

# St. Barbara im Hinterglasbild

## I. Zur Geschichte des volkstümlichen Hinterglasbildes

Von Friedrich Knaipp, Gmünden

Unter den volkstümlichen Hinterglasbildern des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts fand ich eine so große Zahl mit Darstellungen der Bergmanns-*patronin*, daß an „bäuerliche“ Abnehmer allein nicht mehr gedacht werden kann. Eine Untersuchung dieses bisher kaum beachteten Umstandes dürfte gerechtfertigt sein, weil die Verfasser der wichtigsten und bekanntesten Veröffentlichungen über die Hinterglasmalerei selbst in den letzten Jahren und Jahrzehnten in der Auswahl ihrer Abbildungen dem *Barbaramotiv* nur wenig Raum gewährt haben. Sei es, daß ihnen nur wenige Hinterglasbilder mit dem Bildnis der Heiligen vorgelegen haben, sei es, daß sie die einstigen Beziehungen der Glashüttenleute zur Bergmannskultur übersehen haben sollten: An Hand einer kleinen Auslese von *Barbaradarstellungen* in Hinterglasbildern aus verschiedenen Erzeugungsgebieten und Entwicklungsstufen der volkstümlichen Hinterglasmalerei soll hier versucht werden, eine offenbar bestehende Lücke in der Kenntnis unserer Volkskultur zu schließen.

Linckenheld<sup>1</sup> und Buchner<sup>2</sup> zeigten unter 25 bzw. 96 abgebildeten Hinterglasbildern keine, Palgen<sup>3</sup> unter 60 Hinterglasbildern eine und Keiser<sup>4</sup> unter 195 Hinterglasbildern vier Wiedergaben von *Barbarabildern*. Nach dem zweiten Weltkrieg zeigte Dieter Keller<sup>5</sup> unter 56 Hinterglasbildern ein Bildnis der Heiligen und a. a. O.<sup>6</sup> unter 16 Hinterglasbildern keines. Staffélbach<sup>7</sup> gab 1951 unter 371 Reproduktionen von Hinterglasbildern das *Barbaramotiv* überhaupt nicht wieder; lediglich an zwei unter zahlreichen Schmuckanhängern zeigte er *Barbaramotive* in Hinterglasmalerei. Hess<sup>8</sup> brachte unter 34 abgebildeten Hinterglasbildern eines mit der Bergmanns-*patronin*, Wendt<sup>9</sup> unter 9 Beispielen kein *Barbarabild*, und Mrlían<sup>10</sup> gab unter 85 reproduzierten Hinterglasbildern eines mit einer Darstellung der Bergmanns-*patronin* wieder. In den genannten zehn Publikationen namhafter in- und ausländischer Autoren innerhalb des letzten Vierteljahrhunderts wurden also unter insgesamt 947 abgebildeten Hinterglasbildern nur acht mit Darstellungen der hl. Barbara gezeigt.

Staffélbach brachte zumeist Hinterglasbilder aus Schweizer Werkstätten, Mrlían vorwiegend aus slowakischen und anderen slawischen Erzeugungsgebieten und Wendt aus den rumänischen Siedlungen in Siebenbürgen. Somit entfällt fast die Hälfte der publizierten Hinterglasbilder auf außerdeutsche Erzeugungsgebiete. Diese Tatsache und die merkwürdige Erscheinung, daß die Mehrzahl der übrigen Veröffentlichungen vorwiegend mit Beispielen der malerhandwerklichen und nur wenig mit solchen der hüttengewerblichen Hinterglasmalerei illustriert sind, mögen dazu bei-

getragen haben, daß der *Barbaradarstellung*, auf die unter den hüttengewerblichen Hinterglasbildern des ganzen deutschen Volksbodens ein bedeutender Anteil der Erzeugung entfällt, in der Fachliteratur und -presse bisher kaum Beachtung geschenkt wurde. Nur die traditionelle Verehrung der Heiligen durch einen so zahlreichen und überall verbreiteten Berufsstand, den des Bergmannes eben, ist als Ursache dafür denkbar, daß St. Barbara in viel mehr Hinterglasbildern verbreitet war, als alle übrigen ihrer Gefährten unter den im Volke verehrten „14 Nothelfern“. Hier dürfte es notwendig sein, zum näheren Verständnis der Unterscheidungen „malerhandwerklich“ und „hüttengewerblich“ kurz einzuschalten, was die jüngste Forschung über die Hinterglasbilder im allgemeinen und über ihre Verschiedenheiten nach Entstehung, Stil und Technik im besonderen zu berichten hat.

Ein Porträt der Galla Placidia und ihrer Kinder (5. Jh. n. Chr.), einige Kopfbildnisse von Heiligen, Darstellungen des „Guten Hirten“, Symbole und Schriftzeichen, aus einer Blattgoldschicht unter kleinen runden Glasscheiben geritzt, aus der späten Antike dürften die ältesten erhalten geblieben-

Abb. 1: Hl. Barbara. Malerhandwerkliches Hinterglasbild aus dem Raume Murnau-Seehausen (Obb.), 1. H. 19. Jh., in Glasrahmen mit blauweißer Marmorierung in hüttengewerblicher Hinterglasmalerei.



nen Zeugnisse für die frühe Erfindung einer „Malerei hinter Glas“ sein. Einige darunter werden für übrig gebliebene Böden zerstörter Glasgefäße gehalten, andere für einzeln gegossene Rundscheiben. Erstere können daher eher als Vorläufer der späteren Hohlglasmalerei gelten, doch bei den letzteren darf man wirklich von „Bildern“ sprechen, die „hinter Glas“, also auf die Rückseite von Glas gemalt oder angebracht sind, in der Absicht, daß der Beschauer sie von der anderen Seite, also durch die Glasscheibe, betrachten soll. Schon vom vierzehnten Jahrhundert an treten zwei grundverschiedene Herstellungsarten auf, die sich bis in die neueste Zeit erhalten sollten: Hinterglasradierung und Hinterglasmalerei, mitunter getrennt, oft auch in Mischtechnik an denselben Stücken verwendet.

Zur Herstellung einer Hinterglasradierung wurde eine Blattmetall- (meist Gold-) Folie mit einem Haftmittel auf die Glasfläche aufgetragen und dann mit Radiernadeln die Darstellung oder Schrift aus der Folie „radiert“. Wie schon beim Grubenschmelz<sup>11</sup> des Mittelalters müssen wir zwei technisch gegensätzliche Vorgänge unterscheiden. Dem sogenannten „*email en taille d'épargne*“ (Figuren ausgespart und vergoldet, Grund ausgehoben und mit farbigem Grubenschmelz gefüllt) entspricht ein Verfahren, das ich als „positive Hinterglasradierung“<sup>12</sup> in die Fachliteratur eingeführt habe: Nach dem Trocknen des Haftmittels wird die Zeichnung mit der Radiernadel auf die Goldfolie übertragen. Die Umrisse, Schattierungen, Schraffierungen und der sogenannte „Hintergrund“ (wenn es bei einer reinen Flächendekoration überhaupt erlaubt ist, von Tiefenbegriffen, wie Vorder- oder Hintergrund, zu sprechen?) werden durch zartes oder schärferes Kratzen aus dem Blattmetall herausgeschabt. Nach der Hintermalung mit (meist schwarzer) Farbe heben sich die Einzelheiten der Zeichnung dunkel aus den Goldflächen ab, die goldenen Figuren aber leuchten aus der dunklen Hintermalung hervor. Dem bekannten „*email champlevé*“ (Figuren ausgehoben und mit Emailfarbe gefüllt, Grund stehengelassen und vergoldet) entspricht das andere Verfahren, das ich als „negative Hinterglasradierung“ gekennzeichnet habe: Alle vorgesehenen Konturen der Zeichnung, die Buchstaben allfälliger Inschriften usw. werden mit der Radiernadel in parallelen Linien doppelt aus der Metallfolie radiert. Je nach der vorgesehenen Stärke der Konturen oder Schraffierungen liegen die Parallelstriche enger oder weiter voneinander entfernt. Schließlich wird das Blattgold aus den Zwischenräumen zwischen den Konturen der Figuren, Schriftzeichen usw. ausgeschabt, der sogenannte Hintergrund und die Konturen bleiben in Gold stehen, so daß sich nach dem Hintermalen schwarze, goldkonturierte, -schattierte bzw. -schraffierte Figuren oder Buchstaben von dem Goldgrund abheben. In der Technik der negativen Hinterglasradierung wurden die im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert so beliebten Hinterglassilhouetten (von vielen als vermeintliche Scheuerschnitte verkannt!) größtenteils hergestellt. An den sogenannten Zwischengoldgläsern erlebte die Hinterglasradierung eine Wiedergeburt auf dem Gebiete der Hohlglasver-



Abb. 2: Hl. Barbara. Malerhandwerkliches Hinterglasbild aus Oberammergau um 1800, Metallteile Goldbronze, Rahmen bemalt.

zierung. Der Flachglasveredlung hat sie wohl seit dem vierzehnten Jahrhundert in allen Stilperioden immer wieder gedient, und an der Wende zum zwanzigsten ist sie zur Herstellung von Reklametafeln und Türschildern benutzt worden. Hinterglasradierte Barbaradarstellungen gehören kaum der volkstümlichen Schicht an.

Unter den Hinterglasradierern waren in den seltensten Fällen Maler. Oft waren es Goldschmiede, Kupferstecher (denen die Technik der Radierung an sich schon geläufig war), Nadler und manche anderen Kunsthandwerker. Die Hinterglasradierung diente auch nicht immer der Bildererzeugung, sondern oft der Herstellung von Einlagetafeln in Prunkmöbeln, Kassetten, Spiegel- oder Bilderrahmen, von Medaillons und Schmuckanhängern und um 1800 sogar von modischen Knöpfen<sup>13</sup>.

Zunftgebundene Berufsmaler haben sich auch etwa seit dem vierzehnten Jahrhundert der Rückseite des Tafelglases als Bildträger bedient zur Herstellung von Bildern, die ebenfalls durch die Glasfläche hindurch betrachtet werden mußten. Zu diesem Zwecke mußten die Maler die gewohnte Reihenfolge ihrer Arbeitsgänge umkehren. Waren sie auf allen übrigen Malgründen gewohnt, die Malfläche vorzugründieren, die Hauptfarben in Flächen anzulegen, Lichter, Schatten und feinste Einzelheiten zuletzt wie Spitzen, mitunter sogar pastos aufzusetzen — die Hinterglasmalerei erforderte die Umkehrung des Vorgangs: Was zuerst unmittelbar hinter die Glastafel gesetzt wurde, blieb über den

etwa später folgenden Untermalungen sichtbar. Dem „Hintergrund“ kam allmählich die Funktion einer Schutzschicht zu, die das ganze Bild abschließend von unten bedeckte.

Für die Frage, was die Maler zu so grotesk anmutendem Tun veranlaßt haben mag, finden wir bisher nur eine Vermutung als Antwort: Der leidige Kampf um den Firniß. Seine Aufgabe sollte im Idealfall folgende sein: Farblos, unveränderlich, durchsichtig, glatt, glänzend zu bleiben und dem Gemälde Schutz gegen Luft, Feuchtigkeit und Schmutz zu verleihen, kurzum, es gegen den Verfall zu schützen. Bekanntlich gehörte die Zusammensetzung eines solchen Firniß zu den gehüteten Berufs- und Zunftgeheimnissen, und der heutige Zustand mancher Meisterwerke der Malerei stellt den Restaurator vor schwierige Aufgaben, weil der alte Firniß gebräunt, getrübt oder zersetzt die Farbschicht überdeckt. Die Glastafel nun sollte alle Aufgaben des Firniß übernehmen, ohne seine Nachteile zu bringen.

Bald jedoch dürfte die Durchsichtigkeit des Bildträgers Glas die Maler dazu verleitet haben, diese Eigenschaft zum Vervielfältigen von Bildern auszunutzen. Ein unter die Tafel gelegter Holzschnitt oder Kupferstich, in wenigen Linien mit einem feinen Pinsel nachgezogen, ergab schnell das Gerüst für ein Bild und ersparte die Mühe eigenen schöpferischen Entwurfes. So entwickelte sich die malerhandwerkliche Hinterglasmalerei schnell zu einem reproduktiven Kunsthandwerk, das dann im bilderfreudigen Rokoko zu einer Massenerzeugung führen und den schnell steigenden Bedarf der in die Neue Welt abgewanderten und der in Europa wirtschaftlich aufgestiegenen Kreise decken konnte. Die Zerbrechlichkeit des Bildträgers Glas und die mitunter doch nur beschränkte Haftfähigkeit der Farben an den Glastafeln dürften dafür verantwortlich sein, daß der erhaltene Bestand an Hinterglasbildern „malerhandwerklicher“ Art aus den Zeiten der Gotik, der Renaissance und des frühen Barock verhältnismäßig so gering ist, daß man den Schluß zog, diese Kunstübung habe in den genannten Epochen eine nur sehr geringe Bedeutung gehabt. Die technische und künstlerische Qualität der zu den gehüteten Schätzen öffentlicher und privater Sammlungen zählenden Belegstücke beweisen jedoch, daß nur hervorragend geschulte Kräfte eine solche Routine in einer so komplizierten Malweise erlangt haben konnten, so daß die Annahme gerechtfertigt erscheint, daß Bedeutung und Umfang der Produktion jener Zeiten bisher meist unterschätzt wurden. Es dürfte eine dankbare Aufgabe der Forschung sein, die Quellen über „Glasmaler“ und „Glasmalerei“, die bisher nahezu ausschließlich auf Fensterglasmalerei bezogen wurden, darauf hin zu untersuchen, ob nicht manche Stellen zur Hinterglasmalerei in Beziehung gebracht werden müssen. Die Verwendung malerhandwerklicher Hinterglasbilder der großen Stilperioden als Altarbilder, als Füllungen an Werkstücken edelster Goldschmiedekunst in Verbindung mit Edelmetallen, Steinen und kostbarstem Goldschmiedemail oder an Luxusmöbeln legt die Vermutung nahe, daß manche großen Meister, von denen

wir nur Werke auf beständigeren Malgründen wie Holz und Leinwand kennen, auch die Malerei hinter Glas beherrscht haben dürften. Die von Staffelbach geschriebene Geschichte der Luzerner Hinterglasmalerei stellt den ersten Schritt auf dem Wege dar, den die moderne Kunstforschung hier zu beschreiten hat<sup>7</sup>.

Im Verlaufe des achtzehnten Jahrhunderts verfiel die malerhandwerkliche Hinterglasmalerei schnell zu einer immer billigeren Massenproduktion von Andachts- und Heiligenbildern, Genrebildchen und Fürstenportraits, die um die Mitte des Jahrhunderts schon kistenweise von städtischen Verlegern bei ländlichen Hausgewerbetreibenden in Auftrag gegeben, in Fuhrmannsfrachten nach Augsburg, Genua, Amsterdam usw. gebracht und nach Übersee verschifft wurden. Die alsbald hinzutretende Konkurrenz der „hüttengewerblichen“ Hinterglasmaler zwang die zunftgerechten Malerhandwerker noch zu einem Wiederaufstieg aus den Tiefen eines gesunkenen Kulturguts auf die Stufe volkskünstlerischen Schaffens. Diese letzte Anstrengung gelang jedoch nur den besten Werkstätten, und schon mit dem ausklingenden Biedermeier fand die malerhandwerkliche Hinterglasmalerei ihr Ende (Abb 1 und 2)<sup>14</sup>.

#### Anmerkungen:

- 1 Linckenheld, E., Dr.: Glasbilder im Elsaß und in Lothringen. In „Elsaßland — Lothringer Heimat“ 16/1936.
- 2 Buchner, Heinrich, Dr.: Hinterglasmalerei in der Böhmerwaldlandschaft und in Südbayern. München, 1937.
- 3 Palgen, Jean, Prof.: Expressionistische Hinterglasmalerei. Luxemburg, 1937.
- 4 Keiser, Herbert, Wolfgang, Dr.: Die deutsche Hinterglasmalerei. München, 1937.
- 5 Keller, Dieter: Hinterglasbilder. Lorch (Württ.), 1948.
- 6 Keller, Dieter: Eine Sammlung alter Hinterglasbilder. (Ausstellungskatalog Galerie Hermann.) Stuttgart, 1948.
- 7 Staffelbach, Georg, Prof. Dr.: Geschichte der Luzerner Hinterglasmalerei von den Anfängen bis zur Gegenwart. Diebold Schilling Verlag, Luzern, 1951.
- 8 Hess, Joseph, Prof.: Die Hinterglasbilder im Luxemburger Staatsmuseum. Sonderdruck des LXXII. Bds. d. Publikationen d. Hist. Abt. d. Großherzogl. Inst. in Luxemburg. Luxemburg, 1952.
- 9 Wendt, C. Heinrich, Dr.: Rumänische Ikonenmalerei. Eisenach, 1953.
- 10 Mrlian, Rudolf: Slowakische Volkskunst, II. Verlagsanst. „Tatran“, Preßburg, 1954.
- 11 Knaipp, Friedrich: Dreitausend Jahre Schmelzkunst im Dienste des Höchsten. In „Der Schler“, 10/28, Bozen, Artaria Verlag, 1954.
- 12 Knaipp, Friedrich: Hinterglasbilder III., Goldradierung und Silhouetten hinter Glas. In „Glas im Raum“, 3. Jg. H. 9, Stuttgart, 1955.
- 13 Holthaus, Hellmuth: Verliebte Knopfkunde. In „Ihre Freundin“, 13/1956.
- 14 Der Beitrag wird fortgesetzt mit einer Betrachtung über die Entwicklung des volkstümlichen Hinterglasbildes und einer weiteren Abhandlung über hüttengewerbliche Hinterglasbilder.