und drehsymmetrischen Entsprechungen ausgeht, um die Kombinationen und Bewegungsmotive von Ober- und Unterschenkel als gleich lange Gliedmaßen zu erproben. Der Zeichner hätte es dabei belassen können, das geläufige Droleriemotiv eines Beinrades zu entwickeln und diese Figur in ein Quadratraster einzupassen, doch ergänzt er die Beinmotive zeichnerisch konsequent um zugehörige Oberkörper und kommt somit zum surrealen, vierfach wiederholten Zusammentreffen eines Oberkörpers und eines abgewinkelten Beins davor.

Die offensichtliche Intention des Zeichners, menschliche Körper auf wenige und einheitliche geometrische Formen als Untereinheiten gestischer Aktion zu reduzieren, führt ihn auch zu radikalen Kürzeln in Form regelrechter „Strichmännchen“. Diese bestehen aus reinen, geraden Strichen, welche durch minimale Elemente zu einer benennbaren Ikonographie assoziativ ergänzt werden können und in der subtilen Anordnung der wenigen Elemente erstaunliche bildrhetorische Potenz entfalten. Vor allem die Madonnendarstellung auf f. 19r unten rechts macht das deutlich: Sie besteht aus einer zweifach geknickten Linie, die im oberen Schenkel durch ein spitzes Dreieck erweitert ist, auf dessen Spitze oben ein Dreieck balanciert, von dem eine geschwungene Linie nach oben und hinten abgeht. Maßstäblich verkleinert, aber leicht nach hinten gekippt, wiederholt sich das Motiv in der Schmiege des großen Dreiecks. Zusammen mit der Andeutung einer Thronwange ist die piktogrammartige Darstellung als Madonna mit Kind zu assoziieren, wobei nur die Ähnlichkeit von Grund- und Nebenfigur sowie die sanfte Neigung des Kopfdreiecks die innige Bezogenheit von Mutter und Kind verstehbar machen. Dem zur Seite kann man die kürzelhafte Madonnendarstellung auf f. 18r und ebenso die Herrscherdarstellung auf der Blattmitte stellen, die, zu reinen Strichen reduziert, eben diejenige Körperhaltung variiert, die der Herrscherdarstellung auf f. 12v eignet. Diese Strichmännchen können maßstäblich auch stark verkleinert werden, ohne dabei ihre Eigenschaft einzubüßen, vor allem Posen und Haltungen anzudeuten. Dies wird bei den Reimsaufrissen deutlich (f. 31v), wo sie über dem Strebewerk erscheinen. Anders verfährt die Reduktionsstrategie allerdings bei der Außendarstellung der Reimser Kapelle: auch hier erscheinen die Engelsfiguren in einer Größe weniger Millimeter, sind aber nicht zu Strichen abstrahiert, sondern erscheinen als – variationsreich ponderierte – unbekleidete Akte!

Besonders eindrücklich sind die kürzelartigen Bewegungsfiguren für das Glücksrad auf f. 21v eingesetzt. Es handelt sich um einen stehenden Sechspass, dem ein Kreis mit sechs Speichen einbeschrieben ist. In der Mitte thront eine Figur – Fortuna oder Natura repräsentierend –, in den Pässen verdeutlichen Figurinen durch Stürzen, Liegen, Aufstehen und Thronen das sich rhythmisch wiederholende Schicksal menschlicher Herrschaft. In bemerkenswerter Weise sind die bildnerischen Mittel radikal reduziert: Die Kreis-Pass-Konstruktion besteht aus einer Linie, die weder Hilfslinie noch Gegenstandsbeschreibung ist, sondern gleichsam diagrammatische Räume formuliert, in denen die Protagonisten als reine Bewegungsfigurinen eingesetzt sind: Mit einem minimalen Aufwand sind sie sämtlich gleich gebildet: Der Körper ein auf der Spitze stehendes Dreieck, an das die Gliedmaßen als je zwei überspitze Dreiecksformen angesetzt sind. Den Kopf

bildet ein dem Rumpf ähnliches, aber kleineres Dreieck, als kronenähnliche Kopfbedeckung dient eine kleine Rechteckform, teilweise leicht zum Trapez verzogen. Aus diesem Grundrepertoire sind alle Figuren zusammengestellt, wobei die mittlere einzig durch ihren größeren Maßstab von den restlichen „Herrscherfiguren“ unterschieden ist; diese hantieren überdies mit überlangen Stäben mit Blattandeutungen an einem Ende, assoziieren also Zepter. Allein mithilfe der Variation dieses extrem reduzierten Formenbestands erreicht es der Zeichner, konzise Handlungsabläufe wirkungsstark zu vermitteln: Dass die zentrale Figur auf der Radnabe thront und zugleich die „Speichen“ antreibt, ist rein graphisch angezeigt: die Dreiecksschenkel des Rumpfs laufen auf das Kreiszentrum, die gespreizten Oberschenkel deuten nicht nur eine Thronhaltung an, sondern gehen mit den seitlichen unteren Speichen einher. Vor allem aber nützen die Herrscherfiguren den ihnen zur Verfügung stehenden Halbkreisrahmen wie enge Zellenräume, in denen die Passkreislinien zu gleichsam festen, Widerstand bietenden Wänden werden, in denen sich Stürzen, Aufschlagen, ungeordnetes Liegen und Aufrichten ereignet. Subtil setzt der Zeichner dabei die „Kronen“ der Figuren ein: In der Passfigur ganz oben mit dem „regierenden Herrscher“ sitzt die Figur nicht nur streng frontal – unmittelbar analog zur Fortunafigur in der Achse darunter – sondern der Passkreis durchschneidet den Kopf der Figur auf der Unterkante der Krone: diese liegt – nur hier – außerhalb des Passkreises, macht diesen zu einer Art Thronnische, durch das Kronenkürzel mit einer Art Scheitelagraffe versehen. In den in Uhrzeigerrichtung folgenden Passformen mit den stürzenden Herrschern klappt nun die Krone von dem Kopfdreieck ab. Nur dadurch bleibt das kleine, in sich keinen Verweischarakter enthaltende Rechteck als Kronenkürzel identifizierbar. Ähnliches gilt für den Strich des Zepters, der – nicht mehr ordentlich von den Herrscherfiguren zu halten – aus der Passkontur hinausragt bzw. nach unten weist oder im unteren Pass zweifach geknickt und nach unten gesenkt erscheint. Wanken, Fallen, Liegen und Wiederaufrichten sind in keiner Weise etwa allegorisch-zeichenhaft vermittelt, sondern erscheinen wie ein somatisch nachvollziehbarer Gleichgewichtsverlust innerhalb von sich neigenden und nach unten drehenden Zellenräumen. Dass dies als ein beständiges Drehen des Rades verstanden werden soll, macht die Ähnlichkeit der Figurinen deutlich, deren Abfolge keine Zäsur oder arretierende Heraushebung kennt. Die Bedeutsamkeit der Bilderfindung – es handelt sich sicherlich nicht um die „Kopie“ einer Vorlage – liegt also darin, dass sie keinerlei Bildmuster oder Attribute präsentiert, die kombinierend oder kopierend zu übernehmen wären.²¹ Die Zeichnung konstruiert eine bildimmanent logische Bewegungsrhetorik innerhalb rotierender Raumkompartimente, was Grundlage, nicht aber formales Muster weiterer darauf aufbauender graphischer Ausformulierungen zu sein hätte.

Bei den besprochenen Kompositionen handelt es sich also insgesamt um – teils augenzwinkernd humorvoll formulierte – analytische Studien zum Gliedersystem und zur Beweglichkeit des menschlichen Körpers, auf dessen Grundlage Bewegungsrhetorik in elementarer Form vorgeführt und zugleich in ornamentale Rasterstrukturen eingefügt werden kann. Indem der Zeichner darauf verzichtet, bloße Formmotive als Mustervorlagen zu präsentieren, kommt seiner analytischen Reduktion zweifellos ein pädagogisch-didaktischer Charakter zu, wie dies der Titel des Abschnitts ja auch explizit benennt.²² Diese didaktischen Aspekte, nicht nur die Vielfalt der abgebildeten Motive unterscheidet die Handschrift klar von zeitgleichen Vorlagensammlungen.²³ Gleichermäßen sind bildnerische Verfahren wie diejenige der Gliederfigurinen und der Bildkürzel ansonsten in den Bildkünsten des 13. Jahrhunderts m. W. bislang nicht ermittelt worden, sieht man davon ab, dass

es für die Variation von Gesten, Bein- und Kopfhaltungen mannigfaltige Vergleiche in der Buchmalerei zur Zeit Villards gibt. Gleichwohl wird deutlich, dass die Professionalität, mit der hier bildgebende Verfahren analysiert sind, die zunächst bestehende Ausrichtung des Portfolios auf Figürliches nachdrücklich bestätigt. (NB: Die durch minimale Akzente psychologisch konkretisierten kürzelhaften Strichfiguren Paul Klees bilden hierfür eine bemerkenswerte Parallele, und es ist ein Kuriosum, dass selbst die Grundfigur des benannten Glücksrads 700 Jahre später in seinem „pädagogischen Skizzenbuch“ wiederauftauchen sollte – wenn auch als dynamisch dauerhaft bewegtes Farbkreischema.²⁴)

Da sich die Zeichnungssammlung im Lauf ihrer Entstehung indes so dominant der Dokumentation von Maschinen und Architektur zuwenden sollte, liegt die Überlegung nahe, ob es nicht eben diese experimentierend neugierige, auf Systematisierung bedachte und verschiedenste zeichnerische Genera und Techniken beherrschende bildnerische Fähigkeit war, die zu einem bestimmten Zeitpunkt auch für gotische Bauplanung und -dokumentation eingesetzt wurde. Dass hier neben Cambrai vor allem die Kathedralbaustelle in Reims das Zentrum abgab, kann diese Hypothese nur stützen: Denn es war eben diese innovative Bauhütte und Bildhauerwerkstatt, in deren Zusammenhang das Medium der Zeichnung generell eine neue Relevanz erhielt.²⁵ Vom Entwurf von Maßwerken über die Konzeption von standardisierten Bauelementen bis hin zum Einsatz von originalgroßen Ritzzeichnungen beruhte der gesamte Entwurf wesentlich auf graphischer Vorplanung und ihrer Übertragung. Um 1260 entstanden hier die sog. Reimser Palimpseste als die frühesten bekannten mobilen Architekturzeichnungen. Erhalten davon sind zwei Fassadenentwürfe, Gewölbedetailplanungen und Zeichnungen von Chorstuhlwangen.²⁶ Gerade diese Wangenentwürfe, aber auch weitere Details der Fassadenentwürfe wie vorbereitende Höhenlinien oder die Eintragung von Gesimsquerschnitten haben ihre unmittelbaren Vorläufer in einigen Bauzeichnungen im Album von Villard (ff. 9, 10v, 27v, 29r, 31v). Von den beiden entwurfstechnisch eng zusammengehörenden Fassadenrissen ist der sog. Riss B zudem die Pause eines älteren Bauplans aus der Zeit um 1240, der also nur wenig später als das Villard-Portfolio entstanden sein muss. Die Unterschiede zum Album bestehen darin, dass die Palimpseste ein wesentlich größeres Format aufweisen und durchgehend mit Zirkel und Lineal konstruiert sind. Nicht zuletzt aufgrund ihrer Motivik handelt es sich klar um technische Zeichnungen als zweckgerichtete Zwischenmedien im Entwurfsprozess. Auch einige der Grundrisse in dem Album, etwa diejenigen der Kathedralen von Cambrai und Meaux (ff. 14v, 15r), müssen auf exakten Bauzeichnungen der Zeit um 1220 beruhen. In dieser Konjunktur der Zeichnung als Planungsmedium müssen die Bauzeichnungen Villards – zwischen Architekturportrait, technischer Entwurfszeichnung und Werkanleitung – als Experiment angesehen werden, dessen Anlass allerdings unklar bleibt. Immerhin eignet noch den viel eindeutiger als technische Zeichnungen konzipierten Palimpsesten ein Versuchscharakter, denn sie blieben unvollendet und wurden schon bald, in den 1260er Jahren, gelöscht. Als charakteristisch für den dezidiert experimentellen Charakter des Portfolio hat zu gelten, dass hier offenbar verschiedene Fähigkeiten und Bedürfnisse zu einer konzertierten Aktion gebündelt wurden: Im Umfeld der technisch innovativsten und in ihrer bildlichen Ausstattung überreichen, nur in einer effizienten Logistik und mit graphischen Zwischenmedien zu bewältigenden Kathedralbaustelle arbeitete um 1225 ein ingenieuser Zeichner mit oder unter einem gebildeten Bausachverständigen, womöglich im geistlichen Stand, um Bauverfahren bildlich zu tradieren,

technische Details zu dokumentieren und Bauteile zu porträtieren. Zu verschiedenen Zeiten wurden einige professionelle Schreiber hinzugezogen, um aus einem figürlichen „Musterbuch“ versuchsweise eine Art Lehrbuch zum Baubetrieb und zu Bildkünsten zu machen. Motiviert war dieser Versuch wohl dadurch, die technischen und ästhetischen Innovationen der Hochgotik in ihrer Konzeptualisierung abseits oraler Anweisungen tradierbar zu machen. Dass dieses Experiment keine Traditionsreihe begründete, macht es der Forschung heute so schwer mit Wahrscheinlichkeitsabwägungen: Wer von den möglichen Autoren von BNF fr. 19093 war Villard de Honnecourt?

Anmerkungen

¹ Ein bequemer Zugang zu den Abbildungen unter <http://classes.bnf.fr/villard/feuille/index.htm> [aufgerufen 30.01.2021].

² Hahnloser 1972, S. 225–237 (Architekt); Erlande-Brandenburg u. a. 1986, passim (*technicien, architecte-ingénieur, dessinateur*); Bechmann 1991, v. a. S. 13–15 (*artiste technicien*); Wirth 2015, v. a. S. 275–281 (*architecte*). Anders Bugslag 2001 (Goldschmied/Zeichner in Funktion eines Bauverwalters); Barnes 2009, S. 229–230 (dilettierender Kleriker); Schlink 1999 (Zeichner).

³ Entsprechend vage ist auch die Klassifizierung der Handschrift, die zwar nicht mehr wie für Hahnloser als ‚Bauhüttenbuch‘ gilt, aber sicherlich auch kein ‚Musterbuch‘, ‚Skizzenbuch‘ oder ‚carnet‘ darstellt; angemessener scheinen die Behelfsbezeichnungen ‚Album‘, ‚Portfolio‘, ‚calepin‘ oder gemäß Villard ‚livre‘.

⁴ Barnes Jr. / Shelby 1988; Schlink 1999; Wirth 2015, S. 13–45.

⁵ Nach Barnes 2009, S. 24 u. 130–151 sei das Portfolio noch im späten 13. Jahrhundert in Gebrauch gewesen, als die Anweisungen zur praktischen Geometrie auf die zuvor komplett palimpsestierten ff. 20r–21r eingetragen wurden. Wirth 2015, S. 16–29 hat das mit guten Gründen zurückgewiesen.

⁶ Schlink 1999.

⁷ Das berühmte Dictum gibt für den Phantasieentwurf eines Chores mit doppeltem Umgang an, beide hätten ihn in gemeinsamer „Disputation“ „gefunden“ bzw. „erfunden“. Das Wortumfeld der in zwei leicht unterschiedlichen Varianten in Altpikardisch und Lateinisch verfassten Beischriften assoziiert über die Verben *disputare* und *invenire* scholastische bzw. rhetorische, nicht baupraktische Subtexte. Auf welche Tätigkeit, Entwerfen oder Zeichnen, sich die Angaben beziehen, bleibt ebenso unklar wie die Angabe auf f. 10v, der Autor sei beim „Porträtieren“ des Reimser Maßwerkfensters nach Ungarn berufen worden. Dies ist allenfalls in unzutreffender Verklärung von Auftragserteilungen im Mittelalter so zu deuten, dass ein ungarischer Abgesandter auf der Reimser Baustelle den Meister beim Zeichnen entdeckt und ihn umgehend in sein Heimatland berufen habe. Der Zusammenhang zwischen der Zeichnung des Reimser Fensters und dem Ungarnaufenthalt bleibt ungeklärt; die Beischrift bezieht sich eventuell nicht auf den Zeichner bzw. das Abzeichnen des Fensters.

⁸ Dass für das Carnet mehrere Autoren verantwortlich waren, wurde mit Hinweis auf die Bauanweisungen auf f. 20r–21r bereits etwa von Hahnloser 1972 und Barnes 2009 postuliert, damit allerdings Nachfolger, nicht etwa Mitarbeiter von Villard insinuiert.

⁹ Scheller 1995.

¹⁰ Vgl. Givens 2005, S. 56–72.

¹¹ Wirth 2015, S. 82–87; Terrier Aliferis 2016, S. 34–37; kaum weiterführend: Degenhart 1950.

¹² Hahnloser 1972, S. 87 u. Abb. 137–138.

¹³ New York, PML, Ms M. 240, f. 8; dazu allg. Stork 1995.

¹⁴ Wirth 2015, S. 102–108; Barnes 2009, passim; Hahnloser 1972, S. 272–279.

¹⁵ Viollet-le-Duc 1866; Panofsky 1998, S. 55–58; Focillon 1964, S. 209–219; Hahnloser 1972, S. 95–96 u. Abb. 127–134; Bechmann 1991, S. 306–360 (mit weitgehend esoterischer Deutung als mnemotechnische Bildzeichen für geometrische Konstruktionen).

¹⁶ So schon Viollet-le-Duc 1866, ergänzend mit einer Reihe weiterer Bewegungsoptionen.

¹⁷ Bechmann 1991, S. 352–354 deutet die beiden Paardarstellungen als Begrüßungszeremonien von Handwerkkompagnons.

¹⁸ Hahnloser 1972, S. 100–102 u. Abb. 147; Barnes 2009, S. 129.

¹⁹ Hahnloser 1972, S. 98–99; Barnes 2009, S. 127–128.

²⁰ Hahnloser 1972, Abb. 152–154.

²¹ Appuhn-Radtke 2005.

²² Pädagogik hier nach Dieter Lenzen in erweitertem, nicht hauptsächlich auf Kinder bezogenen Sinne verstanden.

²³ Scheller 1995, Nr. 7–13, 15.

²⁴ Klee 1997, S. 51, Fig. 87.

²⁵ Branner 1963; vgl. a.: Hubert, 1999, Kap. 2.1. Ich danke Hans Hubert für den Einblick in die Arbeit und eingehende Diskussionen zu dem Thema.

²⁶ Branner 1958; Murray 1978; Schlink 1994.

Literatur

Appuhn-Radtke 2005 – Sibylle Appuhn-Radtke: Artikel „Fortuna“, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. 10, 2005, Sp. 271–401; in: RDK Labor, URL: <http://www.rdklabor.de/w/?oldid=104450> [aufgerufen 6.8.2020].

Barnes 2009 – Carl F. Barnes, *The Portfolio of Villard de Honnecourt (Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fr 19093). A New Critical Edition and Color Facsimile*, Farnham und Burlington (USA) 2009, S. 229–230.

Barnes Jr./Shelby 1988 – Carl F. Barnes Junior / Lon R. Shelby, The Codicology of the Portfolio of Villard de Honnecourt (Paris, Bibliothèque nationale, MSFr 19093); in: *Scriptorium*, 1988, Bd. 47, S. 20–48.

Bechmann 1991 – Roland Bechmann, *Villard de Honnecourt. La pensée technique au XIIIe siècle et sa communication*, Paris 1991.

Branner 1958 – Robert Branner, Drawings from a thirteenth-century architect's shop: the Reims palimpsest, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 1958, Bd. 17, 4, S. 9–21.

Branner 1963 – Robert Branner: Villard de Honnecourt, Reims and the Origin of Gothic Architectural Drawing, in: *Gazette des Beaux-Arts*, 1963, Folge 6, Bd. 61, S. 129–146.

Bugslag 2001 – James Bugslag, *contrefais al vif*: nature, ideas and representation in the lion drawings of Villard de Honnecourt, in: *Word & Image*, 2001, Bd. 17, S. 360–378.

Degenhart 1950 – Bernhard Degenhart, Autonome Zeichnungen bei mittelalterlichen Künstlern, in: *Münchener Jahrbuch für Bildende Kunst*, 1950, 3. Folge, Bd. 1, S. 93–158.

Erlande-Brandenburg u. a. 1986 – Alain Erlande-Brandenburg u. a., *Carnet de Villard de Honnecourt. D'après le manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale de Paris (N° 19093)*, Paris 1986.

Focillon 1964 – Henri Focillon, *L'art des sculpteurs romans*, Paris 1931, Neuauflage Paris 1964, S. 209–219.

Givens 2005 – Jean A. Givens, *Observation and Image-Making in Gothic Art*, Cambridge 2005.

Hahnloser 1972 – Hans R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. Fr 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, Graz 1972.

Hubert 1999 – Hans W. Hubert, *Architekturzeichnung und -modell in Italien. Studien zu Theorie, Form und Funktion architektonischer Planungsmedien vom 14. bis zum frühen 16. Jahrhundert*, unveröff. Habilitationsschrift (Freie Universität Berlin), 1999.

Klee 1997 – Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch*, München 1925 (Bauhausbücher, 2), Reprint Berlin 1997.

Murray 1978 – Stephen Murray, The Gothic facade drawings in the „Reims Palimpsest“, in: *Gesta*, 1978, Bd. 17, 2, S. 51–55.

Panofsky 1998 – Erwin Panofsky, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung, in: ders., *Deutschsprachige Aufsätze*, 2 Bde, hg. v. Karen Michels / Martin Warnke, Berlin (Akademie Verlag) 1998, S. 31–72 (zuerst abgedruckt in *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 1921, Bd. 14, S. 188–219).

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

Schlink 1994 – Wilhelm Schlink, Planung und Improvisation an der Westfassade der Kathedrale von Amiens, in: *Studien zur Geschichte der europäischen Skulptur im 12./13. Jahrhundert*, hg. v. Herbert Beck / Kerstin Hengevoss-Dürkop, Frankfurt 1994, Bd. 1, S. 75–85.

Schlink 1999 – Wilhelm Schlink, War Villard de Honnecourt Analphabet? in: *Pierre, lumière, couleur. Etudes d'histoire de l'art du Moyen Age en l'honneur d'Anne Prache*, hg. v. Fabienne Joubert / Dany Sandron, Paris 1999, S. 213–221.

Stork 1995 – Hans-Walter Stork, *Die Bibel Ludwigs des Heiligen. Vollständige Faksimile-Ausgabe im Originalformat von MS M.240 der Pierpont-Morgan Library, New York, 2 Bde*, Graz 1995 (Codices selecti, 102).

Terrier Aliferis – Laurence Terrier Aliferis, *L'imitation de l'Antiquité dans l'art médiéval (1180–1230)*, Turnhout 2016 (Répertoire iconographique de la littérature du Moyen Age, Etudes, 7).

Viollet-le-Duc 1866 – Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, Bd. 8, Paris 1866, S. 263–268 (Art. Sculpture).

Wirth 2015 – Jean Wirth, *Villard de Honnecourt, architecte du XIII^e siècle*, Genf 2015.