

Zeitschrift: Zürcher Taschenbuch
Herausgeber: Gesellschaft zürcherischer Geschichtsfreunde
Band: 75 (1955)

Artikel: Zürcher Hinterglasmalereien
Autor: Schindler-Ott, Margrith
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-985095>

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: 01.05.2026

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



Zürcher Hinterglasmalereien

Von Dr. Margrith Schindler-Ott.

Der zürcherischen Hinterglasmalerei wird im allgemeinen wenig Beachtung geschenkt. Das Schweizerische Landesmuseum besitzt die größte Sammlung solcher Zürcher Glasbilder, und Frik Gysin¹⁾ bezeichnet Zürich, Basel und Luzern als Hauptzentren dieser Kunstgattung. Leider aber enthalten die übrigen Museen im Kanton kein entsprechendes Material. Dies klingt eigenartig, da Zürich im 17. Jahrhundert in der Glasmalerei führend war, und da, wie H. Lehmann²⁾ verrät, seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts einzelne Glasmaler auch die Kunst des „Amalierens“ (Amulierens, Amelierens) oder Hinterglasmalens kannten. Solche Arbeiten stehen also in einem gewissen Zusammenhange mit der schweizerischen Glasmalerei, und tatsächlich sind uns signierte Hinterglasbilder von Zürcher Glasmalern erhalten geblieben. An Beispielen soll dies im folgenden gezeigt werden. Sicher ist, daß das reformierte Zürich für Hinterglasmalereien weniger Verwendungsmöglichkeiten besaß als katholische Gegenden, wie beispielsweise die Innerschweiz.

Was verstehen wir eigentlich unter Hinterglasmalerei? Ihr Werdegang vollzieht sich in umgekehrtem Sinne zur Aufglasmalerei; wesentlich ist, daß dabei nichts gebrannt oder gebleit wird. Die Bezeichnung „hinter Glas gemalt“ ist wortwörtlich zu nehmen, denn die Malerei wird auf der Rückseite einer

¹⁾ Frik Gysin: Drei Goldschmiedearbeiten. Jahresbericht 1937 des Schweizerischen Landesmuseums, Zürich 1938, S. 88.

²⁾ Hans Lehmann: Zur Geschichte der Glasmalerei in der Schweiz, Zürich 1925, S. 80.



Madonna mit dem Jesuskind
Votivbild Rudolf Rahns 1521

Glascheibe angebracht. Das Glas hat die Funktion eines Malgrundes und eines Firnisses, einer Glasur zugleich. Die Maltechnik baut sich nach eigenen Gesetzmäßigkeiten auf. Es wird vom Vordergrund in den Hintergrund gemalt, und zwar erfolgen die verschiedenen Phasen der Bemalung in zeitlich getrennten Abständen. In der Regel bestrich man als erstes die Glasfläche mit einer Gummilösung; dann wurden Umrißlinien und Binnenzeichnung in Wasserfarben, Zinnober oder Sepia, seltener in schwarzer Tusche angebracht. Nun folgte die eigentliche Bemalung: eine einfache Technik bestand in der farbigen Ausfüllung der Flächen mittels ungebrochener Deckfarben. Um allzu schroffe Gegensätze nebeneinanderstehender Farbtöne zu vermeiden, versuchten geschicktere Hände unter Verwendung von Lasuren Abstufungen hervorzubringen. Stärkste Helligkeiten und tiefste Schatten werden dabei zuerst aufgemalt, dann folgen die Halbtöne. Als letztes wird der Hintergrund behandelt. Dieser kann auf verschiedene Weise gestaltet werden: entweder besteht er in einer Schicht starker Lokalfarbe oder in einer teilweisen Vergoldung oder Versilberung, oder aber die Malerei wird durch eine Folie hinterlegt. Hinterglasmalereien können deshalb nicht an Fensterscheiben verwendet werden. Noch viele Abarten ergänzen das Bild dieser interessanten Technik; sie werden zum Teil im Abschnitt über die Zürcher Hinterglasmalerei erwähnt. Als Werkzeug für den Auftrag der Wasser-, Tempera- oder Ölfarben dienten feine Pinsel aus Fischotter- oder Marderhaaren.

Die Vorzeichnungen zu Hinterglasbildern, sogenannte Risse, wurden direkt unter die Glasplatte gelegt und mit Feder oder Pinsel auf dieselbe übertragen. Als Vorlagen dienten vom Maler selbst entworfene Zeichnungen und Gemälde, oder irgendwelche Stiche, Radierungen, Holzschnitte und Ölbilder.

Hinterglasmalereien können ein hohes Alter erreichen, wenn man von der Zerbrechlichkeit des Glases absieht. Die Glasplatte dient als vortrefflicher Schutz, und deshalb ist es nicht erstaunlich, daß uns noch sehr alte Stücke erhalten sind.

Die frühesten Hinterglasmalereien tauchen bereits in der Antike, und zwar in späthellenistischer Zeit auf. Aus dem 5. Jahrhundert n. Chr. ist ferner ein Medaillon mit Hinterglasmalerei bekannt, welches zu einem byzantinischen Kreuz gehörte. Dann verliert sich die Spur solcher Kunstwerke bis ins 13. Jahr-

hundert. In dieser Epoche dürfte die Hinterglasmalerei in Italien durch die Griechen von Byzanz her eingeführt worden sein, denn plötzlich tritt dort eine verhältnismäßig stattliche Zahl solcher Bilder in Erscheinung, die mit großer technischer Sicherheit ausgeführt sind. Von diesen italienischen Werken wurden die Stücke der Folgezeit beeinflusst. Seit dem 16. Jahrhundert findet man die Technik der Hinterglasmalerei in vielen Ländern Europas³⁾. Auch auf dem Gebiete der Eidgenossenschaft entstehen beachtenswerte Leistungen:

Die Rahnsche Motivtafel⁴⁾ im Landesmuseum Zürich stellt wohl das erste deutschschweizerische Tafelgemälde in Amuliertchnik dar, welches für unsere Betrachtungen der Zürcher Hinterglasmalerei in Frage kommt. Gleichzeitig gilt sie als älteste Motivtafel. Im Vordergrunde sitzt Maria mit dem Jesuskinde; vor ihr rechts kniet der Reisläufer Rudolf Rahn, der Stifter des Bildchens; links unten erblicken wir den Wappenschild der Familie Rahn. Die Darstellung des Stifters als kleine Nebenfigur entspricht der Auffassung des Mittelalters. In Stifterbildnissen späterer Jahrhunderte gleichen sich die Donatoren den heiligen Personen im Größenmaß an. Die Figurengruppe auf unserem Motivbild befindet sich in einer bergigen Flußlandschaft, die vielleicht den Hohentwiel mit der Stadt Radolfzell darstellt. Das Bild ist als Weihgabe des Feldhauptmanns Rudolf Rahn wegen glücklicher Wiederkehr aus italienischen Feldzügen gestiftet worden und soll sich früher im Kloster Seedorf (Kanton Uri) befunden haben. Rudolf Rahn fiel 1525 in der Schlacht bei Pavia.

Das Bild zeigt eine Fülle herber Farbtöne. Auf dem Mantel der Maria liegt der Hauptakzent eines intensiven Karmins; im Haar der Madonna und des Kindes und im Wappen des Stifters stellen wir reiche Goldverwendung fest. Die Landschaft des Hintergrundes erscheint in Grün, durch welches ebenfalls Gold durchschimmert. Vereinzelt rote Farbflecken wurden auf die Dächer der kleinen Häusergruppe gesetzt. Als Umrahmung der Komposition dient ein schwarz auf gold gemalter, mit Blattwerk umschlungener Astbogen. Die Zwickel

³⁾ Georg Staffelbach: Geschichte der Luzerner Hinterglasmalerei von den Anfängen bis zur Gegenwart, Luzern 1951, S. 7.

⁴⁾ Vgl. unsere Abbildung. Eine farbige Wiedergabe findet sich als Titelbild bei Karl Keller-Escher: Die Familie Rahn von Zürich, Zürich 1914.



Verklärung Christi
Mitteltafel eines Hausaltärens 1555

am oberen Abschlußrand werden von zwei posaunenblasenden Engeln ausgefüllt.

Die Glastafel ist mit der Jahreszahl 1521 datiert, und wir fragen uns nach der Malerhand. Die Forscher rücken dieses Gemälde in den Kreis von Hans Leu dem Jüngeren, der sein Handwerk von seinem Vater erlernt hat. „Ob Leu hier selbst der Maler war oder ob ein Glasmaler die Ausführung übernahm, ist bei dem mangelhaften Zustand schwer zu entscheiden; doch möchte ich eher für das letztere eintreten...“ schreibt Walter Hugelshofer⁵⁾. Hans Leu der Jüngere schenkte der Landschaftsdarstellung besondere Aufmerksamkeit. Verschiedene Stilmerkmale unseres Hinterglasbildes stimmen mit einem 1516 für die Glasmalerwerkstätte des Ludwig Funk angefertigten Scheibenrisses überein. Als Vergleich zur Ornamentik weist Wolfgang Reiser⁶⁾ auf die Kunst des von 1460—1526 tätigen Hans Wechtlin hin.

Eine noch frühere Hinterglasmalerei als die Rahnsche Votivtafel stellt ein Anhänger im Stile des Hans Leu dar. Sein Besitzer Dr. E. von Meyenburg aus Basel machte selbst diese Zuschreibung. Auf der einen Seite ist wahrscheinlich St. Vitus in Juristentracht aufgemalt, auf der andern Seite eine Gott-Vater-Figur, heute leider beschädigt. Das Stück stammt aus der Zeit um 1515 und soll von seinem Besitzer als teures Kleinod aufbewahrt worden sein; es gehört zur Gruppe goldradierter Hinterglasmalereien.

Stil und Technik der Hinterglasmalerei waren einem langsamen, aber stetigen Wandel unterworfen. Mehr und mehr bemühten sich die Hinterglasmaler Europas um eine malerische Darstellungsweise. Bald nach der Mitte des 16. Jahrhunderts ist dieses Ziel erreicht. Gerade auf Zürcher Boden findet sich ein vortreffliches Beispiel im Hausaltärchen Carls von Egeri im Schweizerischen Landesmuseum. Diese Leistung wird von Reiser⁷⁾ als mustergültig bezeichnet. Das Bildthema besteht in einer Verkörperung Christi, die — dank der technischen Möglichkeiten — voll zum Ausdruck kommt. Das horizontal

⁵⁾ Walter Hugelshofer: Das Werk des Zürcher Malers Hans Leu. Anzeiger für Schweiz. Altertumskunde, Band XXVI, S. 131.

⁶⁾ Herbert Wolfgang Reiser: Die deutsche Hinterglasmalerei, München 1937, S. 17.

⁷⁾ Reiser, a.a.O., S. 20.

in zwei Zonen unterteilte Bild zeigt uns oben Christus mit Moses und Elias, in der untern Bildhälfte die Apostelgruppe Petrus, Jakobus und Johannes auf felsiger Bergkuppe und vor einer in die Tiefe sich hinziehenden Landschaft. Christus und seine Begleitfiguren werden von einem ornamental gebildeten Wolkenkranz umrahmt, der zur leeren Bildfläche hinter Christus — welche die Unendlichkeit andeuten soll — in auffallendem Gegensatz steht. Als Vorlage diente wahrscheinlich eine ähnliche Darstellung von Raffael, die eventuell zuerst seitenverkehrt umgezeichnet worden war. Am untern Bildrand lesen wir die Beischrift: „ILLUSTRIS DOMINI DOCET HAEC IN MONTE FIGURA IN COELIS MANEAT GLORIA QUANTA PIOS 1555“. Diese Hinterglasmalerei stellt das Kernstück, das Mittelbild eines Hausaltärs dar, welches durch zwei kleine Holztürchen geschlossen werden kann. In der Mitte des unteren Randes entdecken wir das spiegelbildliche Monogramm des Künstlers.

Carl von Egeri entstammte einer alten Zürcher Familie. Sein Vater Rudolf hatte 1520 als Gastwirt im Schinderhof zu Baden das Bürgerrecht der Stadt Baden erhalten, weshalb sein Sohn nach seiner Rückkehr nach Zürich 1536 das Zürcher Bürgerrecht neu erwerben mußte. Er erkaufte die Zunftgerechtigkeit zur Meise, übte auf dem Plaze Zürich seine Tätigkeit als Glasmaler aus und war der Urheber einer Reihe von Glascheiben für den Kreuzgang des Klosters Muri. Verschiedene Ehren wurden ihm zuteil: von 1547 an war er Mitglied des Großen Rats, der ihn zum Chorherrenpfleger ernannte⁸⁾. Er galt als einer der besten Glasmaler seiner Zeit. Hier zeigt es sich, daß sich die Gebiete der Glasmalerei und Hinterglasmalerei eng berühren. Von seinen Zeitgenossen wurde Carl von Egeri als hervorragender Vertreter seines Fachs bezeichnet. Antistes Heinrich Bullinger fügte hinter den Todeseintrag Egeris im Totenbuch seiner Pfarrei (14. Juni 1562) folgendes bei: „Ein großer Künstler“, und hundert Jahre später wird derselbe von Conrad Meyer nochmals „ein trefflich künstlerischer Glasmahler“ genannt⁹⁾.

In den folgenden Jahrzehnten wurde die Hinterglasmalerei zu Aufgaben herangezogen, die ihr bisher verschlossen

⁸⁾ Hermann Meyer: Die schweizerische Sitte der Fenster- und Wappenschenkung vom XV.—XVIII. Jahrhundert, Frankfurt 1884, S. 197.

⁹⁾ Hermann Meyer, a.a.O., S. 204.



Amrhyn - zur Silgen-Becher

geblieben waren. In der Stilepoche des Manierismus wandte man dem Kleinkunstwerk besondere Aufmerksamkeit zu und strebte nach raffiniertesten Wirkungen. Solche erreicht der Hinterglasmaler dank der technischen Möglichkeiten in seinem Fach. Die religiöse Kunst für kultische Zwecke trat dabei in den Hintergrund; allerlei Tafelgeschirr wurde nun mit Hinterglasmalerei verziert. Unter den zürcherischen Werken sticht ein besonders schönes Stück aus dieser Zeit hervor:

Im Landesmuseum Zürich ist ein Deckelhumpen mit Hinterglasmalerei ausgestellt, der sogenannte „Amrhyn-zur-Gilgen-Becher“, welcher uns in diesem Zusammenhange interessiert. Fritz Gysin¹⁰⁾ hat dieses Trinkgefäß ausführlich beschrieben und behandelt. Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts gehört der Deckelhumpen zu den bevorzugten Becherformen. Die Benennung unseres Humpens rührt von den Deckelwappen „Amrhyn“ und „zur Gilgen“ her¹¹⁾, welche über Name und Herkunft der früheren Eigentümer Aufschluß geben. Es handelt sich um das Ehepaar Josef Amrhyn zu Luzern (1589—1645) und Susanna zur Gilgen von Hilsikon. Eine schöne Arbeit — ein Meisterwerk der Goldschmiedekunst — dient als Fassung für den Gefäßkörper. Deckel, Lippenrand und Standring sind graviert; der Henkel ist mit Knorpelwerk verziert und mit einer weiblichen Herme versehen.

Wo sind nun die Hinterglasmalereien zu suchen? In den drei Öffnungen der Fassung erblicken wir einen Glasmantel, der mit verschiedenen Malereien ausgestattet ist. Ein goldener Rand — mit Vögeln und Blumenranken ausgefüllt — umrahmt die ovalen Bildfelder. Drei Frauengestalten stehen im Mittelpunkt dieser Ovale: Fides, einen Kelch haltend, Caritas mit zwei Kindern und Spes mit zusammengelegten Händen. Der Hintergrund klingt in weiten Meerlandschaften aus. Diese Darstellungen bilden aber nicht den einzigen farbigen Schmuck. Ein zweiter Glasmantel im Innern des Bechers weist erneut eine Hinterglasmalerei auf, welche friesartig umlaufend die innere Wandung ausfüllt. Wir erkennen einen Heischezug einer dreizehnköpfigen Knabenschaft — eine der ältesten Darstellungen dieses Themas. An besonderen Feiertagen wie Fastnacht,

¹⁰⁾ Gysin, a. a. O., S. 80ff.

¹¹⁾ In Silberemail.

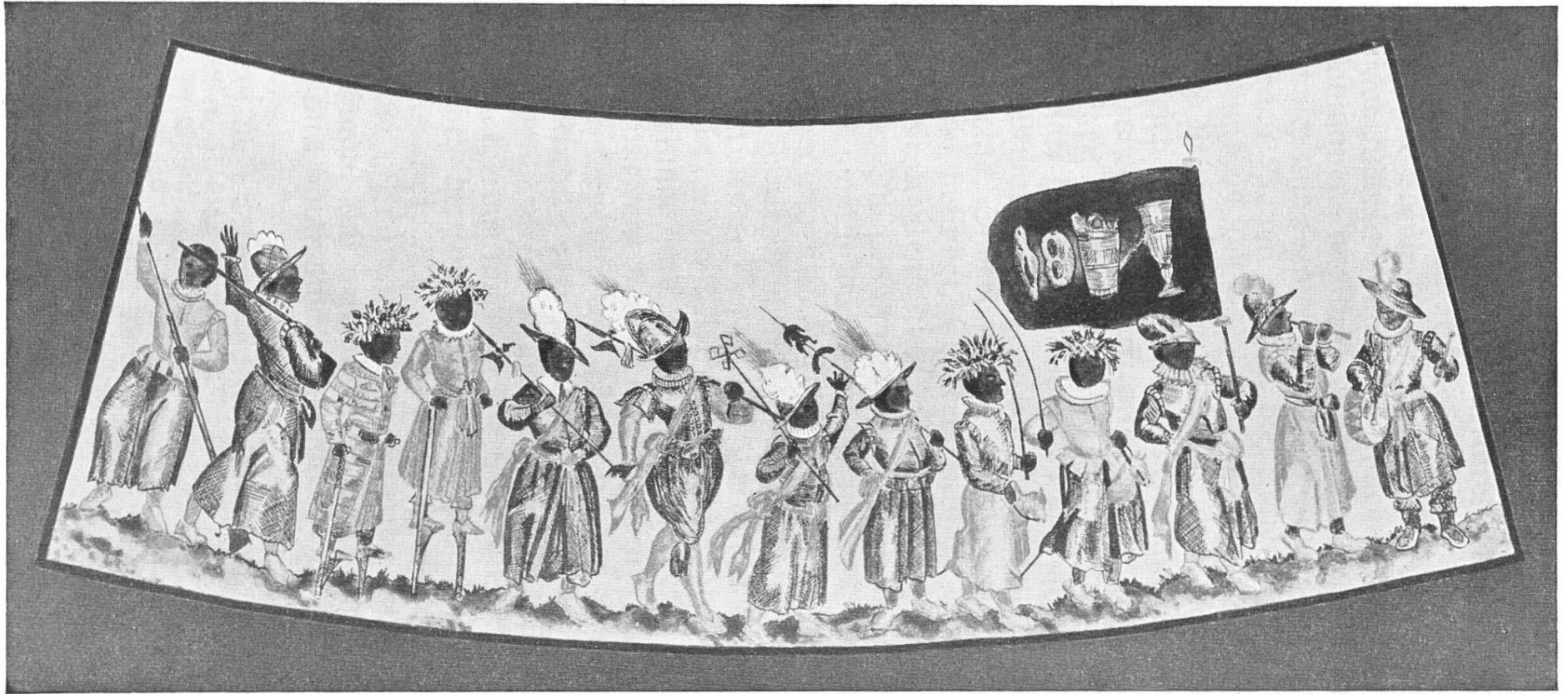
Weihnacht oder Jahresende zogen junge Burschen in geschlossenem Verband und mit Lärminstrumenten ausgestattet durch die Straßen, sangen Lieder und erbettelten von den Hausbewohnern Spenden, insbesondere Eßwaren. Vielleicht war der Besitzer unseres Bechers in seiner Jugend einmal Mitglied einer solchen Knabenschaft.

Die Malschichten der beiden Glasmäntel kamen aufeinander zu liegen, blieben aber durch eine Zwischenfüllung voneinander getrennt. Wahrscheinlich war auch der Boden im Innern einmal mit hintermaltem Glas bedeckt. Die Technik dieser Malereien stammt aus Italien. Schon im 14. Jahrhundert wird diese in Cenninis Kunsttraktat¹²⁾ als „opera musaica“ bezeichnet und erläutert. Der Arbeitsprozeß unserer Hinterglasmalereien verlief folgendermaßen: auf die Rückseite des Glasmantels trug man ein Bindemittel und hierauf einen Belag von Blattgold auf. Nun wurde die Vorzeichnung auf diese Schicht übertragen und das Gold an jenen Stellen — welche die rein farbigen Partien (Landschaften, Gesichter, Hände der Figuren) enthalten — wieder entfernt. Anschließend griff man zur Radiernadel und zeichnete Schraffuren ein, welche den Goldflächen Plastizität verliehen. Nun wurden diese Teile mit einem Auftrag durchsichtiger Lackfarben behandelt, und dann erst erfolgte die eigentliche farbige Bemalung mittels Deckfarben (Tempera). Zuletzt hinterlegte man dem ganzen Bild eine silberglänzende Folie.

Gysin¹³⁾ hat die Autorschaft dieses Humpens eingehend geprüft. Der Silberboden enthält das Zürcher Beschauzeichen und die Meistermarke des Hans Heinrich Riva (tätig 1616—1660), eines talentierten Zürcher Goldschmiedes. Der Becher gilt nicht nur als fortschrittliche Lösung auf dem Gebiete der Goldschmiedekunst, sondern auch der Stil der Hinterglasmalereien entspricht der Geschmacksrichtung jener Zeit. Hans Heinrich Riva hat wohl die künstlerische Gesamthaltung des Bechers bestimmt. Als Hinterglasmaler wird Hans Jakob Sprüngli (1551—1637) vermutet, der als Glasmaler, Amulierer

¹²⁾ Cennino Cennini: Il libro dell'arte, Lanciano 1913, cap. CLXXII, S. 121 ff.

¹³⁾ Gysin, a.a.O., S. 80 ff.



Geishezug einer Knabenschaft

Zweiter Glasmantel im Innern des Amrhyn - zur Silgen-Bechers

(also Hinterglasmaler) und Aurelist bezeichnet wird¹⁴). Er war in Zürich geboren, arbeitete auch in Prag und Nürnberg (um 1610) und beendete sein Leben in seiner Vaterstadt. Es ist mit größter Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß die Malereien des Rivahumpens in Zürich entstanden sind. Gysin¹⁵) entdeckt viele motivisch und formal nahe verwandte Züge im Werk der Kupferstecher Meyer. Er setzt die Datierung des Bechers zwischen 1620 und 1630.

Es ist anzunehmen, daß Sprüngli noch weitere Hinterglasmalereien für Goldschmiede ausgeführt hat. Da er nachweisbar in Nürnberg tätig war, arbeitete er vermutlich für Christoph Janniger, einen bekannten Goldschmied jener Zeit. Dieser verfertigte im Jahre 1608 eine Goldkanne — heute in holländischem Privatbesitz¹⁶) — deren Malereien mit J. S. signiert sind, sowie eine Silberkanne¹⁷), die sich im Schloßmuseum von Schwerin befindet. Er veröffentlichte 1610 in Nürnberg sein „New Grotteßken Buch“ mit neuen Schmuckmotiven für Goldschmiede. Die genannten Rannen bilden in den wesentlichsten Zügen sowohl in der Form als in der Bemalung die Vorläufer des Rivahumpens. Der Goldkrug aus dem Jahre 1608 enthält in seiner Hinterglasmalerei allegorische Frauengestalten aus dem neuen Testament. Das Stück im Schloßmuseum von Schwerin weist am Mantel ebenfalls Hinterglasbilder auf: Jael mit Hammer und Nagel, die Mörderin des Abimelech und Judith mit dem Haupte des Holofernes. An dieser Schwerinerkanne finden wir wie beim Zürcher Humpen als Innenbild einen Rinder- oder Bacchantenzug.

Zwei weitere Hinterglasgemälde, als Wandschmuck bestimmt, werden mit dem Werk Jakob Sprünglis in Verbindung gebracht: die mythologische Szene „Vulkan überrascht Venus bei Mars“¹⁸) im Schweizerischen Landesmuseum und die „Prüfung des Glaubens“ ebendort. Hier steht der Glaube mit geschultertem Anker im Zentrum des Bildes, den Blick himmelwärts gerichtet. Vor dieser Gestalt wird auf

¹⁴) Ulrich Thieme und Felix Becker: Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. 31. Bd., Leipzig 1937, S. 417.

¹⁵) Gysin, a.a.O., S. 90.

¹⁶) Reifer, a.a.O., Tafel 21.

¹⁷) Reifer, a.a.O., Tafel 22/23.

¹⁸) Reifer, a.a.O., Tafel 24a.

einem Amboß von den weiblichen Figuren der Anfechtung und des Zweifels ein Herz mit Zange und Hammer bearbeitet. Die linksstehende Frauengestalt nagt an einem zweiten Herz; vorn in der Mitte liebkost ein Mädchen, das formal der allegorischen Figur des Glaubens zugeordnet ist, ein Lamm. Die Szene spielt sich vor einer Renaissancearchitektur mit dahinterliegender Landschaft ab. Leider ist das Stück stark lädiert.

Die erste Tafel „Vulkan überrascht Venus bei Mars“ zeigt charakteristische Merkmale des Manierismus; die Figuren sind langgestreckt, bewegt und eher kleinköpfig. Gleiche Bewegungsmotive erscheinen verdoppelt; der Wechsel von Hell und Dunkel ist jäh. Als Vorlage zu diesem Glasbild diente eine lavierte Federzeichnung des Zürcher Malers Gotthard Ringgli (1575—1635). Gysin¹⁹⁾ lokalisiert diese Malerei nach Zürich, während Reiser²⁰⁾ annimmt, sie gehöre in die Prager Schule.

Auch das Hinterglasbild „Amor und Psyche“²¹⁾ im Kunstgewerbemuseum von Prag, eine schöne, mit Gold gehöhte Malerei aus der Zeit um 1600, ist in die Nähe dieser Tafelbilder zu setzen.

Stilverwandt mit den genannten Arbeiten sind ferner die „Andromedaschale“ und die „Christusshale“, beide im Landesmuseum Zürich. Wir stimmen mit Gysin²²⁾ überein, daß der Maler des Rivahumpens mit dem Urheber dieser Schalenverzierungen identisch sei. Ebenso bemerken wir zwischen Mars-Venustafel und diesen Schalen so große Ähnlichkeiten, daß sie gleichfalls demselben Künstler zugeschrieben werden können. Es besteht daher die Möglichkeit einer gemeinsamen Künstlerhand für alle vier Werke. Ihr zürcherischer Ursprung scheint gesichert. Das Hauptmotiv der Christusshale hat verwandte Wesenszüge mit einer Radierung des bereits genannten Zürcher Malers Gotthard Ringgli. Daß aber Ringgli selbst der Autor aller dieser Werke war, ist nicht naheliegend, da seine Gemälde und Scheiben wenig Ähnlichkeit mit unsern Hinterglasmalereien zeigen. Perseus und der Drache erweisen sich als fast genaue, seitenverkehrte Kopien zu Figuren in einem andern Werke Ringglis.

¹⁹⁾ Gysin, a.a.O., S. 86, Anm. 20.

²⁰⁾ Reiser, a.a.O., S. 53.

²¹⁾ Reiser, a.a.O., Tafel 24b.

²²⁾ Gysin, a.a.O., S. 90.



Perseus und Andromeda
Innenbild einer Schale



Christuschale

Beide Schalen sind silbervergoldet; die Andromedaschale ist innen und außen, am Fuß und am Nodus mit Hinterglasmalereien ausgeschmückt. Die Christuschale enthält ebenfalls beidseitig Malerei, während der Fuß eine spätere Zutat sein dürfte.

Wenden wir uns dem Inhalt der Schalenbilder zu: die an Händen und Füßen gefesselte Andromeda befindet sich in einer felsigen Ruinenlandschaft und wird vom Drachen bedroht. Auf einem Pferd naht Perseus heran, um das Ungeheuer zu erlegen und die Gefesselte zu befreien. Die Darstellung auf der Christuschale ist recht interessant. Auch hier eine Erlösungsszene: Christus, in der Gestalt eines Kindes, tötet als Salvator mundi den Satan (Lindwurm) mit dem Stangenkreuz und stellt zugleich als Sieger über den Tod seinen linken Fuß auf einen Totenkopf. Eine Frauengestalt liegt zu seinen Füßen — die an das Gesetz gefesselte Menschheit versinnbildlichend.

In den Sammlungen des Schweizerischen Landesmuseums besitzen wir ferner eine bronzefarbene, auf schwarzem Grund gearbeitete Hinterglasmalerei, welche den heiligen Hieronymus wiedergibt. Die Tafel wird allgemein als ein Werk des Jakob Sprüngli angesehen, da wir auf der Rückseite den Namen „Jakob Sprüngli“ und die Beischrift „Aus der Sammlung Galinetti in Nürnberg“ lesen. Während die Details an den Bildrändern sich im Dunkel verlieren, fällt volles Licht auf die Figur des Hieronymus und auf die Stirnseiten der nach links ansteigenden Felspartien. Obwohl diese Licht- und Schattenbehandlung eine geübtere Künstlerhand vermuten läßt, ist es gefährlich, dieses Bildchen Jakob Sprüngli zuzuschreiben, da sich die erwähnte Anschrift lediglich auf dem Holzrahmen befindet!

Durch schriftliche Quellen erfahren wir von zwei Hinterglasmalern der Folgezeit, von denen wir leider bis heute noch keine Werke kennen. Der Zürcher Maler, Mathematiker und Kartograph Johann Konrad Gyger (1599—1674) wird sogar als Urheber der Amuliertchnik bezeichnet, was natürlich nicht stimmt. Es heißt von ihm²³⁾: „Er war der erste Erfinder mit Ölfarben auf Glas zu malen“ und „Er amalierte vortreffliche, sehr kostbare Trinkgeschirre für Fürsten und andere Größen und

²³⁾ Vgl. Staffelbach, a.a.O., S. 141, Anm. 23 und 24.

war in Erfindung unbekannter und seltsamer Kunststücke überaus glücklich. Er hat dadurch viel Ruhm und reiche Belohnung erworben“.

In J. C. Füzlis „Geschichte der besten Künstler in der Schweiz“²⁴⁾ hören wir ferner von einem Matthias Füzli aus Zürich (1558—1665), der wohl wie Syger eine spezielle Technik der Hinterglasmalerei gepflegt hat: seit 1650 malte man nämlich in Ölfarbe auf Glas, ohne dabei Gold zu verwenden. Die Vorlage erschien in solchen Bildern seitenverkehrt, so daß wir bloß von „auf Glas übersehten Gemälden“ sprechen können. Wir lesen über diesen Matthias Füzli: „Er war ebenso geschickt, Bildnisse als Landschaften zu malen, in Sonderheiten emaillierte er solche auf Glas mit der feinsten Kunst“.

Staffelbach²⁵⁾ ist der Meinung, daß die Hinterglasmalerei Jakob Sprünglis keinen Vergleich aufkommen lasse mit damaligen Arbeiten anderer Provenienz. Er bezeichnet Zürich im 17. Jahrhundert auf diesem Kunstgebiet ebenso führend wie in der eigentlichen Glasmalerei. Während im 18. Jahrhundert die Familie ab Esch in Sursee die Amelirkunst auf eine beachtenswerte Stufe brachte, erwachsen der Zürcher Hinterglasmalerei in diesem Zeitraum ebenfalls neue Möglichkeiten.

Erneut zeigen sich wechselseitige Beziehungen zwischen der Glasmalerei und der Hinterglasmalerei. Wohl erlebte die erstere im 18. Jahrhundert ihren Niedergang; durch die Wappenscheiben aber, welche die Glasmaler jener Zeit anfertigen mußten, ließen sich die Hinterglasmaler zur Ausführung ähnlicher Arbeiten anregen. Von den Familienwappen machte man nirgends wie in der Schweiz so weitgehend Gebrauch, denn sowohl dem Bürger wie dem Bauern stand es seit dem Spätmittelalter bei uns frei, ein Wappen zu führen.

Diese Allianzwappen in Hinterglastechnik wurden meist von Privaten zu Geschenkzwecken in Auftrag gegeben. Es sind aber keine zünftigen Zürcher Glasmaler, die diese Wappen malen, sondern beispielsweise ein Chirurg namens Johann Jakob Fehr (1659—1734). Als die Glasmaler die Technik der auf Glas gebrannten Bilder mehr und mehr verließen, nahm sich

²⁴⁾ J. C. Füzli: Geschichte der besten Künstler in der Schweiz, I. Band, Zürich 1769, S. 141.

²⁵⁾ Staffelbach, a.a.O., S. 42.

Fehr solche schweizerische Wappenscheiben zum Vorbilde und bemalte runde oder in Achtpaß geschnittene Gläser kalt mit Ölfarbe und hinterlegte sie mit Goldfolien.

Ein anderer Chirurg, Georg Rambli (1733—1796) aus Zürich, und weitere Mitglieder seiner Familie führten ähnliche Aufträge aus. In der Art der bäuerlichen Schriftenmalerei schrieb Rambli mit schwungvollen Buchstaben einen umfangreichen Spruch auf die Rückseite einer Glastafel, welche als Hochzeitsgeschenk für ein Brautpaar der Familien Steinfels und Hämmer bestimmt war. Der Schulmeister Hans Heinrich Rambli signierte ein anderes Hinterglasbild, das im Hotel Savoy in Zürich hängt. Es enthält über hundert Wappen und Inschriften aus dem Jahre 1742, welche Zunftmeister und Mitglieder der Zunft zur Schuhmachern betreffen.

Das älteste im Landesmuseum Zürich befindliche Allianz-wappen „hinter Glas“, das aus dem Pfarrhause Dietlikon stammt, datiert aus dem Jahre 1687 und zeigt uns die beiden Familienwappen Meyer von Rnonau/Schneeberger. Das Rundbild steckt in einem alten Holzrahmen. Die beiden Wappen werden von einem Lorbeerkranz gefaßt, und die Signatur lautet: „H. J. F. fecit“; es handelt sich um den Maler Hans Jakob Fehr. Ein Jahr später ist das Wappen Orelli/Heß entstanden. Es wurde einst aus Deutschland zurückgekauft, ist mit der Jahreszahl 1688 bezeichnet und bezieht sich auf den Ehebund von Hans Georg Orelli mit Barbara Heß. Aus dem Nachlaß von Prof. Joh. Rudolf Rahn kam eine Hinterglas-malerei mit den Wappen des Hans Jakob Oesenbry und seiner Gemahlin Regula Eßlinger in Luzerner Privatbesitz²⁶⁾. Zwischen den zwei reich ausgeschmückten Familienwappen ist eine Frauengestalt mit Geseßestafeln und Anker sichtbar. Leider ist die Scheibe defekt. Sie enthält wiederum die Signatur: „Hans Jakob Fehr fecit 1695“.

Noch im 17. Jahrhundert dürfte auch das Zürcher Allianz-wappen Röuchli/Vollmar (im Historischen Museum in Basel) entstanden sein. Auf der Rückseite des Unterlagskartons steht in alter Schrift „Caspar Theobaldi“, sowie das Datum 1694. Das Rundbild gehörte offenbar zu dieser Zeit Caspar Diebold, welcher 1691 Diakon und 1714 Pfarrer zu Bülach war.

²⁶⁾ Staffelbach, a.a.O., Tafel 29.

Aus den folgenden Jahren sind uns die Allianzwappen Steiner/Waser 1697, Kilchsperger/Wirz 1703, und Geßner/Hirzel 1715 erhalten²⁷⁾. Ein sechsseitiger Wappenschild gibt uns Kunde von der Verbindung des Metzgers Hans Konrad Stuk mit der Esther Meyer, 1713. Die beiden Wappen sind von zwei Monogrammen überhöht. Das Wappen Stuk enthält eine goldene Lilie auf Dreieck und beidseitig je eine grün bestielte Rose auf blauem Grund; das darüber gemalte Monogramm J. C. S. bezieht sich auf Johann Conrad Stuk. Das Wappen Meyer ist von Silber und Rot geteilt und zeigt eine Rose in gewechselten Farben; darüber befindet sich das Monogramm der Esther Meyer. Im Jahre 1715 signierte Johann Jakob Fehr eine Allianzscheibe der Familien Leu/Hofmeister. Als Bekrönung dient ein Spruch, der auf Liebe und Friedfertigkeit anspielt.

Zusammenfassend läßt sich über diese Wappenmalereien folgendes sagen: die runde Form scheint die bevorzugte gewesen zu sein; ihre Größenmaße variieren je nach Wunsch der Auftraggeber. Die häufige Rahmung des Wappenpaares erinnert uns an Merkmale der Volkskunst. Meistens sind die Wappen nebeneinander angeordnet, auf der Tafel Leu/Hofmeister werden sie ausnahmsweise durch ein Mittelmedaillon mit Engelsfiguren getrennt. Ausführliche Inschriften geben Auskunft über den Herkunftsort sowie über den Beruf der Wappenbesitzer.

Eine eigenartige Künstlerpersönlichkeit lernen wir in Leonhard Spörri (1726—1772) kennen. Neben seinem Beruf als Strumpfweber amtete er auch als Zeiger am Schützenplatz. Seine Hinterglasmalereien besitzen im Gegensatz zu den eben besprochenen zum Teil religiösen Inhalt. Eine von diesem Künstler gemalte Kreuzigung befindet sich im Besitz von Prof. Georg Staffelbach in Luzern. Spörri ist zudem Hersteller einer Geschenkscheibe von rechteckigem Format, die anlässlich einer Vermählung Schweizer/Spörri entstanden ist. Die Überschrift lautet: „Mr. Johannes Schweizer. Jungfr: Anna Dorothea Spörrin/ so glücklich vollzogen, den 13: Tag Christmonat: 1703“, und „wo Liebe und treü, Ist Segen darbey“. Für die Rahmung wählte er eine Titeleinfassung Hans Holbeins d. J. mit dem

²⁷⁾ Alle im Landesmuseum Zürich.

Tempelraub des Dionysius als Vorlage²⁸⁾. Die Darstellung des Figürlichen in diesen Randpartien ist mittelmäßig, Verkürzungen werden nach Möglichkeit vermieden. Mit dem Vorbild verglichen sind manche Einzelheiten vereinfacht oder gar abgewandelt worden. Dieser Randschmuck stellt das Spiegelbild des Holzschnittes von Holbein dar. Die Ausführung der Wappen hingegen erweist sich als genauer, da Spörri Sinn für das Dekorative besitzt. Es ist nicht ausgeschlossen, daß er ein Verwandter der Anna Dorothea Spörri war. Eine ähnliche, aber noch prunkvollere Glastafel kündigt die Vermählung von Hans Ulrich Hagenbuch mit Anna Barbara Ulrich an.

Im 18. Jahrhundert dringt, wie wir wissen, die Hinterglasmalerei in breiteste Volksschichten ein und tritt im Ausland in den Bereich der Volkskunst über, ja sie wird dort zu einer Art Heimindustrie. Solche bäuerliche Hinterglasmalereien wurden in der Schweiz größtenteils eingeführt; auf Zürcher Boden sind sie jedenfalls nicht entstanden. Auch das bürgerliche Hinterglasbild tritt stark in den Hintergrund. In der Bildniskunst bediente man sich ab und zu noch dieser Technik, doch sind solche Bilder meist bloße Reproduktionen von vorhandenen Gemälden oder Stichen. Wohl mögen in der Empirezeit auch in Zürich jene Schattenrisse — Brustbilder in schwarzer Silhouette auf Goldgrund, oft als Doppelbildnisse gedacht und in Hinterglasmalerei gefertigt — die Salons vornehmer Familien geschmückt haben. Signaturen sind auf alle Fälle kaum auffindbar. Erst in der Gegenwart versuchen wieder einzelne Künstler, dieser eigenartigen Technik der Hinterglasmalerei eine Wiederbelebung zu bringen.

²⁸⁾ Margarete Pfister-Burkhalter: Ein Hinterglasbild mit dem Tempelraub des Dionys, Zeitschrift für Antike und Kunstgeschichte 1945, S. 115, Tafel 33.