

<b>Zeitschrift:</b>	Kunst+Architektur in der Schweiz = Art+Architecture en Suisse = Arte+Architettura in Svizzera
<b>Herausgeber:</b>	Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte
<b>Band:</b>	50 (1999)
<b>Heft:</b>	4: Glasmalerei = Le vitrail = Vetrare
<b>Artikel:</b>	"Mehr Licht!" : Beziehungen zwischen Hinterglasmalerei und Glasmalerei
<b>Autor:</b>	Jolidon, Yves
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-394130">https://doi.org/10.5169/seals-394130</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### 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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### 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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 07.02.2026

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

## «Mehr Licht!» Beziehungen zwischen Hinterglasmalerei und Glasmalerei

Im Sterbebuch von Sursee findet sich unter dem 29. Januar 1731 der Eintrag: «H. Hanß Peter Von äsch erat glaßmahler».<sup>1</sup> Ob jedoch der zunächst als Tafelmaler bekannte Johann Peter Abesch überhaupt je ein Glasgemälde ausgeführt hat, ist bisher weder archivalisch noch durch eine signierte Scheibe und auch nicht stilistisch erwiesen. Zu jenem Zeitpunkt war aber in der näheren und weiteren Region ohnehin jedem klar, dass mit dem Begriff des «Glasmalens» nicht die Kunst der Malerei mit gebrannten Schmelzfarben und Bleiruten für Fensterzierden gemeint war, sondern jene mit kalten Farben auf einer gerahmten Glastafel: nämlich die als Wandschmuck bestimmte Hinterglasmalerei.

1710 bis 1723 hatte Johann Peter Abesch für das Markt- und Rathaus von Sursee, wo auch Recht gesprochen wurde, vier grossformatige Ölbilder auf Leinwand mit Parabeln göttlicher Gerechtigkeit gemalt. Sie stellen aus dem Alten Testament Salomons Urteil (1710), Susanna vor den Richtern (1721), Esther vor Ahasver (1722) und die Steinigung des Sababtschänders (1723) dar.<sup>2</sup> Bereits 1724 erhielt er vom Rat einen neuen Auftrag, doch sollte er diesmal nicht Ölbilder, sondern drei grosse Hinterglasgemälde ausführen. Diese befinden sich ebenso wie die Leinwandbilder noch heute im Rathaus und sind den Stadtpatronen, den heiligen Georg und Irenäus (Abb. 1), sowie der Kreuzigung (Abb. 10) gewidmet. Für das Kreuzigungsbild wurden am 22. Mai 1724 seiner Tochter Anna Helena 22 Gulden und 20 Schilling sowie 10 Schilling Trinkgeld ausgehändigt.<sup>3</sup>

Die eingangs festgestellte Mehrdeutigkeit des Begriffs «Glasmaler» zeigt einerseits, wie die damalige Zeit die beiden Techniken der Glasmalerei und der Hinterglasmalerei offenbar als *eine* Tätigkeit verstand, andererseits erschwert sie heute die archivalische Suche nach spezifischen Werken der Hinterglasmalerei und die Forschung über diese Künstler, die sogenannten Amelierer.<sup>4</sup> Dies bedeutet daher, dass «jeder Glasmaler, jeder Maler (...) des Amelierens zu verdächtigen» ist<sup>5</sup> und archivalische Quellen dementsprechend untersucht

werden müssen. Nach Carl Ludwig Thuot (nachweisbar 1673–1693), von dem sich ein signiertes und 1686 datiertes Hinterglasgemälde mit dem Sündenfall nach Dürer im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich befindet<sup>6</sup>, etablierte Johann Peter Abesch (1666–1731) ab etwa 1690 die Kunst der Hinterglasmalerei in Sursee. Seine ledig gebliebene Tochter Anna Barbara (1706–1773) verdiente sich allein mit diesem Beruf den Lebensunterhalt. Von ihren weiterum geschätzten, in zarten und hauchdünnen Farben, etwa

*1 Johann Peter Abesch,  
Die Enthauptung des heiligen  
Irenäus, 1724, Hinterglas-  
malerei, 64×48 cm, Rathaus  
Sursee. – Ab etwa 1690 betätigt  
sich Johann Peter Abesch als  
Hinterglasmaler. 1724 führt er  
für das Rathaus seiner Heimat-  
stadt drei Hinterglasgemälde  
mit den Stadtpatronen Georg  
und Irenäus sowie der Kreuzi-  
gung aus.*



2 Schliffscheibe, 1777 von Barbara Grünenwald gestiftet, Kirche von Erlenbach im Simmental. – Dem Wunsch nach mehr Helligkeit im Innenraum entspricht der folgerichtige Verzicht auf bemalte Scheiben in der Befensterung. Die Schliffscheibe aus Klarglas erlaubt die Weiterführung der Fenster- und Wappenschenkungssitte.

zwischen 1727 und 1770 gemalten Werken haben sich um die 400 Hinterglasmalereien erhalten.<sup>7</sup> Um ihre stilbildende Persönlichkeit herum arbeiteten mit Erfolg weitere begabte Künstlergenerationen in der Innerschweiz, wie die Meyer in Grosswangen, die Suter und Kopp in Beromünster, die Pfyffer von Sonnenberg in Luzern, etwas später die Menteler in Zug usw.<sup>8</sup>

Während die Hinterglasmalerei des 18. Jahrhunderts vor allem in der Innerschweiz mit der gewichtigen Publikation des Chorherren Georg Staffelbach (1900–1983) reich dokumentiert ist, bleiben für die Frühzeit der Hinterglasmalerei in der Schweiz und für die Gründe dieser Hochblüte im 18. Jahrhundert viele Fragen offen. Es sei hier versucht, schlaglichtartig und bei der gebotenen Kürze themenhaft die Entwicklung der Hinterglasmalerei in der Schweiz in ihren Beziehungen zur Glasmalerei zu skizzieren sowie ihre Entstehung und Verbreitung aus dem Wandel von Zeitgeist und Geschmack zu beleuchten. Es versteht sich von selbst, dass dieser Wandel nicht immer linear und gleichmäßig verlief, sondern je nach Region sprunghaft stattfand.

3 Wolfgang Spengler, Stadtansicht von Luzern, 1671, Glasgemälde, 83 × 62,5 cm, Detail der Stadtansicht, Historisches Museum Luzern. – Wolfgang Spenglers beliebte Scheiben mit Stadtansichten sind vorwiegend als Grisailles gemalt und verraten hierin den Zeitgeschmack, der während des Ausklangs der Kabinetscheiben-Schenkungen nach einer bewusst reduzierten Farbpalette ruht.

### Die Sitte der Fenster- und Wappenschenkung

Der seit dem 15. Jahrhundert blühenden Schenkungssitte eines Glasgemäldes in Kirche und Kloster, in Markt- und Rathaus folgte mit steigendem Wohlstand der Brauch der Fensterschenkung in öffentliche Wirts-, Trink-,



Bad- und Scherstuben. Der Brauch weitete sich bekanntlich auch auf die private Freundschaftsscheiben-Schenkung vermögender Bürger aus.<sup>9</sup> Seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist jedoch eine Abnahme der Fenster-Schenkung zu verzeichnen, obwohl davon ausgegangen werden kann, dass der Gebrauch von Glas als Fensterverschluss weiterhin zunahm. Der Überdruss des Wappenbretts führte letztlich auch zu einem Preiszerfall der Kabinetscheiben. Dies hatte umgekehrt zur Folge, dass sich nun eine breitere Bevölkerungsschicht der einst nur reicherem Kreisen vorbehalteten Sitte bedienen konnte. Die emporkommende, «wohlhabende Bauernsme»<sup>10</sup> der Eidgenossenschaft brachte fortan mit grosser Selbstverständlichkeit und keckem Selbstverständnis auf diesen Kabinetscheiben ihr oft eigens dafür neu geschaffenes Vollwappen an. Damit büsstet wohl umgekehrt bei der Oberschicht die Anbringung solcher Machtinsignien auch einiges von ihrer ursprünglichen Bedeutung ein. Dieser Anreiz-Verlust dürfte bei ihnen zur Abwendung von öffentlichen Scheibenschenkungen beigetragen und die Suche nach einem gediegeneren und privateren Ausdrucksmittel ihres Repräsentationsanspruches gefördert haben. Die Erzeugnisse der Glasmaler waren zudem, der Geldbörse des jeweiligen Auftraggebers entsprechend, immer öfters markanten technischen und künstlerischen Qualitätsschwankungen unterworfen, welche wiederum nicht eben dazu angetan waren, anspruchsvolle Aufträge zu bewirken. Auch tüchtige Meister sahen sich folglich gezwungen, nach anderen Einnahmequellen Umschau zu halten oder auf Wanderschaft zu gehen, um sich eine neue Kundschaft



zu suchen. Das bekannteste Beispiel mag Wolfgang Spengler (1624–nach 1684) sein, der Konstanz verliess und sich mit seinen beliebten Stadtansichten nach Kupferstichen stets wieder neue Aufträge sicherte.

### Ein neuer Zeitgeschmack

1671 schenkte Spengler in Luzern dem Rat eine solche grosse Scheibe mit der Stadtansicht Luzerns nach dem Stich von Matthäus Merian (Abb. 3).<sup>11</sup> Die Widmung lautet: «Hie Mit Meinen Gnädigen Vnd hochgeerten= / Herren Herren praezentiert Vnd offeriert Von= / Wolffgang Spengler Burger in Costanz.» Die Scheibe ist als Grisaille gemalt, allein für die Wappen Luzerns wird blaue Schmelzfarbe verwendet, während die Inkarnate der Heiligen mit wenig Eisenrot gehöht sind. In der präzisen Schwarzlot-Zeichnung erzielt die Grisaille vor dem Fenster somit die Wirkung eines lichtdurchlässigen Graphikblattes. Sie verrät damit ganz ihren Zeitgeschmack, welcher nach einer bewusst reduzierten Farbpalette rief. Immer dringender wurde der Wunsch nach mehr Helligkeit im Innenraum. Ein Saal mit solchen Fensterzierden muss auch durch die Lichtführung einen wesentlich anderen Raumeindruck vermittelt haben als die mit bunten Glasgemälden befensterten Säle, die etwa Diebold Schillings Chronik (um 1508–1513) zeigt (Abb. 11).<sup>12</sup> Dass dieses Verlangen nach mehr Licht aus einem veränderten Lebensgefühl und einer anderen Sehweise heraus zu verstehen ist, erhellen nicht zuletzt Inschrifttexte auf den Scheiben selbst, sogar dort, wo die Abkehr von der Buntheit noch nicht vollzogen wird. So besagt die Spruchtafel einer Bildscheibe von vier Basler Prädikanten aus dem Jahre 1681:<sup>13</sup> «Durchs Fenster gibt uns Gott das Gleicht in das Hauss, / dass wir all sehen recht, zu sehen ein und aus». Selbstverständlich ist in der hier dargestellten Pfingstwunderszene vordergründig das Wort Gottes als «Licht» gemeint, doch in der Bibel ist dieses Wunder nicht als geradezu physikalisch normaler Vorgang durchs Fenster geschildert, geschweige denn so gedacht. Auch Merians Radierung, welche die Vorlage zum Glasgemälde geliefert hat, zeigt kein Fenster.<sup>14</sup> In der religiösen Darstellung wird hier also – ganz im Zeichen der Aufklärung – nicht das formale Bild, sondern dessen Gehalt sozusagen verweltlicht.

Den konsequenten Schritt weiter als die immer noch bunte Scheibe der Basler Prädikanten von 1681 geht die fast ein Jahrhundert später von Barbara Grünenwald aus Diemtingen 1777 gestiftete Schliffscheibe in Erlenbach im Simmental (Abb. 2).<sup>15</sup> Folgerichtig erzielt sie jene gewünschte Helligkeit nun

durch Klarglas, und die Inschrift nennt hier als Lichtquelle nicht mehr wörtlich Gott, sondern das zwar himmlische, aber real sichtbare Gestirn der Sonne: «Ich thu' aus Liebe diß Fenster verehren / O Himmlische Sonn Thu dich Zu uns kehren / Erleüchte diß Hause von aussen und innen / und alle die Lehren und Hören darinnen.» In beiden angeführten Fällen klingt somit deutlich bürgerliche Häuslichkeit heller Wohnräume mit.

Es lässt sich allgemein unschwer feststellen, wie die vielfarbige, buntleuchtende Scheibe als Repräsentationsbild einflussreicher Stifter sich von den öffentlichen Bauten und Kirchen, die in ihrer architektonischen Formensprache immer festlicheres Licht beanspruchen, mehr und mehr zurückzieht. Beispielsweise haben die Chorherren von Beromünster 1677/78 noch fast den ganzen Scheibenzylkus in die Pfarrkirche von Neudorf LU gestiftet.<sup>16</sup> Dreissig Jahre später, 1708, wird aber auf das Begehr um einen «Schild» in die nur wenige Kilometer davon entfernte Winikoner Pfarrkirche, vom Stiftskapitel Beromünster «erkannt daß man ihm [dem Pfarrer] 4 (oder 8?) Thaler zu geben begehre, aber kein Schild, sondern an-



4 Monogrammist SHB[VR],  
Figurescheibe Hertzig-Wick,  
1607, Glasmalerei, Musée  
National de la Renaissance,  
Ecouen (aus der Sammlung  
des Musée de Cluny, Paris).  
– Die kleine Rundel mit dem  
Berufswappen des Glaser dient als  
bunte Fensterzirde.



5 Monogrammist SHBVR,  
Hinterglasgemälde mit der  
Allianz Seiler-Metzger, 1612,  
Sammlung R. F. Ryser, Bern.  
– Das gerahmte Bild dient als  
Wandschmuck, dessen Glas-  
oberfläche wie ein dicker Firnis  
geheimnisvoll spiegelt. In der  
Frühphase der Hinterglasmale-  
rei in der Schweiz sind es die  
Glasmaler, welche sich dieser  
Maltechnik zuwenden. Oft  
übernehmen sie dabei, wie hier,  
inhaltliche und formale Züge  
der Kabinetscheiben.

6 Melchior Müller ab Lauried, 1631 von Paul Stocker gestiftete Bildscheibe, Glasmalerei, Rathaus Zug. – Zu den begnadeten Künstlern, die sowohl Glasmalerei als auch Hinterglasmalerei schufen, gehört der Zuger Ochsenwirt, Politiker und Kriegsmann Laurenz Müller ab Lauried.



derwärts zu applizieren»<sup>17</sup>. Mit dieser Weigerung setzte das Kapitel Beromünster konsequent die bereits im Zuge der ersten Barockisierung ihrer eigenen Stiftskirche ab 1695 vorgenommene Neu-Orientierung fort, die mit allen farbigen Gläsern aufgeräumt hatte, damit «mehr Heitere hineinkäme»<sup>18</sup>.

Winikon kam 1703–05 durch andere Stifter zwar doch noch zu seinem Scheibenzyklus.<sup>19</sup> Doch mag bezeichnend sein, dass derselbe Joseph Zur Gilgen, Abt des Klosters St. Urban, der hier eine Scheibe mit seinem Wappen als öffentliches Insignium gestiftet hat, wenige Jahre später sein Bildnis als Hinterglasgemälde für einen bisher nicht bekannten Raum als privaten Wandschmuck bestellte.<sup>20</sup>

Der Gründe, warum sich die Künstler – namentlich seit dem Manierismus – diesem empfindlichen Werkstoff und dieser schwierigen Technik der Hinterglasmalerei vermehrt zuwandten, sind viele. Sicher ist: wenn man sich

unter veränderten gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Umständen von der Kabinettglas malerei entfernte, was lag für die Glasmaler näher als eine kalt hintermalte Glasscheibe? Schliesslich wurden in der Spätphase der Kabinettsscheibenkunst von ihnen auch Ausserungen und Neuanfertigungen von Fenster Scheiben mit kalten Farben verlangt.<sup>21</sup>

#### Glasmaler und Hinterglasmaler

Es lässt sich eine ganze Reihe, auch sehr namhafter Künstler aufzählen, die in beiden Techniken der Glas- und Hinterglasmalerei Werke geschaffen haben. Erwähnt seien hier nur einige<sup>22</sup> wie Peter Balduin (seit 1558 in Zofingen –1602), Hans Jakob Sprüngli (in Zürich, um 1559–1637)<sup>23</sup>, Hans Jakob Fehr (in Zürich, 1659–1734), Hans Jakob Geilinger der Ältere (in Luzern, 1611–1677) oder der bereits erwähnte Wolfgang Spengler (in Konstanz,

1624–nach 1684). Auch die inhaltliche und formale Verwandtschaft mit der Glasmalerei lässt sich durch mehrere Beispiele belegen. Vom Monogrammist SHB, dessen stilistische Herkunft im zürcher-st. gallischen Gebiet zu suchen ist, stammt die Figurenscheibe Hertzig-Wick aus dem Jahre 1607 im Musée National de la Renaissance in Ecouen bei Paris (Abb. 4).<sup>24</sup> Damit zu vergleichen ist ein kleines, als Wandschmuck originalgerahmtes Hinterglasgemälde des Stifterpaars Seiler-Metzger von 1612 mit dem Monogramm S. HB. VR in der Sammlung Ryser (Abb. 5).<sup>25</sup> Monogramm, Stilistik und ikonographische Besonderheiten stimmen in beiden Werken vollkommen überein. Auch im Aufbau des Hinterglasgemäldes ist die enge Verwandtschaft mit einer Kabinettscheibe zu erkennen.<sup>26</sup>

Von Laurenz Melchior Müller ab Lauried (in Zug, um 1600–1672) ist in den Fenstern des Zuger Rathauses ein Glasmalerei von 1631 eingebaut (Abb. 6).<sup>27</sup> Die qualitätsvolle Scheibe, die Hauptmann Paul Stocker aus Zug stiftete, zeigt im Hauptbild den Empfang der hilfesuchenden Zuger Delegation bei König Albrecht in Königsfelden während der Belagerung ihrer Stadt durch die Eidgenossen im Jahre 1352. Beim ebenfalls von diesem Künstler signierten und 1629 datierten Hinterglasgemälde, das die Muttergottes mit dem Jesuskind über der Allianz Johann Heinrich Müller-Barbara Zurlauben darstellt (Abb. 7)<sup>28</sup>, hat die eingehende Untersuchung anlässlich der Restaurierung<sup>29</sup> gezeigt, dass auch die maltechnische Ausführung dieses Werkes den Glasmaler verrät: der erste Farbauftrag besteht aus feinen, lasierenden Schwarzlot-Schichten in verschiedenen Intensitäten, welche das ganze Bild bereits schattieren und mit Federkiel-Radierungen modellieren. Die Farbbebung sowie die Muschel- und Blattgoldapplikationen erfolgten erst in weiteren Arbeitsschritten, so dass – hätte man den Künstler nach dem ersten Auftrag an der Weiterarbeit gehindert – praktisch eine Grisaille-Scheibe vorliegen würde. Dieses Vorgehen und diese Wirkung erkennen wir auch auf Werken Johann Schapers (in Nürnberg, 1635–1670), von dem sich mehrere Trinkgläser mit Schwarzlotbemalungen erhalten haben, die bei zurückhaltender Farbbebung oft wie «ekolorierte Grisaiilen» wirken. Bei seinem Hinterglasgemälde mit dem Martyrium des Apostels Matthäus<sup>30</sup> ergibt erst das separat und lose hinterlegte, mit Blattsilber beklebte Papier die Wirkung eines hintermalten, respektive radierten Spiegels (Abb. 8).

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass sich einerseits die Glasmalerei der neuen Forderung nach mehr Licht anzupassen suchte, indem sie ihre graphischen Vorlagen



als Grisaiilen umsetzte. Im weitgehenden Verzicht auf Farbe entfremdete sie sich schliesslich ihrem eigenen Wesen, was wiederum ihr Ende beschleunigte. Andererseits entwickelte gleichzeitig die Hinterglasmalerei gerade jene Besonderheiten, die ihre Wertschätzung bilden sollten: Indem sie sich bei der Umsetzung grafischer Vorlagen von der zweifarbigem Radiertechnik entfernte, nutzte sie im bunteren «Gamalieren» – wie es im 17. Jahrhundert auch hieß – den Vorteil der breiten Farbpalette und den spiegelnden Glanz des sozusagen als Firnis dienenden Glases voll aus. Besonders schön ersichtlich wird dies in der Gegenüberstellung einer Grisaille-Scheibe aus dem Schlösschen Rebstein SG<sup>31</sup> und eines funkelnden Hinterglasgemäldes von Johann Peter Abesch<sup>32</sup>, welche beide die gleiche Darstellung von Pan und Syrinx tragen (Taf. 4.2 und 4.1, S. 26).

Ein ganz wesentlicher Unterschied zwischen den Techniken der Glasmalerei und der Hinterglasmalerei besteht im Umgang mit dem Licht, dessen Quellen und Wirkungen. Kann die Glasmalerei nämlich stets nur und

7 Melchior Müller ab Lauried, Hinterglasgemälde mit der Muttergottes und dem Jesuskind über der Allianz Müller-Zurlauben, 1629, 19×14,2 cm, Privatbesitz (Aufnahme um 1950). – Nicht nur der Fußteil des Hinterglasgemäldes mit Inschrift, Datierung und Wappen, sondern auch die Maltechnik verrät den Glasmaler. Im ersten Arbeitsgang hat Melchior Müller ab Lauried die gesamte Komposition mit Schwarzlot und Federkiel-Radierung ausgeführt und erst in weiteren Arbeitsschritten durch Muschel- und Blattgoldapplikationen sowie Kalfarben die Farbbebung erzielt.

8 Johann Schaper, Hinterglasgemälde mit dem Martyrium des Apostels Matthäus, um 1650, Sammlung R.+F. Ryser, Bern. – Erst das hinterlegte, mit Blattgold beklebte Papier ergibt zusammen mit der Schwarzlotzeichnung die Wirkung eines hintermalten, respektive radierten Spiegels.

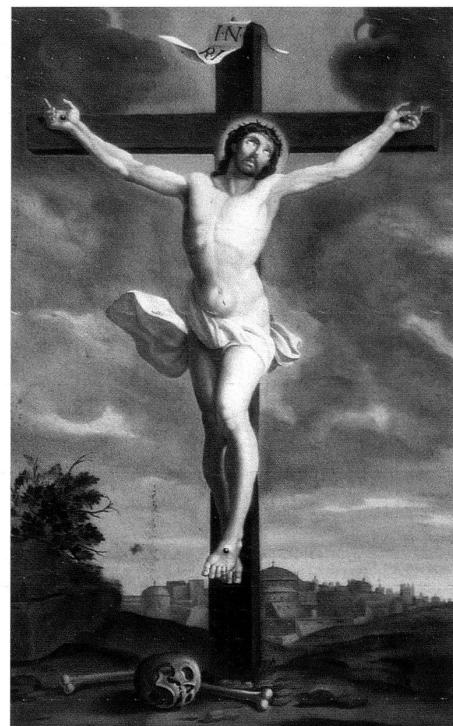


ausschliesslich mit dem natürlichen Tageslicht rechnen und muss sie mit einbrechender Nacht ins Dunkel tauchen, so bleibt der im Innenraum an der Wand hängenden Hinterglasgemälde genauso wie dem in der Hand zu betrachtenden amelierten Prunkhumpen oder Kabinettstück das Spiel mit dem künstlichen Licht. Die Hinterglasgemälde rechnet mit wechselndem Licht und braucht das mysteriöse Spiegeln des Glases. Die irritierende Unmöglichkeit, ein ameliertes Bild auf einen Blick vollständig zu erfassen, muss als wesentliches Merkmal der Hinterglasgemälde angesehen werden. Das an der Wand hängende Hinterglasbild zwingt den Betrachter, der es voll erfassen will, zu mehrfachem Positionswechsel, weil das durchs Fenster einströmende Licht, die Spiegelungen der Lichtquellen auf der Glasoberfläche und der eigene Schatten ihm immer wieder Teile des Inhaltes und damit des Gehaltes verschleiern. Was für das Tageslicht gilt, muss natürlich für das unbestimmt flackernde Kerzenlicht der Abend- und Nachtstunden erst recht in Betracht gezogen werden.

9 Franz Thaddäus Menteler der Ältere, Hinterglasgemälde mit der Kreuzigung, 1747, Rathaus Zug. – Während der Glasmaler Wolfgang Spengler 1671 dem Luzerner Rat zu seiner Empfehlung ein Hinterglasgemälde verehrt hat, schenkt der als Tafelmaler ausgebildete und auch als Gastwirt amtierende Franz Thaddäus Menteler zu Neujahr 1747 dem Zuger Rat ein grosses Hinterglasgemälde. Er tut dies sicher im Wissen, dass Johann Peter Abeschs 1724 ins Rathaus Sursee gelieferte Hinterglasgemälde, das ebenfalls eine Kreuzigung zeigt, hoch geschätzt wird (vgl. Abb. 10).

malerei abgeleitet werden darf, sondern weitere alte Quellen aufweist. In allen Fällen zeigt sich, dass die Hinterglasgemälde immer sehr hohes Ansehen genoss und wohl gerade ihrer mit grossen Kosten verbundenen Schwierigkeiten wegen, welche die Amelierer durch virtuoses Raffinement noch zu erhöhen wussten, als etwas Besonderes galt.

Die hohe Wertschätzung der Hinterglas-



#### Die Blüte der Schweizer Hinterglasgemälerei im 18. Jahrhundert

Neben dem Gemälde auf Flachglas als Wand- schmuck gab es von Anfang an für die Hinterglasgemälerei zahlreiche weitere Anwendungsbiete: von Hausaltärchen und Pax-Tafeln über goldgefassste Trinkgefässe<sup>33</sup>, Hochzeits- und Kabinetschränke bis zu Schmuck und Trachtenzubehör usw. Damit wird deutlich, dass die Hinterglasgemälerei nicht allein von der Glas-



Thaddäus Mentelers des Älteren (in Zug, 1712–1789) an den Zuger Rat deutlich: obwohl als Tafelmaler tätig, schenkt er 1747 zu seiner Rekommandation ein grossformatiges Hinterglasgemälde mit einer Kreuzigungsdarstellung ins Rathaus (Abb. 9), offenbar im vollen Wissen, dass dies eine Besonderheit darstellt, die seine hohe Kunstfertigkeit bestimmt besser beweisen wird als die eigene Tafelmalerei und vor allem die seiner möglichen Konkurrenten.<sup>34</sup> Das Bild wird ihm nachträglich mit 30 Gulden gut bezahlt.<sup>35</sup>



Während Wolfgang Spengler als Glasmaler 1671 der Stadt Luzern also noch ein Glasgemälde geschenkt hatte (Abb. 3), führte in Sursee Johann Peter Abesch 1724 drei grosse Hinterglasmalereien aus, von denen eines ebenfalls die Kreuzigung darstellte (Abb. 10). Franz Thaddäus Menteler, der wie Johann Peter Abesch bisher vorwiegend als Tafelmaler in Erscheinung getreten war, wiederholt hier demnach einerseits die Schenkssitte Spenglers, anderseits wählt er dabei Abeschs neue erfolgversprechende Technik der Hinterglasmalerei und orientiert sich im Bildthema an dessen Kreuzigungsbild, das er sicher kannte.

Als Johann Peter Abesch zwei Jahre vor seinem Tod mitansehen musste, wie der Grossteil seiner Heimatstadt Sursee 1734 niederbrannte, war die Zeit der Glasmalerei auch in der traditionsverhafteteren Innerschweiz vorbei. Die Schliffscheibenproduktion hatte hier nie richtig Fuss gefasst, die Hinterglasmalerei jedoch stand nun in vollster Blüte. Dieser Gesinnungswandel lässt sich auch am neuen Stadtbild Sursees ablesen, das beim Wiederaufbau nach dem verheerenden Stadtbrand entstand: «Mehr Licht!» lautete auch hier die Devise. Die abgebrannte Haupt- und Marktstrasse wurde durch Zurückversetzen der oberen Häuserzeile platzartig verbreitert. Damit gab man dem Einfall der Sonne mehr Raum auf die szenisch-symmetrische Häuserfront mit den grösseren barocken Fenstern. Das Licht konnte nun durch farbloses Glas ungehindert in die bürgerliche Stube einströmen und die Hinterglasgemälde an den Wänden zu farbenfrohen Spiegelungen erwecken (Abb. 12).

### Zusammenfassung

Die allgemeine Sehnsucht nach mehr Licht führt seit dem 17. Jahrhundert bei der Glasmalerei zur Reduktion der Farbpalette bis hin zur Grisaille- und Schliffscheibe. Während des Ausklangs der Kabinetscheibe als Fensterzierde erobert sich die Hinterglasmalerei ihren Platz als Wandschmuck, indem sie sich erst der inhaltlichen und formalen Gegebenheiten bedient, welche die Glasmalerei geprägt hatten. Herstellungs- und maltechnisch, aber auch inhaltlich-formal wandelt sich die Hinterglasmalerei von ihrer Nähe zur Glasmalerei immer mehr zum farbenfrohen Gemälde, indem sie das Spiel durchscheinenden Lichtes der Glasmalerei in ein Spiel mit spiegelndem Licht uminterpretiert. Haben sich anfänglich unter veränderten gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Umständen und aus der Kenntnis des Werkstoffs heraus vor allem die Glasmaler der Amelierkunst zugewandt, so werden sie in dieser besonderen Technik seit dem 18. Jahrhundert durch die Tafelmaler abgelöst.

*10 Johann Peter Abesch, Hinterglasgemälde mit der Kreuzigung, 1724, Rathaus Sursee. – Waren im 17. Jahrhundert vor allem Glasmaler als Hinterglasmaler tätig, so werden sie in dieser besonderen Technik seit dem 18. Jahrhundert durch die Tafelmaler abgelöst, wobei Johann Peter Abesch hierin eine Pionierrolle übernimmt.*

*11 Diebold Schilling, Schweizer Bilderchronik, Ausschnitt aus fol. 111r, Verhandlungen des Herzogs René II. von Lothringen 1476 in der Luzerner Ratsstube, 1508–1513, Korporationsbürgergemeinde Luzern, Depositum Zentralbibliothek Luzern S. 23 fol. – Das Bild vermittelt einen Eindruck, wie man sich zur Zeit der Hochblüte der Kabinetscheibenkunst die Lichtqualität in einem Repräsentationsraum vorzustellen hat, der mit Butzenscheiben und grossen bunten Standesscheiben befestigt ist.*

*12 Supraportenbild, Der Tanz zur Dudelsackmusik, Korporationsbürgergemeinde Luzern, Depositum Altersheim Dreilinden Luzern, um 1780. – «Mehr Licht!» Grosse Fenster lassen im 18. Jahrhundert die Sonne ungehindert in die bürgerliche Stube einströmen. Das farbenfrohe Spiel mit dem Licht findet nicht mehr in den Glasmalereien im Fenster, sondern uminterpretiert in den Spiegelungen der als Wand-schmuck dienenden Hinterglasmalereien im Privatraum statt.*

## Résumé

Depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, l'aspiration à plus de clarté amène, dans l'art du vitrail, à une réduction de la palette des couleurs et finalement à la production de vitraux à la grisaille et au verre gravé (*Schliffscheibe*). Tandis que le vitrail aux couleurs vives disparaît de l'ornementation des fenêtres, la peinture sous verre, réalisée à froid, s'impose peu à peu comme décor mural, reprenant d'abord les éléments de contenu et de forme qui caractérisaient les vitraux. Par la suite, la peinture sous verre s'écarte de plus en plus du vitrail, non seulement par sa facture technique et picturale, mais aussi par ses aspects formels et iconographiques. Le rayon lumineux traversant le vitrail est réinterprété en un jeu de lumière miroitant sur une peinture au riche déploiement de couleurs. Si, dans les premiers temps, du fait des aléas de la situation sociale et économique et en raison de la connaissance des matériaux de base, cette technique de peinture est restée l'apanage des maîtres verriers, les peintres de chevalet prennent leur relève dès le XVIII<sup>e</sup> siècle.

## Riassunto

A partire dal Seicento, l'aspirazione a una maggiore luminosità negli spazi si traduce nelle vetrate in una riduzione della tavolozza per poi giungere a soluzioni quali la *grisaille* e il vetro inciso (*Schliffscheibe*). Quando la vetrata non viene più utilizzata per ornare le finestre, si afferma la pittura su vetro (*Hinterglasmalerei*) quale decorazione parietale. Inizialmente essa riprende gli elementi contenutistici e formali che caratterizzavano le vetrate. In seguito, dal punto di vista della tecnica di fabbricazione e pittorica, ma anche dal profilo delle forme e dei contenuti, il vetro dipinto a freddo si distanzia progressivamente dalla vetrata policroma (ottenuta con le sostanze coloranti sciolte nella pasta vitrea fusa). Il raggio di luce che attraversa il vetro viene reinterpretato in un gioco di luce riflessa su un dipinto dalla vivace carica coloristica. In un primo tempo, considerati i mutamenti sociali ed economici e in virtù della conoscenza dei materiali, questa tecnica viene adottata soprattutto dai maestri vetrai, sostituiti dai pittori a partire dal Settecento.

## Anmerkungen

<sup>1</sup> Stadtarchiv Sursee, Archiv Katholische Kirchgemeinde und Pfarrei Sursee: Sterbebuch 1726–1796, fol. 13v.

<sup>2</sup> GEORG STAFFELBACH, *Geschichte der Luzerner Hinterglasmalerei von den Anfängen bis zur Gegenwart* (Luzern Geschichte und Kultur), Luzern 1951, S. 181, Nrn. 10–13 und Taf. 40, Abb. 63; UTA BERGMANN und STEFAN RÖLLIN, *Sursee* (Schweizerische Kunstmäler GSK, Serie 60, Nr. 593–595), Bern 1996, S. 36 (mit Abb.). Zum Verhältnis dieser Ölgemälde Johann Peter Abeschs zu Hinterglasmalereien gleichen Themas und zu ihren Vorlagen vgl. YVES JOLIDON, *Museum Sursee. Geschenke und Erwerbungen 1985–1995* (Surseer Schriften, Reihe Kataloge 2), Sursee 1995, S. 59–60, Nr. 4.9.

<sup>3</sup> Staffelbach 1951 (wie Anm. 2), S. 181–182, Nrn. 17–19, Taf. 47, Abb. 75 und Taf. 52, Abb. 86–87. – «1724 Mai 22. H. Hans Peter v. Esch so ein Crucifix auf Glas gemahlt auf das Rathaus mit ihm endlich abkommen und dato seiner dochter Helene das Geld eingehändigt 22. g. 20fl. Trinkgeld 10 fl.» – «Den 24. Augst. H. Joh. Peter von Esch Glassmahlern, welcher M. Gn. Hrn. Rathaus zwey von glass gross gemahlte Stuck nemlichen St. Georg und St. Irene beyde Stat Patronen als von einer hochen kunstreichen hand und vortrefflichem Meister accadiert F. 120 thaler samt einem Spruch, duggaten & trinkgeld 50 gl.5. Dem Ueberbringer dieses Stück trinkgelt 2 fl.» Zitiert nach Staffelbach 1951 (wie Anm. 2), S. 64.

<sup>4</sup> Zu den Begriffsdefinitionen der Hinterglasmalerei und ihrem Wandel in der Geschichte siehe FRIEDER RYSER, *Verzauberte Bilder. Die Kunst der Malerei hinter Glas von der Antike bis zum 18. Jahrhundert*, München 1991, S. 30–31.

<sup>5</sup> Zitat F. Ryser in: «Amalierte Stuck uff Glas / Hinder Glas gemalte Historien und Gemälde». *Hinterglas-kunst von der Antike bis zur Neuzeit*, Ausstellungs-kat. Murnau am Staffelsee, Schlossmuseum 1995, Zweite, verbesserte Auflage, Murnau 1997, S. 27.

<sup>6</sup> Inv.-Nr. LM 23 694. *Glas, Glanz, Farbe. Vielfalt barocker Hinterglaskunst im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts*, Ausstellungs-kat. Murnau, Schlossmuseum 1997, Murnau 1997, S. 106, Nr. N 1 (mit Abb. und älterer Literatur).

<sup>7</sup> Ausführlichstes Werkverzeichnis bei Staffelbach 1951 (wie Anm. 2).

<sup>8</sup> Staffelbach 1951 (wie Anm. 2).

<sup>9</sup> Zu diesem Brauch siehe nach wie vor HERMANN MEYER, *Die Schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung vom XV. bis XVII. Jahrhundert*, Frauenfeld 1884, sowie den Überblick bei PAUL BOESCH, *Die Schweizer Glasmalerei* (Schweizer Kunst 6), Basel 1955.

<sup>10</sup> HANS LEHMANN, *Geschichte der Luzerner Glasmalerei von den Anfängen bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts* (Luzern Geschichte und Kultur III, 5), Luzern o.J. (1941), S. 46.

<sup>11</sup> Lehmann 1941 (wie Anm. 10), S. 193–194 und Taf. 209, Abb. 255.

<sup>12</sup> vgl. ALFRED A. SCHMID (Hrsg.), *Die Schweizer Bild-derchronik des Luzerners Diebold Schilling 1513*, Sonderausgabe des Kommentarbandes zum Faksimile der Handschrift S. 23 fol. in der Zentralbibliothek Luzern, Luzern 1981, besonders Folio 2r und 111r oben.

<sup>13</sup> Ecouen, Musée National de la Renaissance, Inv.-Nr. D. S. 2107. YVES JOLIDON, *Eidgenössische und oberrheinische Scheiben aus dem Museum Cluny (3. Teil)*, in: Archives Héraldiques Suisses, Heft I, 1996, S. 47–49, Nr. 71 (mit Abb.).

<sup>14</sup> Matthäus Merian d. Ä.: Das Pfingstwunder. Radierung aus: *Icones Biblicae / Biblische Figuren ...* Frankfurt 1625/27. Apg. II, pl. 117. Jolidon 1996 (wie Anm. 13).

<sup>15</sup> VERENA STÄHLI-LÜTHI, *Die Kirche von Erlenbach im Simmental. Ihre Geschichte und ihre Wandmalereien*, Bern 1979, S. 163 und Taf. 48.

<sup>16</sup> Lehmann 1941 (wie Anm. 10), S. 215–216 und Taf. 267, Abb. 322 (als verwirrende Foto-Montage) sowie Taf. 268, Abb. 323–324.

- <sup>17</sup> Zitiert nach der Abschrift des Kapitelprotokolls Stift Münster VIII 919 im Pfarrarchiv Winikon, Ordner 141, Mappe 5/7. In Rundklammer die unsichere Lesart im Original des Stiftsarchivs Beromünster, Codex 251 p. 917.
- <sup>18</sup> ROBERT LUDWIG SUTER, *Eine Wappenscheibe des Stiftes Beromünster aus dem Jahre 1704*, in: Heimatkunde des Michelsamtes 1, o.O.u.J., S. 6.
- <sup>19</sup> YVES JOLIDON, *Der Scheibenzyklus von 1703–1705 in der Pfarrkirche Winikon*, in: Jahrbuch der Historischen Gesellschaft Luzern 15, 1997, S. 19–52; YVES JOLIDON, *Winikon, Pfarrkirche St. Maria Himmelfahrt* (Schweizerische Kunstdenkmäler GSK, Serie 60, Nr. 599), Bern 1996, S. 27–31.
- <sup>20</sup> Staffelbach 1951 (wie Anm. 2), S. 120 und 238, Nr. 20.
- <sup>21</sup> Noch 1724 erhielt der Maler Füssli in Zürich den Auftrag, eine ungebrannte Wappenscheibe in Wasserfarben für ein Fenster in die neue Kirche zu Egelshofen bei Konstanz zu liefern. Lehmann 1941 (wie Anm. 10), S. 194.
- <sup>22</sup> Eine ausführlichere Liste bei Ryser 1991 (wie Anm. 4), S. 115–116.
- <sup>23</sup> Zu diesem Künstler siehe in diesem Heft den Aufsatz: *Ein Prunkhumpen mit Hinterglasmalerei von Hans Jakob Sprüngli* (Hauptwerke der Schweizer Kunst, S. 68–71).
- <sup>24</sup> Aus der Sammlung des Museums Cluny in Paris stammend, Inv.-Nr. Cl. 1855. Jolidon 1995 (wie Anm. 13), (2. Teil) Heft II, 1995, S. 114–116 (mit Abb.).
- <sup>25</sup> Ryser 1991 (wie Anm. 4), S. 119, Abb. 129 und S. 326.
- <sup>26</sup> YVES JOLIDON, *Das Hinterglas-Gemälde mit der Allianz Seiler-Metzger von 1612* (Vitrine. Dokumentationsblatt des Schweizerischen Zentrums für Forschung und Information zur Glasmalerei, Romont), Romont 1998.
- <sup>27</sup> FRANZ WYSS, *Die Zuger Glasmalerei*, mit einem Beitrag von Fritz Wyss, Zug 1968, S. 79–80 und Abb. 48; RENÉ J. MÜLLER, *Zuger Künstler und Kunsthändler 1500–1900*, Zug 1972, S. 200–202 und Abb. 67.
- <sup>28</sup> Privatbesitz. Staffelbach 1951 (wie Anm. 2), S. 34–35, 177, Nr. 47 und Taf. 21, Abb. 32.
- <sup>29</sup> 1998 von Simone Bretz, München.
- <sup>30</sup> Bern, Sammlung R. + F. Ryser, Inv.-Nr. HGL 891. Vgl. FERDINAND LUTHMER, *Eglomisierte Gläser*, in: Kunstgewerbeblatt 4, 1888, Heft 6, S. 103. Freundlicher Hinweis von Frieder Ryser.
- <sup>31</sup> Wappenscheibe des Johann Rudolf Reinhart und des Johann Wilhelm Blarer von Wartensee, 1666, Zürich, Schweizerisches Landesmuseum, Inv.-Nr. IN 67/59. JENNY SCHNEIDER, *Glasgemälde. Katalog der Sammlung des Schweiz. Landesmuseums Zürich*, Band II, Zürich o.J. (1971), S. 321, Nr. 626.
- <sup>32</sup> Um 1720, Sursee, Stiftung Stadtmuseum (Stiftung Georg Staffelbach), Inv.-Nr. ST 189. Glas, Glanz, Farbe 1997 (wie Anm. 6), S. 107–109, Nr. N 3.
- <sup>33</sup> Siehe in diesem Heft den Aufsatz: *Ein Prunkhumpen mit Hinterglasmalerei von Hans Jakob Sprüngli* (Hauptwerke der Schweizer Kunst, S. 68–71).
- <sup>34</sup> Zug, Rathaus. Müller 1972 (wie Anm. 27), S. 290 und S. 287, Abb. 111.
- <sup>35</sup> Staffelbach 1951 (wie Anm. 2), S. 101, 220, Nr. 1.
- Landesmuseum, Zürich, Neg. 11030. – 7: Aus: Georg Staffelbach, *Geschichte der Luzerner Hinterglasmalerei von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Luzern 1951, Taf. 21, Abb. 32. – 9: Kantonale Denkmalpflege, Zug. – 11: Aus: Alfred A. Schmid (Hrsg.), *Die Schweizer Bilderchronik des Luzerners Diebold Schilling 1513*, Sonderausgabe des Kommentarbandes zum Faksimile der Handschrift S. 23 fol. in der Zentralbibliothek Luzern, Luzern 1981. – 12: Aus: Luzern und der Vierwaldstättersee (Merian), Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg o.J., S. 29.

### Adresse des Autors

Yves Jolidon, lic. phil. I, Kunsthistoriker, Schweizerisches Zentrum für Forschung und Information zur Glasmalerei, Au Château, 1680 Romont

### Abbildungsnachweis

1, 10: Stadtarchiv Sursee. – 2: Kantonale Denkmalpflege Bern, Gerhard Howald, Kirchlindach. – 3: Historisches Museum Luzern. – 4: Musée du vitrail, Romont. – 5, 8: R. + F. Ryser, Bern. – 6: Schweizerisches