

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

6. Jahrgang

Mai 1953

Heft 5

DIE BERNER GLASMALEREITAGUNG 1953

Im Rahmen der von den kunsthistorischen Instituten der Schweiz in zwangloser Folge veranstalteten Tagungen, deren letzte sich die Klärung von Moosbrugger-Problemen zur Aufgabe gemacht hatte (vgl. den Bericht in der „Kunstchronik“ 5, 1952, S. 109—12), lud der Direktor des Kunsthistorischen Seminars Bern, Prof. Dr. Hans R. Hahnloser, zu einer Tagung, die vom 7. bis 9. März 1953 in Bern stattfand, um eine Reihe von Fragen aus der Glasmalereiforschung in Referaten mit gemeinsamer Diskussion zu erörtern. Das Thema lautete: „Der Glasmaler im Mittelalter (bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts), seine schöpferische Leistung im Verhältnis zu

1. dem Auftraggeber (Wahl des Malers, des Programms, der Quellen),
2. der Vorlage (Glas-, Buch-, Tafel- und Wandmalerei, Skulptur),
3. den Mitarbeitern der Werkstatt (Scheidung der Hände),
4. regionalen und europäischen Zeitströmungen, individuellen und allgemeinen Formeln.“

Zur Tagung waren etwa 75 Teilnehmer, darunter nahezu alle Fachleute der Glasmalereiforschung aus Deutschland, Frankreich, Holland, Österreich, Schweden und der Schweiz erschienen.

Der Eröffnung durch Paul Ganz, Basel, im Chor des Berner Münsters folgte eine sehr eingehende Würdigung der Münsterchorscheiben durch Hans R. Hahnloser, Bern. Hier sind vier Fenster im wesentlichen erhalten, deren ältestes in der Kirchenachse urkundlich für den Ulmer Hans Acker gesichert und 1441 datiert ist. Eine technische Eigenart seiner Scheiben, ein aufgemaltes Grün, konnte an einigen herausgenommenen Scheiben beobachtet werden. H. stellte und bejahte die Frage, ob Acker noch Vertreter des weichen Stiles sei. Ein anderes Problem, warum Acker nicht auch mit den weiteren Chorfenstern beauftragt wurde, führte bereits an die Themenstellung der Tagung heran. H. rekonstruierte dann das Gesamtprogramm der Chorfenster, das zunächst normal in der Achse die Passion, links die Jugend Christi zeigt, dann aber rechts

anstelle der Erscheinungen Christi eine Darstellung der 10 000 Ritter erhielt, welche als geschichtliche Beziehung zur Befreiung Berns angesehen werden kann; offenbar mußte man, da die alten Stifter nach 1445 fehlten, im Volk Spenden sammeln. Die Meister der neuen Werkstatt und ihre Herkunft sind unbekannt. Erst im Hostienmühlfenster wird dann eine eigene Berner Werkstatt faßbar; die häufigen Wiederholungen im Programm lassen sich auf die Verschiedenheit der Stifter zurückführen. Das Jugend-Christi-Fenster hängt mit Konrad Witz zusammen, während das sehr aristokratisch prunkvoll gemalte Dreikönigenfenster (wie Lilli *Fischel*, Karlsruhe, später durch Vergleich mit dem Fresko über der Konstanzer Hachbergtumba von 1445 überzeugend darlegte) für eine Konstanzer Werkstatt in Anspruch genommen werden kann. Der durchlaufende Strom des Alten Testaments im Hostienmühlfenster ist sonst nur noch aus einer paduanischen Zeichnung bekannt, die ihrerseits aber wohl die Kopie einer nordischen Vorlage ist. Bei der Frage der Herkunft der Berner Werkstatt scheidet nach H.s Ansicht das Elsaß aus; der harte Stil tritt dort erst nach den Berner Scheiben (1447) auf. Die Antoniustafel in Basel, das einzige Vergleichsbeispiel, ist schweizerisch. H. gab auch einen Hinweis auf die Konservierung der Scheiben: bei kürzlich erfolgter Wiedereinsetzung hat man sie einzeln in Bronzerahmen gefaßt und mit Abstand von einigen Zentimetern innen vor eine Blankverglasung gesetzt, so daß sie 1. kein Kondenswasser annehmen und 2. im Notfall schnell geborgen werden können.

In der Diskussion stellte Johnny *Roosval*, Stockholm, die Frage nach der Qualität des Hostienmühlfensters, die er für gering hielt, was von H., unter Hinweis auf das Urteil zahlreicher Fachkollegen gelegentlich der Züricher Ausstellung der Scheiben, energisch bestritten wurde. Hans *Wentzel*, Stuttgart, kam auf die Stilfrage zurück: die Grenzen der Glas- und Tafelmalerei verwischen sich um die Mitte des 15. Jahrhunderts. Bei Acker, dem Schüler Lukas Mosers, sind dessen Stilelemente spürbar, er ist andererseits kein großer stiltschaffender Meister; ältere und neuere Elemente, die man in ihre Herkunftsorte zerlegen könnte, mischen sich bei ihm. Ferner müßte man technische Untersuchungen anstellen, ob das aufgemalte Grün überhaupt tatsächlich in diesen Zusammenhang gehört. Die Bedeutung des Auftraggebers für das ikonographische Detail möchte W. kleiner annehmen als Hahnloser, nur das große Programm ist der Werkstatt vorgeschrieben. Für den Stil der drei Schweizer Fenster will W. ebenfalls Ulmer Beziehungen annehmen. Etienne *Fels*, Paris, hielt dagegen, es wäre doch zu fragen, ob nicht Schlettstadt oder Burgund als Ausgangspunkt der Berner Fenster in Betracht käme. Louis *Grodecki*, Paris, meinte zur Stilfrage, daß die Entscheidung, ob noch weicher oder schon harter Stil, regional ganz verschieden ausfallen müsse.

Am 7. 3. nachmittags und am 8. 3. vormittags folgten Kurzreferate. Hans Martin *von Erffa*, München, gab einen Überblick über die Verbreitung und Technik der Verglasung von Kirchenfenstern in der Zeit vom 6. bis zum 11. Jahrhundert. Die verbreitete Buntverglasung mit einfachen Darstellungen läßt sich in vorkarolingische Zeit zurückverfolgen und entstammt letztlich der römischen Kaiserzeit. Die Schwerpunkte

liegen im 6. und 7. Jh. in Gallien, von wo Fensterglas auch nach England geliefert wurde, vom Ende des 8. Jh. an im Rheinland, das weiten Export bis nach Skandinavien hatte, und in Nordfrankreich; spätestens im 9. Jh. kam auch Süddeutschland hinzu. Vom 9. bis 11. Jh. scheinen die Klöster eine Art Monopolstellung für die Glasfensterherstellung gehabt zu haben, von der auch die Bischöfe abhingen. v. E. machte dann genauere Angaben über die im frühen Mittelalter übliche Anbringung der verbleiten Scheiben in der Fensterleibung: sie wurden an eingemauerten, oft mit Sprossen versehenen Holzrahmen von außen oder innen festgenagelt. Etwa 100 Beispiele oder Spuren solcher Rahmen sind aus dem 8. bis 12. Jahrhundert im deutschen Sprach- und Ausstrahlungsbereich nachzuweisen. Erst in nachromanischer Zeit lassen sich Eisenrahmen feststellen. Abschließend wurden die wenigen Funde an Glasmalereien aus vorromanischer Zeit vorgeführt. Als Ergänzung machte Marcel *Aubert*, Paris, auf einen von de Lasteyrie publizierten Holzrahmen aus Château-Landon aufmerksam.

Louis *Grodecki*, Paris, referierte über das ikonographische Programm der Glasfenster im Chor von Saint-Denis. Er legte zunächst dar, wie anhand der erhaltenen Scheiben und älterer Zeugnisse Aufschluß über das Gesamtprogramm zu erlangen war. Nach dem Plan Abt Sigers von 1144—1146 bestand es wahrscheinlich aus sechs figürlichen Fenstern in den drei Mittelkapellen (Mitte: Wurzel Jesse, Jugend Christi; links: Leben Mosis und Ecclesia; rechts: Passion und ihre Antitypen aus der Bibel) und aus weiteren, ornamentalen Fenstern im übrigen Umgang. Gegen 1150, vielleicht noch unter Suger, wurden zwei historische Fenster am Eingang des Chorumgangs hinzugefügt (Erster Kreuzzug, Karl d. Gr.), während im 13. Jahrhundert mehrere Fenster (hl. Firmin, Unschuldige Kindlein, hl. Mauritius) durch Auswechseln hinzukamen. Das ursprüngliche, sehr einheitliche Programm Sigers umfaßt also links zwei „anagogische“ Kommentare, die die Glaubenswahrheiten darlegen (Sakramente, Beziehungen zwischen AT und NT), also die von Suger vertretene Lehre *Novum Testamentum in Vetere*. Die rechten Fenster lassen dagegen auf zwei „typologische“ Kommentare schließen (Passion und Erlösung), wie sie Rupert von Deutz und Honorius von Autun verstanden, also die Lehre *Vetus Testamentum in Novo*. Die Fenster der Mittelachse dagegen zeigen die Kontinuität vom Alten zum Neuen Testament. In der Zeitsprache sind die Fenster also komponiert „secundum historia“, „secundum anagoge“ und „secundum allegoria“. Dieses Schema muß auf Suger zurückgehen, wird aber aus verschiedenen ikonographischen Quellen gespeist, bei deren Zusammenführung er zuweilen sehr eigenwillig vorgeht. Auch die stilistische Analyse führt zu ähnlichen Schlüssen; sie ergibt ein Zusammentreffen mehrerer Richtungen, deren eine sich, wie die eine ikonographische, ins Maasgebiet zurückverfolgen läßt, während eine andere aus der Champagne herleitbar ist.

Franz *Meyer-Chagall*, Paris, sprach über Vorlagen und Programme in den Ateliers von Chartres. In drei Fenstern (68, 75, 106), die in der Entwicklung einer großen Werkstatt stehen, wird nach gleicher Vorlage ein *Jacobus major* gebildet; eine aus Laon stammende Werkstatt verwendet schon dort gebrauchte Vorlagen für ganze Szenen (Fenster 41 und 137). In der Anpassung solcher Vorlagen (nach Muster-

büchern ?) an eine entwickeltere Stilstufe oder einen persönlichen Stil läßt sich die schöpferische Leistung des Glasmalers erfassen. Wer bestimmt das ikonographische Programm? Wünsche der Laienstifter geben oft den Ausschlag; die Mitwirkung kirchlicher Stellen ist wahrscheinlich, aber nicht direkt feststellbar. Deutlich ist, daß die Programme innerhalb einer bestimmten Werkstatt festgesetzt werden. Das gilt für Programme von Fenstergruppen wie für den ikonographischen Aufbau der Einzel Fenster. Dies wurde an einigen Beispielen erläutert. — Florens *Deuschler*, Bern, untersuchte die Chorscheiben von Laon. Anhand der aus einem größeren ikonographischen Programm überkommenen Medaillons versuchte er, drei Arten künstlerischer Anteilstrennung zu zeigen: 1. ausführende Hände, die Helfern angehören; sie sind einem gegebenen Programm untergeordnet und haben auf die kompositionelle Gestaltung kaum Einwirkung, die Anteilstrennung beruht auf der Addition von Abweichungen im Formelschatz (Beispiele: Theophiluslegende). — 2. Künstler, die durch den Formelschatz und kompositionelle Gestaltung faßbar sind (Beispiel: Stephansmeister und Theophilusmeister). — 3. Ateliers, die stilistisch und zeitlich auseinanderliegen (nördliches und südliches Fenster, frühere Werkstatt als Mittelfenster). Im Mittelpunkt steht der Stephansmeister, der die Kompositionsmöglichkeiten wesentlich erweitert (Szenenverteilung auf zwei Medaillons, hier zum erstenmal in Frankreich) und dessen Formulierungen im (späteren) Chartreser Stephansfenster z. T. wörtlich wiederkehren. — Gertmarie *Scheuffelen*, München, berichtete über den Meister der Kölner Kunibertlegende um 1220—30. Die Fenster von St. Kunibert ordnen sich in eine bestimmte Gruppe Kölner Kunstwerke von stark französisierendem Charakter ein. Besonders das Fenster mit der Kunibertlegende bezieht, bis auf Einzelheiten der Tracht, seine Figurenbildung aus dem Westen, deutet sie aber völlig ein. Die Art dieser Umformung verbindet den Kunibertmeister mit Kölner Werken anderer Kunstgattungen. Der Gesamtaufbau der Kölner Fenster (zentrierte Ordnung) kann dem französischen Fenster (rhythmische Ordnung) gegenübergestellt werden.

Eva *Frodl-Kraft*, Wien, analysierte in vorbildlicher Methodik das einzige in Österreich ganz erhaltene Glasfenster der 1. Hälfte des 13. Jahrhunderts, das aus 14 Medaillons bestehende Fenster von Ardagger, N. Ö., mit Darstellung der Margaretenlegende. In der in Deutschland nicht üblichen Armierung der mittleren Medaillonreihe klingen französische Rhythmisierungstendenzen an, doch steht das Fenster mit dem den Medaillons unterlegten einheitlichen „Laufteppich“ durchaus in der deutschen Entwicklung (Bücken, Erfurt). Der Figurenstil ist vergleichsweise altmodisch und läßt sich auf Regensburger Buchmalerei zurückbeziehen. Interessant ist der Nachweis der Benutzung gleicher Musterbücher in der Buch- und in der Wandmalerei. — In der Diskussion machte *Wentzel* auf die Ähnlichkeit des „Laufteppichs“ mit dem des Jugend-Christi-Fensters der Oberkirche von Assisi aufmerksam — zugleich als Berichtigung seines eigenen Aufsatzes über Assisi. — *Grodecki* fügte an, daß in den späten Scheiben von St. Denis das Motiv der Bordürenanordnung und diese selbst schon Ende des 12. Jahrhunderts in der gleichen Weise vorkommt wie in Ardagger und dort die gleiche retrospektive Haltung beweist.

Walter *Frodl*, Wien, benutzte die Gelegenheit seines Referates über die Aufnahme der Trecentomalerei in Österreich, um mit einer Reihe neuer Funde bekannt zu machen, die eine solche Aufnahme zeigen: einem steirischen Medaillon um 1295 mit segnendem Christus; einem gemalten Portatile mit marmoriertem Mittelteil und Köpfen in Ranken am Rand, aus der gleichen Zeit; Fresken in der Göttweiger Kapelle in Stein a. d. Donau, 1. Drittel des 14. Jahrhunderts, verhalten sich wie die Temperatafeln von Klosterneuburg (1329) der italienischen Form gegenüber distanzierter als etwa das sogenannte Wimpfanger Kruzifix von 1280 (1945 zerstört) oder die Gurker Vorhallenfresken von 1339. Seit Mitte des 14. Jahrhunderts kann von einer allgemeinen Aufnahme trecentesken Formengutes gesprochen werden. Fresken in Steyregg, O.Ö., ein Kruzifixfresko in Stein a. d. D. (mit Vergleichsbeispiel in Bassano) und Fresken in Dürnstein sind als Werke oberitalienischer Maler der nachgottesken Generation anzusprechen. Bis gegen Ende des 14. Jahrhunderts verstärkt sich das italienische Element und wird dann von dem böhmischen abgelöst (Fresko in der Minoritenkirche Bruck a. d. Mur). In diesen Zusammenhang gehört ein verlorenes, durch alten Stich rekonstruierbares Antependium der Kartause Gaming, O.Ö., mit einer Darstellung der Passion in Teilbildern mit architektonischer Bekrönung (vielleicht Fresko). Eine Synthese italienischer und böhmischer Elemente des 14. Jahrhunderts führt in der Glasmalerei zu der künstlerisch hochstehenden, doch noch hypothetischen Wiener „Herzogswerkstatt“ (Fenster im Chor von St. Stephan, um 1350). — *A. van der Boom*, Haarlem, zeigte und beschrieb einen wohl erhaltenen Zyklus sehr später Glasgemälde in St. Jan in Gouda, der 1570—80 von den Brüdern Dirck und Wouter Crabeth geschaffen wurde. Kartons und Fenster zeigen stilistisch ganz manieristischen Charakter, in der Arbeitsweise (Entwerfen und Ausführen von gleicher Hand) leben jedoch mittelalterliche Methoden wieder auf. Der ikonographische Plan gibt schlichte Evangelienerzählung im Chor, im Querschiff eine Mischung aus AT und NT, im Schiff nördlich AT, südlich NT. — *Christa Wille*, Mainz, behandelte zwei Vergleichspaare des 14. Jahrhunderts, eine verschollene Verkündigung der Sammlung Oppenheim (Oidtmann, S. 209 f.) mit einer ähnlichen in Darmstadt, sowie einen Moses vor der Ehernen Schlange aus Kappenberg mit einer Figur Gottvaters in Gondorf a. d. Mosel; im letzteren Fall wird die gleiche Vorlage bei verschiedener Darstellung benutzt, im ersteren bei gleicher. In der Diskussion bezweifelte *Wentzel*, von *E. Frodl-Kraft* unterstützt, die Echtheit der verschollenen Oppenheim-Scheibe. — *Hans Wentzel*, Stuttgart, informierte auf Wunsch der Gastgeber über Herkunft und Ulmer Werk des im ältesten Berner Fenster vertretenen Hans Acker. Er zeigte Farbaufnahmen der vier älteren, von ihm „parlerisch“ genannten Ulmer Chorfenster von etwa 1390—1410, die sich nicht eindeutig mit den überlieferten Meisternamen identifizieren lassen. Die Eigenheiten der ganz anders gearteten Scheiben der Bessererkapelle (starke Verwendung von Silbergelb, viel „malerische“ Kleinmalerei auf den Scheiben) wurde mit der Urheberschaft eines Tafelmalers, Lukas Mosers, erklärt. Als dessen Schüler erweist sich nach den Stilmitteln und Einzelheiten der Meister des Ulmer Westfensters; im Gegensatz zu jenem „malt“ dieser aber nicht auf der Scheibe, sondern komponiert im mittel-

alterlichen Sinne mit Farbglas. Diese Farben stimmen (wie schon Frankl nachwies), mit den Bernern so genau überein, daß sie als Werke Ackers gelten müssen. Als weitere Werke seiner Hand können vielleicht die Scheiben des Ulmer Obergadens (hll. Michael, Nikolaus, Ägidius) gelten. — *Hahnloser* verfocht gegen *Wentzel* seine Einschätzung der Qualität der Scheiben Hans Ackers, den man nicht nach seinen Ulmer, sondern nach den Berner Werken beurteilen müsse. — Günther *Thiem*, Freiburg, bestritt in seinem Referat über Hans Holbein d. Ä. und die Augsburgers Glasmalerei um 1500 die Eigenhändigkeit der diesem zugeschriebenen Scheiben in Eichstätt, Augsburg, Landsberg und Straubing und verband mit den ersteren zwei Zyklen sowie mit dem Schwazer Danielfenster den Namen des Augsburgers Gumpolt Giltinger, während die Straubinger Afra- und Ulrichslegende ein Werk des Holbeinschülers Hans Wertinger sei. Ferner erwies er einen von *Wentzel* (Meisterwerke, Abb. 236) publizierten Kopf in Augsburg als Werk des 19. Jahrhunderts.

In der ehemaligen Johanniterkomturei Münchenbuchsee bei Bern untersuchte Ellen J. *Beer*, Bern, die stilistische Herkunft der dortigen Scheiben. Ein älterer Meister schuf um 1280—85 das Tabernakelfenster, das sich mit oberrheinischen Buchmalereien und der Züricher Regensberg-Grabplatte von 1290 in Verbindung bringen läßt, während der jüngere Meister der Buchseer Passion (Abb. 1) im Umkreis der St. Gallener Weltchronik, die auch für die Kappeler Scheiben wichtig ist, seinen Ausgangspunkt hat. Es stelle sich daher die Frage, ob vielleicht Zürich um 1300 ein bedeutsames Kunstzentrum war und ob es um 1310, nach der Ermordung König Albrechts, diesen Rang an Konstanz abtreten mußte. In der Diskussion bestritten *Wentzel*, Jean *Verrier* und *Grodecki* die Möglichkeit einer so frühen Ansetzung von Münchenbuchsee. *Hahnloser* hielt dagegen das in sich feste Datierungsgefüge der Schweizer Werke der Zeit von 1270 bis 1350, in dem es einige gesicherte Daten gebe.

Eine Exkursion nach Königsfelden und Wettingen diene der weiteren Klärung dieser Zusammenhänge. In Zofingen (Referent Emil *Maurer*, Aarau, vertreten durch seinen Bruder) konnte das falsch interpretierte Datum 1480 für die Fenster der Stadtkirche endgültig eliminiert werden. *Hahnloser* sah in diesen Scheiben eine Vorstufe der Ackerschen in Bern und setzte sie um 1415. In den Baldachinen kann man noch gewisse direkte Einflüsse der 90 Jahre älteren Königsfeldener Fenster feststellen. Lilli *Fischel* wies auf Verwandtschaft mit Fenstern aus Alt-St.-Peter in Straßburg hin, während W. *Frodl* nach der Typenbildung der Nebenfiguren vorschlug, mit der Datierung noch bis um 1400 zurückzugehen.

In Königsfelden orientierte Michael *Stettler*, Bern, über die Gesamtanlage dieses bedeutendsten erhaltenen Schweizer Glasfensterzyklus. Geschaffen als Gedächtnismal für den ermordeten König Albrecht I., gestiftet von Mitgliedern des Hauses Habsburg, entstanden in einer mit reichen Mitteln offenbar am Ort arbeitenden Werkstatt, sind diese im ganzen vorzüglich erhaltenen 11 großen Fenster genau zwischen 1325 und 1330 datierbar. Die Herkunft der in dieser Werkstatt zusammengekommenen Kräfte ist das eigentliche Problem Königsfeldens, eine der entscheidenden Fragen der Glasmalereiforschung im 14. Jahrhundert. In der Diskussion brachte *Grodecki* franzö-

sische Vergleichsbeispiele für die großen Rundmedaillons des Mittelfensters (Bourges), doch hier ohne die Steinunterbrechungen der Vertikalen. Auch die für Königsfelden bezeichnenden perspektivischen Konsolen sind in Frankreich bereits vor 1325 vorhanden. *Wentzel* fragte dagegen, ob man die französischen Motive nicht auch näher finden könne und verwies auf Straßburg. *W. Frodl* äußerte sich zu der italienisierenden Komponente und fand in Königsfelden — ähnlich wie in Klosterneuburg — eine eigenständige, unmittelbare Rezeption italienischen Gedankengutes, ohne die Notwendigkeit eines Umweges über Wien, aber bereits sehr ins Eigene verarbeitet; er verwies auch auf politische Beziehungen der Habsburger zu Italien in jener Zeit. Dies unterstrich *E. Frodl-Kraft*: von einer Wiener Hofwerkstatt sei hier nichts zu spüren. *Hahnloser* wies auch ikonographische Elemente für die Herausarbeitung der italienischen Komponente nach (Doppelleiter in der Kreuzabnahme, Tempelgang Mariä, Einzelheiten der Franziskuslegende). *Hans Reinhardt*, Basel, hielt trotzdem an starken elsässischen Einströmungen, vor allem von Straßburg her, fest. *Wentzel* fragte, ob man in Königsfelden nicht auch mit dem Vorhandensein hochwertiger italienischer Tafelbilder rechnen müsse. Königsfelden sei eine einmalige Leistung von europäischem Format, eine „Sternstunde der Glasmalerei“.

In *Wettingen* zog *Ellen J. Beer* zur Datierung der Maßwerkscheiben des Kreuzganges oberrheinische Handschriften heran und kam auf eine Zeitstellung von 1270 bis 1280; nächstverwandte Parallelen seien selten, am ehesten seien die Scheiben von elsässischen Beispielen abzuleiten. Anschließend wurden unter Führung von *Fritz Gysin*, Zürich, die zahlreichen Schweizer Kabinettscheiben des Kreuzganges aus dem 16. und frühen 17. Jahrhundert besichtigt.

Die Tagung, die in erster Linie der gegenseitigen Orientierung über eigene Forschungen galt, kann als Haupterfolg eine wirklich fruchtbare und weiterführende Diskussion gemeinsamer Fragen aus der mitteleuropäischen Glasmalerei des hohen und späten Mittelalters für sich buchen. Sie hat darüber hinaus eine ganze Reihe konkreter Ergebnisse für den süddeutsch-schweizerischen Raum erbracht und war ein wichtiger Schritt auf dem Wege, die Glasmalerei aus den Regionen des Kunstgewerbes hinaufzuheben in gleichen Rang wie die übrigen darstellenden Künste.

Die Tagung bot fernerhin Gelegenheit, über den Stand der Vorarbeiten zum „*Corpus vitrearum medii aevi*“ Bericht zu erstatten, welches unter Leitung des Comité International d'Histoire de l'Art und mit finanzieller Unterstützung der Unesco eine Gesamtveröffentlichung der erhaltenen Scheiben, zunächst bis 1480, vorbereitet. *Marcel Aubert* gab als Vorsitzender der Kommission des Corpus vitrearum eine eingehende Darlegung der Prinzipien der Publikation. Anschließend berichteten die Beauftragten der Länder über ihre Planungen: *H. Wentzel* für Deutschland, *Jean Verrier* für Frankreich, *A. van der Boom* für Holland, *W. Frodl* für Österreich, *J. Roosval* für Schweden, *H. R. Hahnloser* für die Schweiz.

Abschließend soll noch einmal der Dank an die Gastgeber und Veranstalter der Tagung ausgesprochen werden, die den glücklichen Gedanken hatten, es einer ganzen

Reihe von jungen und jüngsten Fachkollegen zu ermöglichen, sich mit ihren Forschungen international vorzustellen; eine Chance übrigens, die den Tagen ihren besonderen Reiz verlieh, und die einzuräumen man anderen Zusammenkünften dieser Art anraten möchte. Die Tagung mit dem eng umrissenen Thema, darüber waren sich zuletzt alle Teilnehmer einig, sei die wertvollste Art kunsthistorischer Kongresse.

Hans Martin von Erffa

GRUNDSÄTZLICHES ZUM 1. INTERNATIONALEN KONGRESS FÜR KOSTÜMKUNDE ZU VENEDIG (31. 8.—7. 9. 1952)

Zu diesem ersten kostümkundlichen Kongreß unter Teilnahme von 14 westeuropäischen Nationen hatte das „Centro Delle Arte e Del Costume“ zu Venedig eingeladen, eine junge Schöpfung des bekannten Mailänder Großindustriellen Franco Marinotti, Präsident der Kunstseidenwerke Snia Viscosa. Das Centro — mit dem Sitz im Palazzo Grassi in Venedig — will gleichermaßen in großzügigster Weise das historische Kostüm unter künstlerisch-wissenschaftlichen Aspekten, wie auch wirtschaftliche und technische Fragen des modernen Textilfachs pflegen. Da die bevorstehende Veröffentlichung der insgesamt 24 Referate Gelegenheit zu späterer Gesamtwürdigung bieten dürfte, sei hier nur über grundsätzliche Fragen zur modernen Kostümforschung, die zur Sprache kamen, berichtet.

Zu nennen ist an erster Stelle der ausgezeichnete, programmatische Vortrag von François Boucher, Conservateur Honoraire du Musée Carnavalet, dem verdienstvollen inspirator und spiritus rector der Veranstaltung, der der kostümlichen Quellenforschung gewidmet war und in dem Vorschlag gipfelte, ein internationales Repertoire sämtlicher Sammlungen, Institute, Archive usw. aufzustellen, das den Kostümforscher an die gewünschten Quellen führt. Ähnliche Gedankengänge verfolgte das im Auszug vorliegende Referat des am Erscheinen verhinderten Leiters der Modesammlung des Wiener Historischen Museums auf Schloß Hetzendorf, Alfred Kunze, der bereits an die Schaffung eines großangelegten, vielleicht etwas zu weit gefaßten Bildarchivs gegangen ist.

An das Grundproblem der bei der Darstellung und Deutung der Kostümgeschichte zu befolgenden Methodik führten die beiden Referate von Dr. Bruno Thomas, dem Direktor der Wiener Waffensammlung, und vom Referenten selbst heran, die beide einer auf das Stilgeschichtliche gerichteten Betrachtungsweise des Kostümlichen galten. Wie wenig eine solche kunst- und stilgeschichtliche Behandlung des Kostümlichen bislang Gemeingut geworden ist, verriet nicht nur der größte Teil kostümbeschreibender Referate, dies erwiesen vor allem die Schlußausführungen von Emo Marconi. Augenscheinlich unbefriedigt von der angeblich rein descriptiven Behandlungsweise des Kostümproblems auf dem Kongreß empfahl er ein Verfahren, das sich vor allem das Schöpferische bei der Gestaltung des Kostüms zum Ziele macht. Doch, wie die anschließende lebhafteste Diskussion ergab, gilt es trotz dieser an sich