

Bruno Klein

DAS PORTFOLIO DES VILLARD DE HONNECOURT UND DIE BILDIDAKTIK IM 13. JAHRHUNDERT

Die Bibliothèque nationale de France bewahrt unter der Signatur Ms. fr. 19093 ein aus dem 13. Jahrhundert stammendes Manuskript auf, das auf 33 beidseitig beschriebenen Pergamentseiten – ursprünglich waren es etwa doppelt so viele – zahlreiche Federzeichnungen und erläuternde Beischriften trägt. Nur unwesentlich vor dem Naumburger Westchor entstanden, sind darin Grundrisse, Ansichten von Bauwerken und Darstellungen von Baudetails zu sehen, ebenso menschliche Figuren, Illustrationen zur Konstruktion von Gesichtern und Figuren, Bilder aus einem Bestiarium, Maschinen – darunter ein Perpetuum Mobile –, liturgisches Gerät, viele illustrierte Ratschläge zum Vermessen und zur Konstruktion. Ganz am Ende findet sich gar ein Rezept zur Wundheilung. Wegen dieser thematischen Vielfalt ist es nicht einfach, das Werk selbst präzise zu charakterisieren oder den Kontext zu rekonstruieren, in dem es entstanden ist. Hans Hahnloser, dem die grundlegende Studie zu diesem Manuskript zu verdanken ist, hat deshalb den relativ unspezifischen und im Deutschen noch immer geläufigen Titel *Bauhüttenbuch* gewählt,¹ der zum Ausdruck bringen soll, dass es von Dingen handelt, die in dieser Komplexität nur auf den Baustellen der großen Kirchen des Mittelalters von Bedeutung waren und deshalb auch dort reflektiert wurden. Im Französischen sind die Bezeichnungen *Album*² und *Recueil*³, also einfach *Band*, üblich, die englischsprachige Forschung redet neuerdings überwiegend vom *Portfolio*⁴, während Wilhelm Schlink zuletzt sogar noch zurückhaltender bloß von einem *Zeichnungskonvolut* gesprochen hat.⁵ In dieser terminologischen Unsicherheit kommt zum Ausdruck, dass es immer schwerer fällt, Ms. fr. 19093 in bekannten Gattungen zu verorten und dass das Wissen über Profession und Stand des Verfassers zunehmend schwindet – paradoxerweise genau in dem Maße, in dem die Kenntnisse über die Materialität des Manuskriptes anwachsen.

Die in einen mappenartigen Lederumschlag eingebundenen Pergamentseiten werden einem Autor zugeschrieben, der sich erstmalig gleich auf der Rückseite des ersten Blattes nennt: Villard de Honnecourt. Trotzdem bleibt die Rolle dieser Person in Bezug auf das Manuskript unbestimmt: Nach intensiver Erforschung der Handschrift stammen von Villard nämlich zwar höchstwahrscheinlich das Gesamtarrangement und die größte Menge der Zeichnungen, doch die Texte, bei denen es sich hauptsächlich um Bildlegenden handelt, wurden von anderen, namentlich nicht genannten Personen geschrieben. Dennoch hat Villard diese Passagen, sofern sie nicht lateinisch sind, mutmaßlich selbst diktiert.⁶ Gleichwohl scheidet er damit als alleiniger Autor, zumal Textautor im klassischen Sinne, aus – er bleibt aber Zeichner, Regisseur und Lehrer, wovon gerade seine zahlreichen didaktisch gemeinten Äußerungen zeugen. Außerhalb seines Portfolios ist Villard nicht nachweisbar.

Dennoch hat es schon früh Versuche gegeben, dieser nur schattenhaft bekannten Figur Gesicht und Persönlichkeit zu verleihen. Bereits im erwähnten Manuskript selbst wurde kurz nach seiner Entstehung die Darstellung eines Ritters auf fol. 2r von unbekannter Hand mit der Inschrift versehen: *de Honnecor cil qui fut en Hongrie* – „De Honnecourt, so wie er in Ungarn gewesen ist“, was auf eine von Villard selbst im Manuskript erwähnte Reise anspielt (Abb. 1).

Offensichtlich bestand also fast immer das Bedürfnis, aus dem Zeichner und ersten Verfasser des sogenannten Bauhüttenbuches eine Persönlichkeit beziehungsweise sogar einen Künstler oder Architekten zu machen.⁷ Dies ist insofern eigentümlich, als dem Konvolut selbst zu entnehmen ist, dass es zwar nur einen Hauptzeichner hat, der Text jedoch aus den Händen mehrerer Schreiber und Autoren stammt. Hinzu kommt, dass Villard an vielen Stellen angibt, Objekte zu re-



Abb.1 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 19093 (Skizzenbuch des Villard de Honnecourt), fol. 2r

produzieren, die er gesehen, aber nicht selbst erfunden hat, und dass er in dem einzigen Fall, in dem er nachweislich etwas Neues entwickelt hat, nämlich beim Chorgrundriss oben auf fol. 15r, von sich sagt, hierbei mit dem ansonsten völlig unbekanntem Pierre de Corbie zusammengearbeitet zu haben. Keine der Selbstaussagen des Villard und seiner Mitautoren lassen also ein Künstlerbewusstsein im modernen Sinne erkennen, weshalb alles, was diesbezüglich in der Literatur zu finden ist, als phantastische Zuschreibung bezeichnet werden muss.

Dem Villard'schen Konvolut und seinem Hauptzeichner können künstlerische Qualitäten trotzdem nicht aberkannt werden. Und auch wenn diese keinesfalls darin liegen, dass Villard den Erwartungen an den modernen, heroischen oder sentimental Erfinder entsprochen hätte, so haben sich doch schon seine Mitautoren und vor allem Mitschreiber nie berechtigt gefühlt hat, ihre individuellen Anteile namentlich kenntlich zu machen. Sie alle scheinen sich vielmehr darin einig gewesen zu sein, Villard die alleinige, zumindest aber die maßgebliche Autorschaft zukommen zu lassen. Diese Beobachtung führt zwar höchstens zu einem vagen Bild von Villard de Honnecourt, ergibt jedoch in der Summe, dass er und sein Portfolio schon sehr früh geschätzt wurden – weshalb man versuchte, ihm auch innerhalb seines Manuskriptes Gesicht und Persönlichkeit zukommen zu lassen.

Doch worin bestanden die Villard zugeschriebenen Begabungen konkret? Mit Sicherheit nicht in seiner Fähigkeit zum eigenständigen künstlerischen Entwurf und auch nicht darin, bei der Errichtung eines bestimmten Bauwerks in verantwort-

licher Position tätig gewesen zu sein. Vielmehr scheint es als seine höchste Kompetenz angesehen worden zu sein, anschaulich zeichnen zu können. Auch wurde wahrscheinlich sein Vermögen geschätzt, das zeitgenössische baupraktische Wissen, kurz, die Komplexität der gotischen Kathedrale, systematisch und knapp zusammenzufassen. Denn die verschiedenen späteren Schreiber des Manuskriptes haben die Zeichnungen in der Regel nur noch um Angaben ergänzt, welche die Bilder zunehmend didaktischer machten. Dabei diktierte Villard die meisten Anweisungen noch selbst, womit er den didaktischen Ton des Konvoluts vorgab.⁸ Wilhelm Schlink hat die höchst plausible Überlegung angestellt, dass Villard wahrscheinlich Analphabet war.⁹ Sollte seine Vermutung stimmen – und nach dem Wissen des Verfassers ist ihm diesbezüglich noch nicht ernsthaft widersprochen worden –, dann könnte dies als ein Indiz für eine im 13. Jahrhundert neue Art der visuellen Vermittlung gesehen werden, welche sich damals neben der Vermittlung der praktischen Kompetenzen durch Beobachtung und Einübung und der theoretischen durch Lektüre und Schulunterricht, entwickelt haben könnte: die Vermittlung durch grafische Medien, speziell durch skizzenhafte, wegen ihrer Einfachheit leicht reproduzierbare Zeichnungen. Die Wertschätzung, welche der Illiteratus Villard gerade durch seine des Lesens und Schreibens kundigen Co-Autoren gefunden hat, so dass sie seinen und nicht ihren eigenen Namen festhielten, widerspricht auf bemerkenswerte Weise älterer Praxis, nämlich im Manuskript zunächst den Auftraggeber, dann den Schreiber und zuletzt – wenn überhaupt – den Illustrator zu nennen. Dies dreht das traditionelle Verhältnis

zwischen Bild- und Textautor um, was interessanterweise von keinem der später an dem Manuskript beteiligten Schreiber je infrage gestellt wurde. Und schließlich lässt das Konvolut aufgrund der Tatsache, dass es keinen Auftraggeber hat, sondern alleine auf Initiative des Hauptautors entstand, sich mit Werken der Dichtung und literarischen Lehrbüchern seiner Zeit vergleichen.

Die Lehre durch Bilder war in dieser Zeit keine isolierte Erscheinung, sondern muss im Zusammenhang mit der Entstehung und Ausbreitung der großen didaktischen Bildsysteme des 12. und 13. Jahrhunderts betrachtet werden. Diese rekurrten ihrerseits auf die lange Tradition der abendländisch-christlichen Lehre, welche dem Bild stets und in immer wieder neuen praktischen Umsetzungen eine erzieherische Funktion zugewiesen hatte.¹⁰ Das Manuskript des Villard entstand deshalb nicht zufällig in der Welt der bildreichen Kathedralen. Und es ist die dort generell gepflegte Kultur der Bildlichkeit, die sich in Villards Manuskript widerspiegelt, aber

keine wirklich praktische Baukunst. Denn was Villard trotz allen didaktischen Anspruchs nicht liefert, sind Zeichnungen, die direkt verwendbar gewesen wären, zum Beispiel um danach ein Gebäude zu konstruieren oder eine Skulptur herzustellen. Vielmehr versucht er Betrachter und Leser eine Methode an die Hand zu geben, mit der er Vorhandenes besser begreifen kann und die ihm zugleich den eigenen Entwurf erleichtern soll. Auch dort, wo die Anweisungen außerordentlich genau sind, wie etwa bei der Anleitung zur Herstellung eines Wärmepfels (fol. 9), fehlen notwendige Informationen zu den Details; dafür wird das Prinzip anschaulich gemacht (Abb. 2). Ähnliches gilt für die zahlreichen Architekturzeichnungen des Manuskriptes: Selbst wenn sie so detailgenau sind wie diejenigen zur Kathedrale von Reims, setzten sie ein hohes Maß von praktischem Verständnis voraus. Beispielsweise gibt der Grundriss eines Vierungspfeilers (fol. 32r links oben) zwar sehr genau Konstruktionsprinzip, Struktur und Steinschnitt wieder, liefert aber keine Angaben zur Höhe der Steinlagen, wie sie besonders für den Bereich von Sockel und Basis wichtig gewesen wären (Abb. 3 rechts). Auch die Zeichnung auf dem gegenüberliegenden Blatt (fol. 31v) liefert diesbezüglich nur höchst summarische Informationen (Abb. 3 links), woraus zu schließen ist, dass Villard Dinge wie die genaue Proportionierung eines Bauwerks und seiner Teile entweder dem jeweiligen Verantwortlichen überlassen wollte, dass sie ihn nicht wirklich interessierten oder er sie nicht kannte. Ähnliches gilt übrigens auch für die noch detailgenaueren Profile beziehungsweise Schablonen für Fenstermaßwerk in der Mitte von fol. 32r: Das Konstruktionsprinzip wird zwar klar und hinreichend erläutert, die absoluten Größenangaben fehlen aber. Villard besaß zweifellos eine große Affinität zur Architektur, aber auch nicht mehr.

Damit ist sein Portfolio kein auf eine oder mehrere konkrete Bauaufgaben bezogenes Werk, sondern vorrangig ein wichtiges Zeugnis für die im 13. Jahrhundert neuartige, Entwurf und Entstehung der großen Kirchenbaustellen begleitende didaktische Praxis: Neben der traditionellen Weitergabe des Fachwissens durch verbal oder schriftlich kommunizierte Anleitung und Erfahrung dokumentiert es die innovative, auf Bildlichkeit beruhende Vermittlung. Die entsprechenden Visualisierungen waren nicht nur sehr anschaulich, sondern auch leicht transportabel, zumal dann, wenn sie wie im Fall des Villard-Manuskriptes auf Pergament gezeichnet waren. Mit ihrer Hilfe ließ sich das Wissen um Konstruktion und Form beschleunigt verbreiten, was erheblich dazu beigetragen hat, dass die Gotik zu einem internationalen Stil werden konnte. Doch es ist dabei nicht zu übersehen, dass die Fokussierung auf das didaktisch so hilfreiche grafische Medium auch zur Folge hatte, dass hauptsächlich solche Elemente Verbreitung



Abb. 2 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 19093 (Skizzenbuch des Villard de Honnecourt), fol. 9r

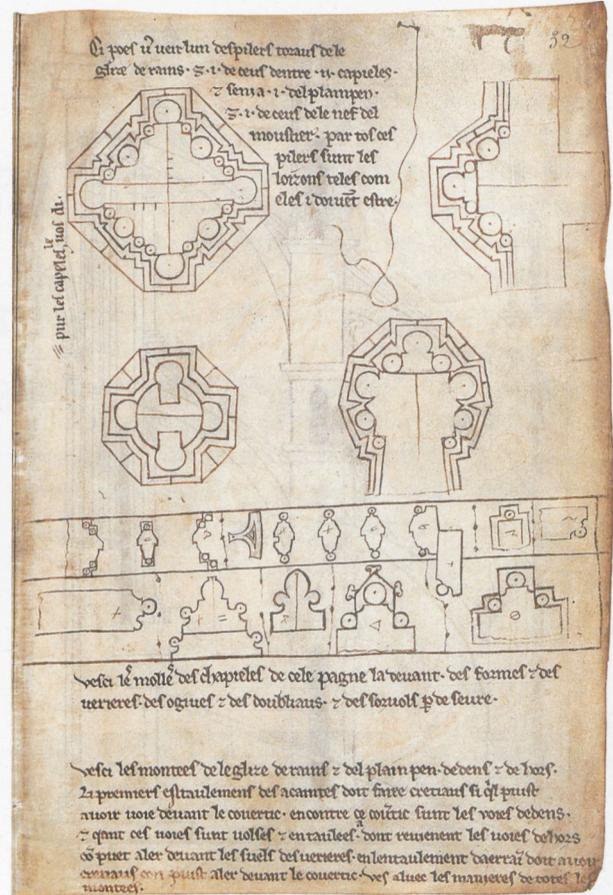


Abb. 3 Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. fr. 19093 (Skizzenbuch des Villard de Honnecourt), fol. 31v–32r

erfahren, die auf einfache Weise bildlich darstellbar waren, beziehungsweise die sich besonders gut für eine Umsetzung vom bildlichen Medium in Architektur und Skulptur eigneten. Dementsprechend gehörte das neuartige Maßwerk, das offenbar auf der Reimser Baustelle erfunden worden war und das auch Villard sofort akkurat in Form und Konstruktion nachzeichnete, geradezu generell zu den Exportschlagern. Bei den Skulpturen, die er zeichnete, war der Erfolg geringer, was daran gelegen haben dürfte, dass figürliche Darstellungen nicht völlig losgelöst von ihrer inhaltlichen Aussage rezipierbar gewesen wären. Dennoch, und dies ist wiederum charakteristisch für die vom Villard'schen Manuskript so exemplarisch demonstrierte Bilddidaktik, ließen sich mithilfe von Zeichnungen recht gut Einzelpartien wie Körper, Gesten, Faltenzüge von Gewändern et cetera vermitteln. Ja das Manuskript strotzt geradezu von originellen Motiven wie komplizierten Körpertorsionen, verschränkten Beinhaltungen oder exaltierten Gesten, die zumeist in die relativ eingängige und wegen der zahlreichen Binnenlinien leicht kopierbare Stilformel des Muldenfaltenstils übersetzt werden.¹¹

Daher ist es der Überlegung wert, ob die Kunstwerke, an denen sich die international erfolgreiche Verbreitung beziehungsweise der Wille zur Rezeption der französischen Gotik am deutlichsten ablesen lassen, nicht auch gerade jene sind, bei denen die für den künstlerischen Transfer notwendigen didaktischen Hilfsmittel am stärksten durchscheinen. Beispielsweise ist es plausibel, dass der vor allem in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts im Reich verbreitete sogenannte Zackenstil vielleicht deshalb so erfolgreich war, weil sich die in ihm gehaltenen Werke wegen ihrer zahlreichen linearen Verstreungen besonders gut zum Kopieren eigneten.¹² Dem Zackenstil wäre der weiter westlich gepflegte Muldenfaltenstil, in dem auch Villard zeichnete, zur Seite zu stellen. Denn egal ob Zacken- oder Muldenfaltenstil: Beide haben gemeinsam, dass in diesem Modus gehaltene Werke dank stark schematisierter und kleinteiliger Binnenzeichnung besonders leicht zu imitieren waren. Wie groß die Bedeutungen solcher Techniken war, mit denen ein komplexes Vorbild letzten Endes in einfach nachzuahmende Fragmente zerlegt wurde, zeigt sich noch im späten 13. Jahrhundert an den Chorfeilerfiguren des

Kölner Doms, bei denen unterschiedliche französische Modelle jeweils fragmentarisch rezipiert und zu einem neuen Ganzen zusammengefügt wurden.¹³

Hieran lassen sich Überlegungen zum Naumburger Skulpturenensemble anschließen. Denn gerade die Tatsache, dass dort zahlreiche Figuren besonders expressiv wirken und hierin französischen Vorbildern speziell an der Kathedrale von Reims ähneln, die dort im oberen Bereich der Südquerhausfassade als Marginalfiguren erscheinen,¹⁴ spricht dafür, dass auch in Naumburg eine selektive Rezeption stattfand: Hier wurden vorzugsweise solche Motive aufgegriffen, die von außergewöhnlicher affektiver Bewegung zeugen, so dass die Stifterfiguren wirken, als wären sie Akteure eines höfisch inspirierten Schauspiels¹⁵ – während Gesten und Grimassen bei den höchst emotionalen Szenen auf dem Lettner eher für ein Laien-

publikum didaktisch angemessen gemeint gewesen sein könnten.¹⁶

Mit dem Hinweis auf die für Naumburg so wichtige Skulptur der Kathedrale von Reims schließt sich der Kreis zu Villard de Honnecourt. Denn es gibt in seinem Manuskript heute kein zweites dermaßen umfangreich dargestelltes Bauwerk mehr wie die Reimser Metropolitankirche. Dennoch blieb Villard der Skulptur an jener Kathedrale gegenüber relativ indifferent, so dass kein einziges der dortigen Bildwerke bei ihm auch nur annähernd getreu wiedergegeben ist. Dabei vereint es die Reimser Bildhauer, Villard samt seiner Mitarbeiter sowie das Naumburger Atelier, um eine realistisch erscheinende Bildwelt zu produzieren, für welche die gedankliche Nachschöpfung der Welt im Medium der Zeichnung, mit all ihren Defekten, unerlässlich schien.

ANMERKUNGEN

- 1 Villard de Honnecourt, Ms. fr. 19093, ed. 1972; weitere einführende Literatur: Portfolio of Villard de Honnecourt; Barnes 1992; Bechmann 1993; Scheller 1995, S. 176–187.
- 2 Album de Villard de Honnecourt.
- 3 Bechmann 1993.
- 4 Scheller 1995, S. 176; Barnes/Shelby 1988. Die terminologischen Überlegungen zusammengefasst bei Barnes 1992, S. 1–2.
- 5 Schlink 1999.
- 6 Ebenda, S. 221.
- 7 Barnes 1992, S. 115–230.
- 8 Schlink 1999, S. 220–221.

- 9 Schlink 1999.
- 10 So zum Beispiel konkret zur Westfassade der Pariser Kathedrale Boerner 1998.
- 11 Zur schematischen Art der figürlichen Zeichnungen bei Villard siehe zum Beispiel Sauerländer 2003a.
- 12 Wolter-von dem Knesebeck 2006a, S. 107, 114, 118–119.
- 13 Suckale 1979/80.
- 14 Kurmann 2009, S. 49–51 und besonders Anm. 49.
- 15 Sauerländer 1979.
- 16 Jung 2002.