

**Zeitschrift:** Tugium : Jahrbuch des Staatsarchivs des Kantons Zug, des Amtes für Denkmalpflege und Archäologie, des Kantonalen Museums für Urgeschichte Zug und der Burg Zug

**Herausgeber:** Regierungsrat des Kantons Zug

**Band:** 17 (2001)

**Artikel:** Innerschweizer Hinterglasmalerei im 17. und 18. Jahrhundert

**Autor:** Jolidon, Yves

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-526857>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 02.02.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

# Innerschweizer Hinterglasmalerei im 17. und 18. Jahrhundert

Yves Jolidon

Die Hinterglasmalerei auf dem heutigen Gebiet der Innerschweiz künstlerisch und maltechnisch von anderen Schulen der Eidgenossenschaft zu unterscheiden und die Stil-epoche des 17./18. Jahrhunderts von anderen Zeittendenzen abzuheben, ist bereits vor fünfzig Jahren Chorherrn Georg Staffelbach (1900–83) aus Sursee in seinem weiterhin Standardwert heischenden Buch über die Luzerner Hinterglasmalerei gültig gelungen.<sup>1</sup> Dass hier in einer bestimmten Zeitspanne etwas erkennbar Eigenes entstanden ist, können die Unterschiede zum geografisch so nahen, historisch so anders gelagerten Zentrum Zürich vor Augen führen.<sup>2</sup>

## Zürich und die Innerschweiz

Im Schweizerischen Landesmuseum befindet sich ein Humpen, der durch seine vollendete Harmonie zwischen Hinterglasmalerei-Wandung und Goldschmiedemontierung besticht.<sup>3</sup> (Abb. 1) Er ist um 1616–25 zu datieren und ist das Werk des Amelierers, Glas- und Hinterglasmalers Hans Jakob Sprüngli (um 1559–1637) und des Goldschmiedes Hans Heinrich Riva (1590–1660), die beide in Zürich arbeiteten. Er zeigt aussen die Personifikationen Glaube, Liebe, Hoffnung; dem Trinkenden offenbart sich im Innen-

zylinder ein Knaben-Heischezug, bei dem es in kriegerisch-fasnächtlicher Vereinigung darum ging, sich lautstark Gaben wie Wurst und Brathähnchen zu erbetteln.<sup>4</sup> Es ist das Email-Medaillon auf dem Klappdeckel, das den Bezug zur Innerschweiz preisgibt, denn es zeigt das Allianzwappen des Luzerners Josef Am Rhyn und seiner Gemahlin Susanna Zur Gilgen. Josef Am Rhyn (1589–1645), aus regimentsfähigem Stadtluzerner Geschlecht, war Oberst und Politiker, herzoglicher Kammerherr und Mundschenk in Savoyen, dann Kleinrat in der Leuchtenstadt. Er besass ein beträchtliches Vermögen. Und ein derartiger Prunkhumpen muss ein teures Geschenk gewesen sein, denn solche Werke waren zur Zeit des Manierismus, zwischen 1600 und 1650, nur einem kleinen Kreis reicher Fürsten, Kaiser, Zaren und wohlhabender Patrizier und Händler vorwiegend des Auslandes vorbehalten, in deren Kunstkammern sie Aufstellung fanden.

Bezeichnend für Sprünglis Stil ist die Technik der sogenannten «Amelierung», bei welcher der in das Goldblatt radierte Dekor mit Lüsterfarben hinterfangen wird, um mit



Abb. 1  
Humpen mit Wappen Am Rhyn / Zur Gilgen, Ansicht mit der allegorischen Figur der Hoffnung. Hans Jakob Sprüngli und Hans Heinrich Riva, Zürich, um 1616–1625. Schweizerisches Landesmuseum Zürich.

<sup>1</sup> Georg Staffelbach, *Geschichte der Luzerner Hinterglasmalerei von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Luzern 1951 (Luzern Geschichte und Kultur).

<sup>2</sup> Der vorliegende Aufsatz ist die Umarbeitung eines Vortrages anlässlich der Ausstellung «Reflets enchanteurs – Glanzlichter» des Musée Suisse du Vitrail Romont und des Museums in der Burg Zug. Er möchte, dessen Charakter entsprechend, essayistisch und bisweilen mit kleinen Exkursen einige weiterhin offene Fragen aufwerfen oder Gedanken aufgreifen, die vertiefter Forschung bedürften.

<sup>3</sup> *Farbige Kostbarkeiten* 1999, 120–127, Nr. 4. – Jolidon 1999/1, 30, Taf. 8, Abb. 1–2, S. 68–71. – Die Erforschung der Zürcher Hinterglasmalerei bildet den Kern der Nationalfonds-Studie «Untersuchungen zur Schweizer Hinterglasmalerei des 17. Jahrhunderts. Grundlagenforschung zur Schweizer Kunstgeschichte», die am Schweizerischen Forschungszentrum zur Glasmalerei Romont durchgeführt wird.

<sup>4</sup> In der Innerschweiz ist die Tradition der bündischen Organisationen mit dem «Unüberwindlichen Grosse Rat von Stans» und dem «Grossen, allmächtigen und unüberwindlichen Rath von Zug» schon früh bekannt. Letzterem wird der tumultuarische Saubanner-Heischezug von 1477 ins Welschland zugeschrieben. «Andere Knabenschaften gab es in verschiedenen Landesgegenden ... Und bei allen diesen Organisationen finden wir, dass sie schon früh als Knabenschaft in Waffenübung, Fasnachtsscherz und öffentlicher oder geheimer Volksjustiz ihr Wesen oder aber auch ihr Unwesen getrieben haben» (Hans Koch, *Der «Grosse, allmächtige und unüberwindliche Rath von Zug»*, ZNbl. 1962, 5). – Den Hinweis verdanke ich der Bearbeiterin der Zuger Glasmalerei, Uta Bergmann, Freiburg.

einer abschliessenden geknitterten Zinnfolie zum Funkeln gebracht zu werden. Diese Technik hatte sich der in Zürich unter starkem Konkurrenzdruck verarmende Glasmaler Hans Jakob Sprüngli auf seinen Reisen nach Nürnberg und Augsburg angeeignet, um sie in seiner Heimatstadt mit «trägerischer Hinterglasmalerei» sehr erfolgreich weiterzuentwickeln.<sup>5</sup>

Auch die um rund eine Generation jüngere «Pfyffersche Familientafel» von 1640 im Fideikommiss Buttisholz (Abb. 2) darf mit Sicherheit als ein in die Innerschweiz importiertes Werk gelten.<sup>6</sup> Wir treffen hier wiederum auf den buntamelierten Goldgrund mit Vögeln, Blumen- und Rankenwerk, das mit Trophäen und Beschlagwerk bereichert wird. Die Medaillons zeigen unter der Inschrifttafel und den Vollwappen die Bildnisse Hans Rudolf Pfyffers und seiner Gattin Maria Agnes, geborene Greith, sowie deren Söhne Niklaus und Franz. Während die Amelierung sich von der Nürnberg/Zürich-Linie ableiten lässt, weisen die zahlreichen Verschreibungen und Fehler, vor allem aber die Monatsbezeichnung «Luglio» auf eine schreibungewohnte, wohl italienische Hand hin. Johann Rudolf Pfyffer von Altishofen, aus dem Ludwig'schen Zweig dieses alteingesessenen Luzerner Patriziergeschlechtes, lebte 1614 bis 1657 und war nicht nur Ritter vom Goldenen Sporn, sondern 1652 Oberst der päpstlichen Schweizergarde in Rom.<sup>7</sup>

Die vorgestellten Amelierungen, welche beide von sehr wohlhabenden Patriziern Luzerns in Auftrag gegeben wurden, stehen in der Innerschweiz isoliert da. Dieser Form der Hinterglasarbeiten und -techniken werden wir ansonsten hier nicht mehr begegnen. «Für diese ausgesprochen höfi-

schen Luxusgüter fehlten im eigenen Land die Abnehmer.»<sup>8</sup> Am Rhy und Pfyffer von Altishofen, beide mit hohen politischen Beziehungen zum Ausland, sind offenbar die einzigen bisher bekannten Innerschweizer, die sich ein solches Kabinettstück leisteten.

Die Innerschweizer Hinterglasmalerei lässt sich also – wie dies im Folgenden ersichtlich wird – maltechnisch und stilistisch nicht von der Zürcher Schule um Hans Jakob Sprüngli, Hans Conrad Gyger u. a. oder vom Monogrammisten VBL direkt ableiten. Was sich bereits aus dem 16. Jahrhundert hier erhalten hat, ist von anderer Machart und Gesinnung, von anderen Malern für eine andere Kundschaft bestimmt.

## Der Bildträger Glas

Bevor eine chronologische Abwicklung der Innerschweizer Hinterglasmalerei versucht wird, seien einige grundsätzliche Gedanken zum Bildträger Glas vorausgeschickt.

<sup>5</sup> Zu den verschiedenen Techniken der Hinterglasmalerei und deren Definitionen s. Glanzlichter 2000, 287–320.

<sup>6</sup> Staffelbach 1951, 119, 178, Nr. 62, S. 238, Nr. 4, Taf. 30, Abb. 44. – Inv. Bergmann/Jolidon 1997, Nr. 1. Inschriften: «IVNCKER HANS RVODOLVS PFYFFER / MARIA AGNESA PFYFFEIRN GEBOREN VON GREYHT. / ANNO i640 DEN MONAT GeMachtet 27 AUGVste». – «Den 29 Luglio Des / i639 ist Niclaus / worden – Den 29 Apprellen / des j638 ist / Francise worden».

<sup>7</sup> HBLS 5, 427.

<sup>8</sup> Eva-Maria Preiswerk-Lösel, Kunsthandwerk. Disentis 1991 (Ars Helvetica VIII: Die visuelle Kultur der Schweiz), 121.



Abb. 2  
 Familientafel Hans Rudolf  
 Pfyffer / Maria Agnes Greith mit  
 ihren Kindern, 1640.  
 Fideikommiss Buttisholz.

Um 1600 durften in Luzern «Frömbde Handelslüte» gemäss dem Krämerlibell des Jahres 1596 nur an einem einzigen Tag jeden Jahrmarktes ihre Ware feilhalten. Unter diese fremden Händler fielen auch die Haus- und Gassenkrämer, die «Iren Kram am Halss oder an stäben umher tragen».<sup>9</sup> Hier wird auch eine Bestimmung beigefügt, deren Erklärung vielleicht ein besonderes Licht auf die damalige lokale Glasindustrie wirft: Den fremden Handelsleuten nämlich, «so venedigische oder sonst schöne Gläser herbringen, soll erlaubt syn diselbigen usserhalb den Jahrmarkten hir feil zehaben und zu verkauffen, all diwyl doch unsre Burger söllche Gwärb nit trybent».<sup>10</sup> Offenbar war man um 1600 in Luzern – aus welchen Gründen auch immer – nicht in der Lage, besonders schöne Trinkgläser herzustellen, so dass man deren Import tolerierte, ja förderte. Es ist daher anzunehmen, dass auch das hochqualitative und nur mit grossem Aufwand herzustellende Flachglas für Hinterglasmalereien in Luzern damals schwer und folglich am ehesten durch Import zu bekommen war.

Dass die Beschaffung eines tadellosen Bildträgers, nämlich solchen Glases, das nicht grünlich schimmert und frei ist von Unreinheiten<sup>11</sup>, nicht leicht gewesen sein muss, zeigt 1589 das grossformatige Geschenk Peter Balduins (Zofingen, nachweisbar 1558–1602) an den Rat von Bern, damals die bedeutendste protestantische Militärmacht nördlich der Alpen: Es gelang dem vor kurzem in Zofingen niedergelassenen Glasmaler offenbar nicht, sich hier in nützlicher Frist ein reines weisses Glas in den erforderlichen Massen zu beschaffen – seine Glasplatte schimmert grünlich und beeinflusst die dahinter liegenden Farben merklich. Sein Hinterglasgemälde zeigt «Das letzte Abendmahl» nach Dürer, die Berner Wappenpyramide unten und oben die Stifterinschrift mit seinem Namen, P. Baldvinus.

Bei diesem nichtschweizerischen Namen ist uns von der lateinischen Form Baldvinus – mehr als die verdeutschte Version Balduin – vor allem das französische Baudoin geläufig, das heute noch eine sofortige Assoziation mit Belgien hervorruft. Maltechnisch ist das Hinterglasgemälde denn auch mit älteren westfälisch-niederländischen Werken verwandt. Damit gewinnt die These, die schweizerische, und damit auch besonders die innerschweizerische

Hinterglasmalerei sei von den südlichen Niederlanden und Brabant befruchtet worden, besonderes Gewicht.<sup>12</sup>

Das Bild des «Hl. Urban»<sup>13</sup> (um 1520/30), das man in diesem Zusammenhang in der Folge von Keiser und Staffebach so gerne an den Anfang der Innerschweizer Produktion stellen möchte (besonders da das nahe gelegene Kloster St. Urban auch im 18. Jahrhundert zu den wichtigen Auftraggebern der Innerschweizer Hinterglasmaler gehören sollte), hat Frieder Ryser mit treffenden Argumenten der Schweiz ab- und den Niederlanden zugesprochen: Das Wappen gehört Amsterdam, und maltechnisch ist das Gemälde mit den damaligen Erzeugnissen niederländischer Hinterglasmalerei identisch, was auch durch die stilistische Analyse bestätigt wird.<sup>14</sup> Dass das Hinterglasbild jedoch von Keiser 1937<sup>15</sup> und dann von Staffebach 1951<sup>16</sup> überhaupt als schweizerisch angesehen werden konnte, festigt umgekehrt wiederum die These, dass zwischen den niederländischen und eidgenössischen Hinterglasmalern maltechnisch enge Bezüge bestehen dürften.

Peter Balduin war Glasmaler. Und es sind – wie dies bereits bei der Zürcher Schule um Hans Jakob Sprüngli festzustellen ist – fast ausschliesslich Glasmaler, die in der frühen Zeit und im 17. Jahrhundert auch die Hinterglasmalerei pflegten. Bemerkenswert ist, dass ein Glasmaler als Prestige-Geschenk nicht eine Glasmalerei, sondern eine Hinterglasmalerei verehrte. Man kann also davon ausgehen – und dies soll bei der weiteren Betrachtung der Entwicklung innerschweizerischer Hinterglasmalerei nicht vergessen werden –, dass ein Hinterglasgemälde als etwas Besonderes galt, als etwas Seltenes, Kostbares.

## Die Innerschweizer Hinterglasmalerei

Um 1555 dürfte das Hinterglasgemälde der «Muttergottes mit dem Jesuskind» (Abb. 3) entstanden sein.<sup>17</sup> Als Vorlage diente der kurz nach 1510 gefertigte Holzschnitt Jost de Negkers (um 1485–1544) nach Hans Burgkmairs (1473–1531) Vorbild. Das Stifterwappen (geteilt von Rot und Schwarz mit drei silbernen Muscheln [1, 2]) ist mit jenem der Luzerner Kündig identifiziert<sup>18</sup>, die Initialen I und K

<sup>9</sup> Zur bildlichen Darstellung eines solchen Haus- und Gassenkrämers im späteren 18. Jahrhundert s. beispielsweise Cornel Suters Hinterglasbilder «Der Kupferstich-Händler» (Glanzlichter 2000, 143, Nr. 73).

<sup>10</sup> Krämerlibell 1596, Punkt 3, fol. 5 (zitiert nach Johannes Schwendimann, Luzernische Handels- und Gewerbepolitik vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Ein Beitrag zur Geschichte des schweizerischen Mittelstandes. Luzern 1918, 46–47).

<sup>11</sup> «Un pezzo di vetro bianco, che non verdeggi, ben netto, senza vesciche» verlangte schon Cennino Cennini um 1400 (Glanzlichter 2000, 204).

<sup>12</sup> Staffebach 1951, 22. – Glanzlichter 2000, 88; 90, Nr. 38. – Nicht beigezogen sei hier die Eckhard Markgraf von Minden zugeschriebene Hinterglasmalerei von 1585 mit den Stifterbildnissen Renward Cysats und seiner Gemahlin, durch Vermittlung Georg Staffebachs heute in der Zentralbibliothek Luzern. Der ruinöse, stark restaurierte Zustand

erfordert eine zeitraubende und weit gründlichere Untersuchung, um aussagekräftig zu sein (Staffebach 1951, 23–26, Taf. 12–14, Abb. 19–22).

<sup>13</sup> Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe, Inv.-Nr. 1927, 70; 20 × 33 cm. – Knaipp 1988, 152, Nr. 201 (Farbabb.).

<sup>14</sup> Glanzlichter 2000, 60, Nr. 26, S. 198, 260.

<sup>15</sup> Keiser 1937, 18, 52, Nr. 10.

<sup>16</sup> Staffebach 1951, 8, 17, 176, Nr. 22; Taf. 5, Abb. 11. – Knaipp 1988, 152, Farbtab. 201.

<sup>17</sup> Privatbesitz; 19,8 × 14 cm o. R. – Staffebach 1951, 19–21, 176, Nr. 26, S. 244, 248; Taf. 11, Abb. 18. – Glanzlichter 2000, 188–189, Abb. 14.

<sup>18</sup> Im HBLS 4, 554 als geteilt von Blau und Rot mit 3 goldenen Muscheln (2,1) geführt. Auch Staffebach 1951, 145, Anm. 29, weist auf Varianten der Kündig-Wappen hin (vgl. Iten/Zumbach 1974, 101–102).



Abb. 3  
Muttergottes mit dem Jesuskind und dem Stifterwappen Kündig.  
Christoph Kloos zugeschrieben, Luzern, um 1555. Privatbesitz.



Abb. 4  
Muttergottes mit dem Jesuskind. Melchior Müller ab Lauried, Zug,  
1629. Privatbesitz.

sind auf Jakob Kündig gedeutet worden, der 1558–72 Abt des Zisterzienserklosters St. Urban war. Der Kontrast zu den vorgestellten, etwas jüngeren, bunt schillernden Zürcher Werken mit ihrer oft profanen, humanistisch geprägten Ikonografie tritt klar zutage: Das kleine Bild religiösen Inhalts dient nicht prunkvoller Zurschaustellung, sondern privater Andacht. Es ist die Umsetzung des Holzschnittes ins farbige Hinterglasmalerei, die ihm seinen Wert verleiht. Und es zieht seine Aussagekraft vielmehr aus dieser Einfachheit und Klarheit des Holzschnittes als aus der Vielzahl und Verwirrung ameliierter Grotesken.<sup>19</sup>

Technisch könnte die Kündig-Tafel als eine in malerischer Art kolorierte Umrisszeichnung bezeichnet werden, denn die Radierung wird mit äusserster Zurückhaltung angewendet und fällt in der Modellierung nicht ins Gewicht.<sup>20</sup> Diese mehr maler- denn glasmalerhandwerkliche Technik hat Staffelbach bewogen, das Gemälde Christoph (Stoffel) Kloos von Luzern (um 1540 bis um 1575) zuzuschreiben, den Hans Lehmann<sup>21</sup> gerade dieser technischen Besonderheit wegen einen «Maler-Glasmaler» nennt.

Erzählerischer, detailreicher und maltechnisch etwas anders geartet ist das Hinterglasmalerei der ruhenden «Hl. Familie mit dem Johannesknaben».<sup>22</sup> Es ist 1628 datiert und zeigt – wie wir dies vom Aufbau schweizerischer Kabinett-scheiben gewohnt sind – unten die Wappen der Stifter, links der Ratzenhofer (in Rot ein goldenes Herz mit abgedach-

tem goldenem T), rechts der Dulliker (in Blau zwei schräg-gekreuzte goldene Backschaufeln über einem pfehlweis gestellten goldenen Pilgerstab). Nikolaus Ratzenhofer (1600–49), aus regimentsfähiger Luzerner Familie, war mit Maria Jakobea Dulliker verheiratet, die ebenfalls dem Stadtluzerner Patriziat entstammte. Er bekleidete als Vogt in Beromünster und als Kleinrat sowie Stadtbaumeister in Luzern wichtige Ämter. Das schwarz konturierte Bild ist mit Lasurmalerei und Radierung modelliert und mit opaken

<sup>19</sup> Wie sehr man in Zürich anders empfand, zeigt bereits der Vergleich mit dem «Rahnschen Stifterbild» von 1521: Der Hinterglasmaler verlässt die einfache Prägnanz des ihn inspirierenden Holzschnittes und gibt ihm durch den Rankenrahmen mit den Zwickelputten nicht nur Distanz zum Betrachter, sondern auch golden schimmernden, repräsentativen Detailreichtum (Glanzlichter 2000, 85–89, Nr. 36).

<sup>20</sup> Die Modellierung wird durch mit dem Pinsel gemalte Schattierungen und Schraffuren erzielt, nicht durch mit der Radiernadel gesetzte Lichter.

<sup>21</sup> Lehmann 1941, 101, 105.

<sup>22</sup> Privatbesitz; 31 × 24,7 cm m. R. – Staffelbach 1951, 9, 34, 177, Nr. 40; Taf. 20, Abb. 30. – Glanzlichter 200, 106–108, Nr. 49. Als Vorlage muss eine von Abraham Bloemaerts (1564–1651) Stich abgeleitete, lange beliebt gebliebene Grafik gedient haben, die u. a. auch einem Ölbild aus dem Umkreis des Pieter van Avont (Auktionskatalog Galerie Fischer Nr. 337, Luzern 1994, 137, Nr. 3094) und 1807 dem Altarbild Martin Oberstegs (1761–1826) in der Allweg-Kapelle Ennetmoos zugrunde liegt (Claudia Hermann, Die Maler der Familie Obersteg in Stans. In: Festschrift Stöckli AG Stans, Zum 100-Jahr-Jubiläum, Stans 1998, 21–22).

Farben koloriert. Die Entstehungszeit des Gemäldes ist nicht nur die Zeit der im Dreissigjährigen Krieg in der Innerschweiz wütenden Pest, sondern auch die Epoche der Künstlerfamilie Wägmann in Luzern. Zwar sind bisher keine gesicherten Hinterglasbilder ihrer Hand bekannt, doch ist die Wahrscheinlichkeit gross, dass sich der Glasmaler Jakob Wägmann (1586–1656) auch in dieser Technik ausgedrückt hat. Er wird bestimmt hintermalte Werke in Luzern gekannt und die Erfolge Hans Jakob Sprünglis in Zürich mitverfolgt haben.

Mit Sicherheit stammen die folgenden Hinterglasarbeiten aus der Hand von Glasmalern. Nachdem die früheren Werke oft allein durch historische Umstände oder Stifterwappen für die Innerschweiz in Anspruch genommen werden durften, tauchen nun nämlich erstmals hier auch Signaturen oder Monogramme der Künstler auf.

Zug besitzt das Privileg, einem solchen mehrfach begabten Künstler nicht nur durch seine Werke, sondern auch durch sein Porträt zu begegnen. Von unbekannter Hand gemalt, tritt uns Melchior Müller ab Lauried (1602–72) allerdings 1659 nicht als Glas- und Hinterglasmaler, sondern als imponierender Hauptmann in päpstlichen und spanischen Diensten entgegen.<sup>23</sup> Er hatte überdies verschiedene Ämter inne und war Wirt des Gasthauses Ochsen in Zug.

Sein mit Hauszeichen, Monogramm und voller Signatur versehenes Hinterglasgemälde der «Muttergottes mit dem Jesuskind» (Abb. 4) trägt das Datum 1629, fällt also wiederum in die Zeit der grossen Pest. Das von Johann Heinrich Müller, der aus der gleichen Linie ab Lauried («Rädlimüller») stammt wie der Künstler, und von Barbara Zurlauben gestiftete Gemälde wird daher als Motivbild verstanden.<sup>24</sup> Nicht nur der klar abgegrenzte Fussteil mit Datierung, Stifterinschrift und Allianzwappen, sondern auch die Maltechnik mit schwarzlotähnlicher Kontur und Lasur sowie reichlicher Radierung für die Modellierung, verraten den gelernten Glasmaler. Das virtuos gestaltete Gemälde, das einem Stich Peter Candids (um 1548–1628) folgt, könnte man als eine «kolorierte Grisaille» bezeichnen. Auch Melchior Müller ab Lauried weicht also deutlich von der Amelierungstechnik seines Zürcher Zeitgenossen Hans Jakob Sprüngli ab.

Sein zweites, durch mehrfache Signatur gesichertes Werk ist die «Bilscheibe des Hauptmanns Paul Stocker»



Abb. 5  
Allegorie des Monats  
November. Hans Heinrich  
Probstatt, Luzern,  
um 1650. Privatbesitz.



Abb. 6  
Christus am Ölberg. Umkreis Hans Heinrich Probstatt zugeschrieben,  
Luzern, um 1630–60. Sammlung R. und F. Ryser, Bern.

von 1631.<sup>25</sup> Das Glasgemälde mit Ereignissen aus der Zuger Geschichte in Haupt- und Oberbild gehörte zu einer Reihe von Scheiben, welche Zuger Politiker von 1631 bis mindestens 1677 ins Rathaus stifteten.

Melchior Müller ab Lauried darf als der beste Zuger Glas- und Hinterglasmaler seiner Generation gelten. Hätte er nicht seiner politischen und militärischen Karriere den Vorrang gegeben, er hätte mit seiner Kunstfertigkeit wohl einen tief greifenden Anteil an der Innerschweizer Hinterglasmalerei nehmen können.

Die beiden HHP monogrammierten Allegorien der Monate März und November<sup>26</sup> (Abb. 5), um 1650, führen uns wiederum nach Luzern, denn das ligierte Monogramm gehört Hans Heinrich Probstatt<sup>27</sup>, der von 1645 bis 1665 in dieser Stadt nachweisbar ist. Die Bilder sind offenbar die einzig erhaltenen einer wahrscheinlichen Zwölferfolge der Monatsdarstellungen. Die Analyse während der Restaurierung und die Konfrontation der Bilder in der Ausstellung «Glanzlichter – Die Kunst der Hinterglasmalerei» in Romont und Zug 2000–2001 legen es neuerdings nahe, auch das kleine Bild «Christus am Ölberg» (Abb. 6) aus der Sammlung R. und F. Ryser, aus stilkritischen und maltechnischen Gründen dem engeren Umkreis Probstatts zuzuschreiben.<sup>28</sup> Die seitenverkehrt nach einer Grafik Raffaello Schiaminosis (1575–1622) gemalte Ölbergsszene bildet zudem ein schönes Beispiel für eine Farbradierung.

<sup>23</sup> Museum in der Burg Zug, Inv.-Nr. 2209. – Glanzlichter 2000, 110–113, Nr. 52.

<sup>24</sup> Privatbesitz; 32,2 × 26,8 cm m. R. – Glanzlichter 2000, 107–111, Nr. 50.

<sup>25</sup> Museum in der Burg Zug; 40,6 × 32,8 cm. – Glanzlichter 2000, 110–112, Nr. 51.

<sup>26</sup> Privatbesitz; Durchmesser 23 cm m. R. – Glanzlichter 2000, 118, 122–123, Nr. 58–59.

<sup>27</sup> Identifizierung durch Staffelbach 1951, 35, 148, Anm. 61, 178, Nr. 64; Taf. 22, Abb. 34.

<sup>28</sup> Wichtige Hinweise verdanke ich Simone Bretz, Restauratorin in München und Mitarbeiterin am Nationalfondsprojekt, sowie Werner Weyhe, Glasmaler und Restaurator in Lausanne.



Abb. 7  
Dornenkrönung und Verspottung Christi. Hans Jakob Geilinger,  
Luzern, um 1650. Privatbesitz.

Probstats Arbeitsweise erinnert stark an Melchior Müller ab Laurieds Art, die zuerst angelegte Konturen- und Lasurmalerie mit Radierungen am Schluss kolorierend zu hinterfangen. Probstatt hat zudem höchstwahrscheinlich seine Lehre bei Jakob Wägmann in Luzern gemacht.

Zusammen mit Probstatt bildet Hans Jakob Geilinger der Ältere (1611–77) in Luzern ein wichtiges Bindeglied zur Surseer-Schule, die in der Folge noch vorgestellt wird. Von ihm sind mehrere HIG monogrammierte Hinterglasmalereien überliefert, welche die bei Christoph Kloos festgestellten Luzerner Charakteristika farblich und in der zurückhaltenden Grundstimmung weiterführen, auch wenn sie technisch und künstlerisch weit fortschrittlicher sind und viel eher an Jakob Wägmanns Malart anknüpfen. Die «Dornenkrönung und Verspottung Christi» (Abb. 7), um 1650 entstanden, mag dies deutlich genug belegen.<sup>29</sup>

Thesenhaft lässt sich für das 17. Jahrhundert als Zusammenfassung formulieren: Während in der Frühphase, um 1600 bis etwa 1650, die Zürcher Schule des Manierismus mit beeindruckender Geschlossenheit in Technik, Bildwirkung und Objektgestaltung international führend und innovativ war, entwickelte sich gleichzeitig daneben – mehr für

die eidgenössische, ja lokale Kundschaft – in Luzern und Zug eine lockerere Abfolge von Hinterglasmalern, die sich ihre Grundlagen freier aus der Holzschnittkunst und dem Glasmalerhandwerk holten.

### Der Übergang zum 18. Jahrhundert

Als Schlüsselwerk steht am Wendepunkt zum 18. Jahrhundert das 1686 datierte Hinterglasgemälde «Adam und Eva»<sup>30</sup> nach Dürers berühmtem Kupferstich von 1504 (Abb. 8). So wie Albrecht Dürer ausnahmsweise mit vollem Namen statt nur mit dem Monogramm seinen Stich zeichnete, so ist auch hier auf dem Täfelchen am Ast, den Adam umfasst, der volle Name des Hinterglasmalers zu lesen: «CAROL[us] / LUDOVIC[us] / THVOT. / HELV: 1686». Die Herkunftsangabe «aus der Eidgenossenschaft» ergibt einen besonderen Sinn, da der Surseer Glasmaler Carl Ludwig Thuot (gestorben 1693) seit 1673 nachweislich in Innsbruck als Portier und Glasmaler Herzogs Karl von Lothringen tätig war. Die stolze Unterschrift wirkt nicht nur wie eine Reverenz an den grossen Renaissancemeister, sondern auch wie eine Rekommandation und Werbung für seine unbestrittenen Talente. Dass dies in einer Stadt wie Innsbruck, die beste Kenntnisse italienischer und tirolerischer Hinterglasmalereien besass, besonders wichtig gewesen sein muss, ist einleuchtend.

Thuots Hinterglasgemälde des Sündenfalls ist das bisher einzig bekannte Bild aus seiner Hand. Seiner Malart und Farbpalette verwandt ist das im Corning Museum New York aufbewahrte Gemälde «Venus und Amor», wohl um 1700, das ikonografisch noch in der Tradition der Kunstkammerbilder steht, sich jedoch künstlerisch und technisch mit der transparenten Malweise und dem gestuften Inkarnat ganz seiner neuen, zukunftsweisenden malerischen Tendenz einordnen lässt.<sup>31</sup> Auch wenn Carl Ludwig Thuot sein Hinterglasgemälde in Innsbruck gemalt hat, so verbindet sich mit ihm erstmals der Name der Kleinstadt Sursee, aus der er stammt. Thuot war von Beruf Glasmaler.

### Die Abesch in Sursee

#### Johann Peter Abesch

Als «Glasmaler» wird am 29. Januar 1731 Johann Peter Von Esch oder Abesch im Surseer Sterbebuch eingetragen, obwohl er offensichtlich nie Kabinettsscheiben realisiert hat. Dies bedeutet, dass im Sprachgebrauch der damaligen Zeit der Begriff Glasmaler auch für Hinterglasmaler angewendet wird. Johann Peter Abeschs Beruf war jedoch der eines Tafelmalers auf Holz oder Leinwand.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> Privatbesitz. – Staffelbach 1951, 37–38, 179, Nr. 73; Taf. 25, Abb. 38. – Glanzlichter 2000, 262, 266, Abb. 62.

<sup>30</sup> Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Inv.-Nr. LM 23 694; 34,8 × 28,7 cm m. R. – Glanzlichter 2000, 124–127, Nr. 61.

<sup>31</sup> Glanzlichter 2000, 126–127, Nr. 62.

<sup>32</sup> Zum Wandel der Begriffe in der Hinterglasmalerei s. Ryser 1991, 30–31.

Die Familie Von Esch stammte aus dem Gehöft Esch bei Ettiswil im Kanton Luzern. Im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts liess sie sich in Sursee nieder, wo am 15. August 1666 Johann Peter Von Esch geboren wurde. Er verheiratete sich 1690 in erster Ehe mit Katharina Schnyder, in zweiter mit Elisabeth Schnyder. Von seinen Kindern wurde Dominik aus erster Ehe Goldschmied, als Hinterglasmaler werden Peter Anton und Anna Barbara aus zweiter Ehe fassbar.<sup>33</sup>

Hinterglasarbeiten aus der Hand Johann Peter Abeschs entstanden bereits ab 1690, also nur vier Jahre nach Thuots «Adam und Eva». Wenn auch bisher noch nicht gezielt nach weiteren Ölbildern Johann Peter Abeschs gesucht wurde, so steht doch fest, dass fortan die Hinterglasmalerei im Vordergrund stand. Er ist es, der diese Malkunst in Sursee etablierte und fest verankerte.

<sup>33</sup> Staffelbach 1944/1. – Staffelbach 1951.

<sup>34</sup> Jolidon 1999/2 (mit der älteren Literatur).

Musste man sich für das 17. Jahrhundert mit wenigen Werken die Entwicklungslinie der Innerschweizer Hinterglasmalerei rekonstruieren, so zeigt das 18. Jahrhundert ein ganz anderes Bild: Mit einer überraschenden Plötzlichkeit besitzen wir hier – gerade dank der Werke der Abesch-Dynastie – mit Hunderten von Hinterglasgemälden eine Dichte an Quantität und Qualität, die ihresgleichen sucht und zudem über eine erstaunlich lange Zeit währt.

1710 erhielt Johann Peter Abesch vom Rat in Sursee den Auftrag, vier grossformatige Ölbilder auf Leinwand mit Gleichnissen göttlicher Gerechtigkeit für das Rathaus zu malen. Die Gemälde «Salomons Urteil» (1710), «Susanna vor den Richtern» (1721), «Esther vor Ahasver» (1722) (Abb. 9) und «Die Steinigung des Sabbatschänders» (1723) sind noch heute dort zu sehen.<sup>34</sup> In diesen Räumen sind aber auch weitere Bilder von ihm zu bewundern: Ab 1724 führte er nämlich in erneutem Auftrag des Rates drei Hinterglasgemälde aus. Sie stellen die Stadtpatrone, den «Hl. Georg» und den «Hl. Irenäus» sowie «Christus am Kreuz» dar



Abb. 8  
Adam und Eva, nach Albrecht  
Dürer. Carl Ludwig Thuot, Sur-  
see (gemalt in Innsbruck), 1686.  
Schweizerisches Landesmuseum  
Zürich.



(Abb. 10). Dass die künstlerische Qualität der Hinterglasbilder höher als die der Ölbilder einzuschätzen ist, kann leicht nachvollzogen werden. Die nuancenreichen weichen Übergänge, der Schmelz der Inkarnate und die Lieblichkeit seiner den Himmel bevölkernden Putten werden durch eine zarte, dünne und oft stufende Maltechnik erreicht, die nun zwingend einer schwarzen Papierunterlage bedarf. Nur dadurch kommen die mit stufendem Pinsel erzielten Modellierungen und Schattenpartien zur Geltung. Da für diese Unterlagen oft Altpapier wiederverwendet wurde, kennen wir eine Schreibübung seiner Tochter Anna Helena mit der Spruchweisheit:<sup>35</sup>

*Im Leren sollst du fleissig sein,  
damit es dir nütz im Alter dein,  
Denn stete Löhnung bringt die Kunst,  
Wer fleissig ist, tut nichts umsunst.*

Anna Helena Abesch war denn auch die Überbringerin des Kreuzigungsbildes ins Rathaus. Und die Kunst ihres fleissigen Vaters war nicht «umsunst», sondern brachte Löhnung, denn am 22. Mai 1724 wurden ihr dafür 22 Gulden und 20 Schilling ausgehändigt, und dazu noch 10 Schilling Trinkgeld. Am 24. August desselben Jahres wurden für die Bilder der Stadtpatrone nochmals «120 Thaler samt einem Spruch, duggaten & trinkgeld 50 Gulden 5 Schilling» ausbezahlt.<sup>36</sup>

#### *Markt und Preise*

Die Frage nach dem Preis der Hinterglasbilder ist nicht als moderne, sekundäre Fragestellung zu betrachten. Die hohen bezahlten Preise zeigen deutlich, dass die Hinterglasmalerei im 18. Jahrhundert nichts von ihrem Prestige eingebüsst hatte und noch immer als etwas Besonderes galt, das man gut honorierte.

Gerade in der Schweiz, wo die Hinterglasmalerei ja wie kaum anderswo mit der Glasmalerei eng verbunden war, ist

dies besonders wichtig, da bunte Fensterzierden nun völlig ausser Mode geraten waren, sich folglich die Künstler nach anderen Einnahmequellen umsehen mussten. Es sind jetzt nicht mehr die Prunk liebenden reichen Sammler und Fürsten des Auslandes, sondern die Regierungen und Patrizier wohlhabender Städte und Kleinstädte sowie die Kleriker bedeutender Klöster und Kirchen, welche Aufträge erteilen. Die Marktlage zwingt die Hinterglasmaler, sich anzustrengen, um den Qualitätsansprüchen zu genügen. Für die «zwey von glass gross gemahlte Stuck nemlichen St. Georg und St. Irene» werden Johann Peter Abesch, dem «vortrefflichen Meister», denn auch vom Rat eine «hoche kunstreiche hand» attestiert.<sup>37</sup> Dennoch: Die Kunst in Sursee allein ernährte ihn kaum.

Wie hundert Jahre zuvor in Zürich Hans Jakob Sprüngli als Glasmaler mit der Armut zu kämpfen hatte, so auch Johann Peter Abesch als Hinterglasmaler, der jedoch – als Handelsmann weniger begabt als der Zürcher – zu Hause blieb und es nie zu Wohlstand brachte: 1693 wird er unter den ins Armengut aufgenommenen Bürgern erwähnt, das Surseer Steuerregister von 1715 belastet ihn mit 10 Batzen, während zum Vergleich sein Schwager, Goldschmied Hans Peter Staffelbach, volle 15 Gulden zu bezahlen hatte.<sup>38</sup>

#### *Grafiken und Vorlagen*

Hatten die Hinterglasmaler des 17. Jahrhunderts in Zürich ganz in der Tradition der Glasmaler, die sie ja waren, oft mit spezialisierten Reissern zusammengearbeitet, die für sie oder mit ihnen die Entwürfe und Vorlagen lieferten, so geht die Tendenz nun eindeutig und endgültig dahin, sich die sehr schnell und weit verbreiteten Reproduktionsgrafiken

<sup>35</sup> Zitiert nach Staffelbach 1951, 49.

<sup>36</sup> Staffelbach 1951, 64. – Jolidon 1999/2, 54, Anm. 3.

<sup>37</sup> Frei nach Staffelbach 1951, 64. – Jolidon 1999/2, 54, Anm. 3.

<sup>38</sup> Staffelbach 1951, 47.

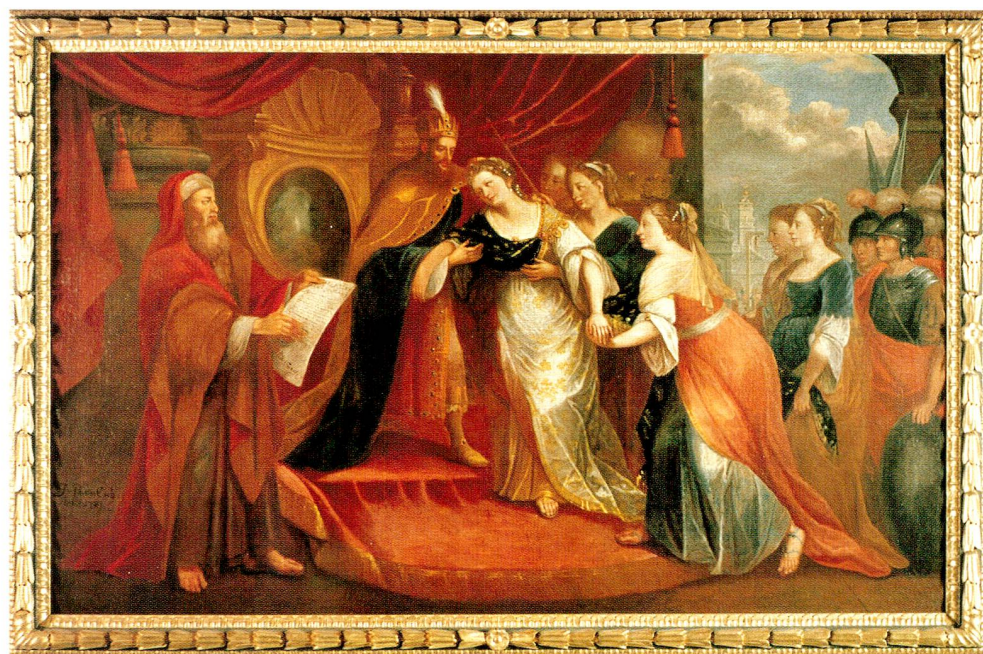


Abb. 9  
*Esthers Ohnmacht vor Ahasver,*  
Ölbild auf Leinwand.  
Johann Peter Abesch, Sursee,  
1722. Rathaus Sursee.

nach Werken berühmter Meister anzueignen und sie als etwas Besonderes in Hinterglasmalerei umzusetzen. Beim Bild «Susanna im Bade»<sup>39</sup> stand Johann Peter Abesch der Kupferstich von Louis Simoneau (1654–1727) nach Antoine Coypels (1661–1722) Gemälde Pate. Für seine «Anbetung der Könige»<sup>40</sup> diente der Kupferstich von Philipp Andreas Kilian (1714–59) aus Augsburg als Vorlage. Die genrehafte Szene des «Reichen Prassers und des armen Lazarus»<sup>41</sup> gestaltete er nach Johann Sadeler's (1550–1600) Stich. Dass dabei stets der Auftraggeber die wichtigste Rolle einnahm, mag der anekdotische Vergleich zweier Hinterglasgemälde gleichen Inhalts nach derselben Vorlage von Jean Audran (1667–1756) nach einem Gemälde Antoine Coypels (1661–1722) aufzeigen: Bei der Version seines «Rinaldo und Armida» in Beromünster<sup>42</sup> hielt er sich getreulich an die Vorlage, bei der früheren Version in Sursee kleidete er die Nymphe des Vordergrundes im Wasser in ein züchtiges Hemdchen.<sup>43</sup>

Die Abesch haben zwar eine Vielzahl religiöser Hinterglasbilder geschaffen. Es gab jedoch für sie auch immer wieder Aufträge profaner Bildthemen, die zeigen, dass sich ihre Kundschaft in gebildeten Kreisen rekrutierte.

#### *Peter Anton Abesch*

Auch Johann Peter Abesch's Sohn, Peter Anton (1703 bis nach 1735), hat ein profanes Thema behandelt. Sein kleinformatiges, goldumrandetes Hinterglasbild mit «Dionysos und Ariadne auf Naxos» (Abb. 11), um 1720, dürfte nicht als eigenständiges Gemälde zur Wandzierde gedient haben, sondern als Einlage in einen Kabinettschrank, den jemand vielleicht als Hochzeitsgeschenk bestellte.<sup>44</sup> Auch das Bild von «Joseph und Potiphars Weib»<sup>45</sup> lässt erkennen, dass er sein Handwerk beim Vater gründlich erlernt hatte und meisterhaft malte. Seine Bilder sind aber äusserst selten, da er – nach Studien in Solothurn, Luzern und Strassburg bei Konstanz Priester geworden – die Malerei nur nebenbei betrieb. Kaplan Abesch, 1735 in Konkurs geraten und mit dem Surseer Stadtrat in gewitterhaftem Verhältnis stehend, fiel beim Kapitel seines Lebenswandels wegen in Ungnade, verlor seine Pfründe und musste Sursee verlassen. «Über seinen weiteren Verbleib ist nichts bekannt.»<sup>46</sup>

<sup>39</sup> Stiftung Stadtmuseum Sursee.

<sup>40</sup> Stiftung Dr. Edmund Müller, Beromünster, Inv.-Nr. 46; 27,5 × 25 cm, signiert «J.P.V.E». – Staffelbach 1951, 60, 188; Taf. 43, Abb. 68.

<sup>41</sup> Stiftung Dr. Edmund Müller, Beromünster, Inv.-Nr. 30; 25 × 33 cm, signiert «J.P.V.E». – Staffelbach 1951, 60, 184; Taf. 46, Abb. 73.

<sup>42</sup> Stiftung Dr. Edmund Müller, Beromünster, Inv.-Nr. 0164; 48 × 64 cm, signiert «J.P.V.E». – Staffelbach 1951, 182; Taf. 35, Abb. 54.

<sup>43</sup> Jolidon 1995, 55, Nr. 4.1.

<sup>44</sup> Stiftung Stadtmuseum Sursee (Stiftung Staffelbach), Inv.-Nr. ST 191; 12,3 × 16,5 cm o. R., signiert «P.A. von Esch fecit». – Jolidon 1995, 58, Nr. 4.7.

<sup>45</sup> Stiftung Dr. Edmund Müller, Beromünster, Inv.-Nr. 0043; 48,2 × 42,6 cm, signiert «P.A.V.E». – Glanzlichter 2000, 129, 133–134, Nr. 66.

<sup>46</sup> Hörsch/Bannwart 1998, 427–428, Nr. 1034.

<sup>47</sup> Staffelbach 1951, 46, 152–153, Anm. 19, 202, Nr. I.1.; Taf. 54, Abb. 91.



Abb. 10

Christus am Kreuz. Johann Peter Abesch, Sursee, 1724. Rathaus Sursee.

#### *Katharina Abesch*

Im Elsass befindet sich ein von Katharina Abesch (1660–1730) signiertes Hinterglasbild, das die «Noli me tangere»-Szene darstellt.<sup>47</sup> Katharina Abesch war die ältere Schwester Johann Peters und heiratete 1701 den Witwer Hans Peter Staffelbach (1657–1736), den berühmten Goldschmied von Sursee. Bei ihm war Dominik Abesch, der Sohn Johann Peter Abesch's aus erster Ehe, in die Goldschmiedelehre gegangen. Sein Meister hatte auch die Vormundschaft für ihn angenommen, bevor eine wüste

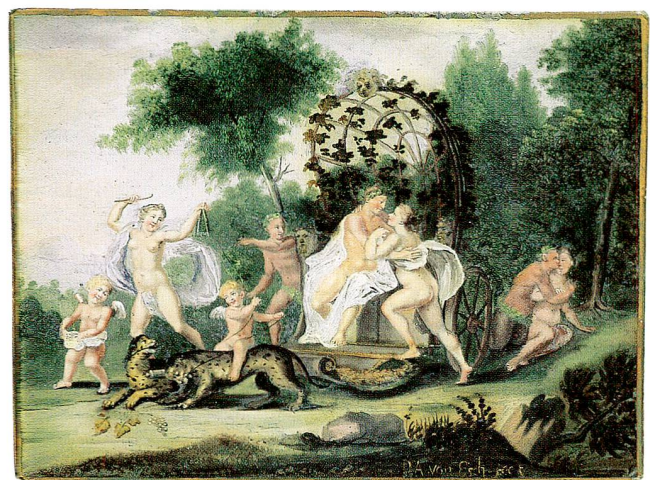


Abb. 11

Dionysos und Ariadne auf Naxos. Peter Anton Abesch, Sursee, um 1720. Stiftung Stadtmuseum Sursee.



Abb. 12  
Weihwasserbecken mit Hinterglasmalerei. Hans Peter Staffelbach und wohl Anna Katharina Abesch, Sursee, um 1705. Stiftung Stadtmuseum Sursee (Stiftung Georg Staffelbach).



Abb. 13  
Muttergottes mit dem Jesuskind vor Mariazell, nach Pierre Mignard. Anna Barbara Abesch, Sursee, 1755. Stiftung Stadtmuseum Sursee (Stiftung Georg Staffelbach).

Diebstahlgeschichte Dominik und den Goldschmied vor Gericht brachte – was nicht nur ein Licht auf den schlechten Charakter des jungen Abesch werfen sollte, sondern auch auf die finanziell gespannte Lage dieser Familie und auf den in dieser Hinsicht krassen Gegensatz zur wohlhabenden Staffelbach-Dynastie hinweist. Dominik zog 1715 offenbar endgültig ins Elsass, wo er in Strassburg das Kupferschmied-Handwerk erlernen wollte.<sup>48</sup> Zum Elsass waren die Beziehungen von Stadt und Land Luzern seit altersher nicht nur wirtschaftlicher oder politischer Natur – erinnert sei nur etwa an die Gründung der Stadt Luzern durch den Abt von Murbach, Konrad von Eschenbach, um 1178 –, sondern auch stets kultureller Art. Für die Abesch nimmt man an, dass sie viele ihrer Reproduktionsgrafiken grosser französischer Tafelmaler aus dieser Gegend bezogen.

Von Goldschmied Hans Peter Staffelbach stammt das Weihwasserbecken in der Stiftung Georg Staffelbach in Sursee.<sup>49</sup> Dieses enthält ein hintermaltes Ovalmedaillon mit der Darstellung der Muttergottes und dem Jesuskind, das einen Löwen in der Felsengrube mit einem Lilienstab besiegt (Abb. 12). Da man dieses Bildchen weder Johann Peter noch Anna Barbara oder Peter Anton zuschreiben mag, ist man versucht, es der Gattin des Goldschmiedes, Katharina Abesch, zuzuweisen.

#### Anna Barbara Abesch

Anna Barbara Abesch war die Schwester des zornvollen Peter Anton und die Halbschwester des turbulenten Dominik. Doch ihr Leben als Tochter Johann Peter Abeschs aus zweiter Ehe mit Elisabeth Schnyder verlief viel geregelter. In den Quellen taucht die 1706 Geborene und 1773 Verstorbene auch ab und zu als Maria Barbara auf. Zwar kennen wir kaum biografische Notizen aus und zu ihrem Leben, «und ihr Name steht und fällt mit ihren Werken».<sup>50</sup> Aber ihr Werk ist nun wirklich so gross und bedeutend, dass gewisse Rückschlüsse gezogen werden dürfen, die bei heutiger Kenntnis etwas anders ausfallen als bisher. Ihre grundlegende Ausbildung wird sie bei ihrem Vater genossen haben. Man hat für die Künstlerin zeitweise eine Fortbildung im elsässischen Frankreich postuliert, die urkundlich in keiner Weise bestätigt werden kann.<sup>51</sup> Die ledig gebliebene Künstlerin, die eine Haushalthilfe in Dienst hatte, widmete sich

<sup>48</sup> Staffelbach 1951, 47.

<sup>49</sup> Stiftung Stadtmuseum Sursee (Stiftung Staffelbach), Inv.-Nr. ST 361. – Bergmann et al. 1998, 81–83.

<sup>50</sup> Staffelbach 1951, 65 (mit sorgfältiger Kompilation der Quellen und Werkverzeichnis). – Die Biografie von Inge Sprenger Viol, Merkwürdige Frauen. 17 Porträts von Innerschweizer Frauen, die ihre Zeit überlebten. Luzern/Hergiswil 1986, 67–73, ist in vielen Aspekten zu korrigieren.



Abb. 14  
*Predigt des hl. Paulus in Athen (?)*. Anna Barbara Abesch, Sursee, 1743. Stiftung Stadtmuseum Sursee.

ausschliesslich ihrem Beruf und verdiente sich damit ihren Lebensunterhalt. Anders als ihrem Vater gelang es der offensichtlich geschickten Handelsfrau, sich ein genügend bedeutendes Netz potenter Auftraggeber und Förderer zu schaffen.<sup>52</sup> Überblickt man ihr grosses Œuvre und ihren stilbildenden Einfluss auf die anderen Hinterglasmaler der Umgegend, dann wird man sich darüber hinaus überlegen müssen, wie eng eine Zusammenarbeit namentlich mit den Meyer von Grosswangen ausgesehen haben mag. Das Bild der vor sich hin arbeitenden Jungfrau in der stillen Kammer,

der die Aufträge einfach nur zufließen, hält vor der wirtschaftlichen Realität kaum stand.<sup>53</sup>

Nur Anna Barbara signierte bisweilen ihre Arbeiten mit *Ab Esch* statt mit *Von Esch*; ihre dominante Rolle hat aber dazu geführt, dass sich in der Forschung für die ganze Hinterglasmalerdynastie eher dieser Name Abesch eingebürgert hat.

Zu welchen Prunkbildern sie befähigt war, können ihre grossformatigen Gemälde belegen. 1755 malte sie nach dem Stich von Jean Louis Rouillet (1645–1699), der Pierre Mignards (1612–1695) hochberühmte «Vierge à la grappe» des Louvre wiedergibt, eine 70,7 × 51 cm grosse Glastafel (Abb. 13).<sup>54</sup> In der Komposition hat sie sich einige Freiheiten herausgenommen: Die Landschaft zeigt vor den Innerschweizer Alpen den schiffbefahrenen Sempachersee, die Kirche von Nottwil und das damals direkt am See liegende Städtchen Sempach, vor allem aber im Mittelgrund die Wallfahrtskapelle Mariazell in Sursee und das erst zwei Jahre zuvor erbaute Kaplanenhaus sowie das Heiligenhäuschen der Zellkapelle. Stolz signierte die Malerin «Anne Barb. ab Esch. Surlacensis. pinx. 1755». Die Ortsangabe «Surlacensis» (= aus Sursee) könnte darauf hinweisen, dass das Bild für einen Exportort bestimmt war, wo sie sich als Künstlerin bekannt machen und behaupten musste. Nach alter Überlieferung stammt das Bild in der Tat

<sup>51</sup> Bereits von Staffelbach 1951, 69, klar widerlegt. Auch ihre Unsicherheit im Umgang mit der Perspektive, der man schon bei ihrem Vater begegnet, belegt ebenfalls, dass dies nicht denkbar ist. Einerseits gehörte die Beherrschung der perspektivischen Konstruktion im Ausbildungsprogramm der Akademie-Schulen, die ja damals in Frankreich eine eminente Rolle spielten, zum Grundhandwerk der Künstler, andererseits war Frankreich zu dieser Zeit mit Sicherheit nicht das führende Land in der Kunst der Hinterglasmalerei.

<sup>52</sup> Die verwandtschaftlich-freundschaftlichen Beziehungen zum Patriziat von Sursee und Luzern, als Tauf- und Kommunionkind, als Patin usw. bei Staffelbach 1951.

<sup>53</sup> Man vergleiche auch den Umfang ihrer gesicherten und zuschreibbaren Werke mit jenem der Stadtluzerner Patrizierfrauen, welche die Hinterglasmalerei als vornehme Tätigkeit nicht vollberuflich betrieben.

<sup>54</sup> Stiftung Stadtmuseum Sursee (Stiftung Staffelbach), Inv.-Nr. ST 201. – Bergmann et al. 1998, 84–87.

aus dem Benediktinerstift Fischingen TG, wo in dieser Zeit (1753–65) eine Kirchnerweiterung und der Neubau des Klosters stattfanden.

Noch grösser ist die Glastafel, welche wohl die «Predigt des Hl. Paulus in Athen» darstellt.<sup>55</sup> (Abb. 14) Mit den über achtzig Figuren (ohne den plastischen Grisaille-Figurenschmuck der Architekturen) zeigt das 1743 entstandene, wiederum mit der vollen Signatur und Ortsangabe «Surlacensis» versehene Gemälde alle Merkmale ihrer Kunst: ihre Vorliebe für kleinteilige, volkreiche Szenen, den erzählerfreudigen Detailreichtum in miniaturhafter Malerei, bei welcher die Farbe nur hauchdünn gestupft ist.<sup>56</sup>

Eine «Noli me tangere»-Szene malt sie in der gedrängten Version Johann Sadeler's nach Bartholomäus Spranger einmal im Hochformat<sup>57</sup>, einmal in der erzählerischeren Variante mit weiter Landschaft im Querformat.<sup>58</sup>

Die Reihe der präziösen, virtuos gemalten Hinterglas-kunstwerke liesse sich fast beliebig fortsetzen. Ohne in Süßlichkeit zu verfallen, ist ihnen stets Lieblichkeit und vollendete Feinheit eigen.

#### Maltechnik und Würdigung

Anna Barbara Abeschs Malweise und das Grundlegende, das sie zur Hauptvertreterin der Surseer, damit der Innerschweizer und auch der Schweizer Schule des 18. Jahrhunderts stempelt, ist erkennbar an ihrem Hinterglasbild des «Hl. Eustachius» nach Dürer, das 1992 von der Korporation Sursee für eine eingehende Analyse zur Verfügung gestellt wurde.<sup>59</sup> Ihre Kombinationsfähigkeit im Umgang mit Vorlagen stellt sie unter Beweis, indem sie das Pferd des Dürer-Stiches wiederkehren lässt im Bild der «Legende vom Pferd des Grafen Rudolf von Habsburg».<sup>60</sup>

Wie sehr die Modellierung der schwarzen Unterlage überlassen wird (Abb. 15), wie hauchdünn der Farbauftrag nun geworden ist, ersieht man bei Durchlicht, so dass Frieder Ryser für diese feinstgestupfte Malerei den Begriff des «Negativeffektes» geprägt hat. Hier sei – vielleicht erstmals – die These gewagt, dass dieser hauchdünne Auftrag nicht nur Virtuosität abverlangte, sondern auch gewissermassen eine Vereinfachung der Arbeit darstellte, indem einerseits mit feinen Übergängen Nass in Nass gemalt werden konnte, andererseits damit auch ein nicht zu unterschätzender Zeitgewinn zu erzielen war. In einer Phase steigender Nachfrage brauchte man fortan nicht mehr die vollständige und auf dem nicht saugenden Bildträger Glas lang währende Trocknung der einzelnen Malschichten abzuwarten, bevor man mit der nächsten weiterfahren durfte. Ebenso konnte die so genannte «Rückwärtsmalerei», d. h. der Auftrag der Farbschichten in umgekehrter Reihenfolge, auf das Minimum beschränkt werden: Auch wenn sie nachträglich auf die getrockneten Schichten gesetzt wurden, vermochten etwa Wangen- und Lippenrot durch das hauchdünne Rosa-Inkarnat hindurchzusehnen. Zudem fiel die Kontrolle während des Malvorganges wesentlich leichter aus als bei Werken, die mit opaken Farben gemalt

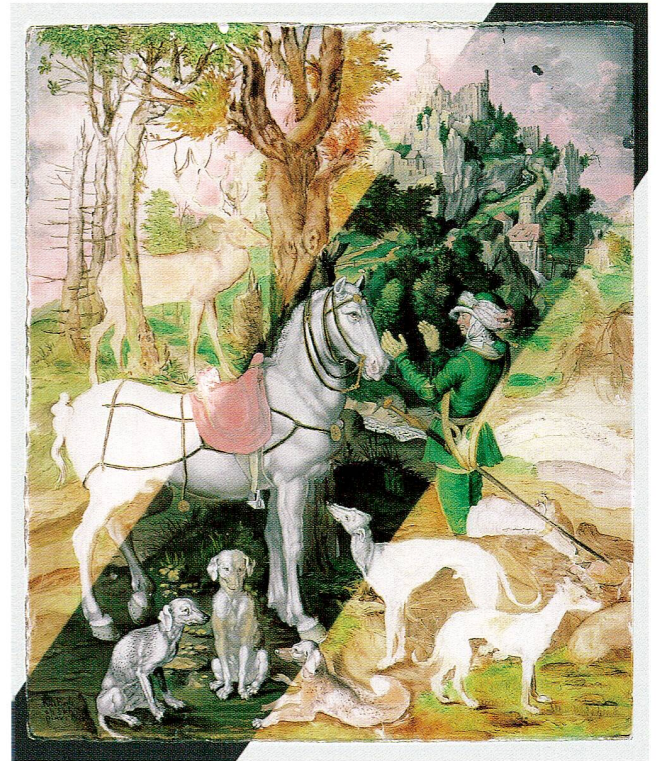


Abb. 15  
Hl. Eustachius, nach Albrecht Dürer, mit weissem und schwarzem Unterlage-Papier. Anna Barbara Abesch, Sursee, 1751. Korporations-gemeinde Sursee.

wurden, da von der Malseite her stets nur die letzttaufgetragene Schicht zu sehen ist, wodurch sich kaum ein Gesamteindruck ergibt.

Auch hierin ist die Rolle Anna Barbara Abeschs in der Entwicklung der Innerschweizer Hinterglasmalerei zu würdigen. Dennoch: Ihre Malweise ist nicht nur technisch, sondern auch von der Geisteshaltung her beispielsweise meilenweit entfernt von jener Schule Luca Giordanos (1634–1705), des Schnellmachers «fa presto», bei dem bis zu drei Millimeter breite Lücken zwischen den Farben entstehen, weil in virtuoser Heftigkeit der Wurf, nicht das Detail im Vordergrund stehen.<sup>61</sup>

<sup>55</sup> Stiftung Stadtmuseum Sursee, Inv.-Nr. SU 78. – Jolidon 1995, 58–59, Nr. 4.8.

<sup>56</sup> Beim Stupfen wird zur Erreichung feinsten Farbübergänge der Pinsel senkrecht klopfend geführt. – Zu den verschiedenen Maltechniken und Eigenheiten der Hinterglasmalerei s. Kleines Handbuch der Hinterglasmalerei. In: Glanzlichter 2000, 287–304.

<sup>57</sup> Stiftung Dr. Edmund Müller, Beromünster, Inv.-Nr. 0117; 35 × 28 cm, monogrammiert «A.B.V.E., fecit 1734». – Staffelbach 1951, 188, Nr. 9; Taf. 77, Abb. 130.

<sup>58</sup> Augustinermuseum Freiburg i. Br., Inv.-Nr. V 29/1b; 44 × 34 cm, signiert «Ann. Barb. ab Esch, Pinx. Surlacensis Ao 1744». – Knaipp 1988, 156, Abb. 207.

<sup>59</sup> Korporationsgemeinde Sursee, Inv.-Nr. KO 2; 36,5 × 31,5 cm m. R. – Jolidon 1993. – Ryser 1995, 68, 70, Abb. 22–23. – Glas–Glanz–Farbe 1997, 113–115, Kat.-Nr. N 8.

<sup>60</sup> Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Inv.-Nr. LM 24466 (leider immer noch ohne schwarze Unterlage). – Jolidon 1993. – Glas–Glanz–Farbe 1997, 112–118, Kat.-Nr. N 7.

<sup>61</sup> Glanzlichter 2000, 71–72, Nr. 33.

Neben religiösen Themen, die bei Anna Barbara Abesch zwar den grössten Teil ihres Œuvres ausmachen, kamen auch profane Aufträge zur Ausführung, mythologische Szenen etwa und genrehafte Jahreszeitenbilder. Zudem sind einige Bildnisse bekannt, die belegen, dass hier das Standesporträt wichtiger war als das psychologisch erfasste Individuum. Die Hinterglasmalerei als Ausdrucksmittel allgemein und die innerschweizerische im Besonderen widersetzt sich stets spontaner Formulierung und tendiert immer zu Repräsentation.

#### *Das Sempacher Votivbild*

Einen Sonderfall bildet das Votivbildchen im Rathausmuseum Sempach.<sup>62</sup> (Abb. 16) Es stammt aus der dortigen Heiligkreuzkapelle, ist ABVE monogrammiert und mit einer Inschrift versehen: «Joseph Antoni Frenner / Aetatis Suae 29 obiit A: 1742». Der in reichem Rock dargestellte Patrizier kniet mit betend gefalteten Händen, in denen er einen Rosenkranz hält, im Profil vor einem Altar, über dem ihm das Gnadenbild der Gottesmutter mit dem toten Sohn im Schoss erscheint. Der Stifter ist inschriftlich und durch das kleine Kreuz über seinem Kopf als Verstorbener gekennzeichnet. Es dürfte sich um eines der wenigen Bildnisse handeln, von denen wir nicht nur wissen, wer dargestellt ist, sondern auch, in welchem Zusammenhang es bestellt und für welchen Ort es bestimmt war. Der Bildaufbau verrät jedoch bald, dass es sich wiederum mehr um ein Standesporträt denn um ein Individualbildnis handelt.

Josef Anton Frener<sup>63</sup> wurde am 22. November 1713 als viertes und letztes Kind des Johann Martin Frener (1680–1747) und der Elisabeth Häfliger (Heirat am 28. Oktober 1695) geboren. Seine Mutter stammte aus Sursee, wo die Hinterglasmalerin Anna Barbara Abesch arbeitete. Bei seinem frühen Tod mit 29 Jahren wird der unverheiratete Joseph Anton als Schulleiter ins Sterbebuch eingetragen. Sein Bruder Johann Peter Frener war 1756–75 Stadtschreiber von Sempach. Die Frener gehören also, zusammen mit den Schürmann, Dammann, Schmid und Gennert, zum engeren Kreis des Rates von Sempach.

Auftraggeber zu diesem Bild dürfte der Vater des Verstorbenen sein, Johann Martin Frener, damals (1738–46) im Amt des Seckelmeisters, der bei seinem Tod 1747 in ebendieser Heiligkreuzkapelle bestattet werden sollte.

Anna Barbara Abesch hält sich – bestimmt auf Wunsch des Auftraggebers, der in gut schweizerischer Art an seinem Wohnort nicht ungebührlich auffallen will – an die bescheidene Ikonografie der üblichen, in aller Regel auf Holz gemalten Votivbilder, die durch den «volkstümlichen Brauch»



Abb. 16

Votivbild Joseph Anton Freners. Anna Barbara Abesch, Sursee, 1742. Rathausmuseum Sempach.

solcher Stiftungen breit bekannt war. In der Wahl des Bildträgermaterials und in der bedeutend kostbareren Technik, die sich durchaus auf den Preis ausgewirkt haben muss, lässt sich dennoch klar erkennen, dass es sich bei diesem Ex Voto um etwas Besonderes und Wertvolleres handelt. Aber gerade dadurch entsteht sozusagen zwischen dem Bildbetrachter einerseits und der Bildessenz andererseits ein Widerspruch, der auf uns fast befremdend wirkt.

Die Seltenheit von Innerschweizer Hinterglas-Votivbildern im 18. Jahrhundert dürfte einiges über diesen inneren Widerspruch aussagen, der hier, in einem Gebiet traditionsreicher hochqualitativer Hinterglasmalerei sowohl von den Künstlern als auch von den Auftraggebern empfunden worden sein muss. Ganz anders verhält es sich in späterer Zeit in Gebieten mit hüttengewerblicher Massenproduktion von Hinterglasmalereien, wo auch das hintermalte Ex Voto breitere Ausstrahlung fand und zum Alltag gehörte, d. h. zwischen «volkstümlichem Brauch» und «volkstümlichem Bild» kein Widerspruch bestand oder entstehen konnte. Ähnlich mag es sich im Wallis verhalten, wo offenbar keine vorangehende Hochkultur patrizischer Hinterglasmalerei bestand, als im 19. Jahrhundert das massenproduzierte Glas und damit auch das schnell gemalte Hinterglasbild billiger geworden waren. Hier finden sich vermehrt hintermalte Ex Votos volkstümlicher Formulierung, ja, Joseph Murmann (1804–74), genannt «Finsterhofer», tritt uns im Lötschental als gut fassbarer Hinterglasmaler solcher Bilder entgegen.<sup>64</sup>

<sup>62</sup> Inv.-Nr. 202; 26 × 21,5 cm.

<sup>63</sup> Die wertvollen Angaben zur Biografie Joseph Anton Freners und seiner Familie verdanke ich den Nachforschungen von Stadtarchivar und Museumskonservator Martin Steger, Sempach (Brief vom 23. Januar 2001).

<sup>64</sup> René Creux, Die Bilderwelt des Volkes. Brauchtum und Glaube. Frauenfeld 1980, 80–81. – Lenz Kriss-Rettenbeck, Ex Voto. Zeichen und Abbild im christlichen Votivbrauchtum. Zürich 1974, Abb. 131.



Abb. 17  
Hl. Maria Magdalena, der Welt entsagend. Johann Crescenz Meyer,  
Grosswangen, um 1764. Stiftung Stadtmuseum Sursee.

### Weitere Hinterglasmaler der Innerschweiz

Wenn Anna Barbara Abesch mit ihrer langen Schaffenszeit über rund vierzig Jahre, von etwa 1725 bis 1765, unbestritten die dominante Künstlerpersönlichkeit der Innerschweizer Hinterglasmalerei darstellt, so gab es weitere Talente. Doch ihre Tante Katharina Staffelbach-Abesch (1660–1730), ihr Bruder Peter Anton Abesch (1703– nach 1735) und ihre Nichte Anna Maria Josepha Magdalena von Hospenthal (1748–94) spielten in der Entwicklungsgeschichte ebenso wenig wie der Kapuzinerpater Bernhard Auwer (1712–79) und Balthasar Joseph Schnyder von Wartensee (geboren 1740) in Sursee eine entscheidende Rolle. In Luzern vermochte gerade Anna Maria Franziska Pfyffer von Altishofen-von Sonnenberg (1688–1757) mit einigen Werken an die Erfolge der Abesch anzuknüpfen und ihre Stillleben wirken durchaus sehr gefällig<sup>65</sup>, doch ist ihr Œuvre zu klein, um entscheidenden Anteil an der Hinterglasmalerei-Entwicklung gehabt zu haben.<sup>66</sup> In dieser Werkgruppe offenbart sich freilich öfters auch eine deutlich weniger sorgfältige Maltechnik, die sich auf den Erhaltungszustand der Arbeiten auswirkt.

### Die Meyer von Grosswangen

Anders steht es mit der Hinterglasmaler-Dynastie der Meyer von Grosswangen. Mit Johann Crescenz Meyer (geboren 1735) tritt ein Hinterglasmaler auf den Plan, der sich in seinen besten Werken mit den Abesch-Malereien messen kann. Nicht nur das Vorlagen-Material entstammt oft den gleichen Quellen – wie etwa im Stich der Kilian-Bibel beim Bild «Jael tötet Sisara»<sup>67</sup> –, sondern auch seine Maltechnik mit dem feinst gestuften Farbauftrag ist mit jenem Anna Barbara Abeschs praktisch identisch. Einzig

seine Figuren zeigen bisweilen eine leichte Ungelenkigkeit und Steifheit, die sich bei den manchmal bis zur Spitzbübigkeit lieblichen Personen Anna Barbara Abeschs so nicht findet.

Von einem, vielleicht zwei Hinterglasmalern mit dem Namen Moritz Meyer (geboren 1762 resp. 1788) kennen wir den Anteil ihres Beitrages zur späten Werkstatt der Meyer nicht, da nur ein Werk voll signiert ist und nur wenige andere das Monogramm JMM oder MM tragen.<sup>68</sup> Ob man den um 1780 tätigen Monogrammist GM, der die drei farblich zurückhaltenden «Eremiten-Bilder» nach Sadeler-Stichen gemalt hat, ebenfalls zur Meyer-Werkstatt rechnen darf, wird erstmals in der Ausstellung «Glanzlichter» in Romont und Zug zur Diskussion gestellt.<sup>69</sup>

Ob Anna Barbara Abesch oder Johann Crescenz Meyer die Farben am feinsten stuft, bleibe dahingestellt – neuerdings muss man eingestehen, dass auch Leodegar Meyer (geboren 1718) einen hauchdünnen Farbauftrag pflegte! Selbst Georg Staffelbach, dem besten Kenner der Innerschweizer Hinterglasmalerei, gelang es nicht immer, die unsignierten Werke Anna Barbara Abeschs und Johann Crescenz Meyers zu unterscheiden. Und es kann vorkommen, dass Werke auftauchen, die bald dieser, bald jenem zugeschrieben werden, bis mit viel Glück vielleicht unter dem Rahmen die Signatur auftaucht, die endgültige Klarheit schafft<sup>70</sup> (Abb. 17).

### Die Surseer Schule

Dies zeigt zur Genüge, dass die Hinterglasmaler mit und um Anna Barbara Abesch eine so eng verwandte Gruppe bilden, dass man von einer «Surseer Malschule» sprechen kann und muss, ohne dass letztlich klar wird, wie eng sie zusammenarbeiteten und ob eine echte Atelieregemeinschaft bestand. Dieses Zusammenspiel, das sich maltechnisch klar nachvollziehen, aber noch nicht archivalisch beweisen lässt, kommt auch bei der Wahl der Bildvorlagen zum Ausdruck.

Wie erwähnt, malte Johann Peter Abesch 1721–24 für das Rathaus Sursee grosse Leinwandgemälde mit Parabeln göttlicher Gerechtigkeit. Für das Bild «Esther vor Ahasver» benutzte er dabei als Vorlage den Kupferstich Jean Audrans

<sup>65</sup> Von Staffelbach 1951 zu Recht als ihre gelungensten Leistungen gepriesen.

<sup>66</sup> Die Geschichte der Pfyffer-von Sonnenberg-Hinterglasmalerinnen bleibt allerdings zu erforschen: Selbst Staffelbach gelang die Entwirrung der Händescheidung 1951 nicht: er sah sich gezwungen, in seinem Werkverzeichnis sie und ihre Nachkommen global zu behandeln.

<sup>67</sup> Bergmann et al. 1998, 88–90. – Glanzlichter 2000, 136–139, Nr. 69.

<sup>68</sup> Staffelbach 1951, 86 (Stammbaum), 94–95.

<sup>69</sup> Wobei gerade die Vorlage, Ikonografie und Farbpalette den Vergleich noch erschweren. – Glanzlichter 2000, 146–150, Nrn. 76–78.

<sup>70</sup> So waren die Pendants der «Mystischen Vermählung Mariä» (von Johann Crescenz Meyer monogrammiert und 1764 datiert) und der «Hl. Magdalena, der Welt entsagend» einst Anna Barbara Abesch zugeschrieben. Stiftung Stadtmuseum Sursee, Inv.-Nrn. SU 58 und 59; 26 × 25,2 cm. – Auktionskatalog Galerie Fischer, Luzern 1987, 23, Nr. 93/94. – Jolidon 1995, 63–64, Nrn. 4.15 und 4.16.

(1667–1756), der seitenverkehrt ein Gemälde von Antoine Coypel (1661–1722) wiedergibt. Er konnte dann aber der Versuchung nicht widerstehen, diese Vorlage auch für weitere Hinterglasgemälde beizuziehen. Bei jenem, das sich heute in der Stiftung Dr. Edmund Müller in Beromünster befindet,<sup>71</sup> raffte er jedoch die breit gelagerte Komposition zu einem Hochrechteck zusammen. Daneben gibt es noch drei von ihm signierte Hinterglas-Versionen im Breitformat und zwei wohl spätere Darstellungen. Schon 1722, ein Jahr nach Fertigstellung des Ölgemäldes Johann Peter Abeschs, hat Anna Maria Franziska Pfyffer von Altishofen-von Son-

enberg (1688–1757) nach derselben Vorlage ihr Hinterglasgemälde voll signiert und datiert.<sup>72</sup> 1738, d.h. sieben Jahre nach dem Tod ihres Vaters, hat Anna Barbara Abesch denselben Stich als Modell vor Augen, als sie ihr prachtvoll gerahmtes Hinterglasgemälde – nun wieder im breitrechteckigen Format – malt, das die Stiftung Stadtmuseum Sursee 1993 ankaufen konnte.<sup>73</sup> 1783 hat Cornel Suter der Jüngere (1757–1845) in Beromünster dasselbe Bild gemalt (Abb. 18).<sup>74</sup>

Daraus lässt sich folgern, dass die Luzerner Hinterglas-maler sehr schnell genau wussten, was die anderen gerade malten, welche Darstellungen zur Zeit besonders beliebt waren und wo man sich leicht die entsprechende Vorlage holen konnte, sei es durch Austausch, durch Kopie, durch Kauf bei Wanderkrämern oder direkt im Ausland. Und es liegt auf der Hand, dass (damals wie heute!) nicht nur die Nachfrage das Angebot bestimmte, sondern auch das beim Nachbarn Gesehene nach neuen Anfragen und Bestellungen rief.

<sup>71</sup> Inv.-Nr. 0162; signiert «J.P.V.E». – Staffelbach 1951, 183, 243–244.

<sup>72</sup> «An. Mar. Franc. / Pfyffer: de Sonnenb. / 1722». – Staffelbach 1951, 205. I, Nr. 1 (mit Auflistung der anderen Werke Johann Peter Abeschs); Taf. 98, Abb. 177.

<sup>73</sup> Inv.-Nr. SU 126; signiert «Anna Barbara / Von Esch fecit / M.D.CCXXXVIII». – Jolidon 1995, 59–60, Nr. 4.9.

<sup>74</sup> Stiftung Dr. Edmund Müller, Beromünster, Inv.-Nr. 0165; signiert «Cornel Suter, Pinxit 1783». – Staffelbach 1951, 216; Taf. 131, Abb. 251.



Abb. 18

*Esthers Ohnmacht vor Ahasver. Cornel Suter, Beromünster, 1783. Stiftung Dr. Edmund Müller Beromünster.*



## Beromünster

Lässt sich die so genannte «Surseer Schule» doch recht problemlos von der Augsburger und im weiteren Sinne süddeutschen Hinterglasmalerei unterscheiden, so wird die Sachlage bei der etwas später einsetzenden Beromünsterer und Zuger Schule bedeutend schwieriger. Das ist nur vordergründig überraschend. Frieder Ryser hat durch Zusammenstellung der Wirkungsdaten möglichst vieler Augsburger und Schweizer Hinterglasmaler die These aufgestellt, dass die Augsburger – im Gegensatz zur bisherigen und gängigen Meinung – erst weit nach dem Beginn der Abesch'schen Schule ihre Haupttätigkeit entfaltet haben, allerdings dann mit derartigem Erfolg und mit solcher Verbreitung ihrer Werke, dass man fast zwangsweise annehmen musste, sie seien wirklich die Erfinder der Hinterglasmalerei gewesen.<sup>75</sup>

Die späte Wirkungszeit der Beromünsterer und Zuger Hinterglasmalerei deckt sich aber mit der frühen Augsburger Blütezeit. Es ist undenkbar, dass in Beromünster – damals ein reges kulturelles Zentrum mit europaweitem Beziehungsnetz – diese süddeutsche Hinterglasmalerei-Schule unbekannt geblieben wäre. Man wird in der Innerschweiz im Gegenteil sehr wohl verfolgt haben, was sich Neues tat, genauso wie man es etwa für die Kunstschreinerei<sup>76</sup> und für die Goldschmiedekunst hielt.<sup>77</sup> Nicht nur Kleriker und Söldner, auch die Kunsthandwerker bereisten die grossen Kulturzentren, gingen dort in die Lehre oder verbrachten da ihre Gesellenjahre.

Stil und Maltechnik der Beromünsterer und Augsburger Hinterglasmaler können sich in dieser Spätphase stark ähneln. Diese Problematik führen beispielsweise die Pendant-Bilder mit der «Mystischen Kommunion der Hl. Katharina von Siena» und der «Vision des Hl. Johannes Evangelista auf Patmos» vor Augen.<sup>78</sup> Dort sind auf dem Karton des Rückseitenschutzes nicht nur die Augsburger Kupferstiche aufgeklebt, die dem Hinterglasmaler als Vorlage gedient haben; es findet sich auch ein herzförmiges Papier mit der Aufschrift «N. I2/Beron: Ioseph Kopp/ Sacell: ad S: Thomam Apot/&Punct: N4i Poss:65/Ecclesia Catholica cum Ioãne/=1777=». Damit steht als Besitzer dieser Bilder der Kaplan und Punktator Joseph Carl Kopp (1741–85) von Beromünster fest<sup>79</sup>, der die Thomas-Pfrund besetzte. Vom gleichnamigen Dietwiler Pfarrer Carl (Josef) Kopp (1741–1805) aus Beromünster wissen wir, dass er sich neben seiner «gottbegnadeten» Predigertätigkeit auch als Hinterglasmaler betätigte.<sup>80</sup> Darf der Klebzettel der Rückseite nun allein als Inventarblatt für ein importiertes Hinterglasmalerei-Gemälde interpretiert werden oder eher als deutlicher Hinweis auf lokale Entstehung durch den Namensvetter desselben Ortes?<sup>81</sup>

Immerhin lässt sich anhand der Themenwahl festhalten, dass das Stift St. Michael in Beromünster mit seiner langen, bedeutenden Tradition hoher theologischer Bildung, aber auch die anderen Kirchen und Klöster der Innerschweiz und der katholischen Eidgenossenschaft eine wichtige

Rolle bei Aufträgen und in der Verbreitung von Hinterglasarbeiten spielten. Hatten zur Zeit des Manierismus um 1600–50 humanistisch gebildete Sammler ihre hintermalten profanen Kabinetttische philosophierend betrachtet und diskutiert, so erläutern nun im Barock theologieverstärkte Kleriker die moralisierenden und frommen Wandzierden, die den Geist belehren und den Geschmack des Bürgertums mitprägen sollen.<sup>82</sup>

<sup>75</sup> Ryser 1995.

<sup>76</sup> Marcel Renggli, Ein hochbedeutendes Innerschweizer Barockmöbel. Anmerkungen zum Schreinerhandwerk im Kanton Luzern des 18. Jahrhunderts. Jahrbuch der Historischen Gesellschaft Luzern 18, 2000, 45–50, besonders 49.

<sup>77</sup> Dora Fanny Rittmeyer, Geschichte der Luzerner Silber- und Goldschmiedekunst von den Anfängen bis zur Gegenwart. Luzern 1941 (Luzern Geschichte und Kultur II, 4), 283, 286. Ausbildung in Augsburg z. B. bereits für Ferdinand Schlee (1641–1719) aus Sursee in Beromünster oder für Franz Jacob Zülly (1757–1838) aus Sursee.

<sup>78</sup> Sammlung R. und F. Ryser. – Glanzlichter 2000, 142–145, Nrn. 74 und 75.

<sup>79</sup> Hörsch/Bannwart 1998, 233, Nr. 513.

<sup>80</sup> Hörsch/Bannwart 1998, 234, Nr. 514.

<sup>81</sup> Auch die stilistisch und maltechnisch identischen Hinterglasbilder der Stiftung Stadtmuseum Sursee «Herz-Jesu als Guter Hirt» und «Maria als Gute Hirtin» mit denselben Besitzangaben auf der Rückseite vermögen das Problem nicht zu lösen (Jolidon 1995, 67–68, Nrn. 4.24 und 4.25). Noch fehlen direkte Konfrontationen gesicherter Werke von Kopp mit diesen aufgeführten Beispielen ebenso wie maltechnische Analysen mit gesicherten Augsburger Werken.



Abb. 19  
Muttergottes mit dem Jesuskind. Carl (Josef) Kopp, Beromünster (gemalt in Reiden), 1768–1776. Stiftung Dr. Edmund Müller Beromünster.

Mag in der Geschichte der Beromünsterer Hinterglasmalerei noch so manches unklar sein, sie ist ohne Einfluss der Surseer Malschule undenkbar, ja vielmehr als eine schnelle Reaktion darauf zu verstehen. Maltechnisch scheint sie die Errungenschaften der Abesch assimiliert zu haben. Während die Farbpalette zu erdigeren Tönen tendiert, wird aber auch eine schnellere Malart angestrebt, die nicht mehr das Präzise, Miniaturhafte und bis ins letzte

Detail Fixierte in den Vordergrund stellt, sondern einer etwas spontaneren Handschrift Freiraum lässt. Dies erhellt ein Vergleich zweier Bilder der «Muttergottes mit dem Jesuskind» von Carl (Josef) Kopp<sup>83</sup> (Abb. 19) und von Anna Barbara Abesch<sup>84</sup> (Abb. 20).

Vermeehrt bestimmen in Beromünster auch die Erzählfreude und das Anekdotische des späten Rokoko die Bildthemen mit. Es erstaunt daher nicht, dass man vermehrt hintermalten Genreszenen begegnet, dem Moritatensänger<sup>85</sup> etwa (Abb. 21) oder dem Grafikverkäufer<sup>86</sup>. In der Stiftskirche St. Michael in Beromünster erzählt ein Gemäldezyklus (1775) Ildefons Troxlers (1741–1810) an den Seitenwänden des Querschiffes die Gründungslegende des Stiftes.<sup>87</sup> Es gibt aber bezeichnenderweise auch ein Hinterglasmalerei mit der Darstellung dieses Themas. Indem sie sich den im öffentlichen Raum auf Leinwand gemalten «Mythos» als kostbare Hinterglasmalerei in den Privatraum holt, stellt sich die Besitzerfamilie in die stolze Reihe dieser rangbewussten Patrizier, die zum Wohle ihres Fleckens beigetragen haben.<sup>88</sup>

#### *Vögel aus dem Vogelzimmer?*

In Beromünster und Sursee haben sich mehrere Hinterglasmalereien mit Vogeldarstellungen erhalten, die einige Rätsel aufgeben.<sup>89</sup> (Abb. 22) Sie sind in einer besonderen Technik hergestellt, indem hinter eine Krapp(?) -Lack-

<sup>82</sup> Ganz in diesem Sinne bestimmte der geistliche Hinterglasmaler Karl (Josef) Kopp auch seine Bibliothek als Grundlage einer Bürgerbibliothek im Flecken Beromünster (Hörsch/Bannwart 1998, 234).

<sup>83</sup> Für Kopp's Hinterglasmalerei: Stiftung Dr. Edmund Müller, Beromünster, Inv.-Nr. 1383; 44 × 39,5 cm, signiert «C.K. Reiden», unpubliziert. Carl Kopp weilte 1768–76 in Reiden.

<sup>84</sup> Für Abesch's Werk: Stiftung Dr. Edmund Müller, Beromünster, Inv.-Nr. 0569; 18,5 × 14,5 cm, signiert «Anna Barbara Ab Esch, pinxit 1754». – Staffelbach 1951, 193, Nr. 90.

<sup>85</sup> Cornel Suter: Der Moritatensänger. Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Inv.-Nr. LM 20101, und Stiftung Dr. Edmund Müller, Beromünster, Inv.-Nr. 0568.

<sup>86</sup> Cornel Suter: Der Grafikverkäufer. Schweizerisches Landesmuseum Zürich, Inv.-Nr. LM 20102, und Luzerner Privatsammlung. – Glanzlichter 2000, 140, 142–143, Nr. 73.

<sup>87</sup> KDMLU 4, 54.

<sup>88</sup> Stiftung Dr. Edmund Müller, Beromünster, Inv.-Nr. 0119; 63 × 75 cm m. R., Cornel Suter d. J. zugeschrieben. – Staffelbach 1951, 217; Taf. 128, Abb. 244.

<sup>89</sup> Glas–Glanz–Farbe 1997, 120, Kat. Nr. N 15; vgl. 206, Kat. Nr. X 3.17 a und b.



Abb. 20  
Muttergottes mit dem Jesuskind. Anna Barbara Abesch, Sursee, 1754.  
Stiftung Dr. Edmund Müller Beromünster.



Abb. 21  
Der Moritatensänger. Cornel Suter; Beromünster, um 1800 (?).  
Schweizerisches Landesmuseum Zürich.



Abb. 22  
Vogel, um 1785 (?), Stiftung Stadtmuseum Sursee (Stiftung Georg Staffelbach).

schicht ein recht dicker Wachsaufrag appliziert wurde, der dann geriefelt und so eingedrückt oder geprägt wurde, dass ein Ausschliiff-Imitat des Glases erreicht wird. Eine Silberfolie auf bräunlichem Haftmittel (Kolophonium?) gibt dem Bild jenen Glanz, der Gold vortäuscht. In der Innerschweiz lässt sich diese besondere Technik ansonsten nur in nicht gesicherten Einzelfällen<sup>90</sup> als kleinformatige Einlagen feststellen. Die Malart blieb für Hinterglasmalerei in der Region offenbar auch ohne Nachfolge. Soll man hier – wie beispielsweise bei den Email-Einlagen für die Zierde von Kelchen – an importierte Einsatzteile denken?

Gemäss lokaler Tradition stammen diese Hinterglasbilder aus dem so genannten Vogelzimmer im südlichen Flügel der alten Propstei des Stiftes Beromünster, das beim Neubau 1783/84 stehenblieb. «Im südlichen Flügel der Propstei, der von der alten Propstei stehen geblieben war, befanden sich in den kleinen Fensterchen des sogen. Vogelzimmers 110 gebrannte Scheibchen, 105 stellten bunte Vögel dar. ... Am 17. März und 27. Mai 1848 gelangte Karl M. Egli in Luzern<sup>91</sup> an das Stift, man möchte ihm die 105 Vogelscheibchen um die Summe von 6½ Louisdor überlassen. Anfänglich ging das Stift auf das Gesuch nicht ein, überliess sie ihm aber auf das zweite Ansuchen»<sup>92</sup> im Jahre

<sup>90</sup> Ryser 1991, Abb. 217, 220.

<sup>91</sup> Es dürfte sich dabei um denselben Carl Martin Egli der Luzerner Kunstgesellschaft handeln, der in Luzern 1825 im Auftrage des Berner Obersten Karl Viktor May von Büren kurz vor Abbruch des Hertensteinhauses am Kapellplatz die Fresken Holbeins abzeichnete. – Theodor von Liebenau, Das alte Luzern. Neudruck, eingeleitet und mit zweckdienlichen Registern versehen von Kuno Müller. Luzern 1937, 139. – Claudia Hermann, Hans Holbein und das Hertensteinhaus. Ausstellungskatalog Luzern, Historisches Museum, 27. August bis 8. November 1992. Luzern 1992, 8.

<sup>92</sup> Melchior Estermann, Topographie des Stiftes Beromünster. Luzern 1907, 9–10.

<sup>93</sup> KDM LU 4, 134.

<sup>94</sup> Grosse Auktion in Zürich. Inventar des Schlosses Mauensee. Auktionskatalog Galerie Fischer, 26.–28. Mai 1932. Luzern 1932, 50,

1851<sup>93</sup>. Das Vogelzimmer muss also seinen Namen von gebrannten Fensterzierden erhalten haben: Von Hinterglasmalereien an den Wänden ist keine Rede.

Buntscheiben mit diesem Bildmotiv sind nun aber bereits aus älterer Zeit durchaus bekannt. Interessanterweise hat sich eine «kleine Rundscheibe mit Vogel und Spruch» erhalten, die aus dem unweit von Beromünster gelegenen Schloss Mauensee stammte. Sie ist 1561 datiert und als Arbeit des St. Galler Glasmalers Andreas Hör (vor 1527–77) A. H. monogrammiert.<sup>94</sup> Die Frage stellt sich, ob nicht auch in Beromünster derartige ältere Fensterzierden mit biblischen Sprüchen – wie man sie auch in der niederländischen Glasmalerei kennt – das so genannte Vogelzimmer schmückten.<sup>95</sup>

Natürlich kann das ältere ikonografische Fensterprogramm des Vogelzimmers auch eine zusätzliche spätere Ausstattung beeinflusst haben. Die Beantwortung der Frage, ob Cornel Suter der Jüngere, dem diese Vogelbilder bisher zugeschrieben werden, nach dem Teilneubau der Propstei statt immer unbeliebter werdender Buntverglasungen<sup>96</sup> um 1785 neue Wandzierden hintermalte oder ob es sich um importierte Gemälde handelt, wird wohl allein die noch ausstehende Untersuchung der Archive an Ort klären.

#### Delis

Man kann die Innerschweizer Hinterglasmalerei nicht überblicken, ohne eine reizende Besonderheit zu erwähnen, die sie hervorgebracht hat: die so genannten «Delis» oder «Daili».<sup>97</sup> Dabei ist hier nicht relevant, ob der Begriff im Volksmund vom lateinischen «Agnus Dei» oder vom französischen «médaillon» abgeleitet wurde. Gemeint ist ein doppelseitiger Schmuckanhänger, der aus einer silbernen oder versilberten Fassung – meist in Filigranarbeit – mit zwei kleinen Hinterglasbildchen besteht (Abb. 23). Er wird noch heute in Zug und in allererster Linie zur Luzerner Tracht am langen schwarzen Samtband getragen. Varianten kennen auch das Freiamt und der Kanton Solothurn. Das Deli hat sich aus Schmuck- oder Reliquienanhängern entwickelt, die namentlich in Italien, Spanien und Portugal bereits seit der Renaissance bekannt waren. Die frühen Beispiele der Innerschweiz weisen eher noch diese grösseren Formen mit einfachen Montierungen auf. Sie dürften

Nr. 780. – Die Umschrift lautet: «Sehet an die vögel vnder dem himel / sÿ sæiñ / nit, si erndeñ nit, sÿ samle[n] ouch nit in die scheüre[n], vn[d] ewer himelsch/er vatt[er] neret sÿ. Math. VI». – Ernst W. Alther, Andreas Hör, der Sanktgaller Maler Mitte des sechzehnten Jahrhunderts. St. Gallen 1979, Rückseitenumschlag.

<sup>95</sup> Ob die Scheibe von Hör ursprünglich aus Beromünster stammt, dürfte sehr schwer nachzuvollziehen sein. Über den Verbleib der 105 verkauften Vogelscheiben aus der Propstei ist bisher nichts bekannt.

<sup>96</sup> Zu dieser Tendenz in Beromünster s. Jolidon 1999/2, 49–50.

<sup>97</sup> Staffelbach 1944/3. – Jenny Schneider, Schweizer Trachtenschmuck. Bern 1965 (Aus dem Schweizerischen Landesmuseum 17), 9–10 (in vielem zu revidieren). – Von der für 2002 im Dolder-Haus in Beromünster geplanten Ausstellung der Stiftung Dr. Edmund Müller mit einer der reichsten Sammlungen dieser Art darf man sich neue Erkenntnisse erhoffen.



Abb. 23  
Unmontierte Delis. Sursee, um 1770–1830. Stiftung Stadtmuseum Sursee (Stiftung Georg Staffelbach).



Abb. 24  
Deli. Beromünster, um 1800. Stiftung Dr. Edmund Müller Beromünster.

hier Mitte des 18. Jahrhunderts in Mode gekommen und von den besten Hinterglasmalern auf Bestellung gearbeitet worden sein. Sie zeigen, wenn sie aus der Hand Anna Barbara Abeschs oder der Meyer stammen, eine miniaturhafte Qualität, die sich ohne weiteres neben die grösseren Hinterglasmalerei stellen lässt, wie das Beispiel «Anna lehrt Maria lesen» illustriert.<sup>98</sup> Besonders scheinen sich die Meyer in Grosswangen (hier vor allem Leodegar Meyer) und die Suter in Beromünster diesen Schmuckbildchen gewidmet zu haben.<sup>99</sup>

Die Besonderheit der Delis beruht darin, dass sie zweckgebunden sind und damit der Ikonografie nur einen beschränkten Spielraum belassen: sie sollten ja in erster Linie das Bild der Schutzpatronin der Trachtenfrau tragen. Es ist die einzige Gattung, die in der Innerschweizer Hinterglasmalerei zu grösserer Produktion auf Vorrat geführt hat (Abb. 24) und «bereits den Stempel des Serienmässigen» tragen kann.<sup>100</sup> Einerseits liess sich das kleine, beim Zuschneiden der Glasplatten abfallende Stück beim Glaser oder Glasmaler in grösseren Mengen kostengünstig beziehen, andererseits war das Bemalen einer derart kleinen Fläche nicht so zeitraubend und konnte zwischendurch erfolgen. Da auf Vorrat gearbeitet wurde, durften viele Heilige nur allgemein als Märtyrerinnen, d.h. ohne ihr spezifisches Attribut gekennzeichnet werden, damit sie für möglichst

viele Auftraggeberinnen als Bilder ihrer Schutzpatronin gelten und auf eine andere Namensträgerin vererbt werden konnten. Die grosse Anzahl erhaltener, oft sehr flüchtig, in recht opaken Farben gemalter Bildchen, für deren rückseitige Abdeckung manchmal auch Spielkartenteile dienen mochten, wurden von lokalen Goldschmieden früher oder später in mehr oder weniger reicher Montierung gefasst. Die Produktion dauerte etwa von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis um 1830/40, wurde dann aber wiederum in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts gepflegt. Dadurch erklärt sich auch der manchmal feststellbare zeitliche Unterschied zwischen Hinterglasbild und Filigranfassung.

### Die Zuger Hinterglasmalerei

Wie in Sursee sind es auch in Zug Tafelmaler, die sich Mitte des 18. Jahrhunderts der Hinterglasmalerei zuwandten. Die Zuger Hinterglasmalerei ist folglich nicht als eine kontinuierliche Fortentwicklung aus der von Melchior Müller ab Lauried um 1630 gepflegten Kunst zu verstehen, sondern als ein Neuanfang, der aus anderen Quellen schöpft. Mit Sicherheit darf sie, nach dem faktischen Ende der Zuger Glasmalerei, als eine etwas verspätete Reaktion auf die Erfolge der Surseer Hinterglasmalerei-Schule betrachtet werden. Da Karl Joseph Speck d.J. nur mit einem Bild mässiger Qualität als Hinterglasmaler belegt ist<sup>101</sup>, spielen nur die beiden Menteler, Vater und Sohn, in der Zuger Hinterglasmalerei eine entscheidende Rolle.<sup>102</sup>

### Die Menteler

In der Ölmalerei auf Leinwand brachte es Franz Thaddäus Menteler d. Ä. zu guten Leistungen wie etwa bei den Altarantependien in Rheinau von 1738 und von St. Jakob in Cham aus dem Jahre 1745.<sup>103</sup> Doch 1747 übergab er dem Rat von Zug als Neujahrsgeschenk nicht eine Tafelmalerei, sondern eine prächtig gerahmte, grossformatige Hinterglasmalerei (Abb. 25).<sup>104</sup> Damit knüpfte er nicht nur an die

<sup>98</sup> Hinterglasgemälde, unsigniert: Stiftung Dr. Edmund Müller, Beromünster, Inv.-Nr. 0118; 28 × 23 cm. – Staffelbach 1951, 197. – Deli, unmontiert: Stiftung Stadtmuseum Sursee (Stiftung Staffelbach). Ohne Angaben.

<sup>99</sup> Vgl. Glas–Glanz–Farbe 1997, 116–117, Kat.-Nr. N 11.

<sup>100</sup> Staffelbach 1951, 234, Nr. 190–250.

<sup>101</sup> Staffelbach 1951, 224. – Glanzlichter 2000, 284, Abb. 66.

<sup>102</sup> Staffelbach 1944/2. – Staffelbach 1951, 100–104. – Rolf Keller, Die Menteler und die Hinterglasmalerei des 18. Jahrhunderts in Zug. In: Glanzlichter 2000, 277–285.

<sup>103</sup> Glanzlichter 2000, 155, 157, Nr. 79; 279, Abb. 64.

<sup>104</sup> Glanzlichter 2000, 156–159, Nr. 80.



Abb. 25  
Christus am Kreuz. Franz Thaddäus Menteler d.Ä., Zug, 1747. Rathaus Zug.

alte Tradition an, die wir schon bei Peter Balduin in Zofingen 1589 vermerkt hatten, sondern er wählte als Thema eine Kreuzigung. Er trat so – bewusst oder unbewusst – in den Wettbewerb mit Johann Peter Abesch, der 1724 im Auftrage des Stadtrates von Sursee eine solche für das dortige Rathaus gemalt hatte. Menteler zeigte hierin nicht nur eine hohe Könnerschaft, sondern bewies ebenfalls, dass er in Zug praktisch als einziger eine Kunst beherrschte, die hier seit über hundert Jahren offenbar nicht mehr gepflegt worden war. Nicht nur erhielt er zum Dank vom Rat eine hohe Belohnung von 30 Gulden, die «Eigenwerbung» seines Werkes im Rathaus, dem öffentlichen Raum par excellence, muss ihm bald Aufträge zu Hinterglasmalereien eingebracht haben. Dennoch blieb der 1712 geborene und 1789 gestorbene Franz Thaddäus Menteler wie seine aus Meningen stammenden Vorfahren in der Stadt Zug und wie sein gleichnamiger Sohn Hintersasse.

Erstaunlich ist die Plötzlichkeit, mit der sich Franz Thaddäus Mentelers d. Ä. hohes Können in der Hinterglasmalerei offenbart. Er muss die ersten Malkenntnisse bei seinem Vater Fridolin Menteler erworben haben, der Flachmaler und Schulmeister war; mit zwölf Jahren trat er 1724 in die Werkstatt des kaum fassbaren Brandenburg-Malerschülers Michael Blasius Richener (1669–1735) ein, wo er bis 1727 blieb. Zur Weiterbildung muss er sich in Augsburg und Wien aufgehalten haben.<sup>105</sup> Im Militär bekleidete er den Rang eines Leutnants, daneben soll er auch Schankwirt gewesen sein.

Im teils gestupften Farbaufrag seiner Werke ist die Kenntnis der Surseer Schule zu erkennen. Ein direkter Einfluss früher Augsburger Hinterglasmalerei während seiner Ausbildung dort ist kaum anzunehmen, denn diese war zur Zeit, da er die Kreuzigung malte, erst gerade am Aufblühen.<sup>106</sup>

Vielmehr als an direkte Abhängigkeit von Augsburg ist wohl an einen starken Einfluss der Beromünsterer Schule zu denken: auch diese weist – wie wir gesehen haben – eine gewisse Ähnlichkeit mit der süddeutschen Schule auf. Die Beromünsterer Hinterglasmaler kannten den dünnen, gestupften Farbaufrag ebenfalls; mit ihrer stärker dem Genre-Bild verpflichteten Ikonografie kamen sie zudem der Geschmacksrichtung in Zug offenbar eher entgegen als die Surseer. Gerade bei der Betrachtung der stilllebenartig arrangierten Früchte und Trauben und ihrer sorgfältig studierten Lichtreflexe bei Mentelers Hinterglasmalereien eines «Knaben mit Fruchtkorb» (Abb. 26) wird man unwillkürlich an die Ölgemälde des so genannten «Traubenraffaels» von Beromünster erinnert (Abb. 27), an den Maler Ildefons Troxler (1741–1810).



Abb. 26  
Knabe mit Fruchtkorb. Franz Thaddäus Menteler d. Ä., Zug, um 1775.  
Museum in der Burg Zug.

Den «Hl. Michael» malte Menteler nach einem Stich der Kilian-Bibel, die das berühmte Gemälde (1635) von Guido Reni (1575–1642) in S. Maria della Concezione in Rom wiedergibt.<sup>107</sup> Das Motiv war sehr beliebt und wurde rasch verbreitet. So zeigt die Stiftskirche St. Michael in Beromünster im Blatt des Hochaltares von 1773–75 eine solche Darstellung durch Josef Ignaz Weiss (1722 bis nach



Abb. 27  
Früchte-Stilleben mit Trauben, Ölbild auf Leinwand. Ildefons Troxler,  
Beromünster, um 1775. Stiftung Dr. Edmund Müller Beromünster.

<sup>105</sup> Staffelbach 1951, 100–101. – KDM ZG 2, 596. – Georg Carlen, Der Zuger Barockmaler Johannes Brandenburg 1661–1729. Ein Beitrag zur Geschichte der Schweizerischen Barockmalerei. Zug 1977, 89, 145.

<sup>106</sup> Ryser 1995, 91, Fig. 4.

<sup>107</sup> Glanzlichter 2000, 160–162, Nr. 84.

1792).<sup>108</sup> Doch bereits um 1640 besass die Galluskapelle in Beromünster ein Gemälde mit derselben Michaels-Figur.<sup>109</sup>

Ohne hier eine direkte künstlerische Abhängigkeit zu postulieren, so ist doch klar, dass das gleiche St.-Michaels-Patrozinium der beiden Kirchen in Zug und Beromünster sicher Beziehungen schuf und man die Kunstwerke und Künstler der jeweiligen Orte kannte.

«Über [Franz Thaddäus Menteler d.J.] gibt es noch weniger biographische Angaben als über seinen Vater.»<sup>110</sup> Er lebte 1751–94 in Zug. Als Schüler von Johann Melchior Wyrsch (1732–98) in Nidwalden schuf er in der Folge mehrere Porträts in Ölmalerei auf Leinwand, wie etwa jenes Maria Anna Keisers 1786.<sup>111</sup> Der Unterschied zwischen dem Bildträger Leinwand und Glas, vor allem aber der damit verbundene Wechsel in der Maltechnik schränken die Vergleichsmöglichkeiten ein und erschweren sie beträchtlich, so dass anhand der gesicherten Tafelmalereien kaum Rückschlüsse auf unsignierte Hinterglasmalereien möglich sind.

Das historische Museum in der Burg Zug besitzt aber eine lavierte Federzeichnung, seitenrichtig nach dem Kupferstich der Kilian-Bibel, die das Gemälde «Abraham verstösst Hagar mit Ismael» von Giuseppe Zucchi (1721–1805) wiedergibt. Die Zeichnung kann mit hoher Wahrscheinlichkeit Franz Thaddäus Menteler dem Jüngeren zugeschrieben werden.<sup>112</sup> Die Gebrauchsspuren belegen, dass die Zeichnung weiter benutzt wurde, und es gibt einige Hinterglasmalereien der Menteler, welche diese Szene zeigen.

Auffallend ist, dass die Menteler ihre Werke nie auf der Glasplatte signiert haben, sondern stets hinten auf der Holzabdeckung, was natürlich beim Verlust des Schutzbrettes auch den Verlust der Signatur zur Folge hatte. Interessant ist für den Tafel- und Hinterglasmaler Menteler die Feststellung, dass beim Michaelsbild die zugehörige Inschrift nicht hinter das Glas appliziert wurde – was einiges an Erfahrung und technischem Können voraussetzt –, sondern vorne gemalt wurde: sie hat die Umwelteinflüsse und Reinigungen im Verlaufe der Zeit nur in nicht mehr interpretierbaren Fragmenten überstanden. Gewisse Bilder der Menteler besitzen im Gegensatz zu den Surseer Werken manchmal kein schwarzes Unterlageblatt: der dunkle Grund wird durch die schwarze Einfärbung des hölzernen Rückseitenbrettes erreicht, während dieses bei süddeutschen Bildern meist unbemalt blieb.

Die unsignierten Werke, die dem jüngeren Menteler zugeschrieben werden, sehen Augsbürger Bildern oft recht ähnlich. Etwas mehr Licht in die Kontroverse der Zuschreibungen werden wohl nur genaue maltechnische Analysen von gesicherten Augsbürger und Mentelerbildern und anschliessend deren stilkritische Konfrontation ergeben.

#### *Bild- und Glasformate*

Aus zahlreichen Akten zu Scheibenstiftungen kennen wir die Formatangaben «böig» (ca. 41 × 32 cm) und «halb-

böig» (ca. 32 × 20,5 cm), wobei die Bogengrösse das Mass eines damaligen Papierblattes bezeichnet. In der Vielzahl der Glasmalereien lässt sich unschwer eine gewisse, freilich nicht durchgehende Standardisierung der Scheibenformate beobachten.

Auch bei den Hinterglasmalereien lässt sich eine bestimmte Gleichmässigkeit der Proportionen und Masse feststellen. Bereits bei der Herstellung des Flachglases achtete man auf eine Normierung, welche die Fabrikation selbst, aber auch die Preisberechnung für den Handel und natürlich den Transport gleich gross geschnittener Tafeln im Bund erleichterte.<sup>113</sup>

Dennoch soll dabei nicht vergessen werden, dass Hinterglasmalereien damals fast ausnahmslos Auftragsarbeiten waren. Es war der Auftraggeber, der beispielsweise 1750 für sein Hinterglasmalerei Anna Barbara Abesch das Eustachius-Motiv bestimmte.<sup>114</sup> Er teilte der Künstlerin aber auch mit, dass er ihr das Mass des Bildes übersenden werde. Die Vorlage, Dürers berühmter Kupferstich des Hl. Eustachius, wich von dem gewünschten Mass immerhin so weit ab, dass Anna Barbara Abesch einige kleine Umstellungen vornehmen musste.

Auch Johann Crescenz Meyer war an die Massvorgabe seines Auftraggebers gebunden, als er die Hl. Margaretha von Cortona bei ihrer Vision des Geissel-Christus malte.<sup>115</sup> Sein kleines, 20,5 × 15,2 cm messendes Hinterglasmalerei ist links signiert, auf der rückseitigen Abdeckung aber findet sich eine alte Beschriftung folgenden Inhalts: «Dieses Papier entfaltet die Grösse, Höhe und Breite des Glas, auf welches dieses ... Bild soll gemalt werden.» Bei Johann Peter Abesch scheint ein «behäbig»-harmonisches Höhen-Breiten-Verhältnis von rund 1:1,29 besonders beliebt gewesen zu sein. Diese Masszahl hat ihm offenbar sowohl für grosse Tafeln wie für kleine gegolten. Seine Tochter Anna Barbara schloss sich ihm auch diesbezüglich weitestgehend an.

Nun fällt auf, dass die Menteler öfters höhere, schmale Glastafeln verwendeten, besonders wenn sie grosse Bilder

<sup>108</sup> Robert Ludwig Suter und Adolf Reinle, Stift Beromünster. 4., überarbeitete Auflage München und Zürich 1992 (Schnell Kunstführer Nr. 670), 4, 21.

<sup>109</sup> André Meyer, Stift und Stiftskirche St. Michael Beromünster. Bern 2000 (Schweizerische Kunstführer GSK Nr. 669/670), 45.

<sup>110</sup> Keller 2000 (wie Anm. 102), 278.

<sup>111</sup> Museum in der Burg Zug. – Glanzlichter 2000, 283, Abb. 65.

<sup>112</sup> Zur Begründung s. Glanzlichter 2000, 161–162, Nr. 85, S. 282.

<sup>113</sup> Zu den üblichsten Normgrössen («Ordinari») von Hinterglasmalereien im süddeutschen Raum, namentlich des 18./19. Jahrhunderts s. Knaipp 1988, 142. – Brigitte Salmen in: Schlossmuseum Murnau, Murnau am Staffelsee [1993], 117–119, 135.

<sup>114</sup> Korporationsgemeinde Sursee, Inv.-Nr. KO 2, durch einen Brief belegt. – Jolidon 1993.

<sup>115</sup> Auktionskatalog Galerie Fischer Nr. 310. Luzern 1988, 17, Nr. 44.

<sup>116</sup> Für die Kreuzigung von 1747 im Rathaus Zug misst man im Licht 1:1, 5630. Beim Hl. Georg nach Reni aus der Kollatur der Loreto-kapelle in Zug rechnet man 1:1, 4166 (Glanzlichter 2000, 156, Nr. 80, und 161, Nr. 84).

zu malen hatten. Das Höhen-Breiten-Verhältnis übersteigt dabei bisweilen 1 : 1,5<sup>116</sup> und nähert sich damit dem uns eher geläufigen Goldenen Schnitt von 8 : 5, d.h. 1 : 1.6. Aber auch bei Leodegar Meyers Apostelserie von 1755 der Stiftung Georg Staffelbach in Sursee<sup>117</sup> finden sich ähnliche Hochschmalformate, die tendenziell um die Mitte des 18. Jahrhunderts einzusetzen und in der zweiten Jahrhunderthälfte fortzudauern scheinen.<sup>118</sup> Es sind vor allem die Grossformate, die uns interessieren sollen, da Kleinformate durch fast beliebiges Zuschneiden entstehen, während man bei Grossformaten, mit denen man prunken wollte, kaum Flächenverluste in Kauf nahm, indem man kleinere Teile weggeschnitten hätte.

Erklärungen für diese Verhältnisunterschiede mag es manche geben; erwiesen ist bisher noch keine. Kam seit dieser Zeit Flachglas aus anderen Herstellungsorten auf den Markt? Es sei nur kurz daran erinnert, dass 1723 die süddeutschen Glasmacherbrüder Josef, Peter und Michael Siegwart von Windberg im Schwarzwald ins Entlebuch zogen, um hier ihre Werkstätten zu eröffnen.<sup>119</sup> Bezogen die Surseer ihre gläsernen Bildträger anderswo als die Meyer von Grosswangen und die Menteler von Zug? Nahm man, da sich möglicherweise ausserhalb des Surseer Einzugsgebietes der «Normengeschmack» der Kundschaft wandelte, beim Transport grösseres Bruchrisiko in Kauf? Immerhin ist zu vermerken, dass eine solche schmale Tafel, wenn man sie in der Mitte zerschneidet, zwei Rechtecke ergibt, die ziemlich genau wiederum dem Grössenverhältnis 1 : 1, 29 entsprechen!



Abb. 28  
Salome mit dem Haupt des hl. Johannes. Franziska Zülly, Sursee, um 1850. Stiftung Dr. Edmund Müller Beromünster.

## Das Ende der Schweizer Hinterglasmalerei

Mit den Abesch in Sursee zuerst<sup>120</sup>, den Meyer in Grosswangen<sup>121</sup>, den Suter und Kopp in Beromünster<sup>122</sup> und den Menteler in Zug<sup>123</sup> erloschen kurz vor und um 1800 jene Künstler, welche die Hinterglasmalerei als Spezialgebiet beruflich ausübten.

Betrachtet man die doch recht kleine Anzahl der erhaltenen Werke des mittleren 19. Jahrhunderts in Luzern, wird ersichtlich, dass der Kreis um Franziska Zülly (Abb. 28) und Johann Amberg an dieser Maltradition festhielt, jedoch nie in der Lage war, das frühere Produktionsvolumen aufrechtzuerhalten. Maltechnisch hielt sich die Malerei auf sehr hohem Niveau, und auch in dieser Phase blieb sie als Innerschweizer Kunst erkennbar. Während sie offenbar beim wohlhabenderen Bürgertum allmählich, aber sicher ausser Schwang geriet, dürfte ihre Preislage<sup>124</sup> es nicht jedem ermöglicht haben, sich eine derartige Wandzierde zu bestellen. Es erstaunt daher nicht, wenn die bunte, hinter Glas gerahmte Lithografie, die damals aufblühte, als billigerer «Ersatz» in diesem potentiellen Absatzsegment bald eine nicht zu schlagende Konkurrenz darstellte.

Zwar hatte man in der Innerschweiz, wo wie in weiteren Landesgegenden andere sehr ansprechende Volkskunst gepflegt wurde, auf jeden Fall Kenntnis der hüttengewerblichen, exportorientierten Hinterglas-Massenproduktion, eine solche entstand in der Schweiz jedoch nie. Auch hierin unterscheidet sich die Innerschweizer Hinterglasmalerei bis zuletzt von ihren reizenden, jüngeren Nachbarstöchtern alpenländischer Regionen.

<sup>117</sup> Glas–Glanz–Farbe 1997, 115–116, Kat. Nr. N 10. – Glanzlichter 2000, 139–141, Nr. 70.

<sup>118</sup> Grosses Kreuzigungsbild mit dem Verhältnis 1 : 1, 53, wohl eher Leodegar Meyer zuzuschreiben (Auktionskatalog Galerie Fischer Nr. 375, Luzern 2001, 349, Nr. 1853).

<sup>119</sup> Zum Überblick über die Glaswerkstätten im Entlebuch s. Kornelia Imesch, Die Glaswerkstätten im Entlebuch. In: Fragile. Flühli-Glas in der Sammlung Dr. Edmund Müller. Beromünster 2000 (Kostbarkeiten aus dem Dolderhaus in Beromünster, Heft 2), 6ff. (mit der älteren Literatur, namentlich Horat 1992)

<sup>120</sup> Anna Barbara Abesch stirbt 1773.

<sup>121</sup> Für Johann Crescenz Meyer wird das Todesdatum 1828 angenommen, für Leodegar (geboren 1718) gibt Staffelbach 1951 keine konkrete Angabe; die Archivarbeit wäre demnach noch zu leisten.

<sup>122</sup> Cornel Suter d. Ä. (gestorben 1818) und d.J. (gestorben 1848) sowie Joseph Carl Kopp (gestorben 1805).

<sup>123</sup> Franz Thaddäus d. Ä. (gestorben 1789) und d.J. (gestorben 1794).

<sup>124</sup> Die Preise sind freilich noch zu erforschen.



## Literatur

Uta Bergmann, Yves Jolidon und Jürg A. Meier, Sursees Sammler und Sammlungen. Sursee 1998 (Surseer Schriften. Reihe Kataloge 1).

Farbige Kostbarkeiten aus Glas. Kabinettstücke der Zürcher Hinterglasmalerei 1600–1650. Ausstellungskatalog München, Bayerisches Nationalmuseum (29. September – 5. Dezember 1999), und Zürich, Schweizerisches Landesmuseum (15. Dezember 1999 – 12. März 2000), München 1999.

Glanzlichter. Die Kunst der Hinterglasmalerei. Reflets enchanteurs. L'art de la peinture sous verre. Anlässlich der Ausstellungen im Musée Suisse du Vitrail Romont (18. Juni – 5. November 2000) und Museum in der Burg Zug (26. November 2000 – 3. Juni 2001). Herausgegeben vom Schweizerischen Forschungszentrum zur Glasmalerei Romont / Centre Suisse de recherche sur le vitrail Romont. Wabern/Bern 2000.

Glas–Glanz–Farbe. Vielfalt barocker Hinterglaskunst im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog Murnau, Schlossmuseum (1. August – 9. November 1997). Murnau 1997.

Waltraud Hörsch und Josef Bannwart, Luzerner Pfarr- und Weltklerus 1700–1800. Ein biographisches Lexikon. Luzern/Stuttgart 1998 (Luzerner Historische Veröffentlichungen, Band 33).

Albert Iten und Ernst Zumbach, Wappenbuch des Kantons Zug. Heraldik und Familiengeschichte. Zweite, neubearbeitete und erweiterte Auflage Zug 1974.

Yves Jolidon, Der hl. Eustachius nach Dürer. Ein Hinterglasbild von Anna Barbara Abesch. Unsere Kunstdenkmäler 44, Heft 2, 1993, 211–217.

Yves Jolidon, Museum Sursee. Geschenke und Erwerbungen 1985–1995. Sursee 1995 (Surseer Schriften, Reihe Kataloge 2).

Yves Jolidon, Ein Prunkhumpen mit Hinterglasmalerei von Hans Jakob Sprüngli. (Hauptwerke der Schweizer Kunst) Kunst + Architektur in der Schweiz 50, Heft 4, 1999, 30, Taf. 8, und 68–71 (zitiert Jolidon 1999/1).

Yves Jolidon, «Mehr Licht!» Beziehungen zwischen Hinterglasmalerei und Glasmalerei. Kunst + Architektur in der Schweiz 50, Heft 4, 1999, 47–55 (zitiert Jolidon 1999/2).

Herbert Wolfgang Keiser, Die deutsche Hinterglasmalerei. München 1937.

Friedrich Knaipp, Hinterglas-Künste. Eine Bilddokumentation. Herausgegeben von Wolfgang Brückner, unter Mitwirkung von Hans Jesserer, Franz C. Lipp und Raimund Schuster. Linz 1988.

Hans Lehmann, Geschichte der Luzerner Glasmalerei von den Anfängen bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts. Luzern [1941] (Luzern Geschichte und Kultur III, 5).

Adolf Reinle, Die Kunstdenkmäler des Kantons Luzern. Band IV: Das Amt Sursee. Herausgegeben von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte. Basel 1956 (Die Kunstdenkmäler der Schweiz. Band 35). (zitiert KDM LU 4).

Frieder Ryser, Verzauberte Bilder. Die Kunst der Malerei hinter Glas von der Antike bis zum 18. Jahrhundert. München 1991.

Frieder Ryser, Gedanken zur Hinterglasmalerei des 18. Jahrhunderts im süddeutschen Sprachraum. Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1995, 63–99.

Georg Staffelbach, Das Werk der ab Esch von Sursee im Rahmen der schweizerischen Hinterglasmalerei. ZAK 6, Heft 4, 1944, 193–206. (zitiert Staffelbach 1944/1).

Georg Staffelbach, F. Th. Menteler und die Hinterglasmalerei in Zug. ZNbl. 1944, 45–49. (zitiert Staffelbach 1944/2).

Georg Staffelbach, Daili. Du. Schweizerische Monatsschrift, 4, Nr. 7, Juli 1944, 32–33. (zitiert Staffelbach 1944/3).

Georg Staffelbach, Geschichte der Luzerner Hinterglasmalerei von den Anfängen bis zur Gegenwart. Luzern 1951 (Luzern Geschichte und Kultur).