

fragt benutzt, kann leicht entkräftet werden, denn man sieht an den Rohren und Brettern, daß die dort abgebildete Aufnahme 1980 entstand, als die Wandbilder im Südquerhaus der Oberkirche restauriert wurden. Manchen, die seit Jahrzehnten die Franziskuskirche ziemlich gut kennen, war bekannt, daß die Apsistorrioni Treppentürme sind und daß die Wandbilder Cimabues die einstigen Türöffnungen zu den Torrioni einbeziehen. Das schmälert in keiner Weise des Verfassers Verdienste, endlich die Ausgänge der Treppentürme zur Unterkirche gefunden und andere Ergebnisse der Bauforschung erstmals vorgelegt zu haben.

Irene Hueck

MADÉLINE HARRISON CAVINESS, *Sumptuous Arts at the Royal Abbeys in Reims and Braine. Ornatus elegantiae, varietate stupendes*. Princeton, Princeton University Press 1990. 401. Seiten, 491 Abbildungen, davon 25 farbig.
(mit zwei Abbildungen)

Die langjährige Beschäftigung mit den Glasmalereien von Canterbury (M. H. Caviness, *The Windows of Christ Church Cathedral Canterbury*, Corpus Vitrearum Medii Aevi, Great Britain 2, London 1981) regte die Autorin dazu an, sich mit den erhaltenen frühgotischen Scheiben von Saint-Remi in Reims zu beschäftigen. Wie sie in ihrem Vorwort berichtet, ließ sie sich auch vor Grodeckis Warnung, der ihr Forschungsvorhaben als „unmögliches Thema“ bezeichnete, nicht abschrecken. Entgegen den Vorbehalten des großen Kenners der Materie glückte das mutige Vorhaben, ein fragmentarisch erhaltenes (Saint-Remi) und ein vermeintlich verlorenes (Saint-Yved in Braine) Ensemble qualitätvoller Glasmalereien des 12. Jahrhunderts zu rekonstruieren und der Forschung zu erschließen.

Wie der Titel des Buches „*Sumptuous Arts*“ schon andeutet, strebt die Autorin mehr als eine Monographie über Glasmalerei an. Sie will darüber hinaus die Beziehung der edelsteinhaft leuchtenden Gläser zu den wirklichen Edelsteinen herstellen, die Altäre, Reliquiare und andere im Innern einer Kirche aufgestellten Geräte zieren. Sie zählt unter diese „prunkvollen Künste“ nicht nur die Werke aus kostbaren Metallen, sondern auch die farbigen Mosaikfußböden und die zur Entstehungszeit der Glasmalereien bunt bemalten Skulpturen. Mit dem Untertitel hebt sie die Kostbarkeit der Ausstattung eines Kircheninneren der Zeit um 1200 nochmals hervor. Wirklich verständlich werden diese Worte jedoch dem Leser nur in ihrem ursprünglichen Zusammenhang, einer anonymen Chronik des Prämonstratenserordens, die Charles Louis Hugo 1734 veröffentlichte und die M.H. Caviness als Einleitung ihres Kapitels über Braine (S. 65) zitiert. Der Chronist schreibt die Kirche von Braine als mit „elegantem Dekor“ geschmückt, und ihre Glasmalereien leuchteten in „erstaunlicher Farbenpracht“.

In einer ausführlichen Einleitung legt die Autorin die Prämissen ihrer Überlegungen dar. Zunächst greift sie auf Resultate ihrer früheren Studien über Canterbury zurück, in denen sie feststellte, daß die Werke eines an der Verglasung der



Abb. 1 Assisi, S. Francesco, Unterkirche. Östliches Langhausjoch, Sockelzone im westlichen Teil der Südwand (Assisi, Arch. Fotografico del Sacro Convento)



Abb. 2 Assisi, S. Francesco, Oberkirche. Nordwand des westlichen Langhausjoches (Florenz, Kunsthist. Institut, 698)



Abb. 3 Assisi, S. Francesco, Oberkirche. Südwand des westlichen Langhausjoches (Florenz, Kunsthinst. Institut, 706)



Abb. 4b Baltimore, Walters Art Gallery. Restaurierte Scheibe aus Saint-Yved, Braine (nach Caviness 1990, S. 176, Abb. 21)



Abb. 4a Reims, Saint-Remi. Chorfenster N. VIIa, Erzbischof Henri de France (nach Caviness 1990, S. 168, Abb. 5)

englischen Kathedrale tätigen Glasmalers, des sogenannten Petronella-Meisters, enge Beziehungen zu denjenigen in der Reimser Abteikirche und den Fragmenten aus Braine zeigen. Die drei Scheibengruppen stehen sich so nahe, daß sie als Produkte eines gemeinsamen Ateliers betrachtet werden können. Die Tätigkeit dieser Werkstatt für Braine und Canterbury dürfte nach M.H. Caviness kaum auf einem Zufall beruhen. Die beiden französischen Klöster pflegten zugleich Verbindungen untereinander und zum Königtum: Saint-Remi, Grablege der Merowinger, verwahrte das heilige Öl, das ein Engel zur Taufe Chlodwigs vom Himmel gebracht hatte und das im Krönungsritus eine große Rolle spielte. Saint-Yved diente als Grablege eines Nebenzweigs der Kapetinger, der Familie von Dreux, welche die Prämonstratenser nach Braine berufen und ihre Kirche finanziert hatte. Außerdem bestanden während der Entstehungszeit der Glasmalereien Kontakte der beiden Abteien zum englischen Klerus und zur Kathedrale von Canterbury. Eine Untersuchung der ursprünglichen Verglasung aus den beiden architekturgeschichtlich bedeutenden Abteien ist für die Glasmalerei-Forschung von besonderem Interesse, da es nie zuvor eine vergleichbare Anzahl großflächiger Fenster mit Scheiben zu versehen galt. Die Frage, wie die ausführende Werkstatt mit dieser Aufgabe fertig geworden ist, interessiert daher vorrangig.

Die genaue Abklärung des Erhaltungszustandes bildet neben kunsthistorischen und historischen Überlegungen den wichtigsten Ausgangspunkt der Studie. Die stark dezimierten und meist nicht mehr an ihrem ursprünglichen Standort aufbewahrten Glasmalereien von Saint-Remi erfuhren seit dem 14. Jahrhundert in regelmäßigen Abständen Restaurierungen, welche Bestand und Anordnung grundlegend veränderten. Die Beschießung von Reims durch die Deutschen im ersten Weltkrieg zerstörte nicht nur die Dächer und die Gewölbe der Abteikirche, sondern fügte auch ihren Glasmalereien große Schäden zu. Eine Serie von Aufnahmen des Photographen Rothier (ca. 1870-1895) dokumentiert den Zustand vor der Zerstörung einiger Scheiben des Chors und des Langhauses; dieses wichtige Bildmaterial findet sich im reichen, bezüglich der Qualität leider nicht immer genügenden Abbildungsteil des Buches veröffentlicht. Die erhaltenen Glasmalereien stammen vor allem aus dem Obergaden von Chor und Langhaus und aus der Empore des Sanktuariums. Die Verglasung im Erdgeschoß ging hingegen fast vollständig verloren (die Autorin schreibt eine Reihe von stehenden und gekrönten Vorfahren Christi, die sich heute in den Emporenfenstern befinden, hypothetisch der ursprünglichen Verglasung in den Seitenschiffen des Langhauses zu).

In Braine verblieb keine einzige Scheibe an ihrem Standort. Die Verglasung der Prämonstratenserkirche soll im frühen 19. Jahrhundert (wahrscheinlich 1816) nach Soissons verbracht worden sein, um dort Lücken in der Verglasung der Kathedrale zu schließen. Obwohl ein solcher Transport nicht dokumentiert ist, kann M.H. Caviness diese Überlieferung bestätigen. Beschreibungen der Kirche von Braine aus dem 17. und 18. Jahrhundert zählen die Themen auf, die in den Glasmalereien dargestellt waren; sie stimmen auffallend mit einer Reihe von Scheiben in Soissons überein, die sich stilistisch von den übrigen, ursprünglich für die Kathedrale bestimmten unterscheiden. Messungen der Obergadenfenster und der

Öffnungen in den Rosen von Braine ergaben, daß eine Reihe von Medaillons, die heute Glasmalereien der Kathedrale ergänzen, ursprünglich in die Querhausrosen von Saint-Yved gehörten. Drei große thronende Vorfahren Christi im nördlichen Obergaden des Chors von Soissons stammen nach M.H. Caviness ebenfalls aus Braine, wo jeweils zwei übereinander angeordnete Figuren wie in Canterbury den Obergaden schmückten. Die Autorin geht von diesen in Soissons wiederverwendeten Scheiben aus, um 33 weitere Felder aus Braine zu bestimmen, die heute museal aufbewahrt werden. Es ist bedauerlich, daß sie ihren Katalogtexten nicht auch die von ihr erstellten Restaurierungsschemata zugefügt hat.

Die drei Hauptkapitel dienen hauptsächlich dem Ziel, die beiden Scheibenzyklen sowie die mittelalterlichen Ausstattungsprogramme in beiden Kirchen zu rekonstruieren und den geistesgeschichtlichen und politischen Hintergrund ihrer Entstehungszeit zu beleuchten. Zugleich schafft die Autorin mit Hilfe der Baugeschichte beider Kirchen die Grundlagen für eine relative Chronologie, die sie in einem eigenen umfangreichen Kapitel darlegt. Bezüglich der Baugeschichte von Saint-Remi folgt M.H. Caviness der Studie von Anne Prache (*Saint-Remi de Reims: L'œuvre de Pierre de Celle et sa place dans l'architecture gothique*, Genève 1978): 1165-1170 Baubeginn der Fassade, um 1175 erreicht der neue Chor die Höhe der Emporen, Wölbung des Langhauses zwischen 1181 und 1198. Die Baugeschichte von Saint-Yved hingegen unterzieht sie, m.E. zu Recht, einer Revision: Baubeginn wahrscheinlich schon um oder kurz nach 1176, Weihe 1208. Damit befindet sie sich im Gegensatz zur deutschen Forschung, die im allgemeinen den Baubeginn der Kirche später ansetzt (B. Klein, *Saint-Yved in Braine und die Anfänge der hochgotischen Architektur in Frankreich*, Köln 1984, S. 23, Grundsteinlegung der Kirche spätestens 1188; D. Kimpel/R. Suckale, *Die gotische Architektur in Frankreich 1130-1270*, München 1985, S. 266-268, setzen den Baubeginn wesentlich später, 1195-1200, und die Vollendung der Kirche wie Caviness um 1208).

Die Gotisierung von Saint-Remi geschah unter dem bedeutenden Theologen Petrus Cellensis (Pierre de Celle), Abt seit 1162, dessen Vorgänger Odo den Chor bereits mit einem verlorenen enzyklopädischen Fußbodenmosaik und einer Lichterkrone versehen sowie einen siebenarmigen Bronzeleuchter angeschafft hatte. Die Ausstattung aus der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts läßt sich zeitlich nicht genau festlegen, so daß offen bleiben muß, ob sie als Reaktion auf die Erneuerung von Saint-Denis unter Abt Suger entstand oder dieser voranging. Um das kostbare Ensemble des Abtes Odo herum, zu dem auch die Altäre mit den frühmittelalterlichen Reliquiaren und das Grab des heiligen Remigius in der Hauptapsis gehörten, ließ Abt Petrus ab ca. 1170 den neuen Chor bauen und mit figürlichen und ornamentalen Scheiben ausstatten. Nach der Rekonstruktion von M.H. Caviness versammelte sich in der oberen Zone der Obergadenfenster der himmlische Hofstaat mit den Aposteln und den Vorfahren Christi um Maria im Achsenfenster, während darunter die verstorbenen Erzbischöfe von Reims bis Henri de France (1175 gestorben; *Abb. 4a*) throneten. Die berühmte Kreuzigung bewahrte bis heute ihren ursprünglichen Standort im Achsenfenster der Empore.

Die übrigen Fenster dieses Raumteils, die heute Glasmalereien unterschiedlichster Provenienz enthalten, waren ursprünglich mit farbigen Ornamentscheiben in der Art der Greifenfenster von Saint-Denis verglast. Im Langhaus treten an die Stelle der Erzbischöfe in gleichförmiger Reihe merowingische Könige, über denen alttestamentliche Propheten thronen. Als geistigen Vater des Verglasungsprogramms sieht die Autorin Petrus Cellensis an, aus dessen Schriften sie überzeugende Belege heranzieht. Weniger leicht dürfte ihr Gedanke, diese Abhandlungen hätten sich ihrerseits an der Ausstattung von Saint-Remi aus der Zeit Odos inspiriert, zu beweisen sein. Die Beziehungen zwischen christlicher Kirche und jüdischem Tempel, die sowohl in Odos Chorausstattung (der siebenarmige Leuchter) als auch in den theologischen Abhandlungen von Petrus Cellensis von großer Bedeutung sind, gehörten damals zum Allgemeinwissen der Theologen. Der Abt bedurfte daher kaum der Inspiration durch die kostbare Chorausstattung seines Vorgängers.

Die Reihe der Könige in den Obergadenfenstern des Langhauses nehmen innerhalb des theologisch begründeten Programms eine Sonderstellung ein. M.H. Caviness nimmt an, daß die Darstellung der Herrscher neben dem Memoriengedanken und dem Hinweis auf das in Saint-Remi aufbewahrte Salböl der Könige in kritischer Weise auf aktuelle politische Geschehnisse anspiele. Sie stellt fest, daß es sich aufgrund der ursprünglichen Zahl der dargestellten Könige nicht um die Wiedergabe einer Geschlechterreihe handeln konnte. Sie hält daher die Könige für Exempla der guten und der schlechten Herrschaft. Als Kriterium für die Beurteilung der Herrschaft diente den mittelalterlichen Menschen unter anderem die Wahl der Berater, denen der König vertraute. Die Propheten, die in den Glasmalereien über den Erzbischöfen und den Königen dargestellt sind, dienten den israelitischen Königen als vorbildliche Berater. Nach der Meinung der Zeitgenossen dürfte zur Entstehungszeit der Verglasung diese Rolle am ehesten den Erzbischöfen zugekommen sein. Eine kritische Haltung gegenüber dem Königtum sieht M.H. Caviness durch den Investiturstreit im Deutschen Reich und den 1170 geschehenen Mord an Thomas Becket begründet, der sich jahrelang als Flüchtling in Saint-Remi aufgehalten hatte.

Die erhaltenen oder dokumentierten Bruchstücke der Glasmalereien von Braine nahmen in der Nachfolge der Chorverglasung von Saint-Remi und Canterbury sowohl deren Thematik als auch deren formale Neuerungen auf. Die Gesamtsicht des rekonstruierten Verglasungs-Programms und der Ausstattung erweist sich jedoch als weniger überzeugend als diejenige von Saint-Remi. Allerdings ist davon weniger erhalten, so daß mehr Lücken durch die Intuition der Autorin gefüllt werden mußten.

Besondere Beachtung verdienen die Ausführungen über das Atelier, seine Organisation, den Entstehungsprozeß der Scheiben und die daraus abgeleitete Chronologie der Glasmalereien. Die Autorin weist die für Saint-Remi, Canterbury und Braine entstandenen Glasmalereien einer Werkstatt zu, die sie „reimsisch“ nennt, weil die meisten erhaltenen Scheiben für einen Standort in dieser Stadt geschaffen wurden. Sie versteht unter der Bezeichnung Werkstatt eine Gruppe von Glas-

malern, die einen gemeinsamen Vorrat von Vorlagen miteinander teilen. Die Form der Glasmalereien dürfte daher in erster Linie davon bestimmt sein, wie die Glasmaler diesen Vorlagenschatz verwendeten oder umwandelten und wie sie ihre Arbeit organisierten. Da zeitgenössische schriftliche Quellen zur Arbeitsweise der Glasmaler-Werkstätten fehlen, können nur die Werke selber Auskunft über den Ablauf ihres Entstehungsprozesses geben. Aus Vergleichen der Scheiben untereinander schloß die Autorin, daß die Glasmalereien des Petronella-Meisters in Canterbury und diejenigen im Chor von Saint-Remi entworfen und ausgeführt, danach eingesetzt und einer Prüfung ihrer Fernwirkung unterzogen wurden.

In Canterbury strebten die Glasmaler zunehmend eine klarere Ordnung und eine gestraffte, auch aus großer Distanz erkennbare Binnenzeichnung an. Differenzierte und detaillierte Glasmalereien gehen daher Scheiben mit klarer, einfacher Binnenzeichnung zeitlich voran, entgegen dem simplen Evolutionsmodell der Kunstgeschichte, das eine Entwicklung vom Einfachen zum Komplizierteren postuliert. Im Chor von Saint-Remi lassen sich nicht so sehr Wandlungen in der Binnenzeichnung beobachten als vielmehr eine fortschreitende Korrektur der Komposition. Jeweils drei Lanzetten, deren Glasmalereien zwei übereinander thronende Figuren darstellen, gliedern die Obergadenfenster der drei Langchorjoche von Saint-Remi.

M.H. Caviness beobachtet, daß die Patriarchen und Erzbischöfe der ersten Dreilanzettengruppe auf der Nordseite der ersten Travee von Westen (N VI) nach sechs verschiedenen Kartons geschaffen wurden. Die auf der Südseite gegenüberliegenden Glasmalereien vereinheitlichen diese heterogene Komposition. Die wichtigste Veränderung betrifft die Figuren der äußeren Lanzetten, für deren Herstellung nur noch zwei Kartons verwendet wurden, der eine für die beiden Erzbischöfe der unteren, der andere für die Patriarchen der oberen Fensterzone. Da jedoch die beiden nach demselben Karton geschaffenen Figuren sich dem Erzbischof oder dem Patriarchen in der mittleren Lanzette zuwenden, mußte jeweils die Vorlage für das Haupt der zweiten Figur neu gezeichnet werden. M.H. Caviness schließt aus diesem relativ umständlichen Vorgehen, man habe als Träger der Kartons Holztafeln verwendet, wie sie Theophilus beschreibt (J.G. Hawthorne und C.S. Smith, *Theophilus On Divers Arts. The Foremost Medieval Treatise on Painting, Glassmaking and Metalwork*, New York 1979, S. 61-62). Nur wenn der Träger der Vorlage nicht transparent war, könne man dieses Vorgehen verstehen, denn wäre das Material durchscheinend gewesen, würde man den Entwurf einfach umgedreht haben, um eine gegengleiche Figur herzustellen. Das für Saint-Remi rekonstruierte Verfahren dagegen zeigt identische Körper und jeweils gegengleiche Häupter. Noch die Werkstatt, die um 1230 die Obergadenverglasung der Kathedrale von Bourges ausführte, bediente sich des beschriebenen Entwurfsverfahrens.

Die Verwendung von Holztafeln als Träger der Vorzeichnung erklärt außerdem, warum genau übereinstimmende Kartons nur an ein und demselben Ort zu finden sind. Es war viel zu umständlich, die Tafeln zu transportieren, und außerdem wurden sie im Laufe der Arbeit an einem Glasmalereizyklus mehrfach ver-

wendet, wie das einzige erhaltene Beispiel von Gerona beweist. Im Gegensatz zu den Tafeln konnten Kopien der kleinformatischen Vorlagen für die Kartons mitgeführt werden, wenn Mitglieder des Ateliers anderswo Arbeit suchten. Kleinformatische Vorlagen dienten den Glasmalern auch am neuen Arbeitsort wieder als Modell für einen Karton. Die Entwürfe der Glasmalereien von Canterbury und Braine entstanden daher nach Kopien von Vorlagen, die schon im Chor von Saint-Remi verwendet wurden.

Am Beispiel von Canterbury und dem Chor von Saint-Remi macht die Autorin klar, daß der formale Wandel der Glasmalereien durch die kritische Prüfung ihrer Schöpfer zustande kam. Die Wahl einer bestimmten Form muß aber nicht nur ästhetische, sondern kann auch ikonographische Gründe haben. Die einfach gestaltete Binnenzeichnung und die einförmigen Umrisse der Figuren im Langhaus-Obergaden von Saint-Remi, deren Scheiben jeweils einen thronenden Patriarchen oder Propheten über der Sitzfigur eines merowingischen Königs zeigen, wurden von Grodecki aufgrund ihrer lapidaren Formen in die Zeit vor der Gotisierung der Kirche datiert. M.H. Caviness beobachtet jedoch, daß im Obergaden des Langhauses von Saint-Remi mehrfach dieselben Kartons verwendet wurden. Dieses Vorgehen entspricht der Herstellungsweise der Glasmalereien im Obergaden des Chores von Canterbury und derjenigen in den Obergadenfenstern von Braine, die eine regelmäßige, geradezu gleichförmige Reihung der Vorfahren Christi und der Patriarchen anstrebten (*Abb. 4b*). Außerdem zeigt sie, daß einige Figuren in Canterbury, in Braine und im Langhausobergaden von Saint-Remi auf dieselben kleinformatischen Vorlagen zurückgehen.

Die Autorin setzt die Glasmalereien von Canterbury und Braine aus baugeschichtlichen Gründen nach der Vollendung des gotischen Chors von Saint-Remi (nach 1180/1184) an und sieht im Werk des Petronella-Meisters die Voraussetzung der Glasmalereien von Braine und derjenigen im Langhaus von Saint-Remi. Diese relative Chronologie der Glasmalereien erlaubt es der Autorin, folgende Schlüsse zu ziehen: Die Legende vom englischen Ursprung der Glasmalereien für die Kirche von Braine dürfte von einem wahren Kern ausgehen, da die ursprünglich in Reims tätigen Glasmaler über Canterbury nach Braine gekommen sein könnten. Die vereinfachte Binnenzeichnung der Figuren im Langhaus-Obergaden von Saint-Remi dürfen nicht als Zeichen von Altertümlichkeit interpretiert werden, vielmehr geleitet die gleichförmige Prozession der Figuren den Besucher der Kirche in gleichmäßigem, feierlichem Schritt zum komplexen Höhepunkt des Baus und seiner Ausstattung, dem Chor.

Die vielschichtige Argumentation des Buches läßt sich hier nur unvollständig wiedergeben, doch kann den wenigen referierten Aspekten entnommen werden, daß die Studie einen wichtigen Beitrag zur Diskussion um die Art und Weise liefert, wie Kunstgeschichte heute geschrieben werden sollte. Die Glasmalerei-Forschung hat seit den fünfziger Jahren ihre Hauptaufgabe in der Inventarisierung gesehen, da die Existenz der mittelalterlichen Farbverglasungen ebenso wie diejenige der Monumentalplastik durch die verschmutzte Umwelt akut gefährdet ist. Ich halte es jedoch für falsch, die Interpretation der Werke gänzlich jenen zu über-

lassen, die sich über die mühsame Arbeit der Dokumentation und der Authentizitätskritik hinwegsetzen oder ihre Resultate nicht genügend beachten. M.H. Caviness stellt äußerst hohe Ansprüche an die künftige Forschung, von der erwartet wird, sich nicht nur auf die Arbeit des Inventarisors und die kunstgeschichtliche Argumentation zu beschränken, sondern die Erkenntnisse der Nachbardisziplinen Geschichte, Literaturwissenschaft und Theologie einzubeziehen. Die Autorin verliert jedoch das Kunstwerk, seinen originalen Bestand und die Analyse seiner Formen nie aus den Augen, und es bedeutet ihr mehr als bloß eine Illustration für ein Geschichtsbuch. Immer wieder bemüht sie sich um eine gewissenhafte künstlerische Analyse und Zuordnung sowie um die komplexe Abklärung der Chronologie. Dadurch gelingt es ihr in überzeugender Weise, dem Kunstwerk seinen Platz in größeren historischen und geistesgeschichtlichen Zusammenhängen zu geben und es im Rahmen seiner Zeit zu verstehen.

Brigitte Kurmann-Schwarz

ROLAND BECHMANN: *Villard de Honnecourt. La pensée technique au XIII^e siècle et sa communication*. Vorwort von Jacques Le Goff, Paris, Picard 1991. 383 S. und 235 Abb.

Die berühmte Handschrift ms. fr. 19093 der Pariser Bibliothèque Nationale, in der ein sonst unbekannter Villard de Honnecourt und wohl noch mindestens ein weiterer Meister um 1230 zahlreiche Zeichnungen von Figuren, technischen Apparaturen, Architekturdetails, geometrischen Konstruktionen usw. vereint und teilweise mit Beischriften erläutert haben, ist weit davon entfernt, erschöpfend behandelt zu sein. Zwar liegt seit jüngerem eine neue kodikologische Untersuchung vor (Barnes, Carl F. jr/Shelby, Lon R.: *The Codicology of the portfolio of Villard de Honnecourt*. In: *Scriptorium* 42/1988, S. 20-48), doch die Funktionen der Zeichnungen, das Metier und die Intentionen Villards, das Verhältnis von Bildern und Legenden bleiben weiterhin ungelöste Fragen. Grundlegend ist die Edition der Handschrift durch Hans R. Hahnloser in ihrer revidierten zweiten Auflage (*Villard de Honnecourt. Kritische Gesamtausgabe des Bauhüttenbuches ms. fr 19093 der Pariser Nationalbibliothek*. Graz 1972, 1. Auflage 1935), in der auch verschiedene wichtige Beiträge vor allem Robert Branners Eingang gefunden haben. Zu erwähnen sind zudem weitere Studien u.a. von Barnes (jüngst mit der älteren Literatur: Le „problème“ Villard de Honnecourt. In: Recht, Roland (Hg.): *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*. Ausst. Kat. Straßburg 1989, S. 209-223). Für die Abbildungen empfiehlt es sich, auf eine jüngere französische Edition der Handschrift zurückzugreifen, in der Rasuren deutlicher als bei Hahnloser zu erkennen und die manchmal durchscheinenden Zeichnungen auf den Rückseiten auszumachen sind (Erlande-Brandenburg, Alain/e.a.: *Carnet de Villard de Honnecourt*. Paris 1986)