Zwei luzernische Hinterglasbilder und deren Vorlagen

Autor(en): **Meyer-Rahn, Hans**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Der Geschichtsfreund : Mitteilungen des Historischen Vereins Zentralschweiz**

Band (Jahr): **83 (1928)**

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-117881

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Zwei luzernische Hinterglasbilder und deren Vorlagen.

Von Dr. H. Meyer-Rahn.

Der Einfluß der großen deutschen Graphiker des 15./16. Jahrhunderts auf die schweizerische Provinzkunst ist längst nachgewiesen; der vielgenannte Meister E. S., Martin Schongauer, Albrecht Dürer, Hans Burgkmair, Virgil Solis — um nur einige Namen zu nennen — wirkten mit ihren graphischen Erzeugnissen befruchtend auf unsere lokalen Werkstätten der Tafelmalerei, der Figurenplastik und teilweise des Goldschmiedehandwerkes. Die Erforschung, Analysierung und Gruppierung dieses einheimischen Kunsthandwerkes ist eine der dankbarsten Aufgaben unserer heutigen Kunstwissenschaft.

Einen ersten, wenn auch teilweise noch lückenhaften, aber auf breiter Basis unternommener Versuch, die schweizerische und oberdeutsche Tafelmalerei und Plastik zu einer Gesamtwirkung zu bringen, darf in der Ausstellung der Primitiven im Jahre 1921 im Kunsthause in Zürich erblickt werden. Seither haben Arbeiten von Wartmann,[1]) Ganz,[2]) Hugelshofer,[3]) Futterer[4]) — um einige der letzten Publikationen zu nennen — uns wieder manchen klärenden Einblick gewährt in die Entwicklung unserer Lokalkunst dieser Epoche und zwar speziell auf dem Gebiete der

---

[1]) W. Wartmann, Neujahrsblatt der Zürcher Kunstgesellschaft 1922. Tafelbilder des 15./16. Jahrh. (1430—1530), Schweiz und angrenzende Gebiete.

[2]) Prof. Dr. P. Ganz, Die Malerei der Frührenaissance in der Schweiz.

[3]) Dr. W. Hugelshofer, Die Zürcher Malerei bis zum Ausgang der Spätgotik, I. Teil. Mitteilg. der antiq. Gesellsch. Zürich, Bd. XXX, Heft 4. Derselbe, S. 298 vorliegender Festschrift: Luzerner Maler im I. Viertel des 16. Jahrh.

[4]) J. Futterer, in versch. Artikeln des Anz. f. schweiz. Altertumskunde und auch oben S. 264 dieser Festschrift.

kirchlichen oder religiösen Kunst. Diese ist allerdings im fortschreitenden 16. Jahrhundert durch den Einfluß der Reformation stark zurückgedrängt worden und konnte sich in der Folge nur noch in vorwiegend katholischen Landesteilen produktiv erhalten und fortentwickeln.

Nur auf einem Gebiet der bildenden Künste hat unser Land es zu einer gewissen Selbständigkeit und Unabhängigkeit von fremden Einflüssen gebracht, es ist dies die Glasmalerei, insbesonders in der Spezialität der Kabinettscheiben. Die hochentwickelte und viel beschäftigte schweizerische Glasmalerei des 16. Jahrh. erfreute sich denn auch einer außerordentlichen Förderung durch die „Risse" erstklassiger Künstler, wie Hans Baldung Grien, Niklaus und Rudolf Manuel, Urs Graf, Hans Holbein d. J. und später durch Felix und Daniel Lindtmayer, Hieronymus Lang, Christoph Murer, Tobias Stimmer, Hans Ulrich Fisch u. a. Ihre Visierungen sind in zahlreichen Blättern in unsern Sammlungen erhalten geblieben.

Die Bilder „hinter Glas" dürfen als eine Variante der Glasmalerei angesprochen werden, obschon sie mit deren eigenartiger Technik gar nichts gemein haben. Anfänge dieser Kunst finden wir bereits in der altchristlichen Zeit, später in Italien und am Rhein, aber vorzugsweise nur für ornamentale Zwecke. Der Tafelmalerei wird diese Technik erst gegen Ende des 15. Jahrh. dienstbar gemacht.[5]) Während bei den ins Licht gestellten Glasgemälden die erd- und metalligen Auftrag- und Schmelzfarben im Brennofen mit den verschiedenen farbigen Gläsern gebunden werden, arbeitet der Glasmaler beim Tafelbild „hinter Glas" mit leichtflüssigen zarten Lasuren; er trägt mit dem Pinsel zuerst die farbigen Partien auf und diese teilweise nur als Linien, Konturen und Schatten und legt dann über das ganze Bild oder über Teile desselben das Streugold oder die Goldfolie. Geschmeide, Haarwellen, Nimben und Fransen wurden mit der Nadel aus diesem Metallgrund

[5]) Schnütgen, Ueber spätgotische Hinterglasscheiben, Zeitschrift für christl. Kunst 1908, S. 194, und 1909, S. 98.

radiert und diese Aussparungen mit Deckfarben geschlossen. Hinter der Farb- und Goldschicht des Bildes wurde eine, meist rote, firnißhaltige Polimentschicht aufgetragen, um Glas und Bild zu einer Einheit zu binden; später begnügte man sich oft mit der Hinterlage von schwarzem oder farbigem Papier. Die meist unebenen, d. h. wellenförmig geblasenen, mit Bläschen durchsetzten Glastafeln, die im Alter so wie so leicht irisieren, dazu die farbigen Lasuren, geben solchen Bildtafeln einen Schmelz, eine Gold- und Farbenpracht, wie sie in der Emailtechnik gar nicht erreicht werden kann.

Die vielfach gebräuchliche Bezeichnung Eglomisé deutet auf das Eindringen dieser Kunst in unsern Landen durch burgundisches Kulturgebiet; man nannte deren Anwendung in der Glasmalerei auch „Amalieren" (Amulieren, Amelieren). „Unter Glas" gemalte Prunkschalen und Anhänger wurden von Goldschmieden gefaßt; in Zürich nannte sich der seit 1579 ansässige Glasmaler Jacob Sprüngli „Amulierer" und „Auralist" (Vergolder).[6]) Zur Vollendung der Bildwirkung einer solchen Glastafel-Malerei gehörte eine stilgerechte geschickte Rahmung. Die wenigen bekannten Frühbilder um die Wende des 15./16. Jahrh. weisen schwarze, eichene, nicht zu breite Profilrahmen auf; später verwendet man mit Vorliebe breite, hochprofilierte, mit Wellstäben durchsetzte Rahmen aus schwarz getöntem Birnbaumholz. Diese Aufmachung trägt nicht wenig dazu bei, um ein solch golddurchsetztes farbiges Bild zum künstlerischen Mittelpunkt einer Wohnstube oder eines intimen, kirchlichen oder klösterlichen Raumes zu gestalten.

Das früheste mir bekannte einheimische „hinter Glas"-Bild sehe ich in dem Ex voto des aus den italienischen Feldzügen berühmten Reisläufers Rudolf Rahn, der anno 1525 in der Schlacht bei Pavia fiel. Es trägt die Jahreszahl 1521 und zeigt den Stifter, begleitet von seinem Wappenschild, knieend vor der Madonna mit dem Jesus-

[6]) H. Lehmann, Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz, 1925, S. 79 und ff.

kinde. Die stilistische und künstlerische Gestaltung des Figürlichen und des landschaftlichen Hintergrundes, die ornamentale Anlage des gotisierenden, mit Putten belebten, goldgrundierten Astbogens weist den Riß oder die Ausführung dieses Tafelbildes dem Maler Hans Leu aus Zürich zu. [7]) Dieses Votivbild gehörte der Sammlung des Pfarrers A. Denier in Attinghausen an und befindet sich heute im schweizer. Landesmuseum; es soll ursprünglich aus dem Lazariterkloster zu Seedorf (Kt. Uri) stammen und dürfte wohl als Weihegabe des Feldhauptm. Rud. Rahn für glückliche Errettung aus Kriegsgefahren angesprochen werden.

Als weitere bekannte Eglomisés des 16. Jahrhunderts nenne ich: ein kleines Hausaltärchen von 1555 mit der Darstellung der Verklärung Christi von Carl von Aegeri, ebenfalls in der Sammlung des Landesmuseums; ein Glasbild (Samson und Dalila) im historischen Museum in Basel. [8]) Dem 17. Jahrhundert gehört die mit dem Landolt'schen Legat an das schweiz. Landesmuseum gekommene hinterglas-ornamentierte Schale an, die auf einen silber-vergoldeten Fuß montiert ist. [9])

In der Sammlung meines Vaters J. Meyer-am Rhyn von Luzern fanden sich vier Eglomisés des 16./17. Jahrhunderts vor. Zwei davon, die in Luzern entstanden sein dürften, will ich in Verbindung mit ihren Vorlagen, einer kurzen beschreibenden Würdigung unterziehen; die kompositionelle Aufmachung ergibt sich aus den beigegebenen Abbildungen.

Die Madonna mit dem Kinde und dem Stifterschild im rechten Untereck (Taf. XXIV) ist ein Hinterglas-Bild (Maße: 19,5×14 cm), das noch der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angehört. Als Vorlage diente dem

---

[7]) C. Keller-Escher, Die Familie Rahn. 1914, S. 62/63. Dieser Familiengeschichte ist eine polychrome Wiedergabe der hier erwähnten Hinterglas-Tafel als Titelblatt beigegeben. — W. Hugelshofer, Das Werk des Zürcher Malers Hans Leu, Anz. f. schweiz. Altertumskunde, Bd. XXV und XXVI, S. 131.

[8]) Vergl. W. Hugelshofer a. a. O.

[9]) Jahresbericht schweiz. Landesmuseum 1918, S. 29.

Glasmaler ein um das Jahr 1510 entstandener Holzschnitt des berühmten Augsburger Meisters Hans Burgkmair, des Hauptvertreters der Früh-Renaissance in Deutschland. Den Glasmaler kennen wir nicht. Da der Besteller des Ex voto, wie ich aus dem begleitenden Schild schließe, ein Glied der luzerner Patrizierfamilie Kündig [10]) war, so dürfen wir annehmen, daß auch der Glasmaler in Luzern seine Werkstatt hatte.

Die Uebertragung der Schwarzweiß-Vorlage Burgkmairs in die farbige kontrastreiche Bildszene des Glasmalers ist im Spiegelsinne genommen worden, was sich technisch daraus erklärt, daß das Bild rückseitig auf das Glas kopiert werden mußte. Dabei hat sich der Maler ziemlich streng an die zeichnerische Vorlage gehalten. Er verzichtete einzig auf die etwas schwierige Wiedergabe gewisser ornamentaler Details, wie die Renaissance-Füllung des linksseitigen Pfeilers und auf die reiche Behandlung der Rück- und Seitenlehne des Stuhles, auf dem Maria sitzt; auch das Schriftband am Fuße des Bildes läßt der Künstler in der Uebertragung weg. Statt der Armlehne mit dem geschnitzten Löwenhaupt bringt er geschickt den Stifterschild im rechten Untereck an.

Der künstlerische Reiz dieses Eglomisés liegt in seiner Farb- und Email-Wirkung. Gesicht- und Schulterpartie der Madonna und des Kindes sind in zarten Fleischtönen angelegt, der Saum der Kleider, die Nimben, das gewellte Haar der Gottesmutter und der linke, in eine reich verzierte Manschette gekleidete Unterarm, sowie der Rand des grünen Vorhanges im Hintergrund sind in von Lasuren durchwirkten Goldtönen gehalten; golddurchsetzte Silber-

[10]) Vgl. G. von Vivis, Wappen der ausgestorbenen Geschlechter Luzerns. Arch. herald. 1905, S. 95. — Blau-rot wagrecht geteilter Schild, im oberen Feld zwei, im unteren eine goldene Jakobsmuschel als Emblem. Der Glasmaler stellt in unserem Bilde die Farben um: rot oben, blau unten; offenbar deshalb, weil die gewählte Schildform im oberen eingeengten Feld die klare, breite Zeichnung von zwei Muscheln nicht gestattete. Solche Freiheiten in der angewandten Heraldik sind im 16. Jahrhundert öfters nachweisbar.

folien dagegen zeigen die Jakobsmuscheln im Stifterschild und die Lichter der Kapitäle der Loggia. Das Haupt der Madonna deckt ein olivgrünes Kopftuch, dessen Ende schleierförmig auf ihren Schoß niederfällt. Ein faltenreiches, lilafarbiges, gerafftes Kleid mag der Mode aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts entsprechen; ein dunkelgrüner, goldverbrämter Mantel fällt von der Schulter der Gottesmutter und ist über deren Schoß geschlagen, auf dem das Jesuskindlein sitzend ruht, in der Rechten einen goldfarbigen, glitzernden Rosenkranz haltend. Die Loggia des Hintergrundes mit dem farbigen Ausblick auf eine italienische Meerlandschaft ist durch grüne Laub- und Früchtefestons geschmückt. Auf dem Gesimse zwischen den marmorierten Säulen steht eine schlankhalsige Flasche, daneben ein roter Apfel; auf dem Konsoltischchen, im Mittelfeld des Raumes, ein Teller mit Speisen und auf dem Gesimse des Vordergrundes ein aufgeschlagenes Erbauungsbuch, ein toskanisches bauchiges Fayencekrüglein mit Goldverzierung und daneben ein Zweig von roten Nelken, den wir als ein allgemein gebräuchliches Künstlerzeichen jener Zeit ansprechen möchten. Ein kleiner rotgerahmter gewölbter Rundspiegel am rechten seitlichen Rand des grünen Vorhanges, ist — neben dem Stifterwappen — die einzige selbständige Zutat des Glasmalers dieses Tafelbildes.

Der Besteller des Eglomisés kann nicht mit der wünschbaren Gewißheit festgestellt werden. Die Initialen I K beidseitig des Muschelemblems im roten Feld des Stifterschildes geben der Vermutung Raum, es handle sich um Jakob Kündig, Konventual und nachmaligen Abt (1558—1572) des Zisterzienser-Stiftes St. Urban. Da aber die Insignien der äbtischen Würde — Inful, Stab und Schwert — über den Wappen fehlen, so wäre das Bild jedenfalls vor 1558 entstanden, eine Vermutung, die durch den Stilcharakter des Schildes bestärkt wird. Ich möchte auf alle Fälle die Entstehung dieses Unterglasbildes noch in die erste spätere Hälfte des 16. Jahrhunderts verlegen.

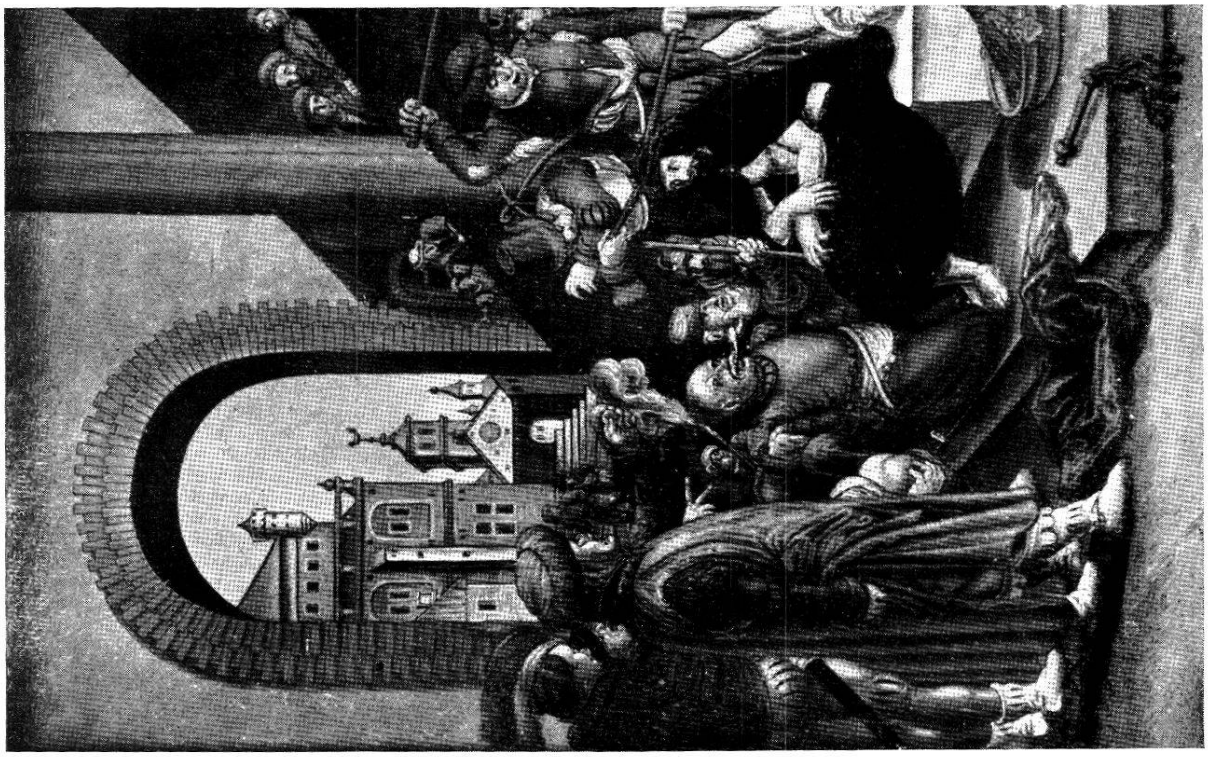
Das zweite Unterglasgemälde (Taf. XXV) ist in seiner kompositionellen Aufmachung von einem Holzschnitt aus Dürers kleiner Passion wesentlich beeinflußt. Die Dürer'sche Darstellung der Dornenkrönung und Verspottung Christi zeigt den Heiland sitzend mit gekreuzten Armen, wie ihm zwei Peiniger die Dornenkrone mit Stecken aufs Haupt schlagen; vor ihm kniet ein Henker, der ihm ein Rohr als Szepter in die Hand drückt und ihm gleichzeitig höhnend die Zunge herausstreckt; linksseitig zwei disputierende Pharisäer. Die Architektur wird in der Hauptsache durch eine den Hintergrund abschließende dreiteilige Säulenhalle gebildet.

In unserm Eglomisé (Maße: 25×16 cm) interpretiert der Glasmaler diese Szene ganz frei von der graphischen Vorlage. Die sechs Hauptfiguren des Holzschnittes behält er als handelnde Personen bei, aber er erlaubt sich einige Verschiebungen in der szenischen Verwendung und füllt sodann den Raum in fast theatralischer Weise mit Statisten, die er im Hintergrund und auf einer überhöhten, tribünenartigen Estrade — 14 Mann an der Zahl — verteilt. Auch der einfache, dreiteilige Portikus der Dürerschen Vorlage genügt ihm nicht, er nimmt nur den mittleren Bogen desselben und bildet ihn zum offenen, hohen, gemauerten Backstein-Torbogen aus; er gewinnt damit einen freien Ausblick auf einen zinnenbewehrten Renaissance-Palast, dem eine Kirche, geschmückt mit christlichen Emblemen, angegliedert ist. Daß bei dieser Vielgestaltung und Ueberfüllung der Szene Klarheit und Uebersichtlichkeit der Dürerschen Komposition verloren geht, erscheint fast selbstverständlich. Aber um diese Probleme ist es dem Interpreten des Holzschnittes nicht zu tun; er will vielmehr durch die Farbenpracht seiner Hinterglastechnik und durch die individuelle Behandlung der figürlichen Komposition auf den Beschauer wirken. Dieses Problem löst er denn auch ganz im Rahmen seines künstlerischen Zeitgeistes.

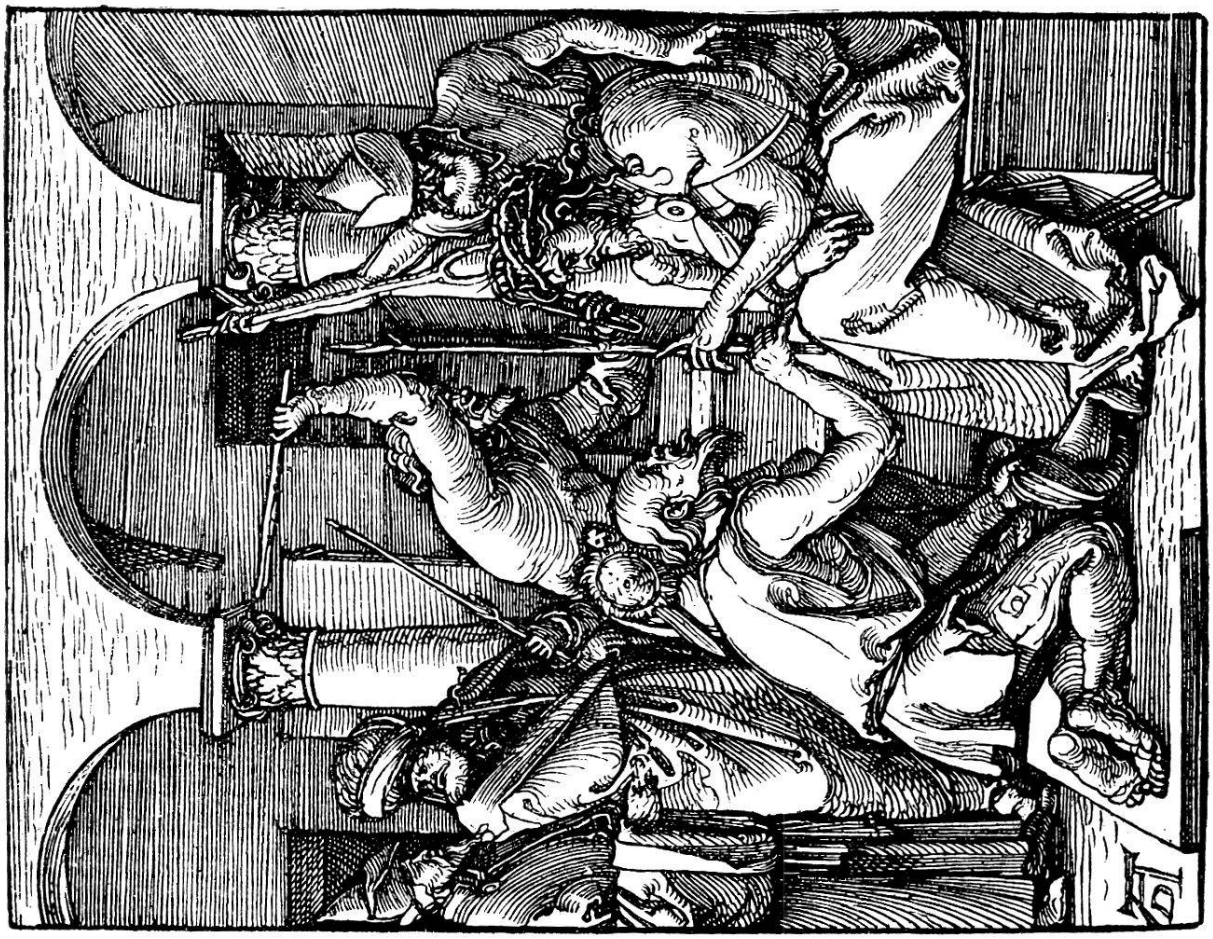
Das bräunliche Kolorit dieses Glasbildes erinnert an die Vorliebe der Niederländer des 17. Jahrhunderts für

Holzschnitt von Hans Burgkmair
1510

Hinterglasbild mit Wappen Kündig von Luzern.
I. Hälfte des XVI. Jahrh.



Hinterglasbild von Hans Jakob Geilinger d. Ä.
Erste Hälfte des XVII. Jahrh.



Aus A. Dürers kleiner Holzschnitt-Passion.

diese Tönung. In den Details aber verwendet der Glasmaler leuchtende translucide Farben, in sattem Purpur glüht der Spottmantel, in den Christus gehüllt ist, sowie der Ueberwurf des Pharisäers mit dem Federhut. Der Harnisch des einen Kriegsknechtes und die gamaschenartigen Schuhe der beiden Juden sind in Silber unterlegt. Die aufleuchtende Fackel im Hintergrund der Szene, das Wams des vor dem Heiland knienden Spötters, der Kaftan und Turban des im Vordergrund stehenden, höhnenden jüdischen Schriftgelehrten, sind stellenweise mit Streugold unterlegt. In Kleidung und Kopfbedeckung der handelnden Personen, so besonders in den farbigen, geschlitzten Wämsern und Hosen, erkennt man die Modetracht der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Daneben gebricht es dem Maler nicht an eigener Erfindungsgabe; der eine der beiden spottenden Juden hält dem Dorngekrönten die linke Faust mit dem zwischen Mittel- und Zeigefinger eingeklemmten Daumen entgegen, die bekannte Geste gegen den bösen Blick; der andere Kumpane neben ihm streckt ihm die Rechte zu mit dem auseinandergespreizten Zeig- und Mittelfinger, ein noch heute bekanntes Zeichen des Hohnes, und von einem Dritten erblickt man in der Tiefe des Bildes nur den entblößten Revers.

Der Glasmaler signiert rechts unten im Bilde mit H I G Fecit. Es handelt sich um Hans Jakob Geilinger den Ältern, Zeichner, Maler und Glasmaler, der, vermutlich aus Rapperswil stammend, in Luzern Bürger wurde und dort 1608—1666 nachweisbar tätig ist.[11]) Von ihm besitzt das Kloster Engelberg eine sechseckige Hinterglas-Tafel mit einer Darstellung der Anbetung der Könige; der Künstler zeichnet, wie in unserm Tafelbilde, mit H I G Fecit.[12])

In diesem Zusammenhang sei noch ein weiteres Hinterglasbild erwähnt, das ebenfalls aus der Sammlung meines

[11]) Frz. Heinemann, Schweiz. Künstlerlexik., Bd. I, S. 559.

[12]) R. Durrer, Die Kunst- und Architekturdenkmäler Unterwaldens S. 182/3.

Vaters stammt. Es stellt ebenfalls eine Madonna mit dem Jesuskinde, unter einem Baldachin sitzend, mit Ausblick auf eine Flußlandschaft, dar. Darunter zwei Allianceschilde mit Helmkleinod, begleitet von der Inschrift „Johann Heinrich Müller und Fraw Barbara Zur-Lauben sin Ehegemahel, anno dom. 1629", daneben das Monogramm mit dem Wappen des Zuger Glasmalers Michael Müller ab Lauried.[13]) Die Motive zu diesem Glasgemälde hat der Glasmaler vielleicht aus gleichartigen Bildern von B. Spranger, gestochen von H. Goltzius, oder von Rubens, gestochen von Schelte und Bolswert,[14]) entnommen. Im übrigen haben wir es hier wohl mit einer selbständigen Komposition des Glasmalers zu tun.

Die Technik der Hinterglasmalerei stand in der Innerschweiz seit Beginn des 16. Jahrhunderts ununterbrochen in Uebung; sie hat alsdann im 18. Jahrhundert, als die eigentliche Glasmalerei bereits völlig entartet und in Abgang gekommen war, in der Familie Abesch[15]) in Sursee noch eine letzte Blüteperiode erlebt. Als anspruchslose Volkskunst finden wir sie sogar bis tief ins 19. Jahrhundert hinein vor. Als ein letzter Ausläufer dieser Kunstübung sind auch die Radierungen auf mit Gold oder Silber unterlegtem Glas zu betrachten, die meist nach bekannten Stichen verfertigt wurden. Die Technik bestand darin, daß die Rückseite des Glases mit einer Folie aus Edelmetall belegt und diese mit sepiabrauner, dunkelblauer oder roter Polimentfarbe überzogen wurde, auf der das Bild aufgezeichnet und dann mit der Nadel radiert ward. Hinter das Ganze kam sodann eine schwarze Papierunterlage, auf der sich die feine Strichzeichnung deutlich vom Gold- oder Silbergrund abhebt. — Diese Technik wurde beispielsweise im Kloster Muri (Freiamt) bis zur Aufhebung geübt und sind hievon noch schöne Zeugen vorhanden.

---

[13]) A. Weber, Schweiz. Künstlerlexikon, Bd. II, S. 144.

[14]) Nach einer freundl. Mitteilung von Dr. H. Koegler, Kupferstichkabinett, Basel.

[15]) Frz. Heinemann, Schweiz. Künstlerlexikon, Bd. I, S. 4 und 5.