

St. Barbara im Hinterglasbild

III. Hüttengewerbliche Hinterglasbilder — einst Wandschmuck der Bergmanns-Stuben

Von Friedrich Knaipp, Gmunden

Nach einer Betrachtung der klassischen Formen des Hinterglasbildes (malerhandwerkliche Hinterglasmalerei und Hinterglasradierung) im ersten Teil unserer Untersuchung und nach der Verfolgung von Gold- und Spiegelschliff als Wege zur Bildgestaltung wenden wir uns der Blütezeit des hüttengewerblichen Hinterglasbildes und seiner Art der Wiedergabe des Barbara-Motivs zu.

Nur in zweien der hüttengewerblichen Hinterglasmalergebiete, in Schlesien und im Bayerischen Wald, ist eine sehr frühe Entstehung rein hüttengewerblicher „Farbbilder“ (Hinterglasbilder ohne Schliffverzierungen, oft auch ohne Ornamentumrandungen, sogenannte „Kartuschen“, in deren Mitte man die verschiedenen Darstellungen malte) bezeugt (Abb. 2, 3, 4, 5). Diese erste Entwicklungsstufe, die etwa um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts begann, bediente sich vermutlich noch unveränderter Vorlagen (Kupferstiche und Holzschnitte des graphischen Gewerbes der Städte) und bemühte sich um deren möglichst getreue Wiedergabe in Hinterglasmalerei. Die aus der Flachglasveredlung vererbte Technik, betonte Einzelheiten in Lasur-

farben zu malen und mit Blattgold zu unterlegen, wird hier mit Vorliebe angewandt und bringt ebenso erstaunliche Wirkungen hervor wie bei den Spiegelschliff- und Spiegelbildern der frühen Entwicklungsstufen das Leuchten der Spiegelfolie durch die Lasurfarben. Die späteren Entwicklungsstufen verzichteten auch auf diese Effekte und verwendeten opake Farben an Stelle der Lasuren.

In der zweiten Entwicklungsstufe begann man damit, die graphischen Vorlagenblätter einesteils wegen ihrer Abnutzung durch den wiederholten Gebrauch, andererseits wegen ihrer reichen Details, zu vereinfachten Reißvorlagen umzuzeichnen. Dieser Vorgang wiederholte sich dann nach etlichen Jahren immer wieder. Die Ausübenden, so haben wir festgestellt, waren keine Berufsmaler. Die seit der Renaissance in der Stadtkunst gebräuchlich gewordenen Illusionsmittel der Malerei, wie Proportion, Perspektive, in die Fläche übersetzte Rauntiefe und dergleichen mehr, waren ihnen entweder unverständlich geblieben oder erschienen ihnen zumindest entbehrlich zur Erfüllung der Aufgabe, die sie sich gestellt hatten. Und diese Aufgabe war keinesfalls die Darstellung einer individuellen Persönlichkeit oder eines durch die Vernunft überprüfbareren Vorgangs, sondern — da sie vor allem religiöse Andachtsbilder herstellten — das Anbringen heiliger Symbole, Symbolgestalten oder Gestaltengruppen einer übersinnlichen Welt an den Glastafeln, die dadurch zu einer leicht verkäuflichen Ware wurden. Sie ließen deshalb alle ihnen irgend entbehrlich erscheinenden Details der städtischen Druckvorlagen weg und begnügten sich mit dem Umreißen der Gestalten in möglichst wenigen, einfachen Konturen (Abb. II/5), die sie dann großflächig mit starken Farben ausfüllten. Die Unterscheidung der darzustellenden Gestalt von ähnlichen Gestalten blieb den Attributen¹ überlassen, denen, als der Umwelt allgemeinverständlichen Symbolen, eine wichtige Bedeutung zufiel. So erscheint nun die hl. Barbara z. B. als Königstochter mit einer Krone oder als Märtyrerin im stilisierten Gewande eines römischen Kriegers, das mit modischen Einzelheiten der jeweiligen Frauentracht bereichert wurde. Sie ist meist mit einem Schwert umgürtet und trägt oft die Märtyrerpalme in der Hand. Soweit gleicht ihre Gestalt dem Darstellungstypus ihrer beiden Gefährtinnen Katharina (Abb. 9) und Margarete, mit denen sie oft als Gruppe zusammengefaßt wird. Der Volksmund nennt sie „die drei heiligen Madeln“ und hebt die wichtigsten Attribute heraus, die zur Unterscheidung dieser drei heiligen Frauengestalten dienen:

„Die Wett'l (Barbara) mit dem Turm,
die Gret'l (Margarete) mit dem Wurm (Drachen),
die Kath'l (Katharina) mit dem Rad'l —
das sind die drei heiligen Mad'ln!“

Abb. 2: Hl. Barbara, hüttengewerbliches Hinterglasbild, Schlesien, erste Entwicklungsstufe, Mitte 18. Jahrhundert, Metallteile und Gewandborten in Blattgold, Hintergrund schwarz, Konturen rot. Ersatzrahmen. Schwesterstück im Staatl. Mus. f. Volkskunde, Berlin. (Sammlung Friedrich Knaipp, Gmunden.)





Abb. 3: Hl. Barbara, hüttengewerbliches Hinterglasbild, Bayr. Wald, Vorläufer der Schule Raymundsreuth, Mitte 18. Jahrhundert, Ornament in Églomisé-Technik: Lasurrot und Schwarz mit Blattgold unterlegt. Metallteile Gold- und Silberbronze, Konturen schwarz, Hintergrund schwarz. Paarstück zu vorh. hl. Katharina. (Innviertler Heimathaus, Ried im Innkreis, Ob.-Öst.)



Abb. 4: Hl. Barbara, hüttengewerbliches Hinterglasbild nach derselben Stich-Vorlage wie Abb. 3, jedoch aus Schlesien, erste Entwicklungsstufe, Mitte 18. Jahrhundert, reichliche Blattgoldverwendung, Hintergrund graublau, Konturen sepia. (Österr. Mus. f. Volkskunde, Wien, Inv.-Nr. 12 688.)

St. Barbara wird außerdem noch mit einem wichtigen Attribut dargestellt, das oft neben dem Turm, z. T. auch an seiner Stelle, die Gestalt der Heiligen allein symbolisiert: es ist der Kelch, über dessen Rand eine Schauhostie mit einem Kreuz oder einem Christusmonogramm zu sehen ist. (Mit Kelch und Turm: s. Abb. I/1, II/1—3, III/7 und 8. Nur mit Kelch: Abb. I/2, II/4—9, III/1—6, 9.)

Für die Eigenschaft St. Barbaras als Patronin der Artillerie hat man u. a. eine Verwechslung des Turmes und seiner (meist) drei Rundfenster mit einem mächtigen Geschützrohr nebst drei Kanonenkugeln als Entstehungsursache angeführt. Die Stellung der Heiligen als Sterbepatronin läßt sich eher von dem andern Attribut, dem Kelch, ableiten, der durch die Schauhostie als das heilige Gefäß mit der Speise (oder dem Tranke) des Ewigen Lebens gekennzeichnet ist, das die Totengeleiterin dem Verstorbenen zur Wegzehrung und Stärkung darreicht. Diese Vorstellung macht sie wohl zur Patronin der unbußfertig, eines plötzlichen Todes Gestorbenen. Beide Vorstellungen vereint jedoch lassen ihre Verehrung als Patronin der Bergleute verständlich werden: der Bergmann steht im Schacht stets der Gefahr eines plötzlichen Todes gegenüber, und wie der Artillerist, so bedient auch er sich des Sprengpulvers, das Blitz und Donner hervorruft, vor deren Gefahr Barbara als Schutzherrin gegen Blitz und Donner eine Fürsprecherin sein soll. Steht gar der Kelch zwischen den Zinnen des Turmes, dann werden Beziehungen zu uralten Vorstellungen von Wandelgestalten,

der Jungfrau oder dem Vogel, wach, die beide als Träger des Lebenswassers gelten² (Abb. I/1, II/1—3, III/8).

War die Umgestaltung der städtischen Vorlage bis zu dem gerade noch notwendigen Liniengerüst gediehen, dann gewann die Zierfreude die Überhand, und das dekorative Können der einstigen Hüttenleute oder ihrer Nachfahren fand sich in seinem eigentlichen Element der dekorativen Flächenbehandlung. Hier trat nun echte volkskünstlerische Leistung an die Stelle des sinkenden Kulturgutes, und in dieser Entwicklungsstufe entstanden jene Hinterglasbilder, die von den Expressionisten Franz Marc und Max Picard zu Anfang dieses Jahrhunderts entdeckt und alsbald Quelle der Anregung für moderne Maler und begehrte Sammelobjekte privater und öffentlicher Sammlungen wurden.

Etwa gegen 1830 kam die volkskünstlerische Entwicklung des hüttengewerblichen Hinterglasbildes zum Stillstand. Zu dieser Zeit nahm die Erzeugung solchen Umfang an, daß die Konkurrenz zu noch weitergehender Vereinfachung der Vorlagen und zu immer mehr verkürzten Arbeitsvorgängen zwang, um immer noch billiger und noch mehr erzeugen zu können. So fiel die Qualität gegen Mitte des 19. Jahrhunderts schnell ab, und die späteren Erzeugnisse (Abb. II/4) sind abermals als Verfallsprodukte anzusprechen. Blütenzierat und Pinselstrichornamentik schrumpfen, werden dürr und kraftlos. Die Binnenornamentik an den Gewandteilen, die in der Blüteperiode oft ganze Tafeln in teppichartiger Wirkung so überwucherte, daß die Darstellung selbst fast



Abb. 5: Hl. Barbara, hüttengewerbliches Hinterglasbild, Nordböhmen, Ende 18. Jahrhundert, reiche Blattgoldverwendung neben Goldbronze, Kontur sepia. (Österr. Mus. f. Volkskunde, Wien, o. Inv.-Nr.). Die auffallende Ähnlichkeit der Abbildungen 5 und 6 mit der Barbara auf der Titelseite dieses Heftes läßt vermuten, daß für alle drei Darstellungen dieselbe Vorlage benutzt wurde.



Abb. 6: Hl. Barbara, hüttengewerbliches Hinterglasbild, Südböhmen, Anf. 19. Jahrhundert, nach derselben Rißvorlage wie Abb. 5, viel Blattgold, Konturen rot. (Mühlviertler Heimathaus, Freistadt, O.-Ö.)

Abb. 8: Hl. Barbara, hüttengewerbliches Hinterglasbild, Schlesien, dritte Entwicklungsstufe, 1. Hälfte 19. Jahrhundert, ohne Blattmetall, Hintergrund abgestuft rosa, gelblich, weißlich, hellblau, Konturen rot. Paarstück zu vorh. hl. Katharina. (Österr. Mus. f. Volkskunde, Wien, Inv.-Nr. 14 044 und 14 045.)

Abb. 7: Hl. Barbara, hüttengewerbliches Hinterglasbild, Raymundsreuth um 1800, wenig Blattgold, Goldbronze, Konturen schwarz, Hintergrund tiefblau. Paarstück zu vorh. hl. Katharina. (Innviertler Heimathaus, Ried im Innkreis, Ob.-Österreich.)





Abb. 9: Hl. Barbara und hl. Katharina, hüttengewerbliches Hinterglasbild, Sandl im Mühlviertel, O.-Ö., Werkstätte Thumayer, um 1820—30, Blattgold, Hintergrund ockergelb, Konturen rot. (Privatbes. O.-Ö.)

in der Fläche untergegangen war (Abb. 6), ging wieder verloren. Verloren aber ging auch die in unglaublicher Routine gewonnene souveräne Beherrschung des Handwerks, die vollendete Sicherheit des schnellen Pinselstriches. Wer wollte es wohl wagen, bei nachgewiesenen Produktionsziffern von 200 bis 300 Bildern pro Tag, von Zehntausenden in einer Werkstätte pro Jahr, noch von einer „Kunst der Primitiven und Ungeübten“ zu sprechen? Die aus Erfahrung bewährten, verhältnismäßig dauerhaften, selbst angerührten Farben weichen in der Stadt gekauften Fabrikfarben, die eine Veränderung der Palette bringen, schneller ihre Leuchtkraft verlieren und viel stärker zum Abblättern neigen. Trotz der letzten Ausweitung ihrer Absatzmärkte infolge Nutzbarmachung des wachsenden Eisenbahnnetzes, das dem Hausierhandel früher ungeahnte Aktionsradien ermöglichte³, sank das Hausgewerbe der hüttengewerblichen Hinterglasmaler schnell zur Bedeutungslosigkeit herab, als Ereignisse wie die Kriege von 1864, 1866 und 1870/71 das Gefüge Europas veränderten. Um diese Zeit brach die geschlossene bäuerliche Lebensordnung auseinander. Und die Abnehmer, nicht nur Bauern, sondern auch Bergleute, Forst- und Waldarbeiter und ländliche Gewerbetreibende waren in jener bäuerlichen Lebensordnung verwurzelt gewesen. Mit dieser Lebensordnung verfiel auch jenes Schaffen der Zeit nach dem Dreißigjährigen Kriege, dessen Erzeugnisse wir gemeinhin als „die deutsche Volkskunst“ zu bezeichnen pflegen. Nur in diesem Sinne ist es hier erlaubt, von „bäuerlichen“ Hinterglasbildern zu sprechen. Denn niemals „malten Bauern hinter Glas“, wie man noch in jüngster Zeit von gedankenlosen Nachbetern jener romantischen Vorstellungen lesen konnte, die weit verbreitet waren, bevor die Volkskunde zur Wissenschaft herangereift war.

Für die Verwurzelung unserer Bergmannskultur im Boden unseres Volkstums, seiner Glaubensvorstellungen und seiner Kunstäußerungen geben die erhaltenen Barbaradarstellungen in Hinterglasbildern einen weiteren Beweis. Ein Lohn für unsere Bemühungen um die Darstellungen der Bergmannspatronin in den volkstümlichen Hinterglasbildern mag auch die Betrachtung jener köstlichen Tafel der Spätzeit (Abb. S. 2) sein, die uns die Annahme erlaubt, daß sie einst in der Stube eines Bergmannes im schlesisch-nordböhmischen Grenzgebiet gehangen habe. Hier macht die Allegorie all das deutlich, was bescheidener aus den übrigen Bildern spricht. Wir sehen den Schacht mit der Seilwinde, das geförderte Gut, vermutlich Kohlen, die jedoch durch die Goldfarbe als „der gehobene Schatz“ gekennzeichnet sind. Ein älterer und ein junger Bergmann knien in Dank und Bitte um weitere Fürsprache an den Seiten. Tracht, Grubellampen und das umkränzte Bergmannszeichen betonen das Eindeutige der Allegorie. Uns bedeutet sie das Ergebnis unserer Untersuchung: Hinterglasbilder der hl. Barbara gehörten zumindest von der Mitte des 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts zum religiösen Wandschmuck der Bergmanns-Stuben⁴.

Anmerkungen:

- 1 Pfeleiderer, R.: Die Attribute der Heiligen.
- 2 Spiess, Karl: Die Behälter des Unsterblichkeitstranks. Sonderabdruck aus Bd. XLIV der Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, 1914.
- 3 Knaipp, Friedrich: Über die Südtiroler Hausierer mit bayrischen, Böhmerwälder und oberösterreichischen Hinterglasbildern. „Der Schlern“, 28, 1954, Bozen.
- 4 Teil I und Teil II des Beitrags erschienen unter der gleichen Überschrift im „Anschnitt“ Nr. 3 und 4 dieses Jahrgangs.