

# Die protestantischen Hinterglasbilder des Stadtmuseums Kaufbeuren



Herausgegeben von  
Petra Weber, Wolfgang Sauter,  
Susanne Sagner, Astrid Pellengahr

Bauer-Verlag

Kaufbeurer Schriftenreihe Band 18  
Herausgegeben von  
Stadtarchiv, Stadtmuseum und Heimatverein Kaufbeuren

# Die protestantischen Hinterglasbilder des Stadtmuseums Kaufbeuren

Kaufbeurer Schriftenreihe  
Herausgegeben von Stadtarchiv, Stadtmuseum und  
Heimatverein Kaufbeuren e.V.  
Band 18  
Schriftleitung: Dr. Stefan Dieter

Autoren, Schriftleitung und Verlag danken der Stadt Kaufbeuren, dem Stadtmuseum Kaufbeuren und dem Heimatverein Kaufbeuren e.V. für die finanzielle Zuwendung.

Impressum:

Gesamtherstellung: © Bauer-Verlag, Thalhofen 2017

ISBN 978-3-95551-091-6

Alle Rechte, auch der Bildvergabe, sind vorbehalten.

Titelbild: Übergabe der Confessio Augustana (s. Kat.-Nr. 6)

# Die protestantischen Hinterglasbilder des Stadtmuseums Kaufbeuren

herausgegeben von  
Petra Weber, Wolfgang Sauter,  
Susanne Sagner, Astrid Pellengahr

Beiträge von  
Simone Bretz  
Stefan Dieter  
Astrid Pellengahr  
Barbara Rajkay  
Susanne Sagner  
Petra Weber

BAUER-VERLAG  
Thalhofen 2017

## Vorwort

Im 18. Jahrhundert entstanden in der bikonfessionellen Reichsstadt Kaufbeuren Hinterglasbilder mit protestantischer Aussageabsicht und Motivik. Innerhalb der süddeutschen Hinterglasbildproduktion nehmen die in Kaufbeuren entstandenen Bildwerke dieser Zeit eine Sonderrolle ein, da sie sich hinsichtlich der Farbgebung, der Maltechnik, aber auch der dargestellten Motive von anderen Zentren der Hinterglasherstellung wie Augsburg, Murnau oder Oberammergau ganz grundsätzlich unterscheiden.

Im Bestand des Stadtmuseums befinden sich derzeit 73 Hinterglasbilder Kaufbeurer Herkunft. Diese beträchtliche Zahl ist dem systematischen und fachkundigen Sammlungsaufbau durch Museumskustos Wolfgang Sauter geschuldet, der seit über 50 Jahren ehrenamtlich für das Stadtmuseum tätig ist. Besaß das Stadtmuseum bis 1960 lediglich 15 Bilder, so konnte die Sammlung im Laufe der Jahrzehnte durch eine beträchtliche Anzahl an Objekten erweitert werden. Durch diesen beachtlichen Ausbau können heute differenzierte Aussagen zum Entstehungszeitraum, der Stilistik, den Motiven, aber auch den Herstellern der Bilder, die durch Signaturen greifbar werden, getroffen werden. Parallel zum Sammlungsaufbau wurde von Wolfgang Sauter zudem wichtige Grundlagenarbeit für die Erschließung des Bestandes geleistet. So sind dank seiner Recherchen neben den Werken im Kaufbeurer Stadtmuseum weitere 61 Kaufbeurer Hinterglasbilder aus Privatsammlungen und weiteren Museen bekannt.

Rund 35 der Kaufbeurer Hinterglasbilder in Museumsbesitz sind seit 2013 in der neu gestalteten Dauerausstellung des Stadtmuseums Kaufbeuren zu sehen. Grundlage dieser Präsentation war eine Sonderausstellung des Museums, die bereits im Jahr 2004 anlässlich des 400-jährigen Jubiläums der evangelischen Dreifaltigkeitskirche in Kaufbeuren gezeigt wurde. Zum Ausklang des 500-jährigen Jubiläums der Reformation 2017 präsentiert das Stadtmuseum erneut eine umfangreiche Sonderausstellung zu diesem außergewöhnlichen Bestand. Die Sonderausstellung wird – ergänzend zur Dauerausstellung – weitere Stücke aus dem Depot sowie eine Reihe von Leihgaben aus Privat- und Museumssammlungen beinhalten.

Parallel zur Ausstellung erscheint nun der reich bebilderte Bestandskatalog über die protestantischen Hinterglasbilder. Ziel der Publikation ist es, aus den Erkenntnissen der langjährigen Sammlungsarbeit eine erste umfassende Dokumentation der protestantischen Hinterglasbilder im Bestand des Stadtmuseums vorzunehmen. Das Herzstück der Veröffentlichung ist daher der Katalogteil, der die Hinterglasbilder der Kaufbeurer Museumssammlung einzeln vorstellt und Vergleichsbeispielen aus anderen Sammlungen oder den zugehörigen Kupferstichvorlagen gegenüberstellt. Aufgeteilt in vier Kapitel, sind die Bilder nach den in Kaufbeuren auftretenden Bildinhalten geordnet. Neben protestantischen, religiösen und profanen Bildmotiven widmet sich der Katalog den für Kaufbeuren typischen Spruchbildern jeweils in einem eigenen Kapitel. Die insgesamt 68 Katalogartikel wurden von Dr. Astrid Pellengahr, Susanne Sagner und Petra Weber

verfasst. Der einführende Text zu den Kaufbeurer Spruchbildern stammt aus der Hand von Dr. Stefan Dieter.

Neben dem reichen Katalogteil wird die Sammlung in fünf wissenschaftlichen Aufsätzen aus unterschiedlichen Blickwinkeln beleuchtet. Den Beginn macht der Beitrag der Historikerin Dr. Barbara Rajkay, die den zeithistorischen Kontext für die Entstehung der protestantischen Hinterglasbilder untersucht. Der darauf folgende Artikel der Hinterglasrestauratorin Simone Bretz erläutert die kunsttechnologischen Besonderheiten der Kaufbeurer Hinterglasbilder und gibt Hintergrundinformationen zu deren Herstellung, auftretenden Schadensbildern sowie durchgeführten Restaurierungsmaßnahmen. Im Beitrag von Dr. Astrid Pellengahr werden die durch Signaturen namentlich bekannten und archivalisch fassbaren Hinterglasmaler, die das Handwerk wohl alle im Nebenerwerb ausübten, einzeln vorgestellt. Mit den charakteristischen Stilmerkmalen der Kaufbeurer Hinterglasmalerei befasst sich der Beitrag der Kunsthistorikerin Susanne Sagner. Ein abschließender Beitrag von Petra Weber widmet sich dem besonderen Typus der Hinterglas-Kalender, von denen heute noch vier Exemplare bzw. Fragmente der Kaufbeurer Hinterglasmaler Johann Jakob Rumpelt und Johann Matthäus Bauhoff erhalten sind.

Dieser umfangreiche Bestandskatalog wurde durch die finanzielle Unterstützung der Stadt Kaufbeuren und des Heimatvereins Kaufbeuren ermöglicht. Besonderer Dank gilt darüber hinaus dem Freundeskreis des Stadtmuseums Kaufbeuren, der die vorliegende Publikation, aber auch insbesondere die Sammlung der Hinterglasbilder, seit seiner Gründung 2002 bereits mehrfach großzügig durch die Finanzierung von Ankäufen, Restaurierungsmaßnahmen sowie mit dem jährlichen Monitoring ihres konservatorischen Zustands unterstützt hat. Des Weiteren sei an dieser Stelle allen Autorinnen und Autoren für die ertragreiche Zusammenarbeit ganz herzlich gedankt. Die Redaktion der Texte lag in bewährter Weise in den Händen von Dr. Stefan Dieter, dem Schriftleiter der Kaufbeurer Schriftenreihe. Die brillanten Fotoaufnahmen der museumseigenen Hinterglasbilder stammen von Alexander Bernhard. Unser Dank gilt darüber hinaus den unzähligen Fremdmuseen und Privatsammlern, die für die vorliegende Publikation Abbildungen zur Verfügung gestellt haben. Ebenfalls ein herzliches Dankeschön sei an Helga Ilgenfritz vom Evangelischen Kirchenarchiv Kaufbeuren gerichtet, die das Stadtmuseum bei Rechercheanfragen rund um die Kaufbeurer Hinterglasmaler unterstützt hat. Nicht zuletzt gilt unser Dank dem Bauer-Verlag für die angenehme und engagierte Zusammenarbeit.

Petra Weber und Astrid Pellengahr  
September 2017



# Inhaltsverzeichnis

<i>Vorwort</i>	4
<i>Barbara Rajkay</i> Der zeithistorische Kontext für die Entstehung der protestantischen Hinterglasbilder	8
<i>Simone Bretz</i> Technologische Betrachtungen zu den protestantischen Hinterglasbildern aus Kaufbeuren	22
<i>Astrid Pellengabr</i> Die Kaufbeurer Hinterglasmaler	40
<i>Susanne Sagner</i> Stilkriterien der protestantischen Hinterglasbilder aus Kaufbeuren	48
<i>Petra Weber</i> Zwischen Dekoration und Information. Die Kaufbeurer Hinterglas-Kalender des 18. Jahrhunderts	58
<i>Katalog</i>	72
1. Hinterglasbilder mit protestantischen Motiven	78
2. Hinterglasbilder mit religiösen Motiven	142
3. Hinterglasbilder mit biblischen und religiösen Sprüchen	214
4. Hinterglasbilder mit profanen Motiven	240
Literaturverzeichnis Katalog	268
Abbildungsverzeichnis	271

## Der zeithistorische Kontext für die Entstehung der protestantischen Hinterglasbilder

Der Bestand der Kaufbeurer Hinterglasbilder im Stadtmuseum ist einzigartig und lässt sich zeitlich wie räumlich klar eingrenzen. Gerade diese Charakteristika machen es leichter, im Singulären nach den allgemeinen Bezügen zu suchen und so die Sammlung in einen historischen Kontext zu stellen. Denn die Bilder entstanden – von wenigen Ausnahmen abgesehen – etwa zwischen 1740 und 1790 und die Künstler wie deren Kunden zählten zur protestantischen Einwohnerschaft der Reichsstadt Kaufbeuren. Trotzdem sind die Motive meist ohne direkten lokalen Bezug, spezifische Kaufbeurer Besonderheiten sucht man vergebens. Damit geben zwei Themenbereiche den Bezugsrahmen vor: zum einen die Reichsstadt als regionalgeschichtliches und zum anderen die konfessionelle Identität als allgemeines historisches Phänomen. Als Frage formuliert: Geben die mittlerweile 134 bekannten Objekte Hinweise auf eine spezifisch reichsstädtische Ausprägung der protestantischen Identitätsbildung?

Neben dem Siebenjährigen Krieg und Friedrich II. von Preußen thematisieren viele der Bilder historische Ereignisse, z.B. die Übergabe der Confessio Augustana 1530, den Dreißigjährigen Krieg sowie den Westfälischen Frieden.<sup>1</sup> Der zeithistorische Kontext der Bilder, in etwa die Regierungszeit von Maria Theresia und Friedrich II., muss folglich um den historischen Kontext der Motive bis ins 16. Jahrhundert erweitert werden. Da Augsburg im 18. Jahrhundert das süddeutsche Produktionszentrum für Hinterglasbilder war und die Anfänge der Kaufbeurer Produktion wohl von einem Augsburger Zuwanderer stammen, werden die Beziehungen dieser beiden Städte den Schwerpunkt der folgenden Ausführungen bilden.<sup>2</sup>

### *Die Städte des Reichs und des Kaisers*

Der Südwesten des Alten Reichs gliederte sich im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit politisch in eine Vielzahl kleiner und kleinster Räume. Als herausragendes Merkmal gelten die vielen Reichsstädte, die in der Folge des Urbanisierungsprozesses im hohen Mittelalter entstanden waren. Unabhängig von ihrer politischen und wirtschaftlichen Bedeutung einte sie die Aufnahme in die Reichsmatrikel und die Teilnahme an den Reichstagen.<sup>3</sup> Dort saßen sie allerdings am Katzentisch – erst im Westfälischen

---

<sup>1</sup> Astrid Pellengahr, „Bekennnisse aus Glas“. Die Sammlung protestantischer Hinterglasbilder aus dem Stadtmuseum Kaufbeuren. In: Kaufbeurer Geschichtsblätter 16 (2004), S. 365-376.

<sup>2</sup> Berno Heymer, Augsburger Hinterglasmaler des 18. Jahrhunderts. In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 2004, S. 79-101 sowie Christoph Trepesch, „... die verkehrte Art die Farbe aufzutragen“. Ein Bestandskatalog der Hinterglasbilder der Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Augsburg 2008.

<sup>3</sup> Klaus-Peter Schroeder, Das Alte Reich und seine Städte. Untergang und Neubeginn: Die Mediatisierung der oberdeutschen Reichsstädte im Gefolge des Reichsdeputationshauptschlusses 1802/03, München 1991, S. 1-7.

Frieden wurde ihnen ein vollständiges Stimmrecht zugestanden.<sup>4</sup> Aufgrund ihrer Verfassung bildeten sie einen Gegenentwurf zu den fürstlich-monarchisch regierten Territorien.<sup>5</sup> Die Legitimierung der reichsstädtischen Obrigkeiten leitete sich jedoch ausschließlich vom Reichsoberhaupt, also dem Kaiser, ab, nicht von einem politischen Entscheidungsprozess der jeweiligen Bürgerschaft.<sup>6</sup> Spätestens bei den von Kaiser Karl V. erzwungenen Verfassungsänderungen trat dieser Sachverhalt für die Zünfte schmerzhaft zutage.<sup>7</sup>

Der Großteil der Reichsstädte wandte sich früh der Lehre Luthers bzw. den oberdeutschen Varianten der evangelischen Bewegung zu. Während Memmingen, Kempten, Nördlingen und Ulm die Reformation erfolgreich durchführen konnten, blieben in Augsburg, Biberach, Ravensburg, Dinkelsbühl und Kaufbeuren Teile der Bevölkerung katholisch. Das *Ius reformandi*, 1555 im Augsburger Religionsfrieden festgelegt, übertrug die konfessionelle Bestimmungsgewalt nur den höheren Ständen, also den Kurfürsten und Fürsten. Den bürgerlichen Magistraten in den Reichsstädten fehlte nach den zeitgenössischen verfassungsrechtlichen Vorstellungen die originäre Herrschaftsgewalt. Erst in der Schlussphase der Verhandlungen auf dem Augsburger Reichstag 1555 fand sich eine Lösung für die gemischtkonfessionellen Reichsstädte: Nach § 27 sollten beide Konfessionen zukünftig in friedlicher Koexistenz nebeneinander bestehen.<sup>8</sup> Bis zum Dreißigjährigen Krieg funktionierte dieses Modell mehr oder weniger gut.

Sowohl die evangelische Bevölkerung in Kaufbeuren als auch in Augsburg erfuhr besonders in den Jahren 1628 bis 1632 die Gewalt des kaiserlichen Stadtherrn in Form einer gnadenlosen Unterdrückung. Nach dem Willen Kaiser Ferdinands II. sollten beide Städte wieder vollständig katholisch werden. Das Wunder der Errettung wurde von den jeweiligen evangelischen Bevölkerungsgruppen mit zwei Namen verbunden: Mit dem König Gustav II. Adolphs von Schweden, der mit seinem Eingreifen die Machtverhältnisse grundlegend änderte, und mit dem des Lindauer Ratskonsulenten Valentin Heider, der sich beim Friedenskongress für den evangelischen Bevölkerungsteil beider Städte mit Erfolg einsetzte.<sup>9</sup> Beim Westfälischen Frieden erfuhren Kaufbeuren und Augsburg eine unterschiedliche Behandlung: In Augsburg wie auch in Biberach, Ravensburg und

<sup>4</sup> Ulrich Rosseaux, *Städte in der Frühen Neuzeit*, Darmstadt 2006, S. 26-30.

<sup>5</sup> André Krischer, *Reichsstädte in der Fürstengesellschaft. Politischer Zeichengebrauch in der Frühen Neuzeit (Symbolische Kommunikation in der Vormoderne)*, Darmstadt 2006, S. 17-21.

<sup>6</sup> Schroeder, S. 2 (vgl. Anm. 3).

<sup>7</sup> Stefan Fischer, *Politische Folgen der Reformation im Allgäu und in Kaufbeuren (1518 bis 1555)*. In: *Reformation und Politik. Tagungsband*, hrsg. von Stefan Fischer u.a. (Kaufbeurer Schriftenreihe Band 13), S. 10-32.

<sup>8</sup> Rolf Kießling, *Vom Ausnahmefall zur Alternative. Bikonfessionalität in Oberdeutschland*. In: *Als Frieden möglich war. 450 Jahre Augsburger Religionsfrieden. Begleitband zur Ausstellung im Maximilianmuseum*, hrsg. von Carl A. Hoffmann u.a., Regensburg 2005, S. 119-130, hier S. 120-121.

<sup>9</sup> Fritz Junginger, *Die Stadt Kaufbeuren im 17. und 18. Jahrhundert*. In: *Die Stadt Kaufbeuren. Band I, Geschichte und Gegenwart*, hrsg. von Jürgen Kraus u.a., Thalhofen 1999, S. 72-99 sowie Bernd Roeck, *Eine Stadt in Krieg und Frieden. Studien zur Geschichte der Reichsstadt Augsburg zwischen Kalenderstreit und Parität (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften Band 37), Band 2*, Göttingen 1989, S. 961-964.

Dinkelsbühl teilten sich die Konfessionen zukünftig gleichberechtigt die Teilhabe an der Macht. Alle städtischen Ämter wurden entweder doppelt besetzt oder die Angehörigen beider Konfessionen wechselten sich ab.<sup>10</sup> Dagegen konnte Heider für Kaufbeuren die Rückführung der kirchlichen und politischen Verhältnisse auf das Jahr 1624 durchsetzen. Diese sogenannte Normaljahrsregel war keine Speziallösung für Kaufbeuren, sondern eine der grundlegenden Bestimmungen des Friedensschlusses von Osnabrück.<sup>11</sup> Bis zum Ende der reichsstädtischen Zeit dominierte daher in Kaufbeuren bei den Ratsstellen und den Ämtern die protestantische Bevölkerungsgruppe. Konsequenterweise kooperierte die Stadt auf der Ebene des Schwäbischen Kreises wie des Reichstags mit der Reichsstadt Ulm, die rein protestantisch war, und nicht mit der Reichsstadt Augsburg, die mit ihrer paritätischen Verfassung stets den Ausgleich der beiden Konfessionsparteien suchen musste. In der Außenwahrnehmung erschien Kaufbeuren als protestantische Stadt.

### *Konfession und Migration*

Die konfessionelle Machtverteilung, wie sie in Kaufbeuren durch den Westfälischen Frieden festgelegt wurde, entsprach in etwa dem Verhältnis der in der Stadt lebenden Katholiken und Protestanten. Doch der evangelische Anteil von 80% um 1648 lag bereits unter dem Niveau vor den Katastrophenjahren des Dreißigjährigen Krieges – 1625 waren es noch 87% gewesen.<sup>12</sup> Ähnlich verhielt es sich in Augsburg. Hier hatte der Anteil der Katholiken vor Ausbruch des Krieges nicht mehr als 20% betragen, bei der Volkszählung 1645 waren es schon 30%.<sup>13</sup> Die konfessionelle Insellage führte bei den gemischt-konfessionellen Reichsstädten langfristig zu einem kontinuierlichen Anstieg des katholischen Bevölkerungsteils. Als Ursache nennt die historische Migrationsforschung dafür die Land-Stadt-Wanderung, d.h. der Bevölkerungsüberschuss des Landes glich das Geburtendefizit der Stadt aus bzw. beförderte deren Wachstum.<sup>14</sup> Der Gleichstand war in Augsburg bereits in den 1730er Jahren erreicht. In Kaufbeuren konnten die Protestanten nur mit Hilfe von Einwanderungsbeschränkungen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts immerhin ein leichtes Übergewicht von 60% bewahren.<sup>15</sup> In

---

<sup>10</sup> Paul Warmbrunn, Zwei Konfessionen in einer Stadt: das Zusammenleben von Katholiken und Protestanten in den paritätischen Reichsstädten Augsburg, Biberach, Ravensburg und Dinkelsbühl von 1548-1648, Wiesbaden 1983.

<sup>11</sup> Ralf-Peter Fuchs, Ein Termin als Rechtsgrundlage für die Konfession. Das Normaljahr 1624 in der Region. In: *Zeiten und Räume – Rhythmus und Region* (Forum Suevicum 11), hrsg. von Dietmar Schiersner, Konstanz/München 2016, S. 277-294.

<sup>12</sup> Fritz Junginger, Gesellschaft und Wirtschaft in Kaufbeuren im Zeitalter des Absolutismus und der Aufklärung (1630-1800), in: Jürgen Kraus u.a. (Hg), *Die Stadt Kaufbeuren*. Band III, Sozialgeschichte, Wirtschaftsentwicklung und Bevölkerungsstruktur, Thalhofen 2006, S. 72-95, hier S. 82.

<sup>13</sup> Etienne François, Die unsichtbare Grenze. Protestanten und Katholiken in Augsburg 1648-1806 (Abh. z. Geschichte der Stadt Augsburg 33), Sigmaringen 1991, S. 45 sowie Stefan Dieter, *Die Reichsstadt Kaufbeuren in der frühen Neuzeit*. Studien zur Wirtschafts-, Sozial-, Kirchen- und Bevölkerungsgeschichte (Kaufbeurer Schriftenreihe Band 2), Thalhofen 2000, S. 110-129.

<sup>14</sup> Werner Lengger, *Leben und Sterben in Schwaben*. Studien zur Bevölkerungsentwicklung und Migration zwischen Lech und Iller, Ries und Alpen im 17. Jahrhundert (Historische Migrationsforschung in Bayerisch-Schwaben, Band 2), Band 1, Augsburg 2002, S. 153-214.

<sup>15</sup> François, S. 47-50 (vgl. Anm. 13) und Junginger, S. 82 (vgl. Anm. 12).

beiden Städten waren sich die Protestanten dieser Entwicklung sehr bewusst und sahen sich zunehmend in der Defensive. Christian Friedrich Daniel Schubart formulierte seine 1774 in Augsburg gemachte Beobachtung polemisch und deftig: „*Wenn es so fortgeht, so wird der päpstliche Hecht die lutherischen Grundeln bald verschlungen haben.*“<sup>16</sup>

Im Laufe des 18. Jahrhunderts führte die beschriebene demographische Entwicklung in Kaufbeuren wie in Augsburg zur Ausbildung zweier konkurrierender soziokultureller Milieus, katholisch-ländlich auf der einen Seite, protestantisch-städtisch auf der anderen.<sup>17</sup> Umgekehrt zum demographischen Prozess gelang es den Protestanten in Kaufbeuren, die Ausgangssituation des 16. Jahrhunderts vollständig zu drehen, als eine kleine, aber wohlhabende katholische Minderheit die evangelische Bevölkerungsmehrheit dominiert hatte. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts übertraf das versteuerte Einkommen der Protestanten zum ersten Mal seit der Reformation das ihrer katholischen Mitbürger. Ein wohlhabendes protestantisches Bürgertum sah sich nun einer kontinuierlich wachsenden katholischen Gemeinde gegenüber, die mit dem katholischen Kurfürstentum Bayern im Rücken selbstbewusst die Parität anstrebte.<sup>18</sup>

Auch in Augsburg verlief die demographische und ökonomische Entwicklung gegenläufig. Wirtschaftliche und politische Funktionselite waren auf evangelischer Seite auf das Engste verflochten. Heiraten zwischen den Vertretern des alteingesessenen Patriziats und den neureichen Kaufleuten stellten die Regel dar, nicht die Ausnahme. Dagegen gelangten viele Familien des katholischen Patriziats während des 18. Jahrhunderts in eine ökonomische Abwärtsspirale. Ihre Ehepartner stammten aus der Herrenstube oder dem Amtadel der umliegenden Herrschaften. Das bereicherte meist nur den Stammbaum, kaum aber die Familienkasse.<sup>19</sup> Es gab durchaus eine sehr wohlhabende katholische Wirtschaftselite, die sich aber größtenteils aus der aktiven Politik fernhielt. Um 1745 waren 42% aller katholischen Kaufleute Zuwanderer, ihr Anteil schrumpfte auf 28% im Jahr 1787, doch änderte das nichts an ihrer wirtschaftlichen Bedeutung. Die meisten kamen aus Gebieten entlang der Alpensüdseite. Diese Gruppe war offen bei der Auswahl der Geschäftspartner, kooperierte auch mit evangelischen Unternehmern wie dem Kattunfabrikanten Johann Heinrich von Schüle und nahm am gesellschaftlichen Leben sehr aktiv teil. Aber auf der Suche nach geeigneten Schwiegersöhnen und -töchtern hielt man jedoch vor allem in den Herkunftsorten bzw. innerhalb der

---

<sup>16</sup> Christian Friedrich Daniel Schubart, *Schubart's Leben und Gesinnungen: von ihm selbst, im Kerker aufgesetzt. Zweiter Theil*, herausgegeben von seinem Sohne Ludwig Schubart, Stuttgart 1793, S. 17-18.

<sup>17</sup> François, S. 52-64 (vgl. Anm. 13), und Dieter, S. 110-129 (vgl. Anm. 13).

<sup>18</sup> Junginger, S. 72-95 (vgl. Anm. 12).

<sup>19</sup> Barbara Rajkay, Einleitung. In: Paul von Stetten d. J. *Selbstbiographie. Die Lebensbeschreibung des Patriziers und Stadtpflegers der Reichsstadt Augsburg (1731-1808)*. Band 2: Die kalendarischen Aufzeichnungen 1791-1804 (Reiseberichte und Selbstzeugnisse aus Bayerisch-Schwaben 5.2), hrsg. von Helmut Gier, Augsburg 2015, S. XVIII-XXII.

Migrantengemeinde vor Ort Ausschau.<sup>20</sup> Das katholische Augsburg war mit den welschen Kaufleuten, dem fürstbischöflichen Hof und den vielen Stiften und Klöstern sozial wie rechtlich sehr viel stärker fragmentiert als der evangelische Teil.

### *Der gemeinsame Raum der Reichsstädte*

Die politischen Strukturen des Alten Reichs im Allgemeinen und der schwäbischen Region im Besonderen waren durch „*notorische Uneindeutigkeit*“ geprägt.<sup>21</sup> Schon topographische Grenzziehungen erweisen sich bei näherer Betrachtung als wenig präzise.<sup>22</sup> Selbst der Begriff Schwaben kann durch geographische, historische, politische oder sprachliche Annäherungen bestenfalls beschrieben, nicht aber klar definiert werden. Die landesgeschichtliche Forschung hat aus dieser Not eine Tugend gemacht und den Begriff Raum von seiner geographischen Eigenschaft gelöst. Stattdessen werden Räume als Funktion des Handelns untersucht.<sup>23</sup> Die Kommunikation in allen ihren Facetten liefert dabei die Klammer des gemeinsamen Raums.<sup>24</sup>

Für den Kontext der Hinterglasmalerei eignet sich dieser Ansatz ganz besonders, denn er zielt auf die Beziehungsgefüge der Akteure, also der Hersteller und ihrer Kunden. Leider wurde von der Forschung bisher nur wenig zum gemeinsamen Raum der Reichsstädte publiziert.<sup>25</sup> Die Kommunikation der Reichsstädte begann auf der politischen Ebene. Kaufbeuren und Augsburg gehörten der Schwäbischen Städtebank des Reichstags an und auf der regionalen Ebene dem Schwäbischen Reichskreis.<sup>26</sup> Dessen Delegierte trafen sich im 18. Jahrhundert mindestens einmal jährlich in Ulm. Zu den Gesandten zählten in aller Regel auch die Ratskonsulenten. Sie unterstützten als Rechtsgelehrte (eine andere oft gebrauchte Bezeichnung war Syndikus) die reichsstädtischen Ratskollegien, ihre Bedeutung im politischen Alltag kann nicht hoch genug

---

<sup>20</sup> Peter Fassl, *Konfession, Wirtschaft und Politik. Von der Reichsstadt zur Industriestadt, Augsburg 1750-1850* (Abh. z. Geschichte der Stadt Augsburg 32), Sigmaringen 1988, S. 48f. Eine genaue Auflistung der Heiratsverbindungen der reichen Bankiersfamilie Obwexer findet sich bei Mark Häberlein und Michaela Schmölz-Häberlein, *Die Erben der Welsler. Der Karibikhandel der Augsburger Firma Obwexer im Zeitalter der Revolutionen*, (Studien zur Geschichte des Bayerischen Schwaben 21), Augsburg 1995, S. 21-25.

<sup>21</sup> Wolfgang Reinhard, *Probleme deutscher Geschichte*, in: Gebhard, *Handbuch der deutschen Geschichte*, Band 9, zehnte, völlig neu bearbeitete Auflage, hrsg. von Wolfgang Reinhard, Stuttgart 2001, S. 1-107, hier S. 90.

<sup>22</sup> Dietmar Schiersner, *Die Iller – erinnerte Grenze und Erinnerungsgrenze*. In: *Erinnerungsorte in Oberschwaben*, hrsg. von Rolf Kießling und Dietmar Schiersner (Forum Suevicum 8), Konstanz 2009, S. 61-89.

<sup>23</sup> Rolf Kießling, *Landesgeschichte in Schwaben – oder: vom Umgang mit einer ‚offenen Region‘*, in: *Blätter für Deutsche Landesgeschichte* 139/140 (2003/2004), S. 199-221, hier S. 199-203.

<sup>24</sup> Grundlegend für diesen Ansatz: Wolfgang E. J. Weber, *Die Bildung von Regionen durch Kommunikation. Aspekte einer neuen historischen Perspektive*. In: *Kommunikation und Region* (Forum Suevicum 4), hrsg. von Carl A. Hoffmann und Rolf Kießling, Konstanz 2001, S. 43-67.

<sup>25</sup> Christopher W. Close, *The Negotiated reformation. Imperial Cities and the Politics of Urban Reform, 1525-1550*, Cambridge u.a. 2009.

<sup>26</sup> Christoph North, *Das Reich als kommunikative Einheit*. In: *Kommunikation und Medien in der Frühen Neuzeit* (Historische Zeitschrift, Beiheft 41), hrsg. von Johannes Burkhardt und Christine Werkstetter, München 2005, S. 237-247.

angesetzt werden.<sup>27</sup> Der Karriereweg führte häufig durch mehrere Reichsstädte, wie das Beispiel Philipp Heinrich von Schefferns (1729-1785) zeigt: Er stammte aus der Reichsstadt Dinkelsbühl, lebte einige Jahre als Ratskonsulent in Kaufbeuren, vertrat Kaufbeuren und Biberach als Kreisgesandter, wurde 1770 als Ratskonsulent nach Augsburg berufen und zog zehn Jahre später als Gesandter zum Reichstag nach Regensburg.<sup>28</sup>

Nicht nur die Berufswege der Juristen zeugen vom gemeinsamen Raum. Entsprechende engmaschige Familienbande gingen voraus oder folgten. Einige wichtige Beispiele seien hier aufgeführt: Die regionale Lichtgestalt der evangelischen Kaufbeurer und Augsburger Geschichte, Valentin von Heider (1605-1664), stammte aus der Reichsstadt Lindau, wo schon sein Vater als Ratskonsulent gewirkt hatte.<sup>29</sup> In zweiter Ehe war er mit der Tochter des Lübecker Ratskonsulenten David Gloxin verheiratet. Aus dieser Beziehung ging David von Heider (1655-1707) hervor, der in Kaufbeuren als Ratskonsulent arbeitete.<sup>30</sup> Seine Schwester Maria Christina hatte 1670 einen in Augsburg tätigen Juristen geheiratet, Johann Jakob Kolb. Dessen gleichnamiger Vater Johann Jakob Kolb d.Ä. (1605-1671) war viele Jahre für Augsburg als Ratskonsulent tätig gewesen, u.a. als Gesandter auf dem Reichstag in Regensburg.<sup>31</sup> In der nächsten Generation ehelichte 1705 wiederum der Kaufbeurer Handelsherr und Bürgermeister Johannes Heinzelmann (1650-1720) Maria Elisabeth Kolb (1686-1710), die Tochter von Johann Jakob Kolb d.J. und der Maria Christina, geb. Heider.<sup>32</sup> Über das Verwandtschaftsnetz Heider/Gloxin/Heinzelmann führt eine direkte Verbindung zu August Hermann Francke in Halle. Franckes Mutter Anna Dorothea und Valentin von Heiders Ehefrau waren Schwestern. Im Rahmen seiner ausgedehnten Reise durch Süddeutschland hielt sich Francke zu Beginn des Jahres 1718 einige Wochen in Augsburg auf. Die Reiseaufzeichnungen belegen einen Besuch Heinzelmanns bei Francke in Augsburg.

27 Rajkay, S. XV-XVIII (vgl. Anm. 19) sowie Notker Hammerstein, Universitäten – Territorialstaaten – Gelehrte Räte. In: Die Rolle der Juristen bei der Entstehung des modernen Staates, hrsg. von Roman Schnur, Berlin 1986, S. 687-735.

28 Johann Ludwig Grimm, Standrede bey der Gruft S.T. Herrn Philipp Heinrich von Scheffern Der wohl löblichen Reichsstadt Augsburg Comital=Gesandten. Den 13. März 1785 gehalten, Regensburg 1785.

29 Heiders Verdienste sind in Kaufbeuren noch immer präsent, sein Portrait hängt in der Dreifaltigkeitskirche an der Seite der Kanzel (Stefan Dieter, Vom Kaufbeurer Christkind und der „Evangelischen Kirchenfreude“. Geschichten aus dem protestantischen Kaufbeuren, in: Kaufbeurer Geschichtsblätter 16 (2004), S. 346-364, hier S. 355). In Augsburg wurde Heider nur in der städtischen Geschichtsschreibung entsprechend gewürdigt, z.B. Paul von Stetten d. Ä.: Geschichte Der Heil. Röm. Reichs Freyen Stadt Augspurg. Aus bewährten Jahr-Büchern und Tüchtigen Urkunden gezogen, Und an das Licht gegeben, Band 2, Frankfurt am Main 1758, S. 810 f. und 828 f.

30 Thomas Pfundner, Die evangelische Gemeinde Kaufbeurens von der Reformation bis zur Gegenwart. In: Jürgen Kraus u.a. (Hrsg.) Die Stadt Kaufbeuren. Band II, Kunstgeschichte, Bürgerkultur und religiöses Leben, Thalhofen 2001, S. 282-284.

31 Alles zu den Verflechtungen der Familien Heider und Kolb findet sich bei Andreas Gößner, Rechtsgelehrte in Reichsstädten. Identitätsmerkmale eines Berufsstandes in Süddeutschland in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. In: ZVHS 92 (1999), S. 75-89.

32 Georg Wilhelm Zapf: Augsburgische Bibliothek. Oder historisch-kritisch literarisches Verzeichnis aller Schriften Georg Wilhelm Zapfs welche die Stadt Augsburg angehen und deren Geschichte erläutern, Band 1, Augsburg 1795, S. 333. Eberhard Eggel, Die Textilkauflaute Heinzelmann in Kaufbeuren und ihre Verwandtschaft. In: Archiv für Sippenforschung 34. Jg. Heft 32, 1968, S. 574-591, hier S. 576.

Heinzelmann schickte Francke außerdem noch die Leichenpredigt seiner verstorbenen Frau Maria Christina Heinzelmann, geb. Kolb, sowie das Testament von Franckes Cousin David von Heider. In einem Antwortschreiben setzte sich Francke offenbar mit diesem Testament, das eine fromme Stiftung enthielt, auseinander.<sup>33</sup> Der Pietismus in Kaufbeuren hatte also auch eine verwandtschaftliche Basis, die über mehrere Generationen die Reichsstädte Lindau, Kaufbeuren, Augsburg und Lübeck verband.

Bei den familiären Verflechtungen der Juristenfamilie Ritter zeigt sich ein direkter Bezug zu den Hinterglasmalereien. Der Kaufbeurer Kanzleidirektor und Chronist Wolfgang Ludwig Hörmann von und zu Gutenberg (1713-1795) war in seiner fünften Ehe mit der Tochter des Augsburger Ratskonsulenten Johann Ulrich Ritter (1690-1765), Magdalena Barbara, verheiratet. Ritter hatte vor seiner Augsburger Stelle als Kanzleidirektor in Kaufbeuren gewirkt und stammte ursprünglich aus Ulm.<sup>34</sup> Hörmann bebilderte seine Kirchenchronik mit eingeklebten Kupferstichen, die in Augsburg hergestellt worden waren. Zu den Produzenten und Verlegern der Augsburger Kupferstiche mit explizit evangelischem Themenspektrum zählte wiederum sein Verwandter, Christoph Friedrich Hörmann von und zu Gutenberg. Von 1745 bis 1755 war er der Stecher Augsburger Friedensgemälde und seit 1745 durch Heirat mit der bedeutenden Augsburger Kunstverlegerfamilie Engelbrecht verbunden.<sup>35</sup> Diese Stiche lieferten die Vorlage für etliche der Kaufbeurer Hinterglasmalereien.<sup>36</sup>

Von der Vernetzung Hörmann von und zu Gutenberg/Ritter ist es leicht, den Bogen zu Jakob Brucker zu schlagen. Sein in Kaufbeuren geborener Sohn Carl Friedrich (1733-1772) wirkte in Augsburg 1758-1772 als Diakon an der Barfüßerkirche. Verheiratet war er mit Juliana Magdalena, ebenfalls eine Tochter des Ratskonsulenten Johann Ulrich Ritter.<sup>37</sup> Jakob Brucker pflegte während seiner Kaufbeurer Jahre die Kontakte zu seiner Heimatstadt Augsburg und nach der Rückkehr dorthin weiter die Kaufbeurer Beziehungen. Bei der Taufe seines Sohnes Philipp Jakob am 29. Mai 1727 in Kaufbeuren übernahm z.B. sein Augsburger Freund und Schüler Paul von Stetten (1705-1786) die Patenschaft. Vor Ort wurde Stetten durch Johann Ulrich Ritter ver-

---

<sup>33</sup> Helmut Gier (Hg.), *Reisen und Reisende in Bayerisch Schwaben*, Band III, S. 361, 374 und 376.

<sup>34</sup> Thomas Pfundner, Wolfgang Ludwig Hörmann von und zu Gutenberg – Kleines „Ehrengedächtnis“ für einen Großen, in: *Kaufbeurer Geschichtsblätter 15/5* (2000), S. 146-153.

<sup>35</sup> Wolfgang Seitz, Die Augsburger „Friedensgemälde“. Eine Studie zur Geschichte des Augsburger Kupferstiches. In: *Das Friedensfest. Augsburg und die Entwicklung einer neuzeitlichen Toleranz-, Friedens- und Festkultur* (Colloquia Augustana Band 13), hrsg. von Johannes Burkhardt und Stephanie Haberer, Berlin 2000, S. 387-445, hier S. 438.

<sup>36</sup> Wolfgang Brückner, Luthers „Fels der Kirche“ unter dem Schutz Gustav Adolfs. Historischer Ort und Sitz im Glaubensleben eines Bekenntnisbildes, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 2008, S. 18-20.

<sup>37</sup> Johann Seifert, Seiferts Hoch-Adeliche Stammtafeln verschiedener Augsburger Geschlechter, o. O. 1730, Fol. 78.

treten.<sup>38</sup> Bei der Errichtung des Kaufbeurer Neptunbrunnens beriet Brucker 1753 von Augsburg aus bei der Formulierung der Inschriften. Der Augsburger Stadtsteinmetz Wolfgang Schindel, der mit den ausführenden Arbeiten betraut war, musste sich im Übrigen auch mit der Renovierung des Augsburger Neptunbrunnens befassen.<sup>39</sup>

Die aufgeführten Verbindungen geben einen kleinen Einblick in die vielfältigen und engen Verflechtungen der politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Eliten der schwäbischen Reichsstädte. Doch was für die Spitze gilt, zeigt sich auch in der Handwerkerschaft. Denn die Zuwanderung auf protestantischer Seite erfolgte größtenteils durch den Wechsel von Reichsstadt zu Reichsstadt, wie quantitative Untersuchungen zu Augsburg und Kaufbeuren belegen.<sup>40</sup> Im Zusammenhang mit den Hinterglasbildern ist natürlich der Formschneider Johann Jakob Rumpelt (1706-1782) zu nennen. Er stammte aus einer Augsburger Weberfamilie und heiratete 1735 in Kaufbeuren eine Metzgerstochter.<sup>41</sup> Migration, genauer gesagt Reichsstadtwechsel, wurde auf der Suche nach einem Auskommen auch von den Frauen vollzogen. Zu nennen wäre hier z.B. Anna Eustachia Eckardt in aus Kaufbeuren, die 1780 nach vier Jahren als Druckerin in der Kattunmanufaktur des Matthäus Schüle in Augsburg wöchentlich zwischen sechs und acht Gulden bekam.<sup>42</sup> Anna Elisabeth Bachschmidt aus Kaufbeuren diente 13 Jahre beim Augsburger Verleger Johann Michael Späth, 1786 heiratete sie dann dessen Nachfolger und Vetter Georg Wilhelm Späth.<sup>43</sup>

Bei der Skizze des gemeinsamen Raums der schwäbischen Reichsstädte darf der Hinweis auf die Freimaurerlogen nicht fehlen, auch wenn sie den Untersuchungszeitraum nur noch streifen. Trotz des Anspruchs, überkonfessionell zu sein und Standesgrenzen zu nivellieren, zeigen die Gründungen in Augsburg 1783, Kaufbeuren 1786, Kempten 1787, Ulm 1789 und Memmingen 1792, dass sich hier „eine Allianz aus evangelischen

---

38 Evangelisches Kirchenarchiv Kaufbeuren, Kirchenbuch, Taufeintrag vom 29.5.1727. Zu den engen Beziehungen Bruckers zu Stetten vgl. Barbara Rajkay, Lückenlose Aufklärung: Stadt- und Familiengeschichtsschreibung derer von Stetten im 18. Jahrhundert in Augsburg. In: Bürgermacht & Bücherpracht – Augsburger Ehren- und Familienbücher der Renaissance; Katalogband zur Ausstellung im Maximilianmuseum Augsburg vom 18. März bis 19. Juni 2011, hrsg. von Christoph Emmendorffer und Helmut Zäh, Luzern 2011, S. 67-73, hier S. 69.

39 Reimar Güthner, „Wie es die alten Römer ausgedrückt ...“ Jakob Bruckers Ratschläge für die Inschriften auf dem Kaufbeurer Neptunbrunnen. In: Jakob Brucker. Philosoph – Pfarrer – Pädagoge. Begleitband zur Ausstellung im Jakob-Brucker-Gymnasium Kaufbeuren, hrsg. von Werner Altmann, Kaufbeuren 2012, S. 109-114, und Stadtarchiv Augsburg, Bauamt VII, Nr. 18c.

40 Dieter, S. 110-129 (vgl. Anm. 13) und François, S. 52-64 (vgl. Anm. 13).

41 Pellengahr, S. 374 f. (vgl. Anm. 1).

42 Christine Werkstetter, ... *daß seine Ebewürthin ebenfalls wie er ihren täglichen und erklecklichen Verdienst hat* – ‚Gesellenehen‘ in der diversifizierten Arbeitswelt Augsburgs im 18. Jahrhundert. In: Augsburg, Schwaben und der Rest der Welt. Festschrift für Rolf Kießling zum 70. Geburtstag, hrsg. von Dietmar Schiersner u.a., Augsburg 2011, S. 111-140, hier S. 128.

43 Helmut Gier (Hg.), Paul von Stetten der Jüngere: Selbstbiographie – Die Lebensbeschreibung des Patriziers und Stadtpflegers der Reichsstadt Augsburg (1731-1808), (Veröffentlichungen der Schwäbischen Forschungsgemeinschaft bei der Kommission für Bayerische Landesgeschichte Reihe 6, Reiseberichte und Selbstzeugnisse aus Bayerisch-Schwaben Bd. 5.1) Augsburg 2009, S. 442, Anm. 1.

*Akademikern und Kaufleuten*“ zusammengefunden hatte.<sup>44</sup> Dominikus von Brentano, der bekannte Publizist und katholische Aufklärungstheologe in Kempten, kann hier als Ausnahme von der Regel gelten.<sup>45</sup> Kaufbeuren und Ulm gehörten dem Eklektischen Bund „zur Einigkeit“ mit der Directorial-Loge in Frankfurt an, bei den Provinzialversammlungen reisten demnach Reichsstädter in eine Reichsstadt.<sup>46</sup>

### *Die protestantische Erinnerungskultur*

Separate konfessionelle Milieus gehörten in mehrkonfessionellen Stadtgesellschaften auch noch im 18. Jahrhundert zu den wichtigsten Merkmalen.<sup>47</sup> Die protestantische Stadtgesellschaft zeichnete sich dabei vor allem durch eine ausgeprägte Erinnerungskultur aus. Ein wichtiges Element dieser Kultur bildete die Geschichtsschreibung. Stadtchroniken entstanden in der Frühen Neuzeit im protestantischen Raum weitaus häufiger als im katholischen. In Form der verschriftlichten Erzählung blieb die gemachte Erfahrung für alle nachfolgenden Generationen in einer standardisierten Form zugänglich.<sup>48</sup> Das große Interesse an der Geschichte galt auch der lokalen Vergangenheit der benachbarten Reichsstädte. So stand das zweibändige Werk des evangelischen Patriziers und Ratsherrn Paul von Stetten „Geschichte Der Heil. Röm. Reichs Freyen Stadt Augspurg“, 1743 und 1758 in Frankfurt und Leipzig erschienen, im Regal der evangelischen Leihbibliothek der paritätischen Reichsstadt Ravensburg und beim Kaufbeurer Kanzleidirektor und Chronisten Wolfgang Ludwig Hörmann von und zu Gutenberg (1713-1795).<sup>49</sup>

Christian Jakob Wagenseil veröffentlichte seine Kaufbeurer Kirchengeschichte 1830 ausdrücklich anlässlich des 300-jährigen Jubiläums der Übergabe der Confessio

---

<sup>44</sup> Wolfgang Petz, *Die bürgerliche Öffentlichkeit der Spätaufklärung in Allgäuer Reichsstädten*. In: *Aufklärung in Oberschwaben. Barocke Welt im Umbruch*, hrsg. von Katharina Bechler und Dietmar Schiersner, Stuttgart 2016, S. 317-355, hier S. 341.

<sup>45</sup> Franz-Rasso Böck, „Zur aufgehenden Sonne“: *Aufklärung in der Reichsstadt Kempten*. In: *Dominikus von Brentano 1740-1797. Publizist, Aufklärungstheologe, Bibelübersetzer*, hrsg. von Reinhold Bohlen, Trier 1997, S. 109-118.

<sup>46</sup> Wolfgang Petz, *Zweimal Kempten – Geschichte einer Doppelstadt (1694-1836)*, München 1998, S. 442-449.

<sup>47</sup> Rosseaux, S. 93 (wie Anm. 4)

<sup>48</sup> Susanne Rau, *Städtische Geschichtsschreibung in der Frühen Neuzeit als protestantische Traditionsbildung?* In: *Protestantische Identität und Erinnerung von der Reformation bis zur Bürgerrechtsbewegung in der DDR (Formen der Erinnerung 16)*, hrsg. von Joachim Eibach, Göttingen 2003, S. 85-112.

<sup>49</sup> Hörmann zitiert ausführlich daraus, denn Stetten erwähnt auch mehrmals Vorfälle aus Kaufbeuren, vgl. *Evangelisches Kirchenarchiv Kaufbeuren*, Anlage 133, Wolfgang Ludwig Hörmann von und zu Gutenberg: *Sammlung der merckwürdigsten Geschichten das Kirchen- und Religions-Wesen in des H. R. Reichsfreyen Stadt Kauffbeuren betreffend von den ältesten Zeiten biß auf das Jahr 1756*. Zu Ravensburg: Beate Falk, *Ausdrucksformen des katholischen und evangelischen Lebens in Ravensburg*. In: *Hahn und Kreuz. 450 Jahre Parität in Ravensburg (Historische Stadt Ravensburg Band 4)*, hrsg. von Andreas Schmauder, Konstanz 2005, S. 80f. und Paul von Stetten, *Geschichte Der Heil. Röm. Reichs Freyen Stadt Augspurg, Frankfurt und Leipzig 1743 und 1758* (Kaufbeuren wird thematisiert in Band 1 auf den Seiten 369, 384 und 522 sowie in Band 2 auf den Seiten 259 und 271). Zur Biographie Hörmanns und seinen Verbindungen mit Augsburg vgl. Pfundner (vgl. Anm. 34).

Augustana und folgte damit einer langen Tradition.<sup>50</sup> Jubiläumsfeiern waren per se keine protestantische Erfindung. Die öffentliche Reformationserinnerung im 16. Jahrhundert konzentrierte sich noch auf den Geburtstag bzw. Todestag Martin Luthers. Das erste Reformationsjubiläum, das am 31. Oktober 1617 in Sachsen begangen wurde, ging auf eine Initiative der Professoren der Philosophischen Fakultät in Wittenberg zurück. Bei der Ausgestaltung der mehrtägigen Veranstaltung diente das 1602 gefeierte hundertjährige Universitätsjubiläum als Vorbild.<sup>51</sup> Wittenberg lieferte damit das Muster für alle folgenden Jubiläumsfeste, nicht nur in Sachsen. Bald ergänzten weitere wichtige Ereignisse der Konfessionsbildung den Jubiläumskatalog, gedacht wurde neben der Übergabe der Confessio Augustana 1530 des Augsburger Religionsfriedens 1555 und natürlich ganz besonders des Westfälischen Friedens 1648. Bereits bei den vielen Friedensfeiern 1650 zeigte sich deutlich, dass die Protestanten mehr Grund zur Freude sahen als die Katholiken. Beim Festprogramm folgten sie dem erprobten Vorbild der Reformationsjubiläen.<sup>52</sup> Langfristig entwickelte sich dieses Bündel an Jubelfeiern zu einem integralen Bestandteil der protestantischen Identitätsbildung. Alle Feste betonten die universale Bedeutung der Reformation und bewiesen die Dauerhaftigkeit ihres kirchlichen Bestands.<sup>53</sup> Der bis heute andauernde Erfolg beruhte vor allem auf der großen Anpassungsfähigkeit des Jubiläumsmechanismus gegenüber aktuellen Zeitfragen.<sup>54</sup> Im Gegensatz zu den meist lokalen katholischen Jubiläumsfeiern (z.B. Klostergründungen) bot die protestantische Variante einen einheitlichen überregionalen Bezugsrahmen.<sup>55</sup> Entsprechend suchten beim Reformationsjubiläum 1717 die schwäbischen Reichsstädte in enger Abstimmung nach einer gemeinsamen Struktur für ihre jeweiligen Feiern – Konformität war das Ziel.<sup>56</sup>

- 
- 50 Christian Jakob Wagenseil, Kaufbeurer Kirchengeschichte. Beitrag zur Geschichte der Reformation, des dreißigjährigen Krieges, des westphälischen Friedens und der Jesuiten vom Jahr 1524 bis zu Ende des Jahres 1699; aus den ungedruckten Annalen einer vormaligen Reichsstadt in Schwaben bearbeitet und bei Gelegenheit des dritten Säkularfestes wegen Uebergabe der augsburgischen Confession herausgegeben, Leipzig 1830.
- 51 Wolfgang Flügel, Konfession und Jubiläum. Zur Institutionalisierung der lutherischen Gedenkkultur in Sachsen 1617-1830 (Schriften zur sächsischen Volkskunde 14), Leipzig 2005, S. 25-84.
- 52 Claire Gantet, *Dergleichen sonst an keine hohen festtag das gantze Jar hindurch zue geschehen pfliget bey den Evangelischen inn diser statt*. Das Augsburger Friedensfest im Rahmen der deutschen Friedensfeiern. In: Burkhardt, S. 209-232 (vgl. Anm. 35). Zu den politischen Gründen für die freudlose Einstellung der katholischen Herrschaften und des Papstes vgl. Johannes Burkhardt, *Der Dreißigjährige Krieg* (Neue historische Bibliothek), Frankfurt 1992, S. 150-154.
- 53 Dorothea Wendebourg, *Vergangene Reformationsjubiläen*. Ein Rückblick im Vorfeld von 2017. In: *Der Reformator Martin Luther 2017*. Eine wissenschaftliche und gedenkpolitische Bestandsaufnahme (Schriften des Historischen Kollegs 92), hrsg. von Heinz Schilling, Berlin/München/Boston 2014, S. 261-281, hier S. 267-269.
- 54 Flügel, S. 270 (vgl. Anm. 51).
- 55 Stefan W. Römmelt, *Jubiläumskonkurrenz? – Zur Entwicklung von protestantischer und katholischer Erinnerungskultur in der Frühen Neuzeit*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 10 (2003), S. 564-577.
- 56 Hermann Ehmer, *Das Reformationsjubiläum 1717 in den schwäbischen Reichsstädten*. In: Burkhardt, S. 233-270 (vgl. Anm. 35).

Mit einer ausgeprägten Erinnerungskultur konnte man nicht nur den Erfahrungsschatz der Vergangenheit aktivieren, sondern auch jederzeit einen Bezug zu aktuellen Themen herstellen: Johann Matthäus Bauhoff schuf Mitte des 18. Jahrhunderts in Kaufbeuren ein Hinterglasbild, auf dem er mühelos neben protestantisch-theologischen Grundaussagen und biblischen Figuren auch den schwedischen König Gustav Adolph und den preußischen König Friedrich II. unterbrachte.<sup>57</sup> Der Dualismus zwischen Preußen und Österreich bescherte den Siebenjährigen Krieg. Dabei wurden alte konfessionelle Fronten wieder aufgerissen und auf den gegenwärtigen politischen Konflikt übertragen. Mit der Begeisterung für Friedrich II. als der Führungspersönlichkeit des aufgeklärten Protestantismus ließ sich hervorragend Propaganda machen.<sup>58</sup> Auf der anderen Seite befeuerte die Religionspolitik Maria Theresias mit der Verfolgung bzw. Vertreibung von Protestanten, die sich auch noch nach dem Siebenjährigen Krieg fortsetzte, zusätzlich den Kult um Friedrich II.<sup>59</sup> Wenn in Kaufbeuren die beiden konfessionellen Gruppen offen ihre entgegengesetzte Parteinahme bekundeten, standen sie damit nicht allein.<sup>60</sup>

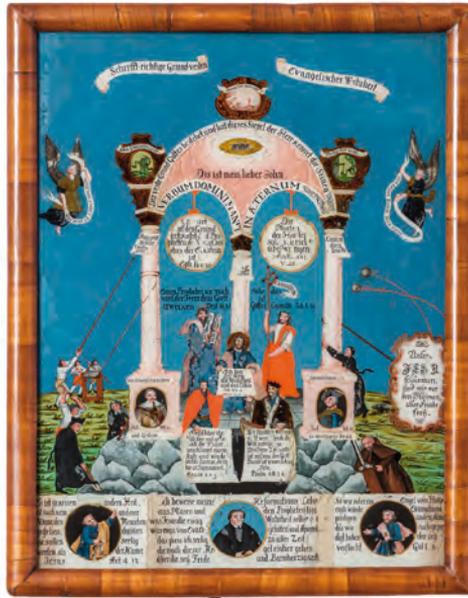


Abb. 1, Grundvesten evangelischer Wahrheit, Johann Matthäus Bauhoff (zugeschrieben), Kat.-Nr. 3

<sup>57</sup> Pellengahr, S. 177 (vgl. Anm. 1).

<sup>58</sup> Horst Carl, „Die Aufklärung unseres Jahrhunderts ist ein bloßes Nordlicht ...“ Konfession und deutsche Nation im Zeitalter der Aufklärung. In: Nation und Religion in der deutschen Geschichte, hrsg. von Heinz-Gerhard Haupt und Dieter Langewiesche, Frankfurt/New York 2001, S. 105-141.

<sup>59</sup> Regina Pörtner, Migration und Herrschaftsverdichtung: Ökonomische Voraussetzungen konfessionell bedingter Untertanenmobilität in den Ländern der Habsburgermonarchie 1680-1780. In: Glaubensflüchtlinge. Ursachen, Formen und Auswirkungen frühneuzeitlicher Konfessionsmigration in Europa, hrsg. von Joachim Bahlke, Münster/Berlin, 2008, S. 345-371.

<sup>60</sup> Fritz Junginger, Geschichte der Reichsstadt Kaufbeuren im 17. und 18. Jahrhundert, Neustadt a.d. Aisch 1965, S. 33.

Die wachsende Zahl an Katholiken in Kaufbeuren und die Erkenntnis, in Augsburg als Protestant einer schrumpfenden Minderheit anzugehören, fügte sich sehr gut in das Bild einer bedrängten Kirche. Dazu passte der Durchzug der Salzburger Emigranten Weihnachten 1731 oder die Affäre Calas im fernen Frankreich, die ab 1764 in Deutschland eine enorme mediale Aufmerksamkeit erfuhr.<sup>61</sup> Das Trauma der Protestanten, die lange gnadenlose Unterdrückung im Dreißigjährigen Krieg, erhielt immer wieder neue Nahrung. Die Erzählung von Repression und Rettung bildete das Herzstück der evangelischen Erinnerungskultur. Auf der allgemeinen Ebene personifizierte zunächst König Gustav II. Adolph diese Erfahrung, später dann Friedrich II. Dank der Stadtchronistik blieb auch immer die Erinnerung an die konkrete Geschichte vor Ort wach. Davon zeugen die Portraits von Heider und Lauber in der Kaufbeurer Dreifaltigkeitskirche genauso wie bis heute die jährliche Feier des Augsburger Friedensfestes. Bekanntlich feiert Augsburg nicht am 24. Oktober, in Erinnerung der Unterzeichnung des Friedensvertrags in Münster, sondern schon seit 1650 immer am 8. August. An diesem Tag hatte 1629 mit der Ausweisung der lutherischen Prediger und der Schließung der Kirchen die Unterdrückung der evangelischen Einwohner ihren Anfang genommen.<sup>62</sup> Durch das ausgeprägte Geschichtsbewusstsein nicht nur, aber besonders in den bikonfessionellen Reichsstädten, blieben die Erinnerungen an die Geschehnisse des Dreißigjährigen Kriegs und das Wunder der Errettung durch den Westfälischen Frieden aufgeschlagene Seiten.

### *Gesangbücher und Hinterglaspbilder in Kaufbeuren - das Besondere im Allgemeinen*

Die Referenzereignisse der protestantischen Festkultur beziehen sich jeweils auf Texte: 1517 die Thesen Luthers, 1530 die Formulierung der Glaubensinhalte, 1555 und 1648 jeweils friedenssichernde Verträge, letztere ausgehandelt von Juristen und Diplomaten. Augsburg bot im Rahmen von Reichstagen 1530 und 1555 dazu die Bühne und floss auf diese Weise in die Namensgebung ein. Für die Übersetzung in eine verständliche Bildsprache sorgte die Kunst – in Augsburg besonders die Druckgrafik. Sie bediente im 18. Jahrhundert gleich beide Lager mit Konfessionsgrafik und wurde zur „Bilderfabrik Europas“.<sup>63</sup> Hierbei erwies sich der bikonfessionelle Charakter der Stadt durchaus als Standortvorteil.<sup>64</sup> Man kannte sehr genau die Vorlieben der katholischen und evangelischen Kunden. Dieser Sachverhalt lässt sich auch auf die Herstellung der Augsburger Hinterglaspbilder übertragen. Die Massenproduktion gelangte mit Hilfe von Verlegern

<sup>61</sup> Jean Calas war ein protestantischer französischer Kaufmann, den man des Mordes an seinem Sohn beschuldigt hatte, weil er angeblich dessen Religionsübertritt verhindern wollte. Calas wurde 1762 auf grausamste Weise öffentlich hingerichtet. Voltaire nahm sich des Justizmords an und bewirkte 1765 posthum den Freispruch, vgl. Alix Winter, Europäische Öffentlichkeit in der Epoche der Aufklärung: das Medienereignis „Affäre Calas“ als Beispiel frühneuzeitlicher Kulturverflechtung. In: Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte 15 (2013), S. 28-48.

<sup>62</sup> Gantet, S. 223-227 (vgl. Anm. 52).

<sup>63</sup> John Roger Paas (Hrsg.), Augsburg, die Bilderfabrik Europas. Essays zur Augsburger Druckgraphik der Frühen Neuzeit, Augsburg 2001.

<sup>64</sup> Angelika Marsch, Bilder zur Augsburger Konfession und ihrer Jubiläen, Weifßenhorn 1980, S. 80-83.

bis nach Spanien, Portugal, Amerika und Indien.<sup>65</sup> Obwohl die Werkstätten fast ausnahmslos von katholischen Meistern betrieben wurden, finden sich in den Quellen auch Hinweise auf protestantische Absatzgebiete wie Genf.<sup>66</sup>

In Kaufbeuren verhält es sich nahezu entgegengesetzt. Die Hinterglasmalerei entstand vor Ort. Lokale protestantische Handwerker fertigten sie im Nebenerwerb für lokale protestantische Kunden. Der beträchtliche erhaltene Bestand zeugt vom Erfolg dieses Geschäftsmodells. Warum hat es so gut funktioniert? Ein Hinweis auf die Antwort findet sich, wenn auch sehr versteckt, beim Blick auf die evangelischen Gesangbücher. Inhaltlich trugen diese Liedsammlungen im 18. Jahrhundert ganz die Handschrift der jeweiligen Kirchengemeinden und galten als Ausweis der lokalen Frömmigkeitskultur.<sup>67</sup> Die Drucklegung der entsprechenden Kaufbeurer Gesangbücher erfolgte allerdings in Ulm (1733) und Memmingen (1756 und 1766). Aus einem Streit des Kaufbeurer Lehrers und Musikdirektors Matthäus Schweyer mit einem Kemptener Buchbinder 1736/37 geht klar hervor, dass es zu dieser Zeit in Kaufbeuren keinen evangelischen Buchdrucker, Buchhändler oder Verleger gab. Schweyer und sein Nachfolger, der Diakon Christian Seyfried, verlegten auf eigene Regie nur ein Gesang- bzw. Gebetbuch 1735 und 1748. Ein so zentrales Zeugnis ihrer Konfession wollten sie offenbar nicht einem katholischen Drucker anvertrauen. Trotzdem kam es im 18. Jahrhundert zu keiner protestantischen Verlagsgründung.<sup>68</sup> Die Geschichte des katholischen Buchdrucks in Kaufbeuren begann 1730 mit Christian Starckh, der aus Ebersbach zugewandert war. Doch seine Geschäfte liefen schlecht. Erst seinem Nachfolger Johann Baptist Neth, der aus einer alteingesessenen Kaufbeurer Familie stammte, gelang es in der zweiten Jahrhunderthälfte, einen gewinnbringenden Betrieb aufzubauen.<sup>69</sup>

Das wichtigste Medium der Reformation war die „schwarze Kunst“. Die Begeisterung für Drucke in Wort und Bild betraf nicht nur Flugblätter, Bibeln, Katechismen und Gesangbücher. Sie führte seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts auch zu einer wachsenden Nachfrage nach Personalschriften, in erster Linie gedruckten Leichenpredigten, gefolgt von Gratulationen zu Hochzeiten, Geburten, Ehejubiläen und Hochschulabschlüssen. Im 18. Jahrhundert kamen die Aufträge dazu nicht nur von den politischen und ökonomischen Eliten, sondern vermehrt auch aus den Kreisen der wohlhabenden Handwerkerschaft, wie der entsprechend große Bestand in der Augsburger Staats- und Stadtbibliothek zeigt. Die Kaufbeurer Protestanten standen vor der Wahl, entweder den katholischen Drucker aufzusuchen oder ein protestantisches Hinterglasmalerei-Bild zu erwerben. Besonders bei freudigen Anlässen wie Hochzeiten, Taufen

---

<sup>65</sup> Gislind M. Ritz, *Hinterglasmalerei. Geschichte Erscheinung Technik*, München 1972, S. 52.

<sup>66</sup> Yves Jolidon, *Alte Quellen in neuem Licht. Betrachtungen zur Schweizer und Augsburger Hinterglasmalerei des späten 17. und des 18. Jahrhunderts*. In: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde* 2009, S. 63-72 sowie Heymer, S. 98 (vgl. Anm. 2).

<sup>67</sup> Stefan Dieter, *„Auf daß wir Dem Herrn wohlgefällig singen mögen“*. Die evangelischen Gesangbücher der Reichsstadt Kaufbeuren. In: *Das Rätsel von St. Martin. Beiträge zur Kaufbeurer Stadtgeschichte* (Kaufbeurer Schriftenreihe 4), Thalhofen 2002, S. 94-107.

<sup>68</sup> Pfundner, S. 289-291 (vgl. Anm. 30).

<sup>69</sup> Egon Guggemos, *Die Kaufbeurer Kunstanstalten und ihre Vorgeschichte*. In: Kraus, S. 284-293, hier S. 284 (vgl. Anm. 12).

und Ehejubiläen bot sich diese Alternative an. Mit dem Kauf eines Hinterglasbildes unterstützten sie den Lebensunterhalt eines protestantischen Mitbürgers, während ein entsprechender Auftrag bei der Druckerei vor Ort den Katholiken zugute gekommen wäre. Erst Christian Jakob Wagenseil, der unermüdliche Aufklärer, überwand die Blockade und vertraute seine „Auswahl geistlicher Gesänge“ 1782 der Nethschen Druckerei an. Bei dieser Liedsammlung handelte es sich aber eben gerade nicht um Kaufbeurer Kirchenlieder, sondern um einen Abdruck des damals neuen preußischen Gesangbuchs.<sup>70</sup> Nach diesem Zwischenschritt war es dann offenbar möglich, unter Mitwirkung Wagenseils 1786 die Neuauflage des offiziellen Gesangbuchs der Kaufbeurer evangelischen Gemeinde beim katholischen Drucker Franz Joseph Dorn, dem Nachfolger Neths, in Auftrag zu geben. Eben in jenen Jahren lief auch die Produktion der Hinterglasbilder aus. War das Zufall?

„Ein Weltbild verliert seine Welt“<sup>71</sup> – mit diesem Titel hat Wolfgang Burgdorf seine Monographie zum Untergang des Alten Reichs im Jahr 2006 veröffentlicht. Übertragen auf die Verhältnisse in Kaufbeuren im Konkreten und die konfessionellen Identitäten im Allgemeinen könnte man auch sagen: Ein Feindbild verliert seinen Feind. Vor allem in den Jahren 1781 und 1782 verdichteten sich politische Ereignisse und Weichenstellungen. Die Toleranzpatente Kaiser Josephs II. 1781 in Wien und der Papstbesuch in Wien und Augsburg 1782 befeuerten Gegner wie Befürworter der Aufklärung. Es entwickelte sich ein publizistischer Schlagabtausch, der qualitativ und quantitativ eine neue Dimension darstellte. Entscheidend für den Grenzverlauf war nicht länger das religiöse Bekenntnis, sondern die Einstellung zur Aufklärung. Auch die politischen Konflikte, die sich in der Folge der Französischen Revolution in den Koalitionskriegen seit 1793 zeigten, ließen sich nicht mehr mit den alten konfessionellen Fronten in Einklang bringen. Wagenseils faktenreiche Aufzeichnungen, „Historisches Tagebuch von kaufbeurischen Merkwürdigkeiten, während des mit der französischen Nation geführten Reichs-Kriegs“, 1802 in Kaufbeuren erschienen, fügt sich in die traditionelle Stadtgeschichtsschreibung. Die „*ausgestandenen Drangsale*“, die Wagenseil auflistet, betrafen nun aber im Gegensatz zum Dreißigjährigen Krieg alle „*Bürger und Unterthanen Kaufbeurens*“.<sup>72</sup> Das gemeinsam erduldeten Leid steht am Ende der reichsstädtischen Geschichte.

---

<sup>70</sup> Anja Ballis und Stefan Dieter, Die urbane Vielfalt – Kaufbeurer Literaturgeschichte in ihrer städtischen Verbundenheit. In: Kraus, S. 120-155, hier S. 129-134 (vgl. Anm. 30).

<sup>71</sup> Wolfgang Burgdorf, Ein Weltbild verliert seine Welt. Der Untergang des Alten Reiches und die Generation 1806 (Bibliothek Altes Reich, Band 2), München 2006.

<sup>72</sup> Christian Jakob Wagenseil, Historisches Tagebuch von kaufbeurischen Merkwürdigkeiten, während des mit der französischen Nation geführten Reichs-Kriegs, Kaufbeuren 1802, S. 8.

## Technologische Betrachtungen zu den protestantischen Hinterglasbildern aus Kaufbeuren

### *Einführung in die Technik der Hinterglasmalerei*

Die Geschichte der Hinterglasmalerei beginnt mit der Herstellung und Veredelung von Glas, ist dieses doch der Träger des Bildes. Gleichzeitig verleiht das durchsichtige Material dem Bildwerk durch seinen Glanz und die Spiegelung Strahlkraft und symbolische Bedeutung. Die besondere Herstellungsform eines seitenverkehrt angelegten Bildes blieb seit der Antike bis heute identisch, auch wenn sich Darstellungen, Materialien und kunsthandwerkliche Techniken änderten. Technologisch gesehen ist Hinterglaskunst die Verzierung eines transparenten Bildträgers, zumeist aus Glas, an dem die Verzierung unmittelbar haftet. Die Wirkung eines Bildes in der Technik der Hinterglasmalerei täuscht oft über die Kompliziertheit der Herstellung hinweg, denn der Hinterglasmaler muss sich vergegenwärtigen, dass sein Malgrund zugleich die Sichtfläche seines Bildes darstellt. Das Bemalen auf der Rückseite einer Glastafel kann auf verschiedene Weise ausgeführt werden, der Malvorgang ist jedoch im Vergleich zur Tafelmalerei genau umgekehrt (Abb. 2, 3).

Es wird vom Vorder- in den Hintergrund gemalt, also die tiefsten Schatten zuerst, gefolgt von den Lichtern und Halbtönen in der Reihenfolge der Übergänge mit dem abschließenden Hintergrund. Problematisch ist diese Technik bei der Anwendung dünnschichtiger Farben. Beim zweiten Farbauftrag können ungewollt die nachfolgenden Malschichten durch die ersten hindurchscheinen und die Bildwirkung erheblich stören. Bei deckender Malerei ist dies irrelevant. Unsicherheiten beim Malvorgang kann sich der Hinterglasmaler somit nicht leisten, jeder Pinselstrich muss von Anfang an sitzen, nachträgliche Korrekturen sind so gut wie nicht mehr möglich. Eine Vorzeichnung oder Vorlage dient als Bildgerüst, an dem man sich während des Malprozesses orientieren kann. Dieses Hilfsmittel wird unter die Glastafel gelegt, die dem Maler zugewandte Seite des Glases verziert, nach Abschluss der Arbeiten das Hinterglasbild wieder umgedreht und gerahmt. Die Betrachterseite ist nun die spiegelnde Glasseite und nicht die bemalte.

Ölfarbmalerei weist eine jahrhundertealte Tradition in der Hinterglaskunst auf.<sup>1</sup> Trocknende Öle wie Lein-, Nuss- oder Mohnöl eignen sich hervorragend, um Pigmente und Farbstoffe anzuteigen und auf einem Bildträger zu verstreichen. Die Bemalung zwingt zwar einerseits zum Durchtrocknen des Bindemittels, um das bereits Geschaffene nicht wieder zu verwischen, offeriert aber andererseits das ineinander Vermalen in der Nass-in-nass-Technik. Die gekochte Form des Leinöls, der sogenannte Leinölfirnis mit

---

<sup>1</sup> Ursula Baumer, Irene Fiedler, Simone Bretz, Hans-Jörg Ranz, Patrick Dietemann: Decorative reverse painted glass objects from the fourteenth to twentieth centuries – an overview of the binding media, in: IIC Preprints Vienna Congress, Studies in Conservation, Supplement 1, Vol. 57, 2012, S. 9-18.

Zusatz von Sikkativen, verfügt über die Eigenschaft, beschleunigt zu trocknen, und zeichnet sich durch eine relativ lang andauernde Haftfähigkeit auf Glas aus. Neben Malfarben kommen Materialien wie Metallfolien oder -pulver, bemaltes Papier oder Pergament, Spiegelbelag oder kolorierter Kupferstich als Dekorationselemente infrage.



Abb. 2, „Übergabe der Confessio Augustana“,  
Kat.-Nr. 6, Vorderseite des Hinterglasbildes



Abb. 3, „Übergabe der Confessio Augustana“,  
Kat.-Nr. 6, Rückseite des Hinterglasbildes

### *Geschichtlicher Abriss der Hinterglasmalerei*

Früheste Werke von Verzierungen hinter Glas lassen sich bis in minoische (1500 v. Chr.) und späthellenistische Zeit zurückverfolgen. Die in der Antike aufkommende Tradition der Zwischengoldtechnik lebte bis in das 4. Jahrhundert n. Chr. in Byzanz und im muslimischen Vorderen Orient weiter. Im 13. Jahrhundert entfaltete sich die Technik der Hinterglaskunst in Mittelitalien in der spezifischen Machart der Goldradierung, welche auf die antiken Vorbilder zurückreicht. Nördlich der Alpen in Frankreich und England wurden kleinformatige, hintermalte Tafeln als Einlagen in Architekturteile verbaut. Seit dem 14. Jahrhundert und weit in das 16. Jahrhundert hineinreichend entstehen in Deutschland (Köln, Niederrhein), in Burgund, Flandern und in der Schweiz Hinterglasobjekte mit religiösen Darstellungen als Wandbild oder in Altarform. Das intime Andachtsbild wandelte sich im 15. Jahrhundert zum Schmuck- und Prunkstück für Herrscherhäuser und den Hochadel. Kaltbemalungen wurden bis zum Ende des 16. Jahrhunderts in Süddeutschland, der Lombardei, Venetien und Tirol für gerahmte Hinterglasbilder, Medaillons, Hausaltäre, kleine Kästchen und Schalen eingesetzt. Ab

dem 17. Jahrhundert setzten Hinterglasmaler immer stärker profane Themen um. Die Hinterglaskunst in der Schweiz, Deutschland und Österreich wie auch in Süditalien, den Niederlanden und um 1700 in Spanien wurde in äußerst lebendiger und kreativer Form ausgeführt. Die Hinterglasproduktion aus der Innerschweiz blühte weit in das 18. Jahrhundert hinein. Die zarte, äußerst dünnsschichtige Schweizer Lasurmalerei verbreitete sich bis nach Frankreich, Schweden und China. Die marktorientierten Hinterglasmaler Chinas, deren Bilder in England und Frankreich für hohe Summen zu erwerben waren, arbeiteten qualitativ hochwertig und originalgetreu nach europäischen Vorlagen. Etwa zeitgleich entstanden in Augsburg von gelernten Hinterglasmalern Erzeugnisse im eleganten Rokokostil, die auf Märkten verkauft und als Exportware nach Italien, Spanien, Portugal und Amerika bis nach Westindien über Verleger vertrieben wurden. Weitere Hinterglaswerkstätten in Murnau am Staffelsee, im nahen Oberammergau wie auch in Tirol und Südtirol lassen sich Mitte des 18. Jahrhunderts mit eigener Handwerkstradition nachweisen. Aufgrund ökonomischer Zwänge stellten Familienwerkstätten in Ober- und Niederbayern und auch an anderen Standorten im schlesisch-böhmisch-oberösterreichischen Grenzgebiet im späten 18. Jahrhundert auf rationelle, schematische Fertigung um. Daraus ergaben sich abstrahierte Umsetzungen einer schnell gezogenen Kontur nach der Rissvorlage und das flächige Ausmalen ohne großartige Perspektive und Proportion. Weitere Herstellungsgebiete lassen sich vor allem im 19. Jahrhundert in Europa und weltweit feststellen: in Mähren und der Slowakei, im Schwarzwald und im Elsass, in Oberösterreich, Rumänien, Spanien, Süditalien mit Sizilien, in England, der Türkei, in Tunesien, im Iran, Indien, Indonesien, China, im nordamerikanischen Pennsylvania und im Senegal. Die Hinterglasmalerei wurde über etwa 100 Jahre als Hausgewerbe ausgeübt. Mit dem Aufkommen industriell hergestellter Druckgraphiken in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde der Wirtschaftszweig zunehmend verdrängt und in den nachfolgenden Jahrzehnten nur noch vereinzelt gepflegt. Bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts nahm das Interesse an den volkstümlichen hinter Glas gemalten Bildern weiter ab, um durch die Mitglieder der Münchner Künstlervereinigung »Der Blaue Reiter« und weitere Maler der Klassischen Moderne wiederbelebt zu werden.

### *Hinterglasmalerei im 18. Jahrhundert*

In Hinblick auf die im 18. Jahrhundert ausgeübte Hinterglasmalerei in Kaufbeuren und den im weitesten Sinne umgebenden Regionen wie Augsburg, Murnau, Tirol, das Bodeseengebiet und die Ostschweiz, sind Werke insbesondere als Wandzier entstanden. In Schlesien, Böhmen und Sachsen wurden dekorierte Zwischengoldgläser als Becher und Pokale in Goldradiertechnik auf künstlerisch hohem Niveau geschaffen. Auch großflächiger Wandschmuck wie beim Würzburger Spiegelkabinett oder Prunktische mit dekorierten Glasplatten zählen zu Arbeiten der Hinterglaskunst des 18. Jahrhunderts. Die Blütezeit dauerte von etwa 1740 bis um 1800. Im traditionellen Malerhandwerk des Kunstgewerbezentrums Augsburg gehörten zahlreiche, auch hauptberuflich tätige und namentlich bekannte Hinterglasmaler der Zunft an. Nur in dieser Einbindung konnte der Handwerker seiner Arbeit nachgehen, wobei seine Tätigkeit, die Betriebsführung und die Qualität seiner Werke kontrolliert wurden.

Diese Regulierung sicherte ihn jedoch auch gleichzeitig in individuellen Notfällen ab

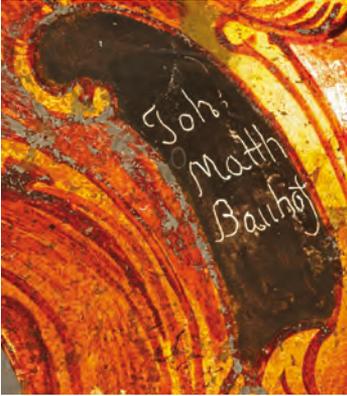


Abb. 4, Detail aus „Friedrich der Große“, Kat.-Nr. 20, Signatur „Joh: / Matth / Bauhoff“



Abb. 5, Detail aus „100 Jahre Westfälischer Friede“, Kat.-Nr. 8, Signatur „J.J. Rumpelt“



Abb. 6, Detail aus „Noli me tangere“, Kat.-Nr. 44, Signatur „Pinx: / J.M. / Bauhoff.“

und schützte gegen Konkurrenz. Für das 18. Jahrhundert sind in Augsburg 28 Meisternamen bekannt, von denen 25 Hinterglasmaler ihr Gewerbe in Augsburg lernten.<sup>2</sup> Es kann eine über die Zeit veränderte Malpalette festgestellt werden: Die ehemals frischen Farben Blau, Rot, Grauweiß und Braun ab Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelten sich zu einem bräunlichen Gesamtton mit roten und lachsroten Farbelementen. Von den Malern wurde ein ungefärbtes, graubraunes Büttenspapier zwischen Malerei und Rückseitenschutz gelegt, das der Bemalung – im Vergleich zu einer schwarzen Unterlegung bei Murnauer Glasbildern – nur eine gewisse räumliche Tiefe verschaffte.<sup>3</sup>

In Kaufbeuren sind nur vier Hinterglasmaler namentlich bekannt, die etwa zwischen 1740 und 1790 tätig waren. Johann Jakob Rumpelt (1706-1782), Johann Matthäus Bauhoff (1716-1788), Christian Bachschmid (1753-1792) und Ottmar Labhard (1732-1772) standen in verwandtschaftlichem Verhältnis zueinander.<sup>4</sup> Die Anzahl der von ihnen erhaltenen Hinterglasbilder, versehen mit Signatur bzw. Monogramm und Datierung, liegt bei 20 Werken; bekannt sind insgesamt 134 Arbeiten als Andachts- und Bekenntnisbilder sowie Spruchbilder. Bei dem Hinterglasbild „100 Jahre Westfälischer Friede“ von Johann Jakob Rumpelt aus dem Jahr 1750 (Kat.-Nr. 8) wurde die Signatur „J.J. Rumpelt. fecit. A: 1750“ mit schwarzer Malfarbe auf das Glas gesetzt und grau hintermalt (Abb. 5). Ganz anders die Machart beim Werk „Friedrich der Große“ von Johann Matthäus Bauhoff, datiert 1766. Hier hat der Hinterglasmaler die Signatur „Joh: / Matth / Bauhoff“ in die schwarze Farbe mit einem Radierwerkzeug hineinradiert; eine weiße Hintermalung macht die Inschrift lesbar (Abb. 4). Bauhoff hat jedoch nicht immer seinen Namenszug auf seine Werken radiert, sondern diesen auch, ebenso wie Rumpelt, mit Farbe auf das Glas geschrieben (Abb. 6 sowie Kat.-Nr. 18, 29, 43).

<sup>2</sup> Berno Heymer: Augsburgener Hinterglasmaler des 18. Jahrhunderts, in: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 2004, S. 79-101.

<sup>3</sup> Brigitte Salmen (Hg.): „... welche zuweilen Kunstwerth haben.“ Hinterglasmalerei in Südbayern im 18. und 19. Jahrhundert. Ausstellungskatalog Schlossmuseum Murnau, Murnau 2003.

<sup>4</sup> Vgl. Beitrag von Astrid Pellengahr in diesem Band.



Abb. 7, Detail aus „Frühling“, 1740-1788,  
Kat.-Nr. 65, Vorderseite

### Maltechnische Aspekte

#### Hinterglasbemalung

Die Kaufbeurer Hinterglaskunst stellt aus maltechnischer Sicht eine durchaus eigenständige Gruppe dar, haben wir es hier doch mit einigen Technikvarianten zu tun. Das zuerst zu nennende Verfahren, die sogenannte Hinterglasbemalung, ist die gängige Art der Glasdekoration mit Malfarben. Farblich bestimmt wird das Kaufbeurer Bild zumeist durch einen mittleren Blauton als Hintergrundfarbe, hauptsächlich angereichert durch Farbtöne wie Schwarz, Weiß, Grau, Ocker, Rosa und ein leuchtendes Rot. Ein- oder mehrlagige Aufträge von Farbe differierender Konsistenzen wurden in lasierender, halbedeckender bzw. deckender Schichtstärke auf die Glastafel aufgetragen, diese ineinander verwischt, teilweise nass-in-nass vermalt (Abb. 7, 8, 9).



Abb. 8, Rückseite



Abb. 9, Rückseite im Durchlicht

Leider liegen keine naturwissenschaftlichen Materialanalysen vor, die Informationen über das in den Malfarben verwendete Bindemittel geben könnten; zu vermuten ist die Ausführung mit Ölfarben. Gelegentlich wurde auch Gold in Puderform als sogenanntes Muschelgold akzentuierend eingesetzt (Abb. 10, 11).



Abb. 10, Detail aus „Übergabe der Confessio Augustana“, Kat.-Nr. 6, partielle Verwendung von Muschelgold



Abb. 11, Detail aus „Friedrich der Große“, Johann Matthäus Bauhoff, Kat.-Nr. 20, Verwendung von Muschelgold für die Schrift



Abb. 12, Detail aus „Frühling“, Kat.-Nr. 65, Ausgestaltung des Gesichts

Charakteristische Elemente der Darstellungsform von Gesichtern sind ausgearbeitete Augen mit Pupille und Augenweiß, gestaltet mit einem Lichtreflex (gelegentlich wurden die Augen als einfache schwarze Punkte gesetzt), markant rote Lippen, Wangenrot in dunklem Rosa in Dreiecksform, nass-in-nass vermisch mit einem rosafarbenem Inkarnat sowie braune Konturlinien (Abb. 12). Eine weiße Sockelzone mit abgeschatteten rötlich-braunen Ecken ist ebenso typisch für die Kaufbeurer Hinterglasmalerei wie die oft regelmäßigen Buchstaben einer Inschrift (Abb. 13).

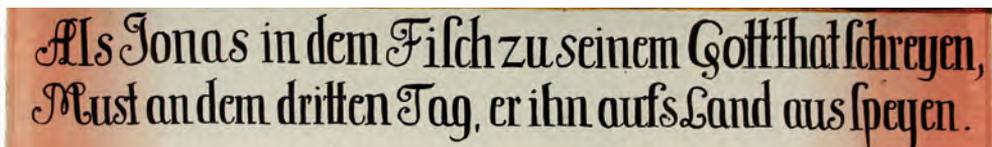


Abb. 13, Detail aus „Jonas mit dem Walfisch“, Kat.-Nr. 28, Inschrift einer Sockelzone

### *Farbradierung*

Als weiteres Verfahren ist die sogenannte Farbradierung bei Kaufbeurer Bildern nachzuweisen. In diesem Zusammenhang soll auf den Augsburger Johann Wolfgang Baumgartner (1702-1761) Bezug genommen werden.<sup>5</sup> In Georg Christoph Kilians um 1764 erschienenen Nachrichten über Augsburger Künstler wird berichtet, dass Baumgartner es verstand „*gar bald eine große Geschicklichkeit mit Wasserfarben auf Glas schöne Prospect von Architectur zu mahlen. [...] Er hatte eine artige Manier den Umriß nach dem Mahlen mit der Nadel hinein zu raddieren und schwarz Papier darhinter zu legen.*“<sup>6</sup> Die Dünnschichtigkeit des Malauftrags erlaubte Baumgartner das Sichtbarmachen der unterlegten Vorlage. Anstatt fein gezogener schwarzer Striche, die mühsam mit einem Pinsel zu malen gewesen wären, übertrug er präzise das Dargestellte, indem die Binnenzeichnungen in die getrocknete Farbe hineinradiert wurden. Dieses geschah vermutlich mit einer Metallnadel oder einem angespitzten Holz. Eine schwarze Unterlage machte die feinen Radierstriche gut sichtbar.



*Abb. 14, Detail aus „Reichsstadt Kaufbeuren“,  
Kat.-Nr. 2, Ausgestaltung der  
Haarpartie durch Radierung*

Die Kunstfertigkeit dieser Farbradierung lässt sich in vergrößerter Wiedergabe auch bei den Kaufbeurer Malern feststellen. Insbesondere für Partien wie Haare, Bart und Krägen der Kleidung wurde ein Radierwerkzeug eingesetzt und das Ausgeschabte als entstandene Freifläche mit einer kontrastierenden Malfarbe hintermalt (Abb. 14; vgl. ebenso Abb. 12). Zu betonen ist, dass sich diese Art der Gestaltung nicht durch alle Hinterglasbilder zieht, so werden beispielsweise die Haare auch als kleine schwarze Striche mit dem Pinsel vor grauen Grund gesetzt (Abb. 15).

<sup>5</sup> Simone Bretz: Kunsttechnologische Studien über Johann Wolfgang Baumgartner, „*des Glasmahlens fürtrefflich wohl erfabren*“ mit einem Exkurs von Oliver Hahn zu Materialanalysen an ausgewählten Hinterglasbildern, in: Georg Haindl, Christof Trepesch (Hrsg.): Johann Wolfgang Baumgartner (1702-1761). Veduten hinter Glas, Ausstellungskatalog der Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Augsburg 2012, S. 60-73.

<sup>6</sup> Josef Strasser: Johann Wolfgang Baumgartner 1702-1761, Ölskizzen und Hinterglasbilder. Ausstellungskatalog des Salzburger Barockmuseums, Salzburg 2009. Strasser zitiert darin folgende Primärquelle: Georg Christoph Kilian: Lebensbeschreibung Baumgartners, Augsburg o.J. (um 1764). Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek: Cod. V. Halder, Nr. 30, S. 48 r. (= Konzeptschrift), Nr. 31, S. 111-113 (= Reinschrift).



Abb. 15, Detail aus „Übergabe der Confessio Augustana“, Kat.-Nr. 6, Ausgestaltung der Haarpartien mit kleinen schwarzen Strichen

### *Eglomisé*

Viele der Kaufbeurer Hinterglasmalereien sind aufwändig gearbeitete und aufgrund ihrer starken Farbigkeit durch bunte Lüsterfarben beeindruckende Erzeugnisse, welche maltechnisch gesehen zum Verfahren des Eglomisé gezählt werden. Dieser Terminus geht auf den französischen Kunsthändler Jean Baptiste Glomy († 1786) zurück, der sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einer längst bekannten, aber in Vergessenheit geratenen Technik der Hinterglasdekoration zugewandt hatte. Für seine gerahmten Arbeiten wurden Glastafeln lediglich im Randbereich mit Gold und Silber sowie Lasurmalerei verziert. Beim Eglomisé sind zwei Verzierungsformen zu unterscheiden: In der einen Form wird Glas rückwärtig mit deckender, zumeist schwarzer Malfarbe versehen, wobei der Auftrag Aussparungen belässt oder nachträglich in beliebiger Form radiert wird, um mit Blattmetall hinterfangen zu werden. Bei der zweiten Form wird mit bunten transluziden Lüsterfarben und hinterklebten Metallfolien in Gold, Silber oder auch Zinnfolie gearbeitet (Abb. 16, 17), wodurch die Strahlkraft der Bildaussage erheblich verstärkt wird. Das Eglomisé war im 18. Jahrhundert ein beliebtes Dekorationsverfahren, ausgeübt von Hinterglasmalern beispielsweise im Raum Konstanz. Aufgrund von Signatur und Datierung sind vom Hofglasmaler Niklaus Michael Spengler (\*1700 Konstanz, † 1776 Darmstadt), tätig für die Landgrafen von Hessen-Darmstadt, an die 40 Hinterglasstücke nachzuweisen – diese geschaffen in Eglomisétechnik in einer Periode zwischen 1727 und 1758.<sup>7</sup> In den Folgejahren bis

<sup>7</sup> Brigitte Salmen (Hg.): Glas – Glanz – Farbe. Vielfalt barocker Hinterglaskunst im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog Schlossmuseum Murnau, Murnau 1997, S. 89-97.



Abb. 16, 17, Vorder- und Rückseite von „Friedrich der Große“, J. M. Bauboff, 1766, Kat.-Nr. 20, partielle Verwendung von Blattmetall in Gold und Silber

1773 entstanden Glasbilder ausschließlich als Hinterglasbemalung ohne Verwendung von Lüstrierungen.<sup>8</sup> Es zeigt sich also, dass infolge veränderten Zeitgeschmacks im 18. Jahrhundert ein Wandel in der Hinterglasmalerei, weg vom Metallglanz, hin zur reinen Ölfarbenmalerei, eingesetzt hatte.<sup>9</sup> Die Farbpalette der eglomisierten Kaufbeurer Hinterglasbilder besteht hauptsächlich aus gelben, roten, grünen, auch blauen Lüsterfarben, wobei mit Lackfarbe in Gelb-Orange eine Imitation von Blattgold intendiert wurde. Als beeindruckende Beispiele von eglomisierten Andachtsbildern sind die Kreuzigungsgruppe (Kat.-Nr. 38) und „Jakobs Kampf mit dem Engel“ (Kat.-Nr. 26) zu nennen. Beide Technikvarianten des Eglomisé lassen sich bei den Kaufbeurer Spruchbilder nachweisen: als Radierung in die flächendeckend aufgetragene schwarze Farbe mit dahinter aufgebrachter Blattmetallapplikation (z.B. Kat.-Nr. 58, 59, 62) oder als radierte, z.B. rotbraune Lüsterfarbe, hinterfangen mit Blattsilber (Abb. 18).

<sup>8</sup> Spengler radierte partiell bei zahlreichen Bildern in die erste Malschicht, bevor das Hinterglasbild weiter ausgemalt wurde. Vgl. Simone Bretz, Carola Hagnau, Oliver Hahn, Hans-Jörg Ranz: Allerhand Loth zu machen. Das Schwarzlot in der Hinterglasmalerei, in: *Restauro* 8, Dezember 2011, S. 27-39.

<sup>9</sup> Vgl. das aufwändig gestaltete Hinterglasgemälde „Glücksrath – Der Christen Glückseligkeit“ von Ulrich Daniel Metzger aus Speyer (geb. um 1671) aus dem Jahr 1709. Die in Eglomisé ausgeführten 27 Glasstücke (Lackfarben in Karminrot, Orangerot, Blau und Grün, mit Blattsilber, partiell Blattgold) unterschiedlichen Formats sind in Bleiruten wie eine Glasmalerei gefasst, das Gesamtmaß beträgt, 50 x 55,8 cm (Historisches Museum der Pfalz Speyer, Inv. Nr. BS.2761). Die in Augsburg ausgeübte Metallradierung, also die Gestaltung in auf Glas appliziertes Blattgold oder -silber mit anschließender Hintermalung, wurde in Kaufbeuren nicht praktiziert. Vgl. Bretz 2012, S. 66-67; Salmen 1997, S. 121-123 sowie S. 133 (Kat. Nr. O 6).



Abb. 18, Spruchbild, Johann Jakob Rumpelt, 1747, Kat.-Nr. 56,  
Radierung der Inschrift in die rotbraune Lüsterfarbe,  
hinterfangen mit Blattsilber in einer Größe von ca. 9 x 9 cm

Als wichtige Quellenschrift zum Eglomisé ist das Handbuch „Der wohl anführende Mahler“ von Johann Melchior Cröker anzuführen, erstmalig 1719 erschienen. Das 31. Kapitel beschreibt in „Allerley Schrift, Blumen / und Gemählden aus Glaß zu mahlen“ folgendes: „Man mahlet auch mit allerley bunten Farben, so mit Spick=Oel angemacht, auf das Glaß, [...] die Farbe gar mit einer Radier=Nadel weg gekratzet, hernach werden die Farben und das schraffierte Glaß mit einem hellen Spick=Oel oder Fürnis dünne bestrichen, getrocknet, und das Silber oder Gold darauf gelegt.“<sup>10</sup> Ausführlicher wird das Verfahren dargestellt, wie schwarzgrundige Schriftbilder technisch umgesetzt wurden.<sup>11</sup> Das Schwarzpigment aus „Kienrauch“ wird mit „Brandewein“, also Alkohol, angerieben und mit einigen Tropfen Bier versetzt, dass eine malfähige Paste entsteht. Die rückwärtige Seite der Glastafel wird damit gleichmäßig bestrichen. Für die Goldschrift verwendet man ein Stück Papier, gleich groß wie die Glastafel, welches entsprechend der vorgesehene Inschrift beschrieben und anschließend beidseitig mit „Baum-Oel“ bestrichen

<sup>10</sup> Johann Melchior Cröker: Der wohl anführende Mahler, Jena 1736, Nachdruck Mittenwald 1982, S. 404. Der örtliche Bezug zu Cröker ist Erfurt bzw. Jena.

<sup>11</sup> Cröker 1736 (1982), S. 399-401.

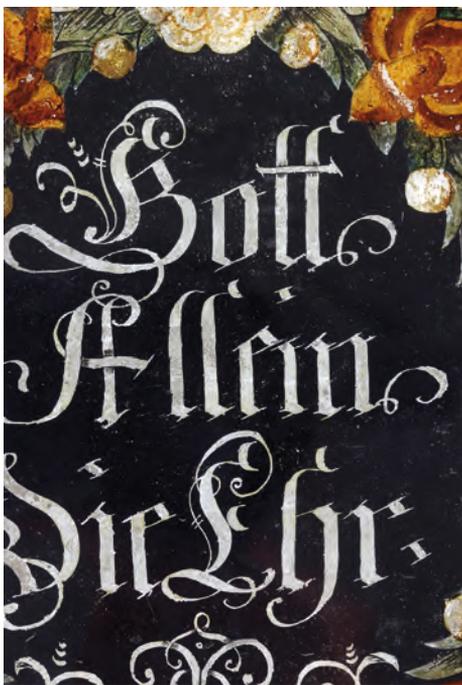


Abb. 19, Detail aus Spruchbild  
„Gott / Allein / Die Ehr“, Kat.-Nr. 54,  
radierte schwarze Malfarbe, versilbert

wird, um es durchsichtig zu machen. Die beschriftete Seite wird mit einem Pulver aus Bleiweiß dünn bestäubt, dieses leicht ange-drückt und auf die schwarze Seite der Glastafel aufgelegt. Gegen das Verrutschen des Papiers werden einige Wachspunkte auf-geklebt. Nun „zeichne alle Buchstaben oder Risse sachte auf deinem Papier mit einer spitzi- gen dünnen oder stumpffen Nadel nach, so kom- men alle Buchstaben lincks, und gehen von der rechten nach der linken Hand.“<sup>12</sup> Nach dem Entfernen des Papiers wird mit einer schar- fen Radiernadel gearbeitet bzw. der Über- schuss der schwarzen Malfarbe mit einer Feder weggeschabt. Mit Ende der Radierar- beit dient auch hier Spicköl als Anlegemittel für das Blattgold oder -silber (Abb. 19). Vor dem Einrahmen wird von Cröker empfohlen, die Vergoldung bzw. Versilberung durch eine aufgelegte Zinnfolie (Stanniolfolie) zu schüt- zen oder ein reines Blatt Papier zu hinterle- gen, wie es tatsächlich bei einigen Kaufbeurer Hinterglasbildern als Büttenspapier anzutref- fen ist (z.B. Kat.-Nr. 70).<sup>13</sup>

### *Zylinderglas und Mondglas*

Der Auswahl einer qualitativ hochwertigen Glastafel kommt bei den Kaufbeurer Hinterglasbildern hohe Bedeutung zu, welche nicht in allen Fällen zu erzielen war. Cröker rät dazu, sich ein Stück Glas zu kaufen, „das gantz rein, helle, nicht grünlich und ohne Blasen und Striche sey“.<sup>14</sup> Woher die Kaufbeurer Hinterglasmaler ihre Bildträger bezogen, ist nicht überliefert. Von den Augsburger Kaufleuten ist ab Mitte des 18. Jahr- hunderts bekannt, dass diese nicht nur als Verleger der Hinterglasmaler tätig waren, sondern jene auch mit Glas belieferten.<sup>15</sup> Neben den verarbeiteten Tafelgläsern, im Zylinderblasverfahren erstellt (z.B. Kat.-Nr. 2-3, 5-6, 8, 20, 25, 29, 31, 33, 36, 41, 44, 51-52, 54-55, 62, 64-68), lassen sich auch Hinterglasbilder, die auf Mondglas gemalt

<sup>12</sup> Cröker 1736 (1982), S. 400.

<sup>13</sup> Technisch vergleichbare Spruchbilder mit radiertem Schwarz vor Gold bzw. Silber aus der protestan- tischen Ostschweiz (vgl. Spruchbilder im Schweizerischen Nationalmuseum Zürich) lassen die Vermutung zu, dass die Kaufbeurer Hinterglastechnik Bezug auf den Raum Konstanz/Zürich genom- men hatte.

<sup>14</sup> Cröker 1736 (1982), S. 399.

<sup>15</sup> Gisliind M. Ritz: Die bürgerlich-handwerkliche Hinterglasmalerei des 18. Jahrhundert in Augsburg, in: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde, München 1964/65, S. 47-75, hier S. 48; Heinrich Buchner: Hinterglasmalerei in der Böhmerwaldlandschaft und in Südbayern. Beiträge zur Geschichte einer alten Hauskunst. Neuer Filser-Verlag, München 1936, S. 66-67.

sind, nachweisen (z.B. Kat.-Nr. 28, 30, 43, 46-49, 70). Aufgrund unterschiedlicher Glasoberflächen (Bearbeitungsspuren) oder eingeschlossener Gasbläschen (Größe, Form, Lage) lassen sich die Erzeugnisse der beiden Glasherstellungsverfahren gut unterscheiden. Beim Zylinderblasverfahren wurde durch mehrfaches Blasen mithilfe der Glasmacherpfeife aus der flüssigen Glasmasse ein Kölbl geformt, wobei durch weiteres Aufblasen und Schwenken der Pfeife ein Zylinder entstand. Nach dem Abtrennen der beiden Enden des Zylinders und der Aufweitung der entstandenen Öffnungen wurde die Glasröhre längsseits aufgeschnitten. Das Glas faltete man im Streckofen bei einer Temperatur von 650°C auseinander und bügelte es mit einem nassen Glättholz oder einem Flacheisen flach.<sup>16</sup> Charakteristische Merkmale für Zylinderglas sind leicht wellige, z.T. schlierige Oberflächen, die aufgrund des Glättens Abdruckspuren wie nadelstichartige Vertiefungen aufweisen, außerdem kugelige und ovale Gasbläschen, die parallel in Richtung der Zylinderachse ausgerichtet sind. Die Materialstärken innerhalb einer Glastafel der Kaufbeurer Bilder können schwanken, z.B. bei „Grundvesten Evangelischer Wahrheit“ (Kat.-Nr. 3) im oberen Bereich des ehemaligen Glaszylinders mit 2,4 mm und mit 2,9 mm an seinem Ende, also dort, wo die zähflüssige Glasmasse durch die Schwerkraft gestaut wurde. Bei dem Spruchbild „Jesus hilf dass ich mich hüte“ (Kat.-Nr. 59) schwankt die Glasstärke zwischen 2, 2,3 und 2,5 mm. Mit 1,8 mm äußerst dünn sind die Bildträger des Jahreszeitenzyklus (Kat.-Nr. 65-68).

Zur Fertigung von Mondglas wurde ein Glasposten mit der Glasmacherpfeife dem Hafen entnommen und derart abgeplattet, dass ein Kegel mit ebener Grundfläche entstand. In dessen Zentrum wurde ein Hefteisen angesetzt und die Pfeife von der Kegelspitze abgetrennt, wobei sich eine runde Öffnung ergab. Unter ständiger Einwirkung der Hitze des Glasofens und durch schnelles Drehen des Hefteisens unter Zuhilfenahme eines Holzes weitete sich die Öffnung und der Rand des Glases drehte sich um. Infolge des gleichmäßigen Schleuderns ließen die Zentrifugalkräfte aus der ofenweichen Schale eine kreisrunde Scheibe entstehen.<sup>17</sup> Ein Charakteristikum des im Mondglasverfahren erstellten Tafelglases ist die zumeist geringe Materialstärke von ca. 1,5 bis 2 mm, da sich über das schnelle Drehen am äußeren Rand des Mondglases eine erhebliche Materialausdünnung vollzog. Die Bläschen sind im Zentrum der Scheibe oval bis linsenförmig, an der Peripherie spindelförmig oder sogar derart verzogen, dass sie eine spitz-spindelförmige Gestalt erhielten. Als Bearbeitungsspuren sind oberflächlich kreisförmig oder diagonal verlaufende Schlieren auszumachen, entsprechend der Schleuderbewegung. Mondscheiben sind als Hinterglas-Bildträger im europäischen Raum des 18. Jahrhunderts seltener anzutreffen; die Exportware aus China (Canton, Macao) wurde häufig auf derartigem Glas gemalt.<sup>18</sup> Somit ist das verwendete Mondglas der Kaufbeurer Bilder durchaus als etwas Besonderes anzusehen.

<sup>16</sup> Vgl. Ausstellungskatalog Glanzlichter. Die Kunst der Hinterglasmalerei. Hrsg. von Schweizerisches Forschungszentrum zur Glasmalerei Romont. Musée Suisse du Vitrail Romont, Museum in der Burg, Zug 2000, S. 210-211, Abb. 26 a-h.

<sup>17</sup> Vgl. Ausstellungskatalog Glanzlichter, 2000, S. 212-213. Abb. 28 a-f.

<sup>18</sup> Vgl. Frieder Ryser: Verzauberte Bilder. Die Kunst der Malerei hinter Glas von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, München 1991, S. 223-233 sowie Salmen 1997, S. 181-187.

Nach dem Tempern, also nach dem langsamen Abkühlen des gefertigten Glases, wurden die gewünschten Tafeln für die weitere Verwendung zugeschnitten. Unterschiedliche Glasmaße sind bei den protestantischen Bildern auszumachen: von kleinen Größen mit 18 x 14 cm, über 35 x 27 cm, 41 x 32 cm, 45 x 30 cm, 50 x 38 bzw. 35 x 52 cm bis zu 62 x 57 cm. Mithilfe des Glasschneiders wurde durch Anritzen des Glases eine Verletzung und damit eine Sollbruchstelle erzeugt. Der mikroskopisch feine Spalt wurde sodann durch leichtes Klopfen mit einem Hämmerchen oder Holzstück zu einem Sprung erweitert und das Glas gebrochen; die Ränder zeigten scharfe, glatte Kanten. Das Kröseleisen wurde immer dann verwendet, wenn der Glaszuschnitt nicht gänzlich geglückt war und die Tafel deshalb weiter zugerichtet werden musste. Indem das Kröseleisen nach unten weggehelt wurde, brach es mit seinen maulförmigen Enden kleine Scherbcchen entlang der Glaskanten heraus, wo muschelförmige Einbuchtungen zurückblieben. Derartig bearbeitete Glaskanten sind auch an den Hinterglasbildern aus Kaufbeuren erkennbar. Ein Phänomen soll zusätzlich Erwähnung finden: die gekappten Glasecken, neben solchen mit spitzen Ecken. Mit einer Zange wurden sie bei einigen Bildern abgetrennt, um die Spannung innerhalb der Tafel zu reduzieren. Derart präparierte Gläser sind in der Hinterglasmalerei häufig zu finden, auffallend vermehrt an Augsburger Bildern des 18. Jahrhunderts.

### *Schadensbilder an Kaufbeurer Hinterglasbildern*

#### *Malschichtschäden*

Die Malerei eines Hinterglasbildes ist durch atmosphärische Einflüsse wie Wärme und Luftfeuchte gefährdet, der gläserne Bildträger durch mechanische Einwirkungen. In der Hinterglasmalerei wurde der Bildträger Glas hauptsächlich wegen des optischen Effekts gewählt. Die Malfarben erfahren eine tiefe Farbsättigung und erhalten ihr Tiefenlicht direkt beim Auftrag. Das Glas kommt der technischen Doppelfunktion eines Firnisses gleich, schützend und farbintensivierend. Damit muss jedoch der Nachteil in Kauf genommen werden, dass zwischen dem rein anorganischen Glas und den organischen Bindemitteln der Farbschicht ein nur wenig belastbarer Verbund vorliegt. Die Haftungsbrücke entsteht ausschließlich über das Bindemittel, wie beispielsweise Öl. In der Malerei auf Leinwand oder Holz verankern sich die flüssigen Anteile der Grundierung in den porös-saugenden Untergrund durch kapillare Kräfte bis tief in die Poren des Bildträgers.

Bindemittelanaysen an Hinterglasbildern geben Hinweise darauf, welches der Malöle, insbesondere aus der Gruppe der Leinöle, verarbeitet wurde und welche Haftfähigkeit es auf Glas besitzt. Von den drei Typen, dem Leinölfirnis, Rohleinöl und Leinöl-Standöl, haftet der zuerst Genannte am stärksten.<sup>19</sup> Dazu wurde Leinöl bei hohen Temperaturen unter Sauerstoffzufuhr gekocht und mit Metalloxiden versetzt, die eine beschleunigte Trocknung bewirken. Da das Firniskochen jedoch nicht immer kontrolliert vonstatten ging, konnte es durchaus passieren, dass das Öl zu stark gekocht

---

<sup>19</sup> Salmen 2003, S. 112-114.

wurde.<sup>20</sup> Reagiert das Bindemittel dann noch mit einigen Pigmenten durch die Bildung von Metallseifen, härtet die Malfarbe zu spröden, extrem harten Schichten aus. So ist es möglich, dass auf Hinterglasbildern gleichzeitig relativ gut haftende neben stark abblätternden Farben vorliegen können. In gut gemeinter Absicht, die Haftfähigkeit der Farbe auf dem Glas zu erhöhen, wurde vermutlich bei Kaufbeurer Hinterglasbildern ein Haftvermittler vor der eigentlichen Bemalung aufgestrichen. Bereits in mittelalterlichen Manuskripten wurde Leim als Grundierung empfohlen. Die Vorbehandlung des Glases mit einem versprödehenden Grundierungsmaterial kann jedoch zu einer inhomogenen, spannungsreichen Struktur mit den nachfolgend aufgetragenen Farbschichten führen, wie die starken Ablösungserscheinungen aufzeigen (Abb. 20, 21).



Abb. 20, 21, links: Detail aus „Noli me tangere“, Johann Matthäus Bauboff, Kat.-Nr. 44, stärkere Malschichtablösungen und -verlust, rechts: Rückseite, vergrößerter Ausschnitt

Es sind unterschiedlichste Erscheinungsbilder einer geschädigten Hinterglasmalerei nachweisbar, welche meist für das Auge in kaum nachvollziehbaren mikroskopischen Dimensionen beginnen. Farbablösungsprozesse zeigen sich als diffuse Lichtstreuung an der Grenzschicht der Malfarbe zur Glasoberfläche und äußern sich im Verlust der Leuchtkraft und Detailgenauigkeit der Darstellung: Die Malerei erscheint silbrig-grau, stumpf und trübe. Ursachen für Degradationsvorgänge an Hinterglasbildern sind vielschichtig, greifen doch chemische und physikalische Einflüsse ineinander, welche die Alterung des Bindemittels bedingen. Auch eine unzureichend durchgeführte Reinigung des Bilduntergrundes vor dem ersten Pinselstrich kann eine mangelnde Haftung verursachen. Die Einwirkung zunehmender Raumfeuchte kann folgenswer sein, die Malschicht beginnt zu quellen, bei Temperaturerhöhung schrumpft sie, bei weiterer Feuchtigkeitseinwirkung quillt sie erneut. Diesem Prozess des häufigen Quellens

<sup>20</sup> Auch das Leinöl-Standöl erfährt eine Erhitzung, jedoch ohne Zusätze und unter Luftabschluss. Die Trocknungszeit dieses vopolymerisierten, aber nicht voroxidierten Produktes ist sehr viel länger.

und Schrumpfens kann die Farbfläche nur bedingt standhalten, bis die Elastizität aufgehoben ist. Im fortschreitenden Prozess bilden sich Mikrorisse der Malschicht, die zu Farbschollen deformieren und nur noch über kleine Haftungspunkte mit dem Trägerglas verhaftet sind. Bei geringsten Erschütterungen blättern die Farbschollen ab und können aus dem Malschichtverbund für immer verloren gehen (Abb. 22). Bereits das Fehlen kleinster Fragmente in der Malerei schwächt das Gesamtgefüge mit der möglichen Folge der vollständigen Zerstörung der Hinterglasbemalung.



*Abb. 22, Detail aus „Noli me tangere“,  
Johann Matthäus Bauboff, Kat.-Nr. 44,  
stärkere Malschichtablösungen und -verlust*

Die protestantischen Bilder waren sehr viel farbintensiver als sie heute erscheinen. Erhöhte Lichtintensität, begleitet von Wärme, stellt einen weiteren Faktor in der Reihe schädigender Einflüsse auf hintermalte Bildtafeln dar. Das Glas absorbiert Licht nur zu einem geringen Teil. Die energiereiche UV-Strahlung durchdringt die Malschicht, wie sich an Ausbleichungen insbesondere der organischen, lichtunbeständigen Farbstoffe zeigt (Abb. 23). Die verblichene rote Lüsterfarbe lässt die Gewänder der Evangelisten (Kat.-Nr. 46-49, 51) dem heutigen Betrachter aktuell bräunlich erscheinen.



*Abb. 23, Detail aus „Elia und die Raben“,  
Johann Matthäus Bauboff,  
Kat.-Nr. 29,  
verblichene Lüsterfarbe (Gewand),  
stärkere Malschichtablösungen und  
-verlust; Papierunterlage sichtbar*

Metallaufgaben aus Silber oder Zinn eines Eglomisé unterliegen Oxidations- und Korrosionsprozessen, bedingt durch Luftsauerstoff und Schadgase bzw. niedrige Temperaturen. Die Verschwärzungen von oxidiertem Blattsilber (Abb. 24) oder Vergrauungen von korrodierter Zinnfolie reduzieren die Strahlkraft eines eglomisierten Bildes erheblich und haben ein optisch stark eingeschränktes Bilderlebnis zur Folge (Abb. 25 sowie Kat.-Nr. 54, 55, 59, 62).



*Abb. 24, Rückseite von Spruchbild  
„Gott Allein die Ehr“, Kat.-Nr. 54,  
oxidierte Blattsilberapplikation (vgl. Abb. 19)*



*Abb. 25, Detail aus „Friedrich der Große“,  
Johann Matthäus Bauboff, Kat.-Nr. 20,  
partielle Oxidation des Blattsilbers  
(vgl. Abb. 16)*

### *Glasschäden*

Mechanische Verletzungen an der Oberfläche wie Kratzer und die Einwirkung von Druck oder Stoß durch unsachgemäße Handhabung, Rahmung oder Montage, Transport oder Lagerung wie auch die Spannung im Glas selbst oder die Glaskrankheit führen zu Schäden der Glastafel. Die Hinterglasmaler Kaufbeurens gingen sorgfältig mit ihren Arbeiten um, wählten ein hölzernes Deckbrett als Rückseitenschutz, eine Papierhinterlage als Bildfutter oder sogar Baumwolleinlagen als Puffermaterial. Trotz alledem sind Glastafeln gebrochen und Scherben verloren gegangen (Abb. 26, 27).

Das Trägermaterial Glas war über die Jahrhunderte gesehen nicht von gleichbleibender Güte und zeigte bereits Ende des 17. Jahrhunderts, insbesondere im 18. Jahrhundert aufgrund ungeeigneter Zusammensetzung der Glassubstanzen Korrosionserscheinungen. Die Glaskrankheit ist bedingt durch das Übergewicht an Flussmitteln (Alkalimetalle wie Natrium oder Kalium), den Mangel an Glasstabilisatoren (Calcium, Magnesium) und ein siliciumarmes Gemenge. In einem feuchten Raumklima wird der hohe Laugenanteil der Alkalien im Glas herausgelöst, welcher als Gelschicht das Glasnetzwerk angreift und zu Rissbildung führt. Der „glaskranke“ Bildträger ist oberflächlich von einem engmaschigen Rissnetz splittiger Glasbruchstücke durchzogen, welche die bildliche Darstellung in ihrer Gesamtwirkung eintrüben (z.B. Kat.-Nr. 6, 55).



Abb. 27, „Noli me tangere“, J. M. Bauboff, Kat.-Nr. 44, Zustand vor der Restaurierung, Glasverlust oben rechts

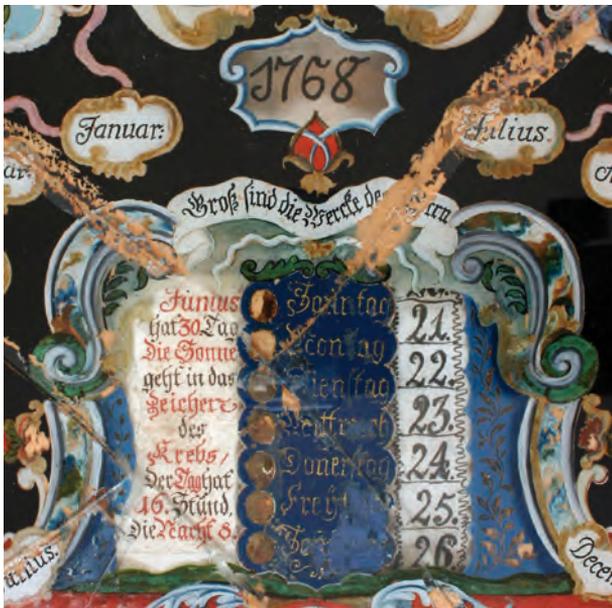


Abb. 26, Detail aus „Ewiger Kalender“, Johann Jakob Rumpelt, Kat.-Nr. 64, Zustand vor der Restaurierung, Glasbruch, Malschichtablösungen und -verlust

*Erhaltung*

Zur Glasklebung haben sich Zweikomponenten-Klebstoffe (Epoxidharze) mit hoher Klebekraft, einem dem Glas identischen Lichtbrechungsindex und guten Alterungseigenschaften bewährt. Nach einer provisorischen, passgenauen Fixierung der Scherben mithilfe von Klebestreifen wird entlang der Bruchlinie der Kleber aufgetragen. Durch Kapillarkräfte zieht dieser in die Fuge ein und härtet aus; die Fixierhilfen und der Überschuss des Harzes werden anschließend wieder entfernt. Ist ein Verlust an Scherben eingetreten, können kleinere Fehlstellen mit Kunstharz ausgefüllt werden. Für großflächige Ergänzungen werden zur Stabilisierung Glasstücke in möglichst gleicher Materialstärke wie eine Intarsie eingesetzt. Mittels einer Schablone wird das Ergänzungsglas nachgearbeitet und wie oben beschrieben eingeklebt.

Die spezifischen Schäden der Hinterglasbemalung verlangen nach einer abgestimmten Konservierungstechnik. Das Konsolidierungsmittel wird bei Hinterglasbildern sichtbar zwischen Farbschicht und Glas eingebracht. Die Wahl des Mittels hat aufgrund der Verschiedenartigkeit der Maltechniken individuell für jedes zu behandelnde Hinterglasbild zu erfolgen. Auswahlkriterien richten sich nach der Haftfähigkeit auf Glas, der Verträglichkeit mit den vorgefundenen, originalen Materialien und der Gefahr einer möglichen Vergilbung. Als Konservierungsmittel kommen wässrige oder lösemittelhaltige Materialien in Betracht oder solche aus Wachs. Als vorteilig hat sich erwiesen, die geschädigte Malschicht zunächst mit einer geringen Konzentration einer Kunstharzlösung zu sichern. In dieser Phase der Bearbeitung lassen sich auch lose, verirrte Farbpartikel, die sich auf der Rückseite des Bildes befinden oder in den Rahmenfalz gerutscht sind, wieder in die originale Position zurückführen. Diesem Arbeitsgang kann die bewährte Methode der Wachsfestigung folgen: Mikrokristallines Wachs wird mittels eines Heizspachtels erwärmt. So verflüssigt, dringt es durch die gerissene Farbschicht nach vorne bis zur Glastafel vor. Durch den Anpressdruck des Heizspachtels wird die aufstehende Malschicht vorsichtig niedergelegt, auf dem Glas befestigt und anschließend der Wachsüberschuss reduziert. Das gesamte Hinterglasbild erhält nach diesem Eingriff wieder seine volle Leuchtkraft und Detailgenauigkeit.

Frühere restauratorische Eingriffe an protestantischen Hinterglasbildern präsentieren sich als vergilbte Festigungsmittel oder mittlerweile stark gealterte und optisch veränderte oder sogar farblich unpassend ausgeführte Retuschen. Ergänzungen von Fehlstellen in der Malerei, direkt auf dem Glas ausgeführt, bedeuten einen erheblichen und selten reversiblen Eingriff in das Original. Leicht wieder ersetzbar ist dagegen eine kolorierte Unterlage. Dazu werden die Farblücken auf dem Karton markiert und so bemalt, dass die Malerei dank der Hinterlegung ein homogenes, geschlossenes Erscheinungsbild erhält.<sup>21</sup> Diese Vorgehensweise erweist dem geschädigten Bild Referenz, beschönigt nichts und beugt sich dem vorgefundenen Erhaltungszustand.

---

<sup>21</sup> Vgl. Simone Bretz: *Hinterglasmalerei, ... die Farben leuchten so klar und rein. Maltechnik, Geschichte, Restaurierung*, München 2013, S. 70, Abb. 63, 64.

## Die Kaufbeurer Hinterglasmaler

Kaufbeuren als eines von mehreren Produktionszentren der Hinterglasmalerei des 18. Jahrhunderts im süddeutschen Raum weist verschiedene Charakteristika auf, die es von den anderen Herstellungsorten unterscheiden. Während wir vom Schwarzwald über die Regionen Oberbayern und Österreich bis nach Niederbayern vorrangig katholische Motive oder, wie bei der Augsburger Hinterglasmalerei, profane Themen antreffen, stellten die Kaufbeurer Hinterglasmaler für einen Markt her, auf dem die Käufer oder Auftraggeber offenbar typisch protestantische Motive bevorzugten. Blieben die meisten Hinterglasmaler in den gerade genannten Produktionszentren im ländlichen Raum weitgehend namenlos und sind lediglich archivalisch über schriftliche Quellen als Hinterglasmaler zu fassen, so sind für die Reichsstadt Augsburg alle Malerkollegen, die sich diesem kunstfertigen Handwerk widmeten, namentlich bekannt. Der Herstellung durften sie nur nachkommen, wenn sie der entsprechenden Zunft angehörten und damit eine Genehmigung erhalten hatten, eine Werkstatt zu führen. Die wenigsten Hinterglasmaler, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts tätig waren, signierten oder datierten jedoch ihre Bilder. Ganz anders stellt sich die Situation in Kaufbeuren dar. Wie groß die Werkstätten der Hinterglasmaler waren, ja, ob es überhaupt Werkstätten im eigentlichen Sinne des Wortes gab, ist völlig unklar. Dafür sind insgesamt 20 der momentan zum Bestand des Kaufbeurer Stadtmuseums gehörenden oder aus anderen öffentlichen wie privaten Sammlungen bekannten Hinterglasbilder signiert, 15 davon sogar auch datiert. Die Signaturen beschränken sich manchmal auf die Initialen der Maler, immer wieder kommt es aber auch vor, dass zumindest die Nachnamen vollständig ausgeschrieben sind. Dank dieses ungewöhnlichen Umstands ist es uns überhaupt möglich, Angaben zu den Hinterglasmalern zu machen.<sup>1</sup>

### *Johann Matthäus Bauhoff (1716-1788)*

Johann Matthäus Bauhoff wurde als Sohn des Kaufbeurer Bürgers und Webers Johann Jakob Bauhoff am 11.2.1716 in Kaufbeuren geboren. Er ging aus der zweiten Ehe von Johann Jakob Bauhoff mit dessen aus der Reichsstadt Ulm stammenden Frau Anna Barbara hervor. Die Familie war evangelischer Konfession. Johann Matthäus Bauhoff wird als Bürger und Weber sowie als Kemnater Torschließer und Uhrenrichter in den Archivalien aktenkundig. Seine Tätigkeit als Hinterglasmaler findet in keiner bislang bekannten schriftlichen Quelle Niederschlag, weshalb immer wieder die Schlussfolgerung

---

<sup>1</sup> Im Folgenden stütze ich mich auf die Recherchen von Gisliind M. Ritz, Die bürgerlich handwerkliche Hinterglasmalerei des 18. Jahrhunderts in Augsburg, in: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1964/65, S. 47-75, die in einem umfangreicheren Exkurs auch die protestantischen Hinterglasbilder und die beiden Kaufbeurer Maler Bauhoff und Rumpelt thematisiert, sowie auf die Ausführungen von Silvia Bernhard, die neben Kurzbiografien zu den beiden erstgenannten Hinterglasmalern auch biografische Angaben zu Christian Bachschmid macht (vgl. Hinterglasbilder aus dem Stadtmuseum Kaufbeuren, hrsg. vom Stadtarchiv Kaufbeuren, Kaufbeuren 1990 (Schriftenreihe von Stadtarchiv und Stadtmuseum Kaufbeuren, Heft 1), S. 22-26.

gezogen wird, dass er der Hinterglasmalerei im Nebenerwerb nachging. Einzig seine elf signierten Hinterglasbilder sind Zeugnisse seiner Kunstfertigkeit. Aktenkundig wurde man damals wie heute, wenn es Änderungen bei den Familienverhältnissen gab oder der Erwähnte sich etwas zuschulden kommen ließ, was die Aufmerksamkeit der Räte oder der Gerichtsbarkeit auf sich zog. Mit 23 Jahren, am 27.4.1739, heiratete Bauhoff Barbara Simmeler, die Witwe des Kaufbeurer Webers Johann Simmeler. Die Ehe währte 26 Jahre bis zum Tod seiner Frau Barbara 1765. Während dieser Zeit wurde Bauhoff 1746 verklagt, ein Stück Bombasin auf die Bleiche gegeben zu haben, das länger als das übliche gewesen sei und auch nicht der Schau vorgelegen habe. Der Beklagte schob die Schuld auf seine Frau, musste aber dennoch vier Gulden Geldstrafe zahlen und sich künftig an die Vorgaben der Weberzunft halten. Insgesamt scheint das Ehepaar in jenen Jahren sein Auskommen gehabt zu haben, wird Bauhoff doch 1749 als Bürge für den Weber Christoph Vetterler erwähnt, als dieser ein Heiratsgesuch beim Rat der Stadt einreichte. Ein Jahr später bewarb sich Bauhoff erfolglos um den Dienst des Gantmeisters, also des im Dienst der Reichsstadt stehenden Versteigerers. 1765 heiratete Bauhoff ein zweites Mal. Seine zweite Frau war die 1735 in Kaufbeuren geborene Anna Barbara Bachschmid, Tochter des Bürgers und Webers Bartholomäus Bachschmid. Aus dieser Ehe gingen fünf Kinder hervor, von denen drei das Erwachsenenalter erreichten: Johannes (\*1766 †1836), Anna Barbara (\*1767) und Anna Maria (\*1775 †1853). 1768 stand Bauhoff offenbar im Dienst der Kaufbeurer Textilhändler von Wöhrburg. Ab 1771 war Bauhoff wohl für die Uhr am Kemnater Tor zuständig, zumindest wurde seine Bestellung zum Gantmeister im darauffolgenden Jahr davon abhängig gemacht, dass Bauhoff den Dienst des Torschließers und Uhrrichters bei diesem Stadttor abtreten sollte. Gantmeister blieb Bauhoff im Folgenden wohl für einen längeren Zeitraum, zumindest wird er 1773, 1781, 1784 und 1785 im Zusammenhang mit der Ausübung des Amtes erwähnt. Bauhoff starb am 15.4.1788.



Abb. 28, „Das letzte Abendmahl“, 1765, Privatsammlung Nürnberg, signiert von Johann Matthäus Bauhoff

### *Johann Jakob Rumpelt (1706-1782)*

Ähnlich umfangreich sind auch die archivalischen Spuren, die der zweite namentlich bekannte Kaufbeurer Hinterglasmaler hinterlassen hat: Johann Jakob Rumpelt. Der 1706 in Augsburg geborene Rumpelt, dessen Vater Jakob Rumpelt Augsburger Bürger und von Beruf Weber war, war gelernter Formschneider, stellte also Model her. Rumpelt kam vermutlich 1730 nach Kaufbeuren. Anfang April 1735 erhielt er den Heiratskonsens durch den Kaufbeurer Rat und heiratete am 9.5.1735 in der evangelischen Dreifaltigkeitskirche Euphrosyna Schmid von Kaufbeuren. Der Vater der Braut, der Bürger Johannes Schmid, war Rotgerber und bestellter Fleischbeschauer und damit Angehöriger der Metzgerzunft. Mit Euphrosyna hatte Rumpelt dreizehn Kinder, von denen acht in den ersten Lebensjahren starben. Vier Töchter und ein Sohn erreichten das Erwachsenenalter, darunter Sabina, die 1786 Christian Bachschmid heiratete, der wohl mit seinen Initialen C.B. ein Kaufbeurer Hinterglasbild signiert hat. Im Februar 1739 brachte Rumpelt eine Beschwerde gegen den Badergesellen Johann Wilhelm Hübel aus Sachsen vor, der sich schon lange in Kaufbeuren aufhalte und ihm ins Handwerk pfusche, da er ebenfalls Model schneide. Hübel wurde vom Rat untersagt, derselben Profession nachzugehen wie Rumpelt. Wie Rumpelts Geschäfte liefen, lässt sich nicht nachvollziehen. Bekannt ist jedoch, dass er Ende 1742 ein schriftliches Gesuch an den Rat richtete und um Einstellung als Torwart am Spitaltor bat, welches abgewiesen wurde. 1746 bemühte er sich erneut um ein städtisches Amt und bat um Anstellung als Waagemeister, wurde jedoch abermals abgewiesen. 1748 endlich gelang es ihm, ein städtisches Amt zu übernehmen. Unter zehn Bewerbern erhielt er die Stelle des Kemnater Torwärters. 1749 wurde Rumpelt aktenkundig, da er als Torwärter Differenzen mit Leuten hatte, die die Gebühr nicht bezahlen wollten. Er wurde deshalb vom Rat als zuverlässiger Angestellter angesehen. Ähnliche Aktenvermerke finden sich am 8.2.1762, am 28.8.1762 sowie am 2.12.1765. Im Frühjahr 1750 wandte sich Rumpelt mit der Bitte an den Rat, dem Augsburger Strehle nicht zu gestatten, sich nach Kaufbeuren zu verheiraten und seiner Profession als Modellschneider nachzugehen, weil Rumpelt dadurch Einbuße bei seinem Handwerk geschehe. Dem Gesuch Rumpelts wurde für den Fall, dass Strehle sich bewerben sollte, stattgegeben. Wie angespannt Rumpelts wirtschaftliche Lage gewesen sein muss, darauf lässt die Tatsache schließen, dass dem nach wie vor als Formschneider bezeichneten Rumpelt Mitte Dezember 1756 auf zwei Jahre monatlich ein Gulden aus der St. Dominikuspflege bewilligt wurde. Nach Ablauf dieser Frist, im Januar 1759, bat Rumpelt, der erneut als „*Kemnater Torwart und Formschneider*“ in den Quellen bezeichnet wird, um Fortsetzung des o.g. Guldens. Er habe fünf Kinder und der Dienst trage sehr wenig ein, er „*könne auch der Profession dabei nicht vorstehen*“.<sup>2</sup> Der monatliche Gulden wurde auf zwei weitere Jahre bewilligt. Am 23.5.1760 wurde Rumpelt mit dem Dienst als Wart des Spitaltores betraut. Anfang 1762 versuchten Rumpelt und der Bürger und Modellschneider Johannes Haag mit einer Klage gegen den Modellschneider Franz Nachtigall erfolgreich zu verhindern, dass ihm als Fremdem und unverheiratetem Mann gewährt werde, Lehrjungen anzustellen. Nennt Gisliind Ritz in ihrer Untersuchung noch das Jahr 1768 als Todesjahr Rumpelts, so konnte Silvia Bernhard aufzeigen, dass Johann Jakob Rumpelt am 5.3.1782 starb. Als Hinterglasmaler wird er in den Archivalien nicht erwähnt.

<sup>2</sup> StA Kaufbeuren, Ratsprotokolle 1759/60, fol. 18.



Abb. 29, „100 Jahre Westfälischer Friede“, 1750, Kat.-Nr. 8,  
signiert von Johann Jakob Rumpelt

*Ottmar Labhard (1732-1772)*

Deutlich spärlicher sind die Angaben, die sich zu Ottmar Labhard machen lassen, der wie Bauhoff und Rumpelt mit seinem vollständigen Namen signiert hat – von ihm ist allerdings nur ein einziges signiertes Hinterglasbild überliefert, das sich in der Sammlung Ryser im Vitrocentre in Romont in der Schweiz befindet. Ottmar Labhard war der Sohn des Kammachers Johann Heinrich Labhard († 14.4.1778) aus Leutkirch und der Barbara Bachschmid (19.11.1702-1.5.1788). Diese war die Tochter des Kaufbeurer Bürgers und Tuchscherers Ottmar Bachschmid. Die Eltern von Ottmar Labhard heirateten wohl am 13.10.1721 in Kaufbeuren. Demnach wäre Ottmar Labhard also dort geboren. Als Geburtsdatum gibt Silvia Bernhard den 13.12.1732 an, Taufpaten waren die Kaufbeurer Bernhard Matthäus Wagenseil und Catarina Bachschmid. Ottmar Labhard starb am 18.3.1772 in Kaufbeuren. Als Beruf wird „*Französischer Sprachmeister*“, also Französischlehrer, angegeben. Ottmar Labhard war, wie Bernhard ausführt, mit Christian Bachschmid verwandt, um den es im Folgenden geht.



Abb. 30, „Erzherzog Joseph“, 1765-1772, Sammlung Ruth und Frieder Ryser, Vitrocentre Romont, Inv.-Nr. VCR RY 131, signiert von Ottmar Labhard

### C. B. - Christian Bachschmid (1753-1792)

Ein Hinterglasbild der Kaufbeurer Sammlung ist mit C. B. signiert und mit 1786 datiert. Hinter den Initialen verbirgt sich wohl Christian Bachschmid. Nach Ausführungen von Silvia Bernhard ist sein Geburtsdatum nicht genau feststellbar. Sie nimmt an, dass er 1753 geboren wurde. Christian Bachschmid, Sohn des Bürgers und Hafners Matthäus Bachschmid, war Weber und Hauslehrer. Er heiratete am 26.2.1770 Magdalena Barbara Bauhoff (1749-1786), Tochter des Ratsdieners Johann Georg Bauhoff, der verwandt war mit unserem Hinterglasmaler Johann Matthäus Bauhoff. Christian Bachschmid und seine Frau Magdalena Barbara hatten neun Kinder. Nach dem Tod von Magdalena Barbara heiratete er am 4.9.1786 Sabina Rumpelt, die Tochter des uns als Hinterglasmaler bereits bekannten Johann Jakob Rumpelt. Mit ihr hatte er vier Kinder. Aus den Ratsprotokollen von 1789/90 ist zu entnehmen, dass Bachschmid sich für die Mesnerstelle bewarb, weil er sich seit zwölf Jahren „*kümmertlich nähren*“<sup>3</sup> müsse. Sein Gesuch wurde abgelehnt. Im Januar 1792 erhielt er eine Lehrerstelle in der im Spinnhaus neu errichteten Schule, in welcher die armen Kinder, sowohl die evangelischen als auch die katholischen, unentgeltlich in „*Buchstabieren, Lesen, Schreiben und Rechnen sollen unterrichtet werden, zu welcher Schule Christian Bachschmid, Hausinformer, von denen hlb. Administratoren zum Lehrmeister bestellt wurde*“<sup>4</sup>. Dieselbe Quelle berichtet, dass Bachschmid am 24.6.1792 starb.<sup>5</sup>



Abb. 31, „Anbetung der Hirten“, 1786, Kat.-Nr. 31, signiert C. B. (Christian Bachschmid)

<sup>3</sup> StA Kaufbeuren, Ratsprotokolle 1789/90, fol. 101/102.

<sup>4</sup> StA Kaufbeuren, B108, Johann Widemann, Kauffbeurische Chronica (= Widemann-Chronik) (1752-1796), fol. 114.

<sup>5</sup> Ebenda, fol. 115

*JSG, Buchele und andere unbekannte Nebenerwerbs-Hinterglasmaler*

Je mehr Hinterglasbilder bekannt werden, die sich aufgrund eindeutiger Stilkriterien der Kaufbeurer Produktion zuordnen lassen, desto mehr ungeklärte Signaturen tauchen auf. Mit „J. S. G. Pinxit“ ist eine Kreuzigungsszene signiert (Kat.-Nr. 40), die ohne Zweifel Kaufbeurer Provenienz ist. Der Kreuzbalken stimmt mit der Darstellung eines weiteren Kaufbeurer Passionshinterglasbildes überein (Kat.-Nr. 38). Die Initialen JSG passen zu dem Kupferschmied Johann Sigmund Geyrhalter (\*16.9.1734, †9.8.1786). Sein Vater war Philipp Jakob Geyrhalter, Bürger und Kupferschmied in Kaufbeuren. Johann Sigmund Geyrhalter heiratete am 28.4.1766 Maria Regina Schönwetter, die Tochter von Philipp Jakob Schönwetter, Bürger und Rotgerber in Kaufbeuren. Maria Regina starb am 16.3.1773. Johann Sigmund Geyrhalter heiratete erneut am 24.10.1774, und zwar Maria Ursula Schmid, die Tochter von Michael Schmid, Bürger und Rotgerber in Kaufbeuren. In den Ratsprotokollen ist immer wieder von finanziellen Problemen die Rede.

In einer Privatsammlung befindet sich ein 1770 datiertes Hinterglasbild, das ebenfalls Christus am Kreuz zeigt, umgeben von Maria, Johannes und Maria Magdalena (Abb. 32). Auch dieses Bild ist aufgrund stilistischer Vergleiche den Kaufbeurer Hinterglasbildern zuzuordnen (vgl. Abb. 122, 123). Die kaum mehr lesbare Signatur lässt auf den Namen Büchele oder Buchele schließen. Bislang konnte ein derartiger Name in den Kirchenbüchern Kaufbeurens nicht mit passenden Lebensdaten nachgewiesen werden. Insgesamt lässt sich bei genauerer Betrachtung der Malstile, die im folgenden Aufsatz von Susanne Sagner genauer beleuchtet werden, nicht von der Hand weisen, dass es noch weitere Hinterglasmaler in Kaufbeuren gegeben haben muss.



*Abb. 32, „Kreuzigung mit Maria, Johannes und Maria Magdalena“, 1770, signiert Buchele, Privatsammlung Kaufbeuren*

### *Blütezeit und Nachfolger*

Die Blütezeit der Kaufbeurer Hinterglasmalerei wird bislang mit dem Zeitraum von 1740 bis 1790 datiert. Die Hinterglasmalerei dürfte dem 1730 aus Augsburg zugezogenen Johann Jakob Rumpelt prinzipiell bekannt gewesen sein. Mit seiner Heirat und der Vermählung von Johann Mattäus Bauhoff, den beiden uns bislang als die aktivsten Hinterglasmaler bekannten Kaufbeurer Bürgern, muss der wirtschaftliche Druck auf beide gestiegen sein, so dass ein Beginn der Kaufbeurer Hinterglasbildproduktion um 1740 wahrscheinlich ist. Das erste inschriftlich datierte Werk Kaufbeurer Provenienz stammt aus dem Jahr 1747. Den Endpunkt markiert vermutlich ein 1790 datiertes Spruchbild, das anlässlich des Todes von Kaiser Joseph II. entstand. Sowohl Rumpelt und Bauhoff, die offenbar Vorlagen austauschten und intensiver zusammenarbeiteten, als auch Labhard waren zu diesem Zeitpunkt bereits verstorben.

Um 1817 tauchen dann erneut einige wenige Hinterglasbilder auf, die Kaufbeuren zugeordnet werden können (Abb. 33 sowie Kat.-Nr. 53).



Abb. 33, „300-jähriges Reformationsjubiläum“, 1817, Kat.-Nr. 9

## Stilkriterien der protestantischen Hinterglaskbilder aus Kaufbeuren

Die ersten protestantischen Hinterglaskbilder wurden bereits in der Ausstellung „Volkskunst im Allgäu“ 1901 in Kaufbeuren präsentiert. Dank der systematischen Sammeltätigkeit des ehrenamtlichen Museumskustos Wolfgang Sauter konnte der Bestand zu inzwischen bald 73 Werken ausgebaut werden. Auch die Kenntnis von rund 61 Kaufbeurer Hinterglaskbildern, die sich in anderen öffentlichen oder privaten Sammlungen befinden, hat dazu beigetragen, dass ein reicher Katalog an Stilkriterien für die hiesige Hinterglaskunst aufgestellt werden kann. Dabei ist diese von so eindeutigen Merkmalen charakterisiert, dass es dem geübten Auge leichtfällt, ein Kaufbeurer Hinterglaskbild zu erkennen.

### *Der Bildaufbau*

Hinterglaskbilder aus Kaufbeurer Herstellung weisen meist einen von drei typischen Bildtypen auf: bildliche Darstellungen mit heller Sockelzone für einen Text, Porträtmedaillons auf hellblauem Hintergrund mit oder ohne Schriftband und Spruchbilder mit Umrahmung aus Blattwerk oder Architekturteilen.

#### *Bildliche Darstellung mit heller Sockelzone*



Abb. 34, *Caritas – Liebe*,  
Kat.-Nr. 69

Episoden aus der biblischen Geschichte, wie beispielsweise der „Sündenfall“, „Jonas und der Walfisch“ oder die „Geburt Christi“ werden im oberen Bildteil bildlich dargestellt. In einer hellen Sockelzone am unteren Bildrand erläutert ein ein- oder mehrzeiliger Text die dargestellte Szene. Dies kann vom reinen Titel, wie etwa „Der Sünden Fall Adams u. Evae 1. B. Mos.1.v6“ (Kat.-Nr. 25), bis zum vierzeiligen Bibelvers bei der „Geburt Christi“ (Kat.-Nr. 30) gehen. Auch die Allegorien der Tugenden (Abb. 34) sind in der Sockelzone mit einem Bibelvers genauer benannt. Bei den Evangelisten, Martin Luther und Katharina von Bora etwa steht an dieser Stelle in Majuskeln der Name der Dargestellten. In einigen Bildern befindet sich hier außergewöhnlich viel Text, wie beispielsweise bei dem evangelischen Bekenntnisbild „Grundvesten evangelischer Wahrheit“ (Kat.-Nr. 3), bei dem die Sockelzone in drei Spalten geteilt und jede Spalte in der Mitte mit einem Bildnismedaillon versehen ist. Eine Besonderheit dieser hellen, weißen Sockelzone ist, neben den für Kaufbeuren charakteristischen Schrifttypen, der farbige Verlauf ihrer Enden.

### Porträtmedaillons auf hellblauem Hintergrund



Abb. 35, Georg III., Kat.-Nr. 24

Bildnisse wurden oft in ovalen Medaillons platziert, die mit einer goldenen Linie umrandet sind. Darunter flattert meist ein Schriftband mit dem Namen des Porträtierten (Abb. 35). Der Hintergrund ist meist gleichmäßig hellblau. Dieses strahlende Himmelblau kommt auch auf anderen Kaufbeurer Hinterglasmalereien immer wieder vor. Es gibt noch eine weitere Art der Porträtmedaillons: solche, die mit einem Lorbeerkranz umrahmt sind. Der Hintergrund ist auch bei diesen Porträts hellblau, wie bei den Bildnissen von Gustav II. Adolph (Kat.Nr. 15) und Luther im Lorbeerkranz zu sehen ist (Kat.-Nr. 13 und 14). Aber auch für sinnbildliche Darstellungen, wie die Allegorien der Jahreszeiten, findet diese Bildform Verwendung (Kat.-Nr. 65).

### Spruchbilder mit Umrahmung aus Blattwerk



Abb. 36, Spruchbild  
„Gelobet sey der HERR“,  
Kat.-Nr. 62

Eine weitere Spielart der Kaufbeurer Hinterglasmalerei ist das protestantische Spruchbild mit Umrahmung aus Blattwerk und Blüten (Abb. 36) oder aus Architekturteilen (Kat.-Nr. 55). Die Mehrzahl der Spruchbilder aus der Blütezeit der Kaufbeurer Hinterglaskunst, die man von 1740 bis 1790 ansetzt, haben einen schwarzen Hintergrund. Bisher sind nur zwei Spruchbilder mit farbigem Hintergrund aus Kaufbeuren bekannt (Kat.-Nr. 56). Die Schrift wurde aus der schwarzen Hintergrundfarbe radiert und mit Blattmetall hinterlegt.<sup>1</sup> Die Blatt- und Blumenmotive wurden meist mit transparenten Lüsterfarben gemalt und mit dahinter aufgebrachtem Blattsilber zum Leuchten gebracht. Für manche Details kam auch Blattgold zum Einsatz.

### Der Malstil

Die Kaufbeurer Hinterglasmalerei hebt sich deutlich von den populären katholischen Motiven der Hinterglasmalereien aus bayerischen und österreichischen Herstellungszentren ab. In deren Werkstätten wurde oftmals hochgradig arbeitsteilig gearbeitet, was sich mitunter in der Qualität der Ausführung bemerkbar machte. Im Gegensatz dazu bestehen die in Augsburg hergestellten Hinterglasmalereien oft durch ihren malerischen, an Ölgemälde erinnernden Stil. Betrachtet man den Malstil der Kaufbeurer Hinter-

<sup>1</sup> Vgl. Artikel Simone Bretz in dieser Publikation.

glasmalerei, lassen sich bis jetzt vier grundlegende Typen unterscheiden, die im Folgenden vor allem am Beispiel der Ausführung der Figuren erläutert werden.

*Stil 1 – Ein linearer, zeichnerischer Malstil*

Bei vielen Hinterglasmalereien aus Kaufbeurer Produktion und vor allem bei signierten Werken von Johann Matthäus Bauhoff kann man bei der Gestaltung der Gesichter und Körper eine sehr gekonnte Modellierung erkennen. Die Figuren sind mit feinen, meist



Abb. 37, Detail aus „Prophet Elias und die Raben“, J. M. Bauhoff, Kat.-Nr. 29



Abb. 38, Detail aus „Allegorie des Sommers“, J. M. Bauhoff (zugeschrieben), Kat.-Nr. 66

dunkelbraunen Konturlinien angelegt, dann modelliert der Maler Gesichter und Körper mit sicher gemalten Rosa- und Grauabstufungen. Vergleicht man beispielsweise das bärtige Haupt des Elia (Kat.-Nr. 28) und des Jona (Abb. 37) mit den frischen Gesichtern der Jahreszeitenallegorien (Abb. 38), lassen sich viele Gemeinsamkeiten entdecken. So ist beispielsweise die Nase der Personifikation des Sommers mit der des Propheten

Elia nahezu identisch. Auf der linken Seite ist ihre Form mit einer braunen Konturlinie angelegt, die rechte Seite des Nasenflügels ist grau abgeschattiert. Beides geht in die Linie der Augenbrauen über. Die Augen sind mit einer feinen Linie umrissen, das obere und das untere Augenlid sind noch mit einem grauen Strich hervorgehoben. Dies erweckt bei manchen Figuren den Eindruck, als hätten sie Tränensäcke unter den Augen. Die oft braune Iris ist mit einem dünnen schwarzen Kreis umrandet und neben der Pupille ist ein weißes Glanzlicht gesetzt. Die Wangen sind meist gerötet, passend zum oft kräftig roten Mund. In sehr vielen Fällen sind die Haare in der Technik der Farbradiierung ausgeführt. Dazu legte der Maler zunächst die Gesamtfläche von Frisur oder Bart mit einer dunkleren Farbe an, in welche er dann die Haare mit einem spitzen Instrument radierte. Die so entstandenen offenen Linien in der Malschicht hinterlegte der Maler mit einer hellen Farbe, die dann die Frisur oder den Bart strukturiert.

Bei seinen Friedrichporträts (Abb. 39) bemühte sich Bauhoff noch mehr um eine differenzierte Modellierung des Gesichts. Die in anderen Bildern so deutlichen Umrisslinien sind hier nur noch ansatzweise zu sehen, wie beispielsweise an den Nasenflügeln und am oberen Rand der Augen. Bei den Augen ist die Krümmung des Augapfels durch leichte Schatten nachvollziehbar. Die Locken seiner Perücke entstanden durch parallele, halbrunde, radierte Linien. Diese Technik fand auch bei anderen Motiven Verwendung, wie etwa zur Darstellung



Abb. 39, Detail aus „Friedrich der Große“, J. M. Bauhoff, Kat.-Nr. 19

von Rüschen, etwa bei den Allegorien der Jahreszeiten (Kat.-Nr. 65-68) oder dem Porträt der Regina Hörmann (Kat.-Nr. 73). Bei den Herrscherbildnissen wurden auch die Verzierungen an Uniform und Kopfbedeckung in Radiertechnik gestaltet und zusätzlich egglomisiert, d.h. mit Blattsilber hinterlegt.<sup>2</sup>

*Stil 2 – Ein teilweise lavierender, etwas laienhafter Malstil*

Neben dem oben beschriebenen, feinen und präzisen Malstil findet man auf Kaufbeurer Hinterglasbildern auch eine weniger geschickte Malweise. Zu deren Vertretern gehört auch der durch einige signierte Werke bekannte Johann Jakob Rumpelt. Auf dem Jubiläumsbild zum Westfälischen Frieden (Abb. 40) und der von ihm signierten Kreuzigung (Kat.-Nr. 16) lässt sich diese Malweise sehr schön sehen. Der Maler war zwar um eine realistische Darstellung bemüht, gestaltete aber beispielsweise die Rippen und Muskeln eher wie wulstige Ornamente. Auch die Gestaltung der Gesichter unterscheidet sich sehr von der oben beschriebenen, zeichnerischen Malweise. Der Maler arbeitete ohne oder mit wenigen Umrisslinien in kühlen grau- und blautichigen Tönen, was den Figuren ein kränkliches Aussehen gibt. Selbst die Augen bestehen meist nur aus mandelförmigen weißen Flecken mit einem schwarzen Punkt als Iris. Die Gesichtszüge sind mehr oder weniger gelungen modelliert. Die Münder sind nicht so rot wie beispielsweise bei von Bauhoff gemalten Gesichtern. Einen besonderen Bildaufbau mit einem Malstil, der dem oben beschriebenen sehr nahekommt, weisen zwei Abendmahlsdarstellungen aus den Sammlungen der Museen der Stadt Kempten (Abb. 41) und drei Hinterglasbilder aus einer Kaufbeurer Privatsammlung auf (Abb. 42, 43). Sie weisen den für Kaufbeurer Hinterglasbilder typischen Schriftsockel mit rosa abschattierten Enden am unteren Bildrand auf. Dieser trägt in Frakturschrift mit verschnörkelten Initialen



Abb. 40, Detail aus „100 Jahre Westfälischer Friede“, J. J. Rumpelt, Kat.-Nr. 8

weise bei von Bauhoff gemalten Gesichtern. Einen besonderen Bildaufbau mit einem Malstil, der dem oben beschriebenen sehr nahekommt, weisen zwei Abendmahlsdarstellungen aus den Sammlungen der Museen der Stadt Kempten (Abb. 41) und drei Hinterglasbilder aus einer Kaufbeurer Privatsammlung auf (Abb. 42, 43). Sie weisen den für Kaufbeurer Hinterglasbilder typischen Schriftsockel mit rosa abschattierten Enden am unteren Bildrand auf. Dieser trägt in Frakturschrift mit verschnörkelten Initialen



Abb. 41, Detail aus „Das letzte Abendmahl“, Kaufbeuren, 1740-1790, Allgäu-Museum, Kempten, Inv.-Nr. 3300

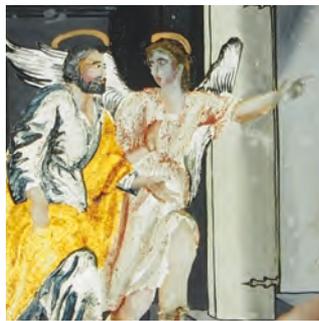


Abb. 42, Detail aus „Petri Befreiung aus dem Gefängnis“, Kaufbeuren, 1740-1790, Privatsammlung Kaufbeuren



Abb. 43, Detail aus „Empfängnis Christi“, Kaufbeuren, 1740-1790, Privatsammlung Kaufbeuren

<sup>2</sup> Vgl. Artikel Simone Bretz in dieser Publikation.

den Titel des Bildes. Auch wenn Frakturschrift auf vielen Kaufbeurer Bildern verwendet wurde, so zeigt diese doch einen eigenen Charakter. Die Bildmotive dieser fünf Hinterglaswerke sind in eher düsteren Farben gemalt, wobei ein kräftiges Rot und dunkles Grasgrün sowie die bauchigen Wolken wieder eindeutig nach Kaufbeuren



Abb. 44, Detail aus „Erzherzog Joseph“, Ottmar Labhard, 1740-1790, Sammlung Ruth und Frieder Ryser, Vitrocentre Romont, Inv.-Nr. VCR RY 131

weisen. Drei der Darstellungen spielen auf einem rot-weiß gekachelten Fliesenboden, ein Motiv, das in hiesigen Hinterglasbildern immer wieder vorkommt. Bis auf die „Auferstehung Christi“ aus einer Kaufbeurer Privatsammlung sind sie in der lavierenden Art und in blassgrauen Hautfarben gemalt. Ein und demselben Maler möchte man zumindest die drei Bilder „Abendmahl“, (Museen der Stadt Kempten), „Befreiung Petri“ und „Empfängnis Christi“ (beide in Privatbesitz) zuschreiben, wenn man die Gesichter, die Augen und die als Punkte gesetzten Fingernägel betrachtet. Sehr ähnlich malte auch der vierte namentlich bekannte Kaufbeurer Hinterglasmaler Ottmar Labhard, der uns durch nur ein signiertes Bild aus der Sammlung Ryser, heute im Vitrocentre Romont in der Schweiz, überliefert ist (Abb. 44). Ein weiterer Maler mit dem Namen Buchele o.ä., der bisher archivalisch noch nicht eindeutig identifiziert werden konnte, reiht sich in diesen lavierenden Stil ohne Konturlinien ein. Von ihm ist bisher eine Kreuzigung bekannt, die sich in Privatbesitz befindet (Abb. 123).

Es ist bei genauer Betrachtung mancher Bilder schwierig, die Stile zu trennen. Selbst unter den von Johann Matthäus Bauhoff signierten Werken glaubt man noch einen anderen Maler auszumachen, der wesentlich laienhafter zu arbeiten scheint. So wirkt auf dem Hinterglasbild zum Siebenjährigen Krieg (Kat.-Nr. 18) das zentrale Porträt Friedrichs II. stilistisch wesentlich gekonnter als die Assistenzfiguren um das Bildnis herum (Abb. 45). Sie weisen blasse, lavierte Gesichter auf und scheinen von einem weniger geübten Maler zu stammen. Obwohl man bei der Kaufbeurer Hinterglasmalerei bis jetzt nie von Werkstätten mit mehreren Mitarbeitern gesprochen hat, stellt sich hier dennoch die Frage, ob Bauhoff nicht doch manchmal einen Malergehilfen beschäftigte, der weniger wichtige Partien des Bildes ausführte. Vielleicht räumte er solchen nebensächlichen Figuren aber auch viel weniger Bedeutung ein, so dass sich dies dann in seiner Malweise ausdrückte. Ebenso wäre ein Austausch oder eine gelegentliche Zusammenarbeit der Kaufbeurer Hinterglasmaler durchaus denkbar, bewegten sie sich doch alle in den protestantischen Kreisen der Stadt.



Abb. 45, Detail aus „Siebenjähriger Krieg“, J. M. Bauhoff, Kat.-Nr. 18

Auch bei Rumpelt finden wir mindestens zwei Stile. So malte er beispielsweise sowohl die etwas kränklich aussehenden Figuren auf dem Jubiläumsbild zum Westfälischen Frieden (Abb. 46) als auch die rosigen Gesichter der Jahreszeiten-Allegorien auf dem Ewigen Ka-

lender (Abb. 47), die wiederum auch der unter dem nächsten Punkt beschriebenen Malweise ähneln. Man kann im direkten Vergleich kaum glauben, dass diese Bilder vom gleichen Maler stammen. Da zwischen den beiden Bildern allerdings 18 Jahre liegen, muss man Rumpelt eine künstlerische Entwicklung zuerkennen. Abgesehen von den nicht immer gelungenen Figuren zeichnen sich Rumpelts Hinterglasbilder durch eine spielerische Verwendung von Ornamenten, Spruchbändern und Kartuschen aus. Dies fällt besonders ausgeprägt beim Ewigen Kalender auf (Kat.-Nr. 64).



Abb. 46, 47, Details aus „100 Jahre Westfälischer Friede“ (re.) und „Ewiger Kalender“ (li.), beide J. J. Rumpelt, Kat.-Nr. 8, 64

### Stil 3 – Ein lieblicher und spontaner Malstil

Von den bisher beschriebenen Malstilen weicht jener der mit C.B. signierten Krippendarstellung (Abb. 48) zwar ab, lässt aber auch Gemeinsamkeiten erkennen. Christian Bachschmid, der sich vermutlich hinter diesen Initialen verbirgt, umriss die Figuren und ihre Gesichtszüge mit rasch gesetzten, rotbraunen Linien. Die Modellierung ist nicht so präzise wie bei Bauhoff, die Gesichter wirken jedoch wesentlich lieblicher als die der meisten Rumpelt'schen Figuren. Insgesamt wirkt die Malweise frisch und spontan. Die dunklen Haare der Männer sind in Radiertechnik gestaltet, die blonden Haare der Frauen und Engelchen mit feinen Linien gemalt. Es gibt einige Hinterglasbilder aus Kaufbeuren, die diesem Malstil ähneln, etwa das kleine Bild mit Jesus inmitten der Evangelisten (Abb. 49). Auch hier setzte der Maler rotbraune Umrisslinien und modellierte die Gesichter und Arme recht flächig. Auch hinsichtlich der Farbigkeit kommen sich die beiden Bilder sehr nahe: Es herrschen Blau-, Rot- und Brauntöne vor. Zu diesem Stil passen auch die „Darbringung im Tempel“ (Kat.-Nr. 33) und „Simeon und Hanna“ (Kat.-Nr. 34). Auch die Darstellung der heiligen Cäcilie (Abb. 50) ist mit den oben genannten Bildern vom Malstil her vergleichbar. Als spätere Nachahmung könnte man noch die Mariendarstellung (Kat.-Nr. 32) nennen.



Abb. 48, Detail aus „Anbetung der Hirten“, C. B., Kat.-Nr. 31



Abb. 49, Detail aus „Jesus inmitten der Evangelisten“, Kat.-Nr. 45



Abb. 50, Detail aus „Heilige Cäcilie“, Kat.-Nr. 52

*Stil 4 – Ein mediterraner Hauttyp und runde Gesichter*

Etwas aus dem Rahmen fällt die Darstellung des „Sündenfalls“ (Abb. 51), deren Figuren noch am ehesten denen bei Rumpelt ähneln, jedoch eine rosigere Hautfarbe aufweisen. Auch „Jakobs Kampf mit dem Engel“ (Abb. 52) weicht schon durch die dunklere Hautfarbe von anderen Kaufbeurer Bildern ab, lässt sich insgesamt aber durch die Verwendung der Eglomisé-Technik, die radierten Haare, die Schriftbänder und die hellblaue Hintergrundfarbe eindeutig hier verorten. Vergleichbar sind die runden Gesichter, die Gestaltung der Haare und die bräunliche Hautfarbe mit den Figuren einer Kreuzigung aus der Sammlung des Stadtmuseums (Abb. 53) sowie mit der Darstellung „Joseph und seine Brüder“ (Abb. 54). Auf drei dieser Bilder wurde auch beinahe derselbe Schrifttyp verwendet, worauf im Folgenden noch eingegangen wird.



Von links nach rechts: Abb. 51, Detail aus „Der Sündenfall“, Kat.-Nr. 25

Abb. 52, Detail aus „Jakobs Kampf mit dem Engel“, Kat.-Nr. 26

Abb. 53, Detail aus „Kreuzigung mit Maria und Johannes“, Kat.-Nr. 38

Abb. 54, Detail aus „Joseph und seine Brüder“, Kat.-Nr. 27

*Allgemeine Merkmale und beliebte Motive der Kaufbeurer Hinterglasmalerei*

Es lassen sich in der Kaufbeurer Hinterglasmalerei immer wiederkehrende Merkmale und Motive feststellen, die im Folgenden vorgestellt werden.



Gebäude und Architekturelemente wirken wie mit dem Lineal gezogen. Die Perspektive der Mauern, Pfeiler, Bögen und Dächer wirkt oft etwas unbeholfen, was beispielsweise bei der „Geburt Christi“ gut erkennbar ist.

Abb. 55, Detail aus „Geburt Christi“, Kat.-Nr. 30



Die Eglomisé-Technik wurde von den hiesigen Hinterglasmalern oft eingesetzt, um einzelne Bildmotive hervorzuheben und ihnen mit dem durchscheinenden Glanz der Blattmetallfolie einen besonderen Wert zu geben, wie z. B. dem Baum der Erkenntnis bei der Darstellung des Sündenfalls.

Abb. 56, Detail aus „Der Sündenfall“, Kat.-Nr. 25



Oft spielen die dargestellten Szenen auf einem Fliesenboden, der einfarbig grau oder ziegelrot ist bzw. mit weißen und roten, seltener blauen Fliesen zum Schachbrettmuster gelegt ist. Oft ist der Boden durch Stufen erhöht und in Perspektive dargestellt.

Abb. 57, Detail aus „Der Evangelist Lucas“, Kat.-Nr. 47



Blumen- und Blätterkränze kommen nicht nur bei den protestantischen Spruchbildern vor, sondern schmücken auch andere Bildmotive wie Kreuzigungen und Porträtmedaillons.

Abb. 58, Detail aus Spruchbild „Drey schöne Sachen“, Kat.-Nr. 58



Wiesen werden sehr charakteristisch dargestellt: Vor eine Fläche von gleichmäßigem Grün, welches oft eglomisiert ist, werden einzelne dunkelgrüne Grasbüschel mit wenigen Pinselstrichen gesetzt.

Abb. 59, Detail aus „Caritas – Liebe“, Kat.-Nr. 70



Engel und Putten bevölkern einige Kaufbeurer Hinterglasmalereien in großer Zahl. Manchmal halten sie ein Wappenschild, wie auf der Kaufbeurer Stadtansicht (Abb. 62), ein andermal beleben sie dicke Wolken, wo sie musizieren oder Spruchbänder halten. Auf mancher Kreuzigung (Kat.-Nr. 36) schweben sie links und rechts neben dem Kreuz und betrauern den gekreuzigten Christus. Manchmal sind sie den gewählten Vorlagen entnommen, manchmal wurden sie als Versatzstücke eingesetzt.

Abb. 60, Detail aus „Heilige Cäcilie“, Kat.-Nr. 52



Die Wolken haben eine charakteristische wattebauschähnliche Form, die sich oft zu symmetrischen Formationen zusammenbraut und von Grau bis Gelb-Weiß oder von Grau bis Rosa schattiert ist.

Abb. 61, Detail aus „Geburt Christi“, Kat.-Nr. 30



Die Kaufbeurer Hinterglasmaler setzten auch oft Kartuschen auf ihren Bildern ein, die ein Wappen, eine bildliche Szene, einen Spruch, einen Bibelvers oder den Namen einer dargestellten Person bzw. den Titel des Bildes enthalten.

Abb. 62, Detail aus Stadtansicht Kaufbeurens, Kat.-Nr. 2



Nicht nur Kartuschen und weiße Sockelzonen beinhalten Text, sondern auch über oder unter der Szene flatternde Schriftbänder, deren Enden, wie bei den Sockelzonen, farbig abgeschattiert sind.

Abb. 63, Detail aus „Der Fels der Kirche“, Kat.-Nr. 4



Die weißen Schriftbalken am unteren Bildrand sind fast immer an den Enden farbig abgetönt. Meist wurden pastellige Rot- oder Brauntöne verwendet, seltener auch Grau oder Blau. Der Schriftsockel ist nicht umrahmt.

Abb. 64, Detail aus „Noli me tangere“, Kat.-Nr. 43

## Schriften

Auf den Kaufbeurer Hinterglasbildern findet man unterschiedliche Schrifttypen. Man kann diese in glatte Schriften, wie sie von Johann Matthäus Bauhoff verwendet wurden, und Frakturschriften, wie man sie bei Johann Jakob Rumpelt findet, einteilen. Daneben gibt es Mischschriften, die sich aus der Frakturschrift ableiten. Glatte Schriften wurden auf fast der Hälfte aller bisher bekannten Kaufbeurer Hinterglasbilder verwendet, reine Frakturschriften auf knapp 20 Prozent und eine daraus abgeleitete Mischschrift auf etwa einem Viertel aller bekannten hiesigen Hinterglasbilder. Auf einigen Bildern wurden die Namen der Dargestellten auch in Majuskeln geschrieben.

### Glatte Schriften

Johann Matthäus Bauhoff verwendete auf seinen Hinterglasbildern durchgehend eine glatte Schrift, die sich durch einige Besonderheiten auszeichnet. Die Buchstaben G, M, W und V sind anstelle der Spitzen mit Schlaufen versehen (Abb. 65). Andere Buchstaben wie beispielsweise das B, E, F, H, J und T enden in einer angehenden Spirale (Abb. 66). Diese Schriftart ist jedoch nicht nur bei von Bauhoff signierten Bildern anzutreffen, sondern bei einem großen Teil der Kaufbeurer Hinterglasbilder.

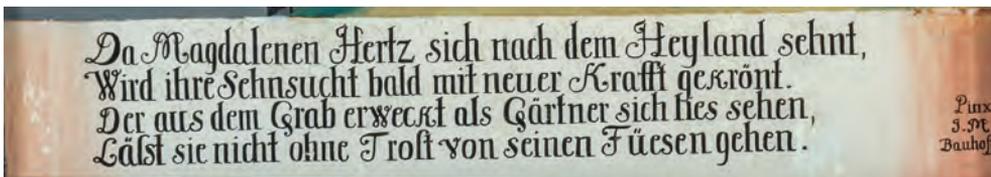


Abb. 65, Detail aus „Noli me tangere“, Kat.-Nr. 44

Eine besondere Form der glatten Schrift zierte drei Bilder aus der Sammlung des Kaufbeurer Stadtmuseums, die sich – wie oben beschrieben – auch durch besondere Stilmerkmale auszeichnen: „Der Sündenfall“ (Kat.-Nr. 25), „Jakobs Kampf mit dem Engel“ (Kat.-Nr. 26) und „Joseph und seine Brüder“ (Abb. 66). Vor allem die Schriften beim „Sündenfall“ und bei „Joseph und seine Brüder“ zeigen viele Übereinstimmungen,

so die Spirale beim großen D und der abfallende obere Strich beim großen I, J, F und T. Insgesamt ist die Schrift gerade und bis auf die Majuskeln eher schnörkellos.

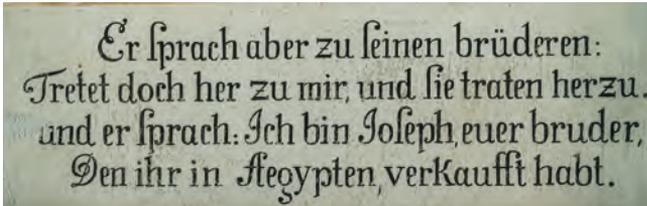


Abb. 66,  
Detail aus „Joseph und seine  
Brüder“, Kat.-Nr. 27

### Frakturschrift

Weit weniger Exemplare der Kaufbeurer Hinterglasbilder sind mit Frakturschrift versehen, deren Initialen meist mit Schnörkeln und Schleifen verziert sind. Johann Jakob Rumpelt verwendete auf seinen Werken ausschließlich Frakturschrift und daraus abgeleitete Schriften. Aber auch auf unsignierten Bildern findet man sie. Manchmal sind sie akkurat und präzise geschrieben wie bei den meisten Spruchbildern<sup>3</sup>, manchmal wirken sie etwas zittrig, etwa wenn sie flatternde Spruchbänder zieren. Sehr oft sind die Initialen besonders mit Schnörkeln und Schleifenornamenten verziert. Letztere schmücken auch manchmal den Raum zwischen den Zeilen oder dienen dazu, das freie Ende einer Zeile zu füllen. Als wiederkehrendes Motiv ist hier die liegende Acht zu beobachten, ein Symbol für das ewige Leben.



Abb. 67, Detail aus  
Spruchbild „Im Creutz sey  
unverzagt“, Kat.-Nr. 57



Abb. 68, Detail aus „100 Jahre Westfälischer Friede“,  
Kat.-Nr. 7

### Mischschrift

Aus der Frakturschrift leitet sich eine Mischschrift ab, die auf Kaufbeurer Hinterglasbildern sehr häufig zu finden ist. Die Fraktur ist vor allem in den Initialen noch gut erkennbar, aber insgesamt ist die Schrift schon glatter und weniger kantig.

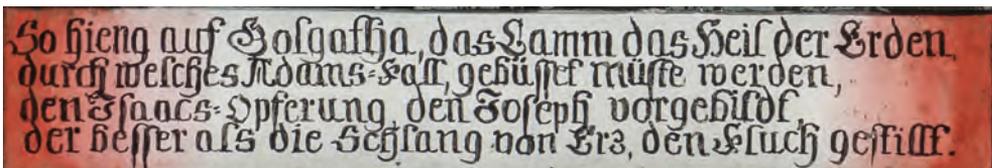


Abb. 69, Detail aus „Kreuzigung Christi mit Medaillons zur Passion“, Kat.-Nr. 36

<sup>3</sup> Zur Technik mit Vorlagen siehe den Artikel von Simone Bretz in dieser Publikation.

## Zwischen Dekoration und Information. Die Kaufbeurer Hinterglas-Kalender des 18. Jahrhunderts

Die Hinterglasbilder, die im Laufe des 18. Jahrhunderts in Kaufbeuren entstanden, nehmen in der süddeutschen Hinterglasmalerei hinsichtlich ihrer protestantischen Aussageabsicht, aber auch aufgrund ihres eigenständigen Stils eine Sonderrolle ein. Unter den insgesamt 134 bekannten Hinterglasbildern aus Kaufbeurer Herstellung gibt es eine kleinere Gruppe von vier erhaltenen Hinterglas-Kalendern. Diese besonderen Objekte stammen aus der Hand zweier der namentlich bekannten Hinterglasmaler Kaufbeurens, Johann Jakob Rumpelt (1706-1782) und Johann Matthäus Bauhoff (1716-1788).

Der folgende Artikel stellt nach einem kurzen Abriss zur Kalendergeschichte zunächst drei verschiedene publizierte und unpublizierte Hinterglas-Kalender vor, die außerhalb Kaufbeurens entstanden sind. Ausgehend von diesen verschiedenen Formen des Hinterglas-Kalenders, werden die Kaufbeurer Kalender einzeln betrachtet und einander gegenübergestellt. Der vorliegende Artikel schafft damit erstmals eine Zusammenschau der vier heute bekannten Hinterglas-Kalender aus Kaufbeuren und möchte, ausgehend von einer vertieften Betrachtung der Werke, Überlegungen zur Zuschreibung, aber auch zur Zielgruppe dieser besonderen Objekte anstellen.

### *Kalender in der Hinterglasmalerei – eine Seltenheit?*

Schon seit Menschengedenken besteht das Bedürfnis, den Lauf des Jahres aufzuzeichnen.<sup>1</sup> So haben sich beispielsweise Holzstäbe erhalten, in welche die Tage des Jahres eingekerbt wurden. Seit der Erfindung des Buchdrucks im 15. Jahrhundert fanden Kalender weite Verbreitung, da sie häufig in hoher Auflage erschienen und selbst für ärmere Bevölkerungsschichten erschwinglich waren. Die gedruckten Kalender waren Objekte des täglichen Gebrauchs, so enthielten sie viele wichtige Informationen zur Bewältigung des Alltags. Zunächst herrschten sogenannte Einblattdrucke vor, die in Tabellenform und mit Symbolen den Jahreslauf abbildeten. Diesen einfachen Kalendern folgten umfangreichere Kalender, in denen eine Vielzahl an Zusatzinformationen, aber auch vereinzelt Abbildungen untergebracht sein konnten. Im Laufe der Entwicklung entstanden unterschiedliche Kalendergattungen, wie Schreibkalender mit Raum für persönliche Notizen, und inhaltlich entwickelte sich eine große Bandbreite an Themen. Im 18. und 19. Jahrhundert wurden die Kalender aufgrund ihrer Reichweite in der Bevölkerung zu wichtigen Instrumenten volksaufklärerischer Bestrebungen. In der Kalenderforschung werden entsprechend vorrangig gedruckte Almanache, Volks- und

---

<sup>1</sup> Folgende Angaben beziehen sich auf: Tschopp, Silvia Serena/Böhm, Brigitte: Volkskalender. Aus: Medien und Kommunikation, in: [historicum.net](http://www.historicum.net), URL: <https://www.historicum.net/purl/6pzh5/> aufgerufen am 23.05.2016.

Taschenkalender berücksichtigt.<sup>2</sup> Neben den gängigen Einblatt-Kalendern, die jeweils nur für ein Jahr gültig waren, gab es auch die Kategorie der immerwährenden oder ewigen Kalender, die ebenfalls als Einblattdruck hergestellt wurden. Hier existierten verschiedene Varianten. So gab es Kalender, bei denen sämtliche Daten, ähnlich einer Uhr, in einem Kreis angeordnet sind. Daneben existierten Kalender, die lediglich über einen begrenzten Zeitraum nutzbar waren und in Tabellenform Angaben für mehrere Jahre enthielten.

Von diesen gedruckten mehrjährigen Kalendern leitet sich die Sonderform der Kalender in Hinterglastechnik ab. Die Hinterglas-Kalender wurden in der allgemeinen Kalenderforschung bisher nicht berücksichtigt, was sicherlich auch daran liegt, dass nur wenige Beispiele bekannt sind. Dieser Umstand kann wahrscheinlich darauf zurückgeführt werden, dass die Objekte durch die häufige Bewegung und Benutzung, z.B. das Einstellen des richtigen Datums, einem höheren Beschädigungsrisiko ausgesetzt waren und häufiger zu Bruch gingen als etwa Hinterglasbilder, die lediglich als Wandschmuck dienten.<sup>3</sup> In der Forschung zur Hinterglaskunst finden bislang nur wenige Beispiele für Kalender in Hinterglastechnik Erwähnung.<sup>4</sup> Einer dieser Kalender stammt aus einer Privatsammlung. Er wurde für den Zeitraum von 1721 bis 1796 erstellt und um 1720



Abb. 70, Kalender für die Jahre 1721-1796,  
21,8 x 16,5 cm (Glasmaß), Frankreich um 1720,  
Sammlung W. u. G Steiner; HGS 635

<sup>2</sup> Vgl. Inga Wiedemann: „Der Hinkende Bote“ und seine Vettern. Familien-, Haus-, und Volkskalender von 1757 bis 1929. Katalog der Kalendersammlung des Museums für Deutsche Volkskunde, Berlin 1984, sowie Katharina Masel: Kalender und Volksaufklärung in Bayern. Zur Entwicklung des Kalenderwesens 1750 bis 1830. St. Ottilien 1997.

<sup>3</sup> Dieser Hinweis geht zurück auf Wolfgang Sauter, den langjährigen Museumskustos des Stadtmuseums Kaufbeuren.

<sup>4</sup> Neben dem im Folgenden vorgestellten Kalender aus der Sammlung Steiner sind zwei weitere Beispiele publiziert. Zum einen ein Ewiger Kalender im Museum für Hamburgische Geschichte, vgl. Friedrich Knaipp: Hinterglas-Künste, Linz 1988, S. 62, Abb. 62; sowie: Wolfgang Steiner: Goldglanz und Silberpracht. Hinterglasmalerei aus vier Jahrhunderten, München 2015, S. 80, Kat.-Nr. 33. Zum anderen ein Ewiger Kalender aus der Sammlung Ryser, der sich heute im Vitrocentre Romont befindet, vgl. Frieder Ryser: Verzauberte Bilder. Die Kunst der Malerei hinter Glas von der Antike bis zum 18. Jahrhundert, München 1984, S. 284.

in Frankreich gefertigt (Abb. 70).<sup>5</sup> Der Kalender funktioniert mit einem Drehmechanismus an der Rückseite, über den die wechselnden Informationen zu den Monaten des Jahres auf der Vorderseite angezeigt werden können. So gibt der Kalender Auskunft über die Anzahl der Tage des Monats, wichtige Fest- und Namenstage, über die Mondphasen, die Tages- und Nachtlänge, Sonnenauf- und -untergang, über die Sternzeichen und den Neumond. Die hinterlegten Einlegekärtchen sind nicht gedruckt, sondern von Hand in Schönschrift geschrieben. Dieser französische Kalender zeichnet sich vor allem durch den üppigen Gebrauch der Eglomisé-Technik mit Blattgold, Muschelgold und Muschelsilber aus. Die Bildfläche wird neben den dekorativ angeordneten Beschriftungen der wechselnden Felder und der Wochentage vor allem durch eine Vielzahl von Blütenranken und Schleifenornamenten geschmückt. Bis auf die Ausnahme einer Vanitasfigur, also einer weiblichen Personifikation der Vergänglichkeit, und eines Engels zeigt der Kalender keine figürlichen Darstellungen. Mit der Inschrift „En Dieu seul m'est la confidence“ [„In Gott allein liegt mein Vertrauen.“] wird auf Gott als Herrscher über die Zeit verwiesen.

Bislang unveröffentlicht ist ein Hinterglas-Kalender aus dem Bestand des Bayerischen Nationalmuseums in München (Abb. 71). In einem mittigen weißen Bildfeld sind die Wochentage untereinander aufgeführt. Das Feld wird wiederum von einem goldenen Ring sowie einem grünen Blätterkranz eingefasst. Ein Teil des goldenen Rings ist auf der rechten Seite ausgespart, so dass mittels einer auf der Rückseite hinterlegten Papierscheibe hier das jeweilige Datum eingestellt werden kann. Am unteren Bildrand zeigt ein ovales Medaillon, das von zwei goldenen Putten gehalten wird und ebenfalls mit einer beweglichen Karte hinterlegt ist, den jeweiligen Monat an. Der Kalender ist ferner durch eine Darstellung eines Globus sowie durch eine Girlande mit Früchten und Schleifen der Wochentage verziert. Im Vergleich zum oben beschriebenen Beispiel handelt es sich um einen tatsächlich dauerhaft gültigen Kalender, der aber keine Informationen

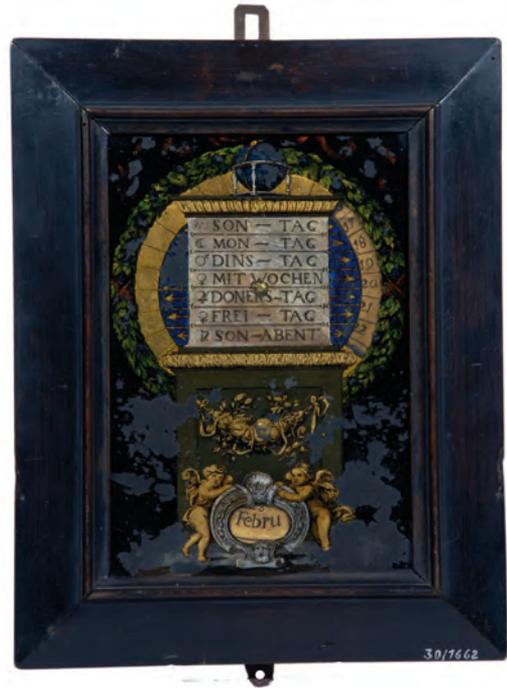


Abb. 71, „Ewiger Kalender“,  
Anfang 19. Jahrhundert,  
Bayerisches Nationalmuseum, München,  
Inv.-Nr. 30/1662

<sup>5</sup> Vgl. Wolfgang Steiner: Goldglanz und Silberpracht. Hinterglasmalerei aus vier Jahrhunderten, München 2015, S. 80, Kat.-Nr. 33.

zu den Mondphasen oder den Sternzeichen bietet. Der Kalender ist vermutlich Anfang des 19. Jahrhunderts entstanden und wohl im nord-, mittel- oder ostdeutschen Sprachraum gefertigt worden, da der Begriff „Sonnabend“ verwendet wird.<sup>6</sup>

Ein weiterer Hinterglas-Kalender, dessen Farbigkeit und Malweise auf eine Entstehung Mitte des 18. Jahrhunderts in Augsburg hinweisen, befindet sich im Bestand des Stadtmuseums Kaufbeuren (Abb. 72). Dieser Kalender unterscheidet sich von den oben beschriebenen Beispielen insofern, als er eine bildliche Darstellung zeigt, in welche die Kalenderfunktion eingebettet ist. Das Hinterglasbild zeigt ein steinernes, von Pflanzen umranktes Grabmal mit geschwungenem Giebel, das auf einem grünen Hügel steht. Auf der Spitze des Giebels prangt ein goldenes Kreuz. Vor der steinernen Rückwand des Grabmals steht ein goldener Sarkophag mit einem barocken Zieraufsatz, auf dem mittig ins Bild gesetzt ein großer Totenkopf mit Gebeinen liegt. Direkt auf dem Schädel sitzt ein schwarzer Rabe. Die Komposition wird angereichert durch mehrere kleine nackte Putti, die sich rund um den Sarkophag tummeln. Zwei davon befinden sich unmittelbar vor dem Sarkophag. Einer der beiden hält eine Schaufel in der Hand. Rechts von ihnen sind am Hang ein Kruzifix sowie zwei kleinere Kreuze, als eine Art Friedhof, zu erkennen. Auf dem Zieraufsatz des Sarkophags sitzen zwei weitere kleine Engel. Der kleine Putto links trägt ein blaues Lendentuch und hält eine Papierrolle, auf der die Wochentage geschrieben stehen. Der Putto rechts trägt ein rotes Lendentuch sowie eine Posaune in der Hand. Insgesamt weist das Hinterglasbild fünf Bildaussparungen auf, die mit beweglichem Papier hinterlegt sind. In der linken oberen Bildhälfte befindet sich ein freies Feld in Form des Mondes, in dem der Mondrhythmus individuell eingestellt werden kann. Eine weitere Bildaussparung befindet sich in der Giebelmitte des Grabmals. Dieses Feld gibt den Blick frei auf die hinterlegte, drehbare Papierscheibe mit den Namenstagen der Heiligen. Die Angaben stehen in dieser Ansicht jedoch auf dem Kopf. Direkt neben der Papierrolle mit den Wochentagen können in einem freien Feld die Zahlen von 1 bis 31 bewegt werden, um den Tag einzustellen. Im Aufsatz des Sarkophags befindet sich eine weitere Aussparung für die Auswahl der jeweiligen Namenstage. Ein weiteres Feld mit Angaben zu den Daten der Fastensonntage vor Ostern öffnet sich vor dem Sarkophag



Abb. 72, „Ewiger Kalender“, vermutlich Augsburg, Ende 18. Jahrhundert, 39 x 28,5 cm (Rahmenmaß), Stadtmuseum Kaufbeuren, Inv.-Nr. 5175

<sup>6</sup> Dieser Hinweis geht zurück auf Dr. Sybe Wartena, Bayerisches Nationalmuseum.

zu den Füßen der beiden Putti. Die bildlichen Anspielungen auf Golgatha, den Kreuzestod Jesu und Symbole der Vergänglichkeit, wie der Totenschädel und der Sarg, sind als ein „Memento mori“ [„gedenke des Todes“] zu verstehen. Gerade in der Kombination mit der Kalenderfunktion wird dem Betrachter und Nutzer des Hinterglas-Kalenders die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens überdeutlich vor Augen geführt.

Wie die vorgestellten Beispiele für Hinterglas-Kalender zeigen, gibt es deutliche Unterschiede in der Ausführung und Funktionsweise dieser besonderen Kalendergattung. So ist das Beispiel aus Frankreich etwa auf einen begrenzten Zeitraum hin angelegt und enthält eine Vielzahl an Informationen und Angaben mit praktischem Nutzwert für den Betrachter. Nach Ablauf des Zeitraums, für den er angelegt ist, verliert er seine Gültigkeit. Dagegen sind die beiden anderen Kalender aus den Museumssammlungen Kaufbeuren und München tatsächlich längerfristig einsetzbar, da sämtliche wechselnden Informationen mittels der hinterlegten Papierstücke austauschbar sind. Zudem zeigen die vorgestellten Beispiele, dass die Sonderform Hinterglas-Kalender von zwei grundsätzlichen Funktionen geprägt wird. Zum einen haben die Hinterglas-Kalender einen rein praktischen Nutzen, nämlich die Versorgung des Nutzers mit Informationen zu Datum und Mondphasen. Zum anderen verfügen die Hinterglas-Kalender aber auch über eine ausgeprägte dekorative Funktion, schließlich sind häufig kostbare Materialien wie Blattsilber und -gold eingesetzt sowie figürliche, wie auch ornamentale Schmuckformen. Im Gegensatz zu Kalendern aus Papier, die eher als Gebrauchsgegenstand charakterisiert werden können, dienen die Hinterglasvarianten daher sicherlich auch als kostbarer und aufgrund der in einigen Fällen zeitlich begrenzten Nutzbarkeit nahezu verschwenderischer Wandschmuck.

Auch die Hinterglas-Kalender aus der Kaufbeurer Hinterglasbildproduktion des 18. Jahrhunderts, die nun im Anschluss vorgestellt werden, bewegen sich in diesem Spannungsfeld zwischen praktischem und dekorativem Nutzen.

### *Die Kalender aus der Kaufbeurer Hinterglasbildproduktion des 18. Jahrhunderts*

#### *Überblick über die Forschung*

Insgesamt sind heute vier Hinterglas-Kalender bzw. deren Fragmente aus der Kaufbeurer Hinterglasbildproduktion des 18. Jahrhunderts erhalten, wobei meist der Kalender von Johann Jakob Rumpelt (1706-1782) aus der Sammlung des Stadtmuseums im Fokus der Forschung stand. Da der Hinterglas-Kalender schon zum Altbestand des Museums gehört, erwähnt ihn Franz Zell bereits in seinem Katalog „Volkskunst im Allgäu“, der anlässlich der gleichnamigen Ausstellung 1901 im Kaisergäßchen 12 herausgebracht wurde.<sup>7</sup> Zell ist es auch, der auf den ebenfalls von Rumpelt signierten und

---

<sup>7</sup> Vgl. Franz Zell: Volkskunst im Allgäu, München/Kaufbeuren 1902, S. 41.

datierten Kalender im Klostermuseum Ottobeuren sowie auf „eine Uhr, deren Zifferblatt in dieser Glasmaltechnik hergestellt ist“, hinweist.<sup>8</sup> Karl Spieß widmet sich 1958 dem Thema des Ewigen Kalenders, wobei er sowohl auf das Exemplar aus der Kaufbeurer Sammlung als auch auf einen heute verschollenen Kalender aus dem Bayerischen Nationalmuseum eingeht.<sup>9</sup> Spieß, der wohl lediglich mit Abbildungen arbeitete und nicht die Originale einsah, missdeutet jedoch die Funktion der beiden Hinterglas-Kalender als Hochzeitsgeschenk. So vermutet er, dass das Feld der Monatsbeschreibungen stets den Januar zeigt und dass die heute als Jahreszahlenfeld identifizierte Öffnung als Kartusche für die Namen des Brautpaares diene. Wie jedoch bei der Betrachtung des Originals ersichtlich wird, handelt es sich sehr wohl um einen Ewigen Kalender, der tatsächlich durch den Wechsel der im Bildfutter hinterlegten und noch vollständig erhaltenen zwölf Monats-Kärtchen sowie durch entsprechende Jahreszahlenkärtchen stets auf dem aktuellen Stand gehalten werden konnte. In seinen Ausführungen erkennt Spieß zudem im Vergleich der beiden Kalender zwei verschiedene Handschriften. Dies lässt ihn vermuten, dass der Kalender aus dem Bayerischen Nationalmuseum von Johann Matthäus Bauhoff gefertigt wurde. Diese Annahme ist jedoch aus heutiger Sicht fraglich. Auf der Grundlage der aktuell insgesamt fünf bekannten von Rumpelt signierten Arbeiten sowie der elf bekannten von Bauhoff signierten Werke ist ein differenzierteres Urteil möglich, wie im Anschluss gezeigt werden soll.

Weitere Erwähnungen findet der Ewige Kalender aus der Sammlung des Stadtmuseums bei Gisliind Ritz,<sup>10</sup> deren Publikationen für die Kaufbeurer Hinterglasforschung wichtige Grundlagenarbeit leisten.<sup>11</sup> In einer Reihe von weiteren Forschungsarbeiten zur Hinterglasmalerei wird der Ewige Kalender aus der Sammlung des Stadtmuseums berücksichtigt,<sup>12</sup> wobei meist aber nur kurz auf die Urheberschaft Rumpelts sowie auf die Darstellung und Funktionsweise des Kalenders verwiesen wird. Sicherlich begründet sich diese Aufmerksamkeit für den Ewigen Kalender darin, dass – wie auch dieser Artikel belegt – bislang generell nur wenige Hinterglasbilder mit Kalenderfunktion

<sup>8</sup> Vgl. Zell, 1902, S. 41.

<sup>9</sup> Vgl. Karl Spieß: Der Ewige Kalender in Werken der Volkskunst. In: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, Bd. 12, 1958, S. 18-24.

<sup>10</sup> Vgl. Gisliind Ritz: Die bürgerlich handwerkliche Hinterglasmalerei des 18. Jahrhunderts in Augsburg. In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1964/65, S. 47-75, sowie: Gisliind Ritz: Hinterglasmalerei. Geschichte, Erscheinung, Technik, München 1972.

<sup>11</sup> Vgl. Astrid Pellengahr: Bekenntnisse aus Glas – Die Sammlung protestantischer Hinterglasbilder aus dem Stadtmuseum Kaufbeuren, Kaufbeurer Geschichtsblätter, Band 16, Nr. 10, 2004, S. 365-376, S. 366.

<sup>12</sup> Vgl. Wolfgang Schwarze: Hinterglasmalerei aus alter Zeit, Wuppertal 1976, S. 35; Manfred Brauneck: Religiöse Volkskunst. Votivgaben – Andachtsbilder – Hinterglas – Rosenkranz – Amulette. Köln 1978, S. 223; Lydia L. Dewiel: Hinterglasmalerei in Bayern. 18. und 19. Jahrhundert, München 1986, S. 49; Stefan Fischer (Hg.): Hinterglasbilder aus dem Stadtmuseum Kaufbeuren, Kaufbeuren 1990, S. 21; Frieder Ryser: Bemerkungen zur Kaufbeurer Hinterglasmalerei. In: Salmen, Brigitte (Hg.): Glas – Glanz – Farbe. Vielfalt barocker Hinterglaskunst im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts, Murnau 1997, S. 172-175, S. 174; Hannelore Kunz-Ott: Protestantische Hinterglasbilder aus Kaufbeuren. In: museum heute, Heft 15, 1998, S. 29-30; Petra Schlegl: Die Hinterglasbilder im Stadtmuseum Kaufbeuren. In: KulturGeschichten. Festschrift Walter Pötzl zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Alexandra Kohlberger im Auftrag des Heimatvereins für den Landkreis Augsburg e.V., 26. Jahresbericht 1997/1998/1999, S. 356-375, S. 363.

bekannt sind und darüber hinaus die protestantischen Hinterglasbilder aus Kaufbeuren deutschlandweit eine Sonderstellung einnehmen.

Die folgende Vorstellung der einzelnen Objekte zeigt erstmals eine Zusammenschau sämtlicher bekannten, in Kaufbeuren gefertigten Kalender, wie sich diese voneinander unterscheiden und welche Gemeinsamkeiten sie aufweisen. Drei der Hinterglas-Kalender gehen zurück auf Johann Jakob Rumpelt (1706-1782), ein einzelner weiterer Kalender stammt aus der Hand von Johann Matthäus Bauhoff (1716-1788).<sup>13</sup> Alle vier Exemplare sind motivisch miteinander verbunden durch Darstellungen der Allegorien der Jahreszeiten, die wiederum auf eine Stichvorlage des Augsburger Kupferstechers und Verlegers Martin Engelbrecht (1684-1756) zurückgehen (vgl. Abb. 136). Dennoch unterscheiden sich alle Kalender in der Gestaltung voneinander, was die folgende Gegenüberstellung der einzelnen Objekte zeigen soll.

*Johann Jakob Rumpelt: Ewiger Kalender, 1764*

Das von Johann Jakob Rumpelt 1764 signierte und datierte Fragment eines Ewigen Kalenders aus der Sammlung des Klostermuseums Ottobeuren ist in der Reihe der bekannten Kaufbeurer Hinterglas-Kalender das früheste Exemplar (Abb. 73). Da nur die Personifikationen von Herbst und Winter auf dem Objekt abgebildet sind, kann vermutet werden, dass es ursprünglich einen zweiten Teil mit Frühling und Sommer gegeben haben muss. Bislang unklar ist, ob der Kalender aus zwei einzeln gerahmten Bildern bestand, oder ob ein Teil des Bildes zerbrochen ist und das erhaltene Glas neu gerahmt wurde. Rätselhaft ist auch der Umstand, dass die Ausbuchtung von Bild und Rahmen die Annahme nahelegt, es handle sich um den oberen Teil eines Kalenders. Dagegen spricht allerdings, dass die beiden Personifikationen von Winter und Herbst abgebildet sind, die der Chronologie der Jahreszeiten entsprechend eher am unteren Bildteil dargestellt sein müssten. Als Kalender verfügt das Objekt über eine ausgesparte Fläche im unteren Bereich, die als Monatsanzeige diente. Das darüber liegende Feld in ovaler Form weist



Abb. 73, Fragment eines Ewigen Kalenders,  
Johann Jakob Rumpelt, 1764,  
18 x 26 cm (Rahmenmaß), Sammlung Kloster Ottobeuren

<sup>13</sup> Nähere Informationen zu den namentlich bekannten Kaufbeurer Hinterglasmalern des 18. Jahrhunderts siehe Artikel Astrid Pellengahr in dieser Veröffentlichung.

noch Reste einer Bemalung auf, möglicherweise enthielt es vormals eine darin liegende kleinere Öffnung, in der die jeweilige Jahreszahl untergebracht wurde. Am unteren Bildrand ist mittig eine weitere angeschnittene, rechteckige Fläche zu erkennen mit Resten einer Inschrift. Der Ottobeurer Kalender zeichnet sich insbesondere durch die mehrfachen Verweise auf den späteren Kaiser Joseph II. aus. So ist auf zwei Kartuschen verteilt die Inschrift „Gelobet sey der / Name Gottes / von Ewigkeit zu Ewigkeit. Er setzet Könige / ab, und setzet / Könige ein. / Daniel. C.2.v.20“ zu lesen. Darüber hinaus ist das herrschaftliche Symbol des Reichsadlers mit Zepter und Reichsapfel dargestellt. Mittig im Bild ist schließlich ein aufgeschlagenes Buch zu erkennen, das auf einer Art Podest liegt. Auf den Seiten des Buches findet sich ein inschriftlicher Verweis auf die Krönung von Joseph II. zum römisch-deutschen König am 3. April 1764. Der Ottobeurer Kalender zeichnet sich insbesondere durch eine dekorative Verspieltheit aus: So sind sämtliche Freiflächen mit roten Wellenlinien, kleinen Blumen und blauen Blumengirlanden ausgefüllt. Seine Signatur sowie die Datierung des Werks („Johann / Jacob / Rumpelt / fecit / 17=64“) platziert Rumpelt an überaus prominenter Stelle, mittig auf der Stirnseite des Podestes, welches das aufgeschlagene Buch trägt.

*Ewiger Kalender, Johann Jakob Rumpelt zugeschrieben, nach 1765*

Ein weiterer Hinterglas-Kalender Kaufbeurer Provenienz ist für die Sammlung des Bayerischen Nationalmuseums überliefert. Er gilt jedoch seit dem Zweiten Weltkrieg als verschollen und ist heute nur noch über eine Schwarz-Weiß-Fotografie erhalten (Abb. 74). Mit einiger Sicherheit kann angenommen werden, dass dieser ebenfalls aus der Hand des Kaufbeurers Johann Jakob Rumpelt stammt. Zwar weist dieser Kalender keine Signatur auf, jedoch gibt es eine Reihe von Querverweisen, welche eine solche Zuschreibung plausibel machen. Hinsichtlich des Aufbaus und der enthaltenen Motive ist dieser Kalender dem von Rumpelt signierten Kalender in der Sammlung des Kaufbeurer Museums und Teilen des Ottobeurer Kalenders überaus ähnlich. So verfügt der heute verschollene Kalender ebenfalls über die Darstellung der vier Jahreszeiten in Rokokokartuschen. Die Malweise der Allegorien in diesem Kalender mutet etwas naiver an als bei den übrigen bekannten Jahreszeitendarstellungen Rumpelts. Die Halbfiguren sind in den vier Ecken rund um die zentrale Datumsanzeige angeordnet. Mittig ist der Kalender wiederum, wie das Exemplar in der Kaufbeurer Sammlung, mit einer Auflistung der Wochentage bestückt. Links und rechts davon finden sich zwei ausgesparte Felder, die mit Papierkarten hinterlegt werden konnten. Ausgehend vom noch komplett erhaltenen Hinterglas-Kalender aus der Sammlung des Kaufbeurer Stadtmuseums ist anzunehmen, dass im schmaleren Feld rechts das Datum eingelegt wurde und im linken Feld eine Angabe zum jeweiligen Monat. Ob der Kalender über einen Drehmechanismus verfügte, kann der Fotografie leider nicht entnommen werden. Ebenfalls vorhanden ist eine kleinere, ausgesparte Rokokokartusche, die für die Anzeige des jeweiligen Jahres diente. Auch der obere Bildabschluss mit Darstellungen von Sonne, Mond, Sternen, Wolkenkranz und Gottesauge ist in beiden Hinterglas-Kalendern auf sehr ähnliche Weise gestaltet. Neben diesen motivischen Übereinstimmungen ist auf dem Kalender des Bayerischen Nationalmuseums die für

Rumpelt charakteristische Schrift zu erkennen.<sup>14</sup> Auf Kaufbeuren verweist – wie auch beim Ewigen Kalender aus der Museumssammlung – eine kleine Kartusche unterhalb des Datumfelds mit dem städtischen Wappen, das aus einem gelben Querbalken auf rotem Grund besteht, flankiert von zwei gelben Sternen. Links davon ist, ähnlich einer Uhr, ein Kreis mit zwölf römischen Ziffern zu erkennen. Karl Spieß identifizierte dieses Detail als „eine Dodekaoros, die hier nicht die Doppelstunden des Tages, vielmehr die 12 Abschnitte des Tierkreises, die Monate eines Jahres anzuzeigen hat, was durch einen Zeiger angedeutet ist.“<sup>15</sup> Wie im Kalender aus der Ottobeurer Sammlung wird Kaiser Joseph II. inschriftlich erwähnt – hier in zwei kleinen Kartuschen links und rechts der Datumsanzeige. Die erläuternde lateinische Inschrift „Rom. Imp. Nat. 1741“ [römischer Kaiser, geboren 1741], gibt uns einen Hinweis auf die Entstehung des Gemäldes: Joseph II. wurde 1765 zum römisch-deutschen Kaiser gekrönt, daher muss das Hinterglasbild auch erst nach diesem Datum entstanden sein. Die ungewöhnliche Einfassung des Kalenders mit dekorativ gebrochenen Glasstücken und Bleiruten passt stilistisch nicht zur Entstehungszeit des 18. Jahrhunderts und wurde vermutlich erst später im Zuge einer Umrahmung oder Reparatur der Glastafel hinzugefügt.

*Johann Jakob Rumpelt: Ewiger Kalender, 1768*

Der Ewige Kalender in der Sammlung des Stadtmuseums Kaufbeuren ist von Johann Jakob Rumpelt signiert und auf das Jahr 1768 datiert (Kat.-Nr. 64). Dieser Kalender ist das einzige noch komplett vollständige Exemplar Rumpelts, da er noch über den ursprünglichen Mechanismus zur Aktualisierung der Felder sowie die zugehörigen Einlegekarten verfügt.<sup>16</sup> Er bildet in der Reihe der Kalender aus der Hand von Rumpelt das späteste uns heute bekannte Stück. Hinsichtlich der malerischen Qualität, aber auch im Aufbau stellt dieser Kalender die ausgereifteste Variante dar. So übernimmt Rumpelt zwar den groben Aufbau des Kalenders aus dem Bayerischen Nationalmuseum, erweitert diesen jedoch um ein Kartuschenfeld, in dem die Mondphasen angezeigt werden können, sowie um eine verspielte Anordnung der einzelnen Monatsnamen in einzelnen miteinander verbundenen Kartuschen. Ein Vergleich aller Jahreszeitenallegorien miteinander zeugt von einer deutlichen Verfeinerung der Malweise Rumpelts im Jahr 1768, was wahrscheinlich auf seine über die Jahre gewachsenen Erfahrungen zurückzuführen ist. Auch die Kartuschen mit Muschelwerk, welche die Jahreszeiten umrahmen, sind 1768 nochmals weitaus detailreicher geschmückt.

*Johann Matthäus Bauhoff: Ewiger Kalender, 1768*

Im Bestand des Bayerischen Nationalmuseums findet sich ein zweiter Kalender aus Kaufbeuren, dieser ist von Johann Matthäus Bauhoff signiert und auf das Jahr 1768 datiert, also zeitgleich zu Rumpelts letztem bekannten Hinterglas-Kalender. Das

---

<sup>14</sup> Zur Malweise Rumpelts siehe den Artikel Susanne Sagner in dieser Publikation.

<sup>15</sup> Spieß 1958, S. 22.

<sup>16</sup> Eine ausführliche Beschreibung des Werks findet sich im Katalog dieser Publikation. Vgl. Kat.-Nr. 64.

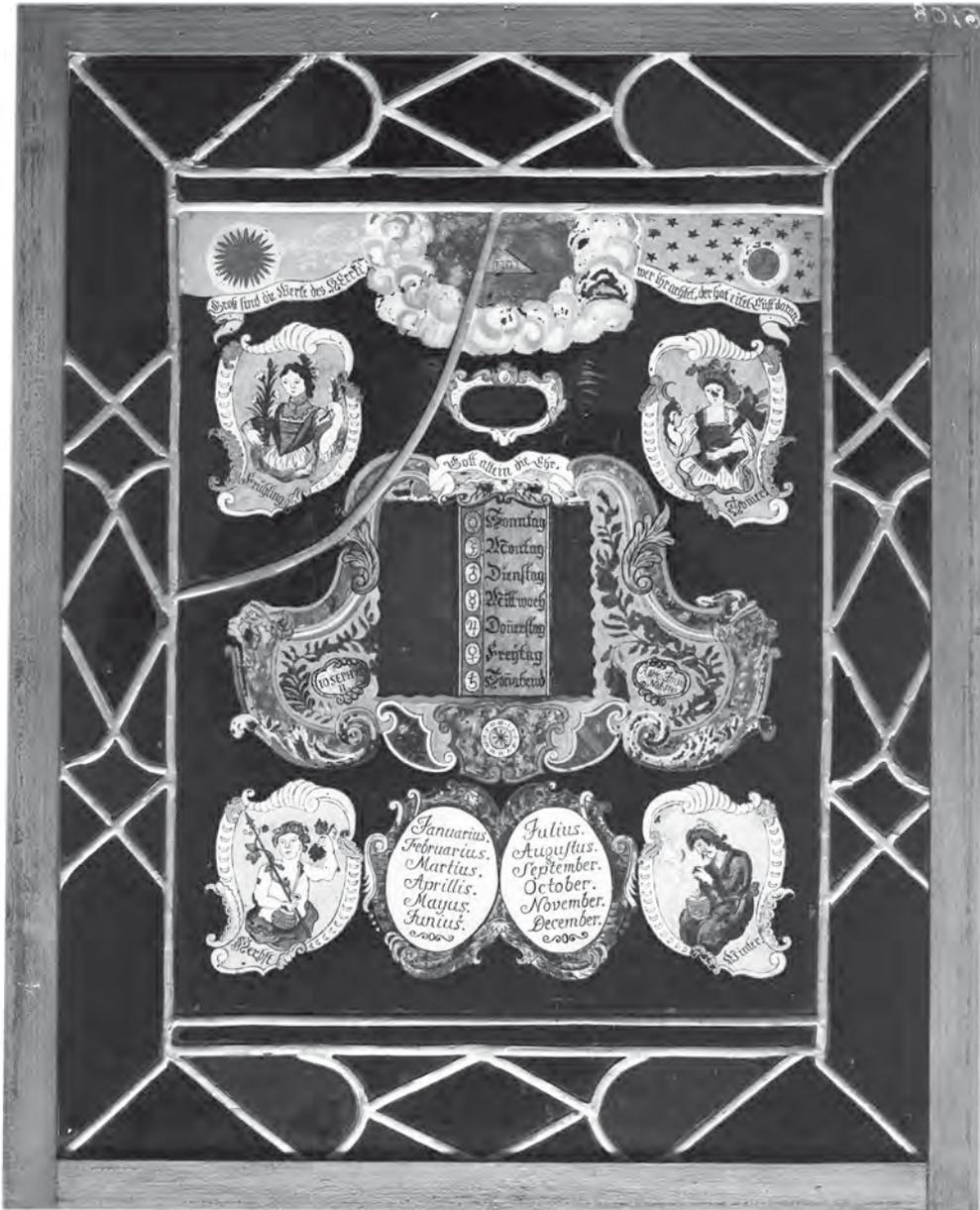


Abb. 74, „Ewiger Kalender“, Johann Jakob Rumpelt zugeschrieben,  
nach 1765, 33,2 x 27,6 cm (Glasmass),  
Bayerisches Nationalmuseum, München, Inv.-Nr. 10/143

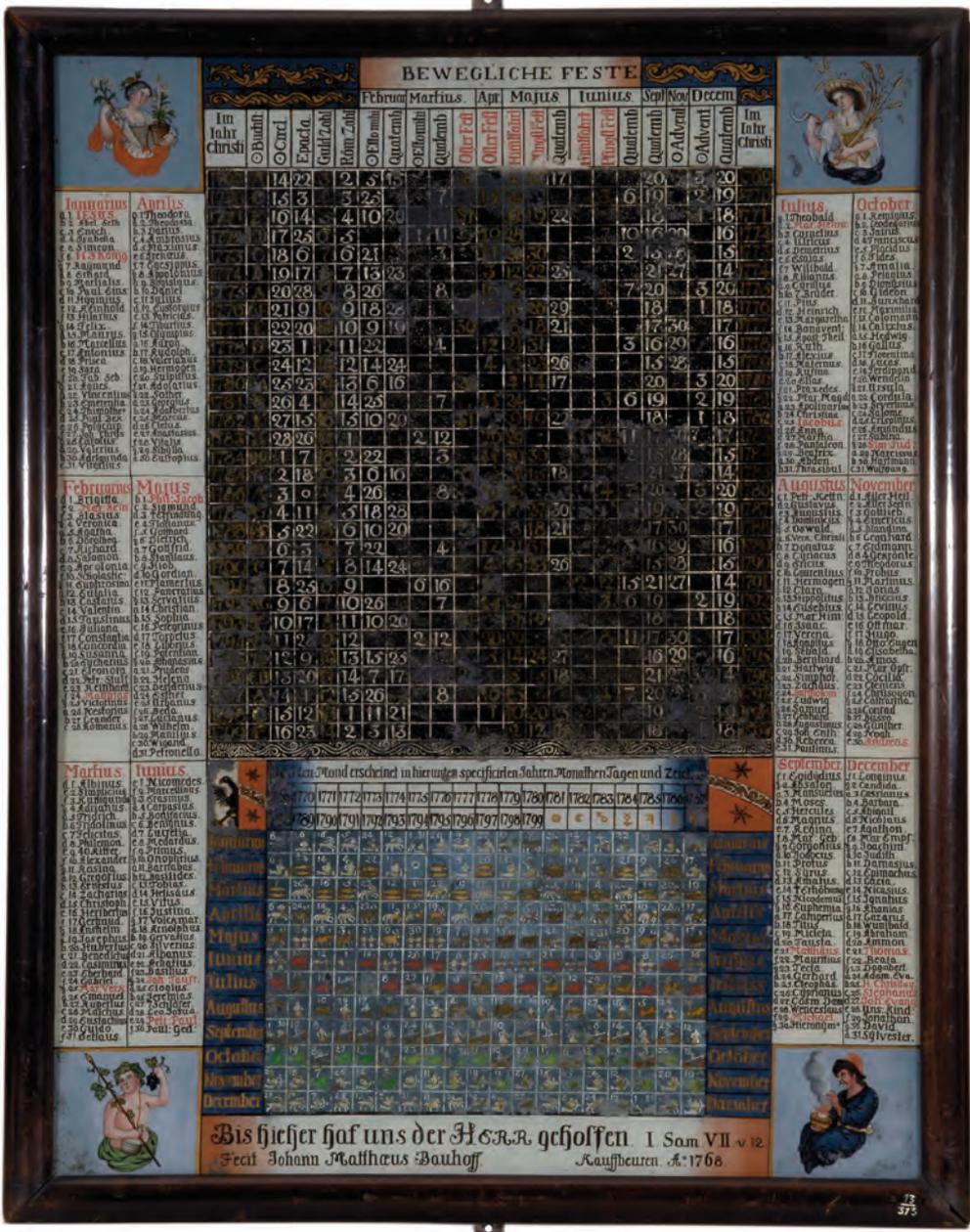


Abb. 75, Kalender für die Jahre 1769-1799, Johann Matthäus Bauhoff, 1768, 57 x 44 cm (Rahmenmaß), Bayerisches Nationalmuseum, München, Inv.-Nr. 13/313

großformatige Hinterglasbild (Abb. 75) unterscheidet sich mit Maßen von 57 x 44 cm deutlich von den übrigen Kalendern. Auch im Aufbau und in der Funktion weicht Bauhoffs Kalender von den bisher vorgestellten Exemplaren ab. Johann Jakob Rumpelt schuf Kalender, die mit Aussparungen und beweglichen Kartoneinlagen arbeiteten, und damit tatsächlich unbegrenzt nutzbar waren. Dagegen ist der Hinterglas-Kalender von Bauhoff lediglich für die Jahre 1769 bis 1799 gültig, also für einen Zeitraum von dreißig Jahren. Im Unterschied zu den Kalendern von Rumpelt sind sämtliche Informationen fest auf die Glastafel gemalt, es gibt keine unbemalten Bildfelder, die mit austauschbaren Informationen hinterlegt werden. Der Kalender gibt eine Fülle von Informationen zu religiösen Festen, Namenstagen, den Zeiten des Neumonds und den Sternzeichen. Die angegebenen Daten sind astronomisch-astrologische Jahreskennzeichen, die dem damaligen Nutzer im Unterschied zu heute mit Sicherheit vertraut waren.<sup>17</sup>

Unter der Beschriftung „Bewegliche Feste“ listet Bauhoff in Tabellenform eine Reihe damals geläufiger Kategorien zum Jahreslauf auf. Gleich rechts neben der Jahreszahl ist die Spalte „Buchst.“ zu erkennen, bei der es sich um den sogenannten Sonntagsbuchstaben handelt. Alle Tage des Jahres wurden im Kalender mit einem sogenannten Tagesbuchstaben versehen. Beginnend mit dem 1. Januar wurden die Buchstaben A bis G alphabetisch den jeweiligen Tagen zugeordnet. Der Tagesbuchstabe, auf den der erste Sonntag im jeweiligen Jahr fällt, wird als Sonntagsbuchstabe bezeichnet. Auf diese Weise konnten die Nutzer des Kalenders auf einen Blick die jeweiligen Sonntage im Jahr ausfindig machen. In der nächsten Spalte rechts vom Sonntagsbuchstaben enthält der Kalender Angaben zum Sonnenzyklus, einem wiederkehrenden Zeitraum von 28 Jahren, nach dessen Ablauf die Wochentage wieder auf die gleichen Monatstage fallen. Als sogenannte Epaktenzahl wird die Anzahl der Tage vom letzten Neumond des alten bis zum Beginn des neuen Jahres genannt. Die „Goldene Zahl“ kennzeichnet die Position eines Kalenderjahres innerhalb des 19-jährigen Mondzirkels. Von dieser Position ist das Osterdatum des jeweiligen Jahres abhängig. Die „Römische Zahl“ hat wiederum einen Zyklus von 15 Jahren und geht zurück auf Jahreszählungen der Spätantike, die wiederum vermutlich ihren Ursprung in der wiederkehrenden Erhebung von Steuern bei den Römern haben. Dieser Zyklus beginnt drei Jahre vor der christlichen Zeitrechnung und war vor allem im Mittelalter äußerst gebräuchlich. Hinter dem Begriff „Esto mihi“ verbirgt sich die Bezeichnung für den letzten Sonntag vor der Fastenzeit, also den siebten Sonntag vor Ostern. Die Quatember sind eine Verteilung des Jahres durch vier liturgisch begangene katholische Fastentage, die sich über das Jahr verteilen. Des Weiteren enthält der Kalender Angaben, auf welche Tage die Feiertage Ostern, Christi Himmelfahrt, Pfingsten sowie der erste Advent fallen.

Der großformatige Hinterglas-Kalender aus der Hand Bauhoffs ist mit all diesen Zahlen und Daten zum Jahreslauf weitaus stärker als die Kalender von Rumpelt darauf ausgerichtet, seinen Nutzer mit Informationen zu versorgen. Entsprechend gleicht er im Aufbau einer Tabelle, in die in äußerst regelmäßiger Schrift und anhand von

<sup>17</sup> Folgende Angaben gehen zurück auf: Wiedemann 1984, S. 11, Anmerkung 1, sowie eine Saalbeschriftung des Bayerischen Nationalmuseums zum Kunstwerk des Monats, September 2006, zum Ewigen Kalender des Johann Matthäus Bauhoff von 1768 (unveröffentlicht).

Symbolen die entsprechenden Daten und Zahlen eingetragen sind. Lediglich die Personifikationen der vier Jahreszeiten verbinden den Kalender mit den Werken des Johann Jakob Rumpelt. Neben den zwei Kaufbeurer Wappen, mit und ohne Reichsadler, sind sie die einzigen schmückenden Elemente auf der Tafel.

### *Abschließende Überlegungen zur Herstellung, Käuferschaft und der Zusammenarbeit der Maler*

Bei der Mehrzahl der in Kaufbeuren gefertigten Hinterglasmalerei handelt es sich um protestantische Bekenntnisbilder, protestantische Andachtsbilder oder aber Spruchbilder, die als Haussegnen oder Hochzeitsandenken verschenkt wurden. Die bei Wolfgang Schwarze 1976 aufgestellte These, die Kaufbeurer Hinterglasmaler hätten vorwiegend profane, und damit aus konfessioneller Sicht unproblematische Motive, wie etwa Hinterglaskalender produziert,<sup>18</sup> ist aus heutiger Sicht nicht mehr haltbar und wurde bereits von Astrid Pellengahr widerlegt.<sup>19</sup> Allein eine quantitative Analyse der heute bekannten Hinterglasmalerei aus Kaufbeuren zeigt, dass der Schwerpunkt der im 18. Jahrhundert entstandenen Bilder dezidiert auf protestantischen oder aber religiösen Motiven lag. Nur ein kleiner Bruchteil der heute noch erhaltenen Werke aus Kaufbeuren wendet sich profanen Bildthemen zu. Innerhalb der insgesamt für Kaufbeuren bekannten 23 weltlichen Motive, davon 14 in der Sammlung des Stadtmuseums, stellen damit die Hinterglas-Kalender eine größere Gruppe dar.

Die insgesamt vier bekannten Hinterglas-Kalender aus dem 18. Jahrhundert belegen, dass sich der Kaufbeurer Maler Johann Jakob Rumpelt auf diese Sonderform des Hinterglasmalerei in gewisser Weise spezialisiert hat. Es scheint wahrscheinlich, dass Bauhoff, von dem wir bislang nur einen Kalender kennen, durch den älteren Kollegen inspiriert wurde. Gerade die im Zeitraum von vier Jahren entstandenen Werke von Johann Jakob Rumpelt zeigen die kompositorische wie motivische Verfeinerung seiner Fertigkeiten deutlich. Die Frage, ob neben den erhaltenen Exemplaren weitere Hinterglas-Kalender gefertigt wurden, muss dagegen offen bleiben. Es ist anzunehmen, dass die Objektgattung Hinterglas-Kalender wohl eher nicht in größeren Mengen hergestellt wurde. Vielmehr scheint es sich bei den Objekten um durchaus kostbarere Einzelstücke<sup>20</sup> zu handeln, auch eine Erstellung der Kalender als Auftragsarbeit ist denkbar. Schließlich unterscheiden sich die Kalender aufgrund der mutmaßlich aufwändigeren Produktionsweise, etwa durch den zusätzlichen Einbau eines Drehmechanismus oder aber, wie im Fall des Kalenders von Bauhoff, die großen Abmessungen, von einfachen Hinterglasmalereien, die als reiner Wandschmuck dienten. Eine Vorstellung vom vergleichsweise hohen Wert der Kaufbeurer Hinterglasmalerei bekommt man etwa durch eine Inschrift auf dem Bild „Grundvesten evangelischer Wahrheit“, das sich in der Sammlung des Lindauer Stadtmuseums befindet. Wie die dortige Inschrift verrät,

---

<sup>18</sup> Vgl. Wolfgang Schwarze: *Hinterglasmalerei aus alter Zeit*. Wuppertal 1976, S. 35.

<sup>19</sup> Vgl. Pellengahr, 2004.

<sup>20</sup> Auf diesen Umstand verweist bereits Gisli Ritz: „Die sorgfältigen Signaturen vervollständigen den Charakter von Einzelstücken.“ aus: Ritz 1964/65, S. 54f.

wurde das Bild anlässlich einer Hochzeit gemeinschaftlich von sieben Kaufbeurer und Biberacher Bürgern verschenkt.<sup>21</sup> Daraus lässt sich schließen, dass die Bilder der Kaufbeurer Hinterglasmaler durchaus einen hohen materiellen wie auch repräsentativen Wert hatten. Dies deckt sich mit einer Beobachtung von Frieder Ryser, der generell für das 18. Jahrhundert feststellt, dass die Hinterglasbilder vor allem für wohlhabendere Schichten hergestellt wurden.<sup>22</sup> Auch der Umstand, dass die Mehrzahl der Kalender eine Signatur aufweist, zeigt den besonderen Stellenwert, den die Kalender wohl auch für die Hinterglasmaler selbst einnahmen. Möglicherweise versuchten Rumpelt und Bauhoff durch die Spezialisierung auf die Sonderform Hinterglas-Kalender abseits der sonst sehr deutlich artikulierten protestantischen Aussageabsicht und Motivik weitere Käuferschichten anzusprechen. Schließlich konnten die Kalender im Gegensatz zu den protestantischen Bekenntnisbildern potentiell auch von katholischen Kunden genutzt werden. Gerade der Kalender Bauhoffs zeichnet sich dadurch aus, dass in ihm auch die katholischen Quatember-Fastentage aufgeführt werden.

In besonderer Weise machen die erhaltenen Hinterglas-Kalender deutlich, dass die beiden Kaufbeurer Hinterglasmaler Johann Jakob Rumpelt und Johann Matthäus Bauhoff eng zusammengearbeitet haben müssen und möglicherweise auch in einer gemeinsamen Werkstatt tätig waren. So greift der zehn Jahre jüngere Bauhoff die bereits von Rumpelt mehrfach verwendete Stichvorlage der vier Jahreszeiten des Augsburger Kupferstechers und Verlegers Martin Engelbrecht auf und setzt sie in seinem Hinterglas-Kalender ebenfalls ein. Jedoch zeigt sich auch im direkten Vergleich der im selben Jahr, 1768, entstandenen Beispiele, dass Bauhoff hinsichtlich Komposition und Funktionsweise des Hinterglas-Kalenders eigene Wege geht. Während die Kalender Rumpelts deutlicher eine dekorative Funktion als Wandschmuck aufweisen, fokussiert sich Bauhoff stärker auf den informativen Gehalt.

Abschließend lässt sich festhalten, dass gerade die Hinterglas-Kalender aus Kaufbeurer Produktion eindrücklich die Eigenständigkeit und Unabhängigkeit der Kaufbeurer Hinterglaskunst des 18. Jahrhunderts belegen.<sup>23</sup> Dies äußert sich insbesondere in der Spezialisierung auf die Gattung der Hinterglas-Kalender, die, wie auch die wenigen insgesamt bekannten Exemplare zeigen, eine Sonderstellung in der Hinterglasmalerei einnehmen. Auch wenn es sich um keine Massenproduktion handelt, zeigen die vier bekannten Beispiele, dass die Kaufbeurer Hinterglasmaler Rumpelt und Bauhoff versuchten, die Einsatzmöglichkeiten der Technik auch abseits des reinen Wandschmucks auszuweiten, um möglicherweise auch neue Käuferschichten anzusprechen.

---

<sup>21</sup> Vgl. Kat.-Nr. 3.

<sup>22</sup> Vgl. Frieder Ryser: Gedanken zur Hinterglasmalerei des 18. Jahrhunderts im süddeutschen Sprachraum; in Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1995, S. 63-99, S. 71, sowie: Frieder Ryser: Die Glasmaler Gastl in Murnau. In: Salmen, Brigitte (Hg.): Glas – Glanz – Farbe. Vielfalt barocker Hinterglaskunst im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts, Murnau 1997, S. 144-157, S. 144.

<sup>23</sup> Schon Gisliind Ritz attestiert den Kaufbeurer Hinterglasmalern eine Eigenständigkeit, die sich deutlich von der Augsburger Hinterglasmalerei abgrenzt. Ritz 1964/54, S. 54f.

Die Einleitungstexte im Katalogteil wurden geschrieben von:

Astrid Pellengahr: Protestantische Motive

Petra Weber: Religiöse Darstellungen

Stefan Dieter: Spruchbilder

Petra Weber: Profane Motive

Im Folgenden sind den Autorinnen die Katalognummern zugeordnet:

Astrid Pellengahr: 1-5, 17-4, 45-52, 60, 69-1

Susanne Sagner: 1, 2, 25-27, 30-35, 42-44, 54-59, 61-63, 73

Petra Weber: 16, 28, 29, 36-41, 53, 64-68, 72



*Kat.-Nr. 1, Stadtansicht von Kaufbeuren,  
um 1760, 14,2 x 17,5 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 5721*

## Reichsstadt Kaufbeuren

Stadtansichten waren auch im 18. Jahrhundert ein beliebtes Motiv bei Käufern und fanden dank der Drucktechniken wie dem Kupferstich und der Radierung weite Verbreitung. Es verwundert daher nicht, dass das Sujet von den Kaufbeurer Hinterglasmalern aufgegriffen wurde und sich in der Sammlung des Stadtmuseums zwei Stadtansichten als Hinterglasbilder erhalten haben.

### BESCHREIBUNG

Die unten zu sehende Stadtansicht zeigt die Reichsstadt Kaufbeuren und ist inschriftlich datiert auf das Jahr 1763. Die Stadt wird von Osten dargestellt. Deutlich ist der Ring der Stadtmauer mit ihren Wehrtürmen und Stadttoren erkennbar sowie die alles überragende Pfarrkirche St. Martin im Zentrum der Stadt. Das Heilig-Geist-Spital nimmt im Vordergrund den Raum zwischen Spitalkirche und dem runden Sywollenturm ein. Dieser hieß damals noch Seelhauser Turm nach dem benachbarten Seelhaus, in dem sich im 18. Jahrhundert unter der Leitung eines „Seelvaters“ mehrere „Seelfrauen“ um Kranke kümmerten.



*Kat.-Nr. 2, Ansicht der freien Reichsstadt Kaufbeuren, 1763, Eglomisé, 40,7 x 59,4 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 1058*

Am linken Bildrand ist die Wertachbrücke oder „Lange Bruck“ zu sehen, auf der rechten Bildhälfte liegen vor der Stadt Bahnen von weißem Tuch zum Bleichen aus. Davor fließt der Fluss Wertach.

Im Vordergrund des Hinterglasbildes halten zwei Putten eine Kartusche, auf der geschrieben steht: „Die / Freye / Reichs Statt / KAUFF / BEUREN / 1763“. Der rechte Engel hält zudem noch ein kleineres Schild mit dem alten Kaufbeurer Stadtwappen: zwei goldene Sterne, getrennt von einem diagonalen goldenen Balken auf rotem Grund. Der linke Engel hält das neue Wappen der Stadt mit dem halben Reichsadler. In der rechten Bildhälfte liegt ein Kompass in der Wiese, der die Himmelsrichtungen anzeigt. Im Hintergrund sind in der Ferne Berge mit beschneiten Gipfeln vor einem rosa Himmel zu sehen, der nach oben hin in strahlendes Hellblau übergeht. Sonst dominieren das kräftige Rot der Dächer sowie das satte Grün der Wiesen. 24 wichtige Gebäude sind mit Nummern versehen und werden im weißen Streifen am unteren Bildrand in einer Legende benannt. Der breite Holzrahmen ist mit einer Art Kerbschnitzerei verziert.



*Abb. 76, Die Freye Reichs Statt Kauffbeyren, Kupferstich, Elias Baeck, Augsburg, 1. Hälfte 18. Jahrhundert, 31,5 x 42,5 cm (Platte), Inv.-Nr. 43*

### STILISTISCHE EINORDNUNG UND VORLAGEN

Diese Stadtansichten sind die einzigen Ansichten von Kaufbeuren unter den bislang bekannten Kaufbeurer Hinterglasbildern. Ein Kupferstich von Elias Böck (1679-1747) diente ihnen als Vorlage, und somit zeigen sie die Stadt, wie sie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts aussah. Bei beiden Hinterglasbildern hat der Maler die Darstellung der Stadtanlage in stilisierter Form übernommen. Für Kat.-Nr. 2 wurden einige Details aus dem Kupferstich entlehnt. Von den vier Putten des Stiches mit Kartusche und Stadtwappen blieben auf dem Hinterglasbild zwei übrig, die Stadtwappen und Kartusche gemeinsam halten. Die Legende, die sich auf dem Stich auf einer Tafel in der linken unteren Bildecke befindet, verlegte der Maler in die weiße Sockelzone am unteren Bildrand, die für die Kaufbeurer Hinterglasmalerei typisch ist.

Die erste hier gezeigte Stadtansicht mit der Kat.-Nr. 1 zeigt Kaufbeuren aus der gleichen Perspektive, ist aber wesentlich einfacher gestaltet. Sie weist einen kleineren Bildausschnitt auf, auf dem die Wertach gerade noch an der linken unteren Bildecke unter der Wertachbrücke zu sehen ist. Die umgebende Landschaft ist mit grünen Pinselstrichen und hingetupften Bäumen angedeutet. Die Berge sind auf dieser Ansicht nicht zu sehen. Im hellblauen Himmel schwebt ein Schriftband mit roten Enden und dem Schriftzug „Kauffbeuren“. In der unteren Bildmitte springt von links ein kleiner Putto mit dem neuen Kaufbeurer Stadtwappen heran. In der rechten unteren Bildecke zeigt ein Kompass die Himmelsrichtungen an. Der Rahmen des kleinen Bildes besteht aus schwarz lackierten, halbrunden Holzleisten, die nach innen mit schmalen, flachen Leisten abschließen.

Auf dieser kleineren Stadtansicht erscheint der Putto, der auf dem Kupferstich von rechts mit dem Kaufbeurer Wappen heranspringt, seitenverkehrt, was in der Hinterglaskunst oft vorkommt. Denn die Stiche wurden häufig von den Malern als Vorlage direkt unter das Glas gelegt. Durch die Bemalung der Scheibe von hinten erschien das Motiv schließlich seitenverkehrt. Außerdem übernahm der Maler das flatternde Schriftband über der Stadt, wenn auch etwas einfacher gestaltet.



*Abb. 77, 78, Details aus der Stadtansicht, Kat.-Nr. 1, und dem Kupferstich, Abb. 76,*

Es gibt einen weiteren Kupferstich mit einer Kaufbeurer Stadtansicht gestochen von Christoph Friedrich Hörmann von und zu Gutenberg (1716-1780), der dem engeren Ausschnitt dieses Hinterglasbildes noch näherkommt. Er wurde als Frontispiz, also als schmückende Abbildung, auf der zweiten Seite des evangelischen Gesangbuchs von 1766 und in Gebetbüchern verwendet. Auf diese Weise fand die Stadtansicht große Verbreitung in protestantischen Kreisen und war somit sicher auch dem Autor dieses Hinterglasbildes bekannt.

Neben dem Bildmotiv sind die beiden Hinterglasbilder auch stilistisch nach Kaufbeuren einzuordnen: Der oder die Maler benutzten kräftiges Ziegelrot, satte Grüntöne, goldene Ockertöne sowie ein zartes Himmelblau. Die Haare der Putten bei Kat.-Nr. 2 sind in Radiertechnik gestaltet und ihre Flügel mit Blattsilberfolie hinterlegt. Auch die sorgfältige Schrift mit Schleifen etwa beim großen G und W sind typisch für Kaufbeurer Hinterglasbilder.



*Abb. 79, Stadtansicht von Kaufbeuren,  
Christoph Friedrich Hörmann von und zu Gutenberg, Kaufbeuren,  
Kupferstich im evangelischen Gesangbuch von 1766, 14,6 x 11,6 cm (Bildmaß), Inv.-Nr. 3603*

## Hinterglasbilder mit protestantischen Motiven

Die Besonderheit protestantischer Hinterglasmalerei liegt vor allem in der Wahl der Motive und dargestellten Themen. Neben dem Reformator Martin Luther (1483-1546) und seiner Frau Katharina von Bora wurden historische Ereignisse und Herrscher gemalt, die im 18. Jahrhundert für den Protestantismus bedeutend waren, wie der preußische König Friedrich II. (1712-1786). Die Hinterglasbilder aus Kaufbeuren waren Ausdruck des Bekenntnisses und dienten gleichsam der religiösen Erbauung wie auch der Abgrenzung vom Katholizismus.

23 Objekte aus der Hinterglasbildsammlung des Stadtmuseums Kaufbeuren haben dezidiert protestantische Motive, wobei die Darstellung der vier Evangelisten in der Katalogaufteilung zu den Bildern mit religiösen Darstellungen gezählt wird. Die Zuordnung einiger Bilder zur Gruppe der protestantischen Motive bzw. zur Gruppe der religiösen Darstellungen ist nicht immer trennscharf möglich, wie zwei in dieser Publikation besprochene Kreuzigungsszenen verdeutlichen, bei denen Martin Luther und König Gustav II. Adolph anstelle der sonst üblichen Assistenzfiguren Maria bzw. Maria Magdalena und Johannes unter dem Kreuz stehen.

Die protestantischen Hinterglasbilder sind aber nicht nur erbauliche Darstellungen religiöser Inhalte oder als Wandschmuck einer wohl begüterteren protestantischen Käufergruppe in Kaufbeuren und den umliegenden protestantischen Reichsstädten wie beispielsweise Memmingen, Kempten, Lindau oder Ulm zu betrachten. Sie sind auch historische Zeugnisse ihrer Zeit und geben uns mitunter Auskunft über regionale Varianten der protestantischen Memoria, also das kollektive konfessionelle Erinnern an Ereignisse und Personen, die von zentraler Bedeutung für die Glaubensfreiheit waren. Wie Barbara Rajkay in dieser Publikation ausführt, gab es in der Kaufbeurer Stadtgesellschaft des 18. Jahrhunderts ausgeprägte konfessionelle Milieus, die sich durch eine eigene Erinnerungskultur auszeichneten. Es verwundert also nicht, dass statt der aus anderen Produktionszentren der Hinterglasmalerei bekannten Heiligenbilder andere Garanten für das religiös-seelische Wohl die Betrachter fungierten. So treffen wir in der Sammlung des Kaufbeurer Stadtmuseums auf zahlreichen Hinterglasbildern die Darstellung des schwedischen Königs Gustav II. Adolph an oder auch den preußischen König Friedrich II., der in den protestantischen Gegenden Süddeutschlands richtiggehend verehrt wurde. Wie weit diese Verehrung ging, zeigt ein großformatiges Hinterglasbild, das während des Siebenjährigen Krieges entstanden ist und den Verlauf der maßgeblichen Schlachten minutiös nachzeichnet.

Besonders interessant sind im Zusammenhang der protestantischen Erinnerungskultur die sogenannten Jubiläumsbilder, also Hinterglaswerke, die an festliche Anlässe erinnerten, die in der gesamten protestantischen Welt gefeiert wurden, wie das 200- bzw. 250-jährige Jubiläum der 1530 erfolgten Übergabe der Confessio Augustana, also des Augsburger Bekenntnisses in den Jahren 1730 und 1785, der 100. Jahrestag des 1648 geschlossenen Westfälischen Friedens im Jahr 1748 oder der 300. Gedenktag der 1517 erfolgten Veröffentlichung der Thesen von Martin Luther im Jahr 1817. Zu all diesen Ereignissen wurden nicht nur Festgottesdienste abgehalten und aufwändig geplante Feste gefeiert, sondern die Erinnerung manifestierte sich auch in zahlreichen Kupferstichen, die in der nahegelegenen bikonfessionellen Reichsstadt Augsburg, der sogenannten „Bilderfabrik Europas“, hergestellt wurden und u.a. als Augsburger Friedensgemälde weite Verbreitung fanden.

## Grundvesten evangelischer Wahrheit (J. M. Bauhoff zugeschrieben)

Das im Folgenden beschriebene Hinterglasbild zählt mit Abstand zu einer der komplexesten Hinterlassenschaften der Kaufbeurer Hinterglasmaler. Es steht am Beginn dieses Katalogteils, da es viele Themen enthält, die für das Verständnis der Sammlung des Kaufbeurer Stadtmuseums wichtig sind, wie beispielsweise der Umgang der Konfessionen miteinander. Auf dem Bekenntnisbild greifen Katholiken mit Seilwinden und Kanonenkugeln die protestantische Kirche an. Propheten, Reformatoren und evangelische Herrscher verteidigen das „Wahre Wort“. Es handelt sich, so gesehen, um ein konfessionelles Kampfbild.

### BESCHREIBUNG

Das dreisäulige Gebäude in der Bildmitte, eine gewölbte Säulenhalle, symbolisiert die protestantische Kirche. In dem Gebäude sind fünf Figuren des Alten und Neuen Testaments zu sehen. In der Mitte ist Christus zu erkennen, umgeben von einem Heiligenschein. In der Hand hält er eine Inschrift aus dem Johannesevangelium „Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben“ (Joh 14,6). Links von ihm ist Mose abgebildet, der die Gesetzestafeln in der Hand hält. Rechts neben Christus ist Johannes der Täufer dargestellt. Er hält ein Kreuz in der Hand mit einem Schriftband, auf dem „Evangelium“ geschrieben steht. Er zeigt auf Christus. Die Szene wird durch die Inschrift „Sihe das / ist / Gottes Lamm Joh. 1.29“ eindeutig. Links unten steht der Prophet Jesaja – hier Esaia genannt – mit einer Schriftrolle in der Hand. Der Text erwähnt „Immanuel“, wie Jesaja den Sohn Gottes in seiner Prophezeiung nannte. Rechts unterhalb von Christus ist König David dargestellt, zu erkennen an der Krone und seinem Attribut, der Harfe. Auch das Auge Gottes, das auf dem Gewölbe aufgemalt ist, ist begleitet von dem Schriftzug „Das ist mein lieber Sohn“, ein abermaliger Verweis auf die zentrale Figur des Hinterglasbildes, auf der alle Hoffnung ruht. Die Außensäulen des Gebäudes sitzen auf Steinsockeln. Diese sind mit Porträts von Herrschern geschmückt, die den Protestantismus unterstützten: links der schwedische König Gustav II. Adolph, rechts Friedrich II., der preußische König. Das Gebäude muss dem Ansturm der Andersgläubigen standhalten: Katholiken graben mit Schaufeln an den Fundamenten des Gebäudes, versuchen es mit langen Stangen einzureißen, rütteln an seinen Säulen, bombardieren es mit Kanonenkugeln. Dem Glaubenskampf können die Gläubigen gelassen entgegensehen, wird die Kirche doch, wie die Inschrift in der Kartusche am rechten mittleren Bildrand verrät, von Christus beschirmt: „Unter / JESU / Schürmen / sind wir vor / den Stürmen / aller Feinde / frey.“

Welches der reformatorischen Bekenntnisse die Kaufbeurer angenommen hatten, darüber informiert das Hinterglasbild ebenfalls. Am oberen Ende der linken Säule ist eine kleine Tafel angebracht, auf der die Worte „Augspurgische Confession“ geschrieben stehen, also das Augsburger Bekenntnis von 1530 (vgl. Kat.-Nr. 6), das Kaufbeuren im Jahr 1545 annahm.



Am unteren Bildrand befindet sich eine weiße, dreigeteilte Schriftleiste, die mit drei Medaillons geschmückt ist. Links ist der Apostel Petrus dargestellt, zu erkennen an den Schlüsseln, die er in der rechten Hand hält. In der Mitte ist Martin Luther zu sehen und rechts der Apostel Paulus, der als Attribut ein Schwert hält. Die zahlreichen Zitate aus dem Alten und Neuen Testament sowie Liedzitate auf Tafeln und Schriftbändern im Detail wiederzugeben, würde an dieser Stelle zu weit führen. Sie stellen aber ein Charakteristikum protestantischer Hinterglasmalerei dar, die häufig mit Schriftkartuschen und Spruchbändern verziert sind. Bibelzitate, Psalmen oder fromme Sinnsprüche sind darauf zu lesen und kommentieren das Dargestellte.

### ZUSCHREIBUNG DES HERSTELLERS: JOHANN MATTHÄUS BAUHOFF

Auch wenn das Bild in der Kaufbeurer Sammlung unsigniert ist, lässt es sich Johann Matthäus Bauhoff zuschreiben. Im Stadtmuseum Lindau befindet sich ein nahezu identisches Hinterglasmalerei. Es unterscheidet sich am rechten Rand, wo anstelle der Schriftkartusche ein feuerspeiendes Monster zu sehen ist, sowie im Hinblick auf die untere Schriftleiste, die folgenden, höchst aufschlussreichen Text trägt bzw. trug: „Present auf das d. 1. Nov. A. 1762 Hochzeitlich Ehrenfest des Ehrenhaften Joh. Georg Werners mit Jgfr. Margaretha Dollingerin.“ Es folgen Segenssprüche und die Namen der Schenker, von denen ein Großteil aus Kaufbeuren stammt: „Joh. Gg. Knoll. Bürger in Kauffbeuren, Joh. Bopp alter: Joh. Bopp jgr: Matth. u. Joh. Brayg. Christoph Bopp. Joh. Georg Gaup von Biberach“, gefolgt von der Signatur „Pinxit J. M. Bauhoff“, also gemalt von dem Kaufbeurer Hinterglasmaler Johann Matthäus Bauhoff. Das Bild war ein Geschenk zur Hochzeit.



*Abb. 80, Grundvesten,  
J. M. Bauhoff,  
1762, 40,5 x 32,2 cm  
(Glasmaß), Stadtmuseum  
Lindau, Inv.- Nr. Vb.g.19*

Diese Inschrift, insbesondere die Signatur, wird glücklicherweise von Gisлинд Ritz in einem Aufsatz Mitte der 1960er Jahre erwähnt (vgl. Ritz 1964/65, S. 54). In einem Führer des Lindauer Heimatmuseums aus dem Jahr 1932 ist das Bild zudem mit querfurniertem Originalrahmen, wie er für die Kaufbeurer Hinterglasbilder typisch ist, abgebildet (vgl. Jordan/Gröber, 1932, S. 25 sowie Abb. 47). Allerdings ist die Signatur auf diesem Foto im unteren rechten Bildrand nicht lesbar. Ende des 20. Jahrhunderts wurde das nun stark beschädigte Bild mit neuem Rahmen im Museum präsentiert. Der neue Rahmen gibt die Signatur J. M. Bauhoff frei.

Bekannt ist ein weiteres Hinterglasbild mit gleichem Motiv im Museum der Alltagskultur des Württembergischen Landesmuseums in Schloss Waldenbuch aus dem Bestand des Badischen Landesmuseums. Die untere Schriftleiste ist bei diesem Bild in der Mitte höher als beim Kaufbeurer Vergleichsbeispiel. Auch fehlen die Medaillons mit Porträts von Friedrich II. und Gustav II. Adolph. Rechts im Hintergrund ist statt einer Spruchkartusche ein Ofen mit Teufelsgestalten dargestellt (vgl. Ausstellungskatalog „Barock in Baden-Württemberg“, Bd. 1, S. 736 u. 738).

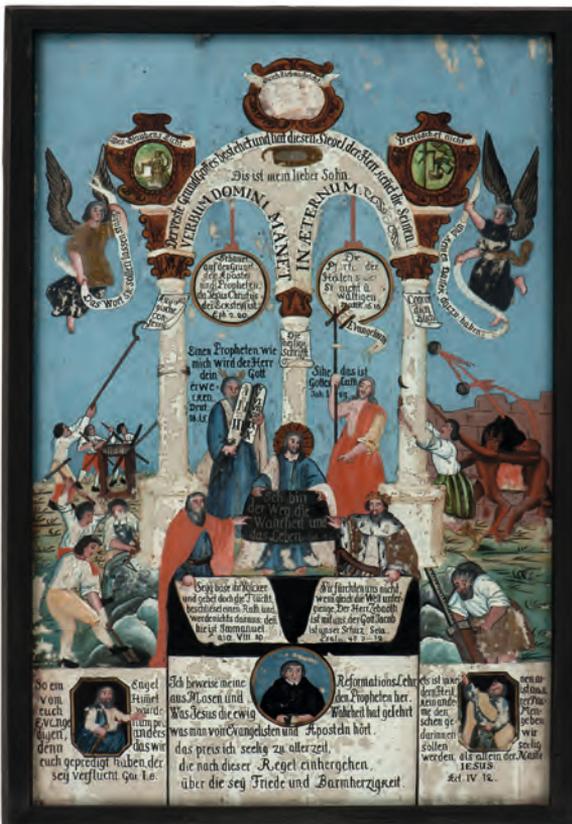


Abb. 81, Grundvesten, 1740-1788, 38,1 x 25,5 cm (Glasmaß), J. M. Bauhoff (zugeschrieben) Landesmuseum Württemberg, Inv.-Nr. L-VK 1975/140

## Fels der Kirche

Dass das nebenstehende Hinterglasbild in Kaufbeuren hergestellt wurde, ist aufgrund der halbrunden, querfurnierten Rahmenleiste, die nur bei Kaufbeurer Hinterglasbildern vorkommt, unstrittig. Es gehört mit zu den frühesten Sammlungsobjekten des Museums.

### SAMMLUNGS- UND FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das in die Gruppe der Bekenntnisbilder einzuordnende Exponat zeigt in der Bildmitte eine aufgeschlagene Bibel, auf deren rechter Seite Martin Luther dargestellt ist. Über der Bibel ist ein Kruzifix angeordnet, beide sind vor einem Fels abgebildet, der von einer Kirche bekrönt ist.

Am Fuß des Felsens stehen zwei männliche Figuren, die jeweils einen Schild mit Inschrift halten. Beide haben einen Marschallstab in Händen, der zu erkennen gibt, dass es sich um Herrscher handelt. Die Kleidung lässt den sicheren Schluss zu, dass sie in verschiedenen Zeiten gelebt haben müssen. Die linke Figur ist relativ leicht zu identifizieren. Es handelt sich um den schwedischen König Gustav II. Adolph, der 1630 in den Dreißigjährigen Krieg (1618-1648) eingriff und auf der Seite der protestantischen Kriegsmächte gegen die katholische Liga kämpfte. Einen ersten Hinweis auf ihn finden wir in der rechten Schriftkartusche, die „Gustavo“ erwähnt. Der Schwedenkönig selbst lässt uns wissen, dass er „für diesen Fels bis in den Tod gestritten“ hat, und spielt damit auf seinen Tod in der Schlacht von Lützen 1632 an. Seither wurde er als Retter der bedrängten Protestanten besonders verehrt. Sein Porträt zierte zahlreiche Kupferstiche, und das Stadtmuseum besitzt weitere Hinterglasbilder mit seinem Konterfei (vgl. Kat.-Nr. 15, 17). Auch die Kleidung stimmt mit der Mode seiner Zeit – er lebte von 1594 bis 1632 – überein.

Schon Gisli Ritz hat die linke Figur 1964 als Gustav II. Adolph identifiziert. In der rechten Figur glaubte sie „König Friedrich Wilhelm I. oder Friedrich II. von Preußen“ (Ritz 1964/65, S. 54) zu erkennen. 1972 beschreibt sie das gleiche Bild erneut und ist nun der Meinung, es handele sich um Bernhard von Weimar (vgl. Ritz 1972, S. 159). Herzog Bernhard von Sachsen-Weimar (1604-1639) war einer der protestantischen Feldherren des Dreißigjährigen Krieges. Er kämpfte seit 1631 auf Seiten Gustav II. Adolphs und übernahm nach dessen Tod in der Schlacht von Lützen das Kommando. 1633 erhielt er neben dem Grafen Horn den Oberbefehl in Süddeutschland und das Herzogtum Franken als schwedisches Lehen. Ritz' Vermutung, bei der abgebildeten Figur handele es sich um Bernhard von Weimar, ist also keinesfalls abwegig gewesen. Lediglich die Kleidung der rechten Figur hätte Ritz zu Zweifeln Anlass geben müssen.



*Kat.-Nr. 4, Der Fels der Kirche,  
1740-1790, 30,5 x 24 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 190*

Ihre weitgehend plausible Zuschreibung, die 1978 von Seidel übernommen wurde (vgl. Seidel, 1978, S. 71), ist, wie wir seit 1984 wissen, falsch.

1984 konnte die Stadt Kaufbeuren nämlich in einem Münchner Auktionshaus ein Hinterglasmal mit der gleichen Darstellung ankaufen, das lediglich durch eine Schriftleiste am unteren Bildrand ergänzt wird (vgl. Kat.-Nr. 5). Sie besagt, dass es sich um „Gustaphus Adolphus. Carolus XII / Reges Suecorum Gothorum et Vandalorum etc.“, also um Gustav II. Adolph und Karl XII. handelt, beide König der Schweden, Goten und Wenden (vgl. Dewiel, 1986, S. 52). Nun wird auch die rechte Schriftkartusche verständlich, die Karl XII. in Händen hält. „Ich folg GUSTAVO nach in seinen Tugend Sitten.“ Karl XII. (1682-1718, seit 1697 König von Schweden) war überzeugter Protestant und garantierte den Lutheranern in Schlesien erneut die freie Ausübung ihrer Religion. Im Nordischen Krieg (1700-1721) kämpfte Karl XII. gegen Dänemark, Sachsen, Polen und Russland. 1706 zwang er August den Starken, Kurfürst von Sachsen und seit 1697 König von Polen, im Diktat-Frieden von Altranstädt zum Verzicht auf die polnische Krone. August der Starke war erst 1697 zum Katholizismus übergetreten, um zum König von Polen gewählt werden zu können. Im Altranstädter Vertrag wurde auch festgelegt, dass den Protestanten in Schlesien, das seit 1526 zur katholischen Habsburger-Monarchie gehörte, sechs Gnadenkirchen zur Verfügung gestellt und 128 früher entzogene Kirchen zurückgegeben werden mussten. Auf dem Hinterglasmal wird die evangelische Kirche daher folgerichtig unter dem Schutz der beiden Herrscher dargestellt.

#### VEREHRUNG PROTESTANTISCHER HERRSCHER – EIN AUGSBURGER HOLZSCHNITT

Die Frage, warum Hinterglasmaler in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im süddeutschen Kaufbeuren zwei schwedische Könige abbilden, die lange vor ihrer Zeit für den Protestantismus gewirkt haben, stellt sich an dieser Stelle. Erinnerungsbilder an die mehrmalige Einnahme Kaufbeurens durch schwedische Truppen sind es wohl nicht, denn weder die Schweden noch die Truppen der katholischen Liga, die Kaufbeuren im Dreißigjährigen Krieg im Wechsel belagerten, wirkten vor Ort so ruhmreich, dass es des Erinnerns wert gewesen wäre.

Das Motiv der die evangelische Kirche beschützenden schwedischen Könige geht auf einen gut 50 Jahre vor dem Entstehen des Hinterglasmaltes erschienenen Holzschnitt aus Augsburg zurück. 1708, also zwei Jahre nach Unterzeichnung des Altranstädter Vertrages durch Karl XII., entstand laut Nils Arvid Bringéus in der Werkstatt Albrecht Schmidt ein Bild, das neben zwei Reformatoren auch die beiden schon erwähnten schwedischen Könige zeigt. Auch die Darstellung von Bibel, Kruzifix und Kirchenfels sowie die erläuternden Schrifttexte entnahm der Hinterglasmaler dieser Holzschnittvorlage (vgl. Bringéus 1982).

War schon Gustav II. Adolph in den protestantischen Gegenden Europas verehrt worden, so „*trug auch das kraftvolle Eintreten Karls XII. für die Rechte der Lutheraner dazu bei, daß er in schwärmerischen Kreisen sowohl auf dem Kontinent wie in Schweden als der Messias aufgefaßt wurde, der wiederkehren und das Tausendjährige Reich errichten und alle Bosheit und Ungerechtigkeit auf Erden ausrotten sollte*“. (Bringéus, 1982, S. 21).

#### KUPFERSTICHVORLAGE

Ob es sich bei der von Bringéus erwähnten Werkstatt des Albrecht Schmidt um denselben Hersteller handelt wie den Verleger Albrecht Schmid, der den Kupferstich (vgl. Abb. 82) herausbrachte, konnte bislang nicht geklärt werden. Auf alle Fälle gibt es für die beiden nahezu identischen Hinterglasbilder eine Kupferstichvorlage, die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Augsburg hergestellt wurde. Der Zeichner war Gottfried Rogg (1669-1742), ein dort ansässiger Künstlerhandwerker, der zudem mitunter auch als Verleger auftrat. Paul von Stetten erwähnt ihn im 1. Band seiner 1779 veröffentlichten Kunstgewerbe- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg als nicht sehr bekannten, aber auch nicht „*verwerflichen*“ Zeichner (vgl. von Stetten, 1779, S. 334). Verlegt wurde die Grafik aber in diesem Fall von Albrecht Schmid. Hinter dem mit E. B. a. H. bezeichneten Stecher verbirgt sich Elias Baeck (1679-1747), auch Bäck oder Böck genannt. Er war Maler und Kupferstecher. Während seines Studiums in Rom erhielt er den Beinamen Heldenmuth. Einige seiner Stiche sind, wie im vorliegenden Fall, mit dem Beinamen versehen: E. B. a. H., Elias Baeck alias Heldenmuth.



*Kat.-Nr. 5, Der Fels der Kirche,  
1740-1790, 31,6 x 20,1 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 5072*



Abb. 82, *Der Fels der Kirche*,  
 Gottfried Rogg (Zeichner), Elias Baeck (Stecher), Albrecht Schmid (Verleger),  
 1. Hälfte 18. Jahrhundert, Augsburg, Kupferstich, 27,8 x 17,4 (Platte),  
 Signatur fl VIII 1232, Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt

## Übergabe des Augsburger Bekenntnisses

Das „Augsburger Bekenntnis“ nahm Kaufbeuren im Jahr 1545 an. Schon zwanzig Jahre zuvor, um 1525, hatten die reformatorischen Lehren auch in Kaufbeuren erste Anhänger gefunden. Vom Augsburger Bekenntnis sprach man ab 1530. Damals versuchte man auf dem Reichstag in Augsburg mit einem schriftlichen Bekenntnis, der sogenannten Confessio Augustana, den Streit zwischen Protestanten und Katholiken beizulegen. Die Darstellung der Übergabe des Augsburger Bekenntnisses an Karl V., der von 1530 bis 1556 Kaiser des Heiligen Römischen Reiches war, zählt zu den beliebtesten Motiven der evangelischen Erinnerungskultur.

### BESCHREIBUNG

Auf dem Hinterglasbild dargestellt ist die Übergabe der Confessio Augustana auf dem Reichstag 1530 an Kaiser Karl V. in der bischöflichen Residenz in Augsburg. In einem Gewölbesaal sitzen zahlreiche kirchliche und weltliche Persönlichkeiten um Kaiser Karl V., der erhöht unter einem Baldachin thront. Vor dem Kaiser stehen zwei Männer mit der verfassten Schrift, dem Augsburger Bekenntnis. Hinter diesen sitzen zwei Sekretäre, die den Fortgang der Versammlung protokollieren. Im Hintergrund, vor der verputzten grauen Wand, sind zahlreiche Wächter mit Hellebarden aufgereiht. Der nach oben auskragende Rahmen fasst ein Inschriftenfeld ein, in dem die Namen der durch Ziffern gekennzeichneten Anwesenden aufgeführt sind.

### KUPFERSTICHVORLAGE

Der Vorlesungsakt in der Bischöflichen Pfalz zu Augsburg, wurde 1530 von den Zeitgenossen nicht bildlich dokumentiert, sondern erst später in einem Kupferstich von Georg Köler (1599-1638), Nürnberg, festgehalten. Der Kupferstich basiert auf einer Zeichnung von Michael Herr (1591-1661) aus dem Jahre 1630 für ein Buch von Johann Saubert, das 1631 veröffentlicht wurde (vgl. Brückner 2007, S. 246 sowie Tafel 41). Der Volkskundler Wolfgang Brückner hat sich in seiner Monographie mit dem Titel „Lutherische Bekenntnisgemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts“ ausführlicher mit der Entstehungsgeschichte des Kupferstichs befasst: „*Der hochberühmte Nürnberger Antistes (oder Hauptpastor) Johann Saubert d. Ä. (1592-1646) hat diese historische Rekonstruktion für das Jubiläumsjahr 1630 anfertigen lassen und seinem zwischen 1631 und 1698 viermal aufgelegten Buch beigelegt: Miracula Augustanae Confessionis, Wunderwerck der Augspurgischen Confession [...]. Auf 224 Seiten befaßt sich diese Schrift ausführlich mit jeder der 44 beteiligten Personen. Als Flugblatt erschienen Neuauflagen 1655 und innerhalb eines Kalenders von 1731. Die Zählung der Teilnehmer konnte unterschiedlich sein.*“ (Brückner 2007, S. 281) Die Vorlage wurde zur klassischen Bildikone und ist ungezählte Male in der Druckgrafik variiert worden. Es verwundert nicht, dass das Motiv auch Eingang in die sogenannten Augsburger Friedensgemälde fand, kleine Kupferstiche, die als bildliche Unterweisungen an protestantische Schulkinder zur Belehrung verteilt wurden. Diese Art der geistlichen Unterweisung wurde in Augsburg von 1651 bis 1789 tradiert (vgl. Jesse 1981, S. 92).



*Kat.-Nr. 6, Übergabe der Confessio Augustana,  
 1740-1790, 35,5 x 48,3 cm (Glasmäß), Inv.-Nr. 1293*



*Abb. 83, Übergabe der Confessio Augustana,  
Georg Köler (Stecher), Michael Herr (Zeichnung), 1630, Augsburg, Kupferstich (Original).  
Im Bestand des Stadtmuseums Kaufbeuren befindet sich ein Nachdruck, 20. Jahrhundert,  
34,8 x 47,2 cm (Bildmaß), Inv.-Nr. 7430*

#### DATIERUNG DES HINTERGLASBILDES

Das Hinterglasbild ist undatiert. Seine Entstehung wird daher, wie für viele Kaufbeurer Hinterglasbilder, im Zeitraum zwischen 1740 und 1790 vermutet. Diese beiden Jahreszahlen orientieren sich am ersten datierten Hinterglasbild, das eindeutig Kaufbeurer Provenienz ist, und einem Spruchbild, das 1790 anlässlich des Todes von Kaiser Joseph II. entstand. Es ist anzunehmen, dass die obige Kupferstichvorlage, die 1731 in einem Kalender veröffentlicht wurde, auch in Kaufbeuren mehr als 200 Jahre nach dem historisch bedeutsamen Ereignis populär war. Ob das Hinterglasbild, wie viele der folgenden Katalognummern, zu einem Jubiläum, beispielsweise dem 250. Jahrestag der Übergabe der Confessio Augustana im Jahr 1780, geschaffen wurde, ist denkbar, aber nicht historisch belegbar.

## 100 Jahre Westfälischer Friede (J. J. Rumpelt zugeschrieben)

Jubiläen, wie der Jahrestag des Westfälischen Friedens, der sich 1748 zum 100. Mal jährte, wurden in vielen protestantischen Gemeinden feierlich begangen. Auch in Kaufbeuren schmückte man die Dreifaltigkeitskirche festlich, wie der Stadtchronist Wolfgang Ludwig Hörmann von und zu Gutenberg (1713-1795) in seiner Kirchenchronik überliefert hat. Dazu errichtete man u.a. sogenannte Ehrenpforten um den Altar im Gotteshaus. Der festliche Kirchenschmuck ist als Motiv in die Kaufbeurer Hinterglasmalerei eingegangen.

### BESCHREIBUNG

In der Bildmitte befindet sich ein Kreuzifix, das auf einem Altar steht. Rund um den Altar und über dem Kreuz ist die oben genannte Ehrenpforte zu sehen. Sie besteht aus vier Blumenpyramiden sowie einer Bildgirlande, die in einer Kartusche eine Versammlung von Männern zeigt.

Die Blumenpyramiden sind mit Schrifttafeln sowie Bildnissen bedeutender europäischer Herrscher geschmückt. Die Tafeln geben uns Auskunft über den Anlass der Feierlichkeiten. So ist links zu lesen: „iVBi / LA / PRiMA / A: 1748“ und rechts „PACiS / WEST / PHALI / C' / d. 20.oct.“, was also auf das erste Jubiläum des Westfälischen Friedens im Jahr 1748 hinweist, das man am 20. Oktober des Jahres feierte.

Auffälliger sind die Bildnisse Kaiser Ferdinands III. links und des schwedischen Königs Gustav II. Adolph rechts. Dass ein katholischer Habsburger abgebildet ist, mag auf den ersten Blick erstaunen. Der 1637 zum römisch-deutschen Kaiser gewählte Ferdinand III. trat während des Dreißigjährigen Krieges die Herrschaft an. Er wollte den zu diesem Zeitpunkt bereits 19 Jahre währenden Krieg so rasch wie möglich beenden. Ferdinand III. gilt als einer der zentralen Wegbereiter für den Westfälischen Frieden, der den Dreißigjährigen Krieg formell beendete, und er wurde daher an diesem Tag – unabhängig von seiner Konfessionszugehörigkeit – in Kaufbeuren geehrt als „Der Stifter der: / Ruhe Deutschlands“, wie die Inschrift erläutert. Viel selbstverständlicher erscheint die Abbildung des schwedischen Königs Gustav II. Adolph, der als „Erhalter der wahren / Religions. Freüheit“ gefeiert wird. Gustav II. Adolph, seit 1611 König von Schweden, griff 1630 in den Dreißigjährigen Krieg ein und wendete das Kriegsblatt zugunsten der protestantischen Seite.

Über dem Kreuz befindet sich in einem Bildfeld eine Darstellung der Versammlung von Gesandten, die beim Westfälischen Frieden verhandelten. Dieses Bild wird nach oben von einer Banderole mit Inschrift umrahmt, die das Festanliegen nochmals in folgende Worte fasst: „Erfreute Bürger seht allhier den Friede blühen / Und laßt dadurch das Herz zum: Lobe. Gottes ziehe(n):“



*Kat.-Nr. 7, 100 Jahre Westfälischer Friede,  
nach 1748, 42,6 x 33,5 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 194*

### AQUARELLIERTE VORLAGE AUS DER HÖRMANNSCHEN KIRCHENCHRONIK

Im Evangelischen Kirchenarchiv Kaufbeuren wird eine Kirchenchronik aufbewahrt, die von Wolfgang Ludwig Hörmann von und zu Gutenberg verfasst wurde. Ob Hörmann selbst, der durchaus künstlerisch begabt war, oder ein von ihm beauftragter Künstler das nachfolgende Aquarell verfertigt hat, ist nicht überliefert. Es zeigt den oben beschriebenen Altaraufbau mit den Ehrenpforten.



*Abb. 84, Ehrenpforte zur Feier des 100-jährigen Jubiläums des Westfälischen Friedens in der Dreifaltigkeitskirche Kaufbeuren, 1748, Aquarell aus der Hörmannschen Kirchenchronik, 31 x 20 cm (Bildmaß), Evangelisches Kirchenarchiv Kaufbeuren*

## 100 Jahre Westfälischer Friede (J. J. Rumpelt)

In der Sammlung des Stadtmuseums Kaufbeuren befindet sich dankenswerterweise auch diese Leihgabe aus dem Eigentum des Evangelischen Kirchenarchivs Kaufbeuren, die dem zuvor beschriebenen Hinterglasbild stark ähnelt.

### BESCHREIBUNG

Der Hinterglasmaler hat die überlieferte Szenerie aus der Kaufbeurer Dreifaltigkeitskirche (vgl. Abb. 84) um drei Figuren ergänzt, die vor dem Altar angeordnet sind. Rechts ist ein kleiner Putto zu sehen, der eine Inschriftenkartusche hält. Die kniende weibliche Figur in der Mitte stellt die personifizierte Kirche dar, die sie als Krone auf dem Kopf trägt. In der Linken hält sie ein aufgeschlagenes Buch mit der Inschrift „Es sey / immer Fride / weil / wir / leben“, gemeint ist „so lange wir leben“. Links im Vordergrund sitzt ein nackter männlicher Engel auf einem Steinquader, nur bekleidet mit einem über dem Schoß drapierten Tuch. Die bärtige geflügelte Figur stellt Chronos dar, die personifizierte Zeit. Sein Attribut, die Sense, liegt vor ihm auf dem Boden, das Stundenglas unmittelbar hinter dem aufgeschlagenen Buch. Seine Rechte führt eine Feder, mit der er in diese Chronik die Daten der Jubiläumsfeier geschrieben hat: „Kauffbeuren / 1748, den 20. / Octob.“ Von großer Bedeutung für die wissenschaftliche Erschließung der Kaufbeurer Hinterglasbilder ist die Frontseite des Steinquaders, auf dem Chronos sitzt. Sie ist verziert mit dem Stadtwappen von Kaufbeuren. Darunter sind die Signatur und die Datierung zu lesen: „J.J. Rumpelt. fecit A: 1750.“ Das zwei Jahre nach der Jubiläumsfeier im Jahr 1750 datierte Hinterglasbild wurde demnach eindeutig von Johann Jakob Rumpelt in Kaufbeuren erstellt. Dieses Bildwerk ist damit eines der Schlüsselwerke der Kaufbeurer Sammlung.



*Abb. 85,  
Versammlung der  
Gesandten zum  
Westfälischen  
Frieden,  
Christoph Friedrich  
Hörmann von und zu  
Gutenberg (Stecher),  
Johann Lorenz Haid  
(Zeichner), 1747,  
Augsburg, Kupferstich,  
24,6 x 31,9 cm (Blatt),  
Inv.-Nr. 2483*



*Kat.-Nr. 8, 100 Jahre Westfälischer Friede,  
Johann Jakob Rumpelt, 1750, 43,2 x 33,7 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 4910  
(Leihgabe Evangelisches Kirchenarchiv)*



### KUPFERSTICHVORLAGE

Die Hinterglasmaler in Kaufbeuren fertigten sehr detailreiche Bilder an. Als Vorlage dienten mitunter auch mehrere Kupferstiche. Johann Jakob Rumpelt griff auf insgesamt zwei Vorlagen zurück: auf das Aquarell in der Hörmannschen Kirchenchronik und auf ein Bild des Augsburger Kupferstechers Elias Böck oder Baeck aus der Serie der Augsburger Friedensgemälde, das um 1730 entstanden ist.

Dem uns unbekanntem Ideengeber für die Ehrenpforten des Altarschmucks zum 100-jährigen Jubiläum des Westfälischen Friedens diente ebenfalls ein Kupferstich als Vorlage für die in der oberen Kartusche gezeigte Versammlung von Gesandten bei den Beratungen zum Westfälischen Frieden in Münster und Osnabrück im Jahre 1648 (vgl. Abb. 85). Der aus Kaufbeuren stammende Kupferstecher Christoph Friedrich Hörmann von und zu Gutenberg (1716-1780) hat diese Grafik 1747 nach einer Zeichnung des Augsburger Johann Lorenz Haid angefertigt (vgl. Jesse 1981, S. 276). Der Westfälische Friede von 1648 war ein beliebtes Thema religionspolitischer Erinnerungsbilder.

### VERGLEICHSBILDER

In der Sammlung der Museen und Kunstsammlungen Augsburg, im Bayerischen Nationalmuseum sowie in Kaufbeurer Privatbesitz haben sich drei weitere Varianten des Kaufbeurer Jubiläumsbildes erhalten. Alle Bildwerke unterscheiden sich in Details, gehen aber eindeutig auf die Grundidee von Johann Jakob Rumpelt zurück.



*Abb. 87, 88, 89, 100 Jahre Westfälischer Friede,  
alle nach 1748,*

*links: 40 x 30 (Glasmaß), Inv.-Nr. 10465, Maximilianmuseum Augsburg  
mittig: 58,3 x 44,6 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 30-639, Bayerisches Nationalmuseum, München  
rechts: 42 x 32 cm (Glasmaß), Privatbesitz Kaufbeuren*

## 300-jähriges Reformationsjubiläum

Das 300-jährige Jubiläum der Veröffentlichung von Luthers 95 Thesen über die Kraft des Ablasshandels an der Schlosskirche in Wittenberg, die den Beginn der Reformation bedeuteten, wurde selbstverständlich von den Gläubigen gefeiert. Das Ereignis schlug sich auch in Erinnerungsbildern wie dem im Folgenden beschriebenen Hinterglasbild nieder.

### BESCHREIBUNG

In der Bildmitte ist ein Halbporträt Martin Luthers (\*10.11.1483 Eisleben, †18.2.1546 Eisleben) zu sehen, der eine Bibel in der Hand hält. Das Halbporträt wird umrahmt von einem goldfarbenen Oval. Links und rechts davon halten zwei Engel an einer Blättergirlande je eine ovale Blumengirlanden, die jeweils einen Text beinhalten. Die Engel haben blaue, mit Silber unterlegte Flügel. Sie sind bekleidet mit einem goldfarbenen Tuch, das von der Schulter über die Lenden herabfällt. Ihre Blickrichtung zeigt jeweils zu ihrem Blütenkranz.

Der Text im linken Oval lautet: „Glüzend. / bewohnt er die / Burg des Himmels / der Hohe Lutherus. / Tugend Kraft. / hob den Mann. / über die Sterne / hinauf.“ Der Text im rechten Oval lautet dagegen selbstkritisch: „Ist mein. / Werck in Gott gethan / So wird es. bestehen. / ist es aber / Menschen Wahn. / dan wird es. / vergehen.“ Überschrieben ist das Bild mit dem Schriftzug „Die Veste Burg – Ist unser Gott.“ Unten in der Mitte ist das exakte Jubiläumsdatum angegeben: der 31. Oktober 1817.

### DIE KAUFBEURER VORBESITZER DES BILDES

Das Bild ist weder signiert, noch ist sein Herstellungsort vermerkt. Der Blick auf seine Vorbesitzer führt aber direkt in das protestantische Kaufbeuren des frühen 19. Jahrhunderts zurück. Das Hinterglasbild ist als Schenkung der Kaufbeurerin Centa Bichlmeier 1993 in die Sammlung des Stadtmuseums gekommen. Centa Bichlmeier, geb. Benzinger (\*08.10.1906, †07.11.2002) entstammte einer katholischen Familie und war die letzte Besitzerin des protestantischen Hinterglasbildes. Es stammt wohl aus dem Familienbesitz ihres Vaters, Johann Karl Benzinger (\*30.08.1882, †24.10.1917). Dieser war das ledige Kind der aus Kirchberg bei Marbach in Württemberg stammenden Christina Benzinger (\*1850), der dritten Ehefrau des in Kaufbeuren geborenen Hafnergesellen Johann Ulrich Noris (\*01.09.1836, †05.12.1904). Beim Tod von Johann Ulrich Noris, der keine leiblichen Kinder als Erben hatte, erbte seine Frau Christina und später deren Sohn Johann Karl Benzinger den Nachlass der Familie Noris. Die Familie Noris war protestantisch. Denkbar ist, dass das 1817 hergestellte Hinterglasbild von Johannes Noris (\*11.01.1802, †01.11.1848) und seiner Frau Susanna, geb. Dollinger (\*11.07.1806, †10.01.1874), den Eltern von Johann Ulrich Noris, erworben worden war.



*Kat.-Nr. 9, 300-jähriges Reformationsjubiläum,  
1817, 17,5 x 21,8 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 5413*

Bei dem Bild handelt es sich um einen der wenigen Belege, dass die Hinterglasmalerei zumindest kurzfristig Anfang des 19. Jahrhunderts in Kaufbeuren wieder aufgegriffen wurde (vgl. Kat.-Nr. 53). In der Sammlung der Museen der Stadt Kempten befinden sich mehrere Hinterglasmalereien ähnlicher Machart, die allerdings profane Motive aufweisen.

## Martin Luther mit Schwan

Auch wenn zu Beginn der Reformation andere Glaubensströmungen, wie die Täufer, in Kaufbeuren Anhänger fanden, so sind sicher Martin Luthers Lehren seit der Übernahme des Augsburger Bekenntnisses (vgl. Kat.-Nr. 6) prägend für die protestantische Glaubensgemeinde gewesen. Daher verwundert es nicht, dass Abbildungen Luthers zu den populären Bildwerken gehörten und sein Bekanntheitsgrad bis in die Gegenwart nichts eingebüßt hat.

Der Reformator wurde am 10. November 1483 in Eisleben geboren, wo er am 18. Februar 1546 eines natürlichen Todes starb. Seine Promotion in Theologie legte Luther 1512 in Wittenberg ab. Berühmt wurde die Veröffentlichung seiner 95 Thesen. Von 1522 bis 1534 übersetzte er die Bibel ins Deutsche und machte damit den Gottesdienst auch für Laien inhaltlich nachvollziehbar. Zu den wesentlichen Elementen der Theologie Luthers zählen die vier „Sola“: „Sola Christus, sola fides, sola gratia, sola scriptura“ – was übersetzt bedeutet: „Allein Christus, allein der Glaube, allein die Gnade, allein die (Hl.) Schrift.“

### DER SCHWAN ALS LUTHERS TYPISCHES ATTRIBUT IM 17./18. JAHRHUNDERT

Das Hinterglasbild zeigt Martin Luther mit einem Schwan als Attribut. Rechts von Luther steht eine große Bibel auf dem gefliesten Boden. Die Motivwahl war keine singuläre Idee des Kaufbeurer Hinterglasmalers. Das Attribut des Schwans zählt vielmehr zu den dominanten Motiven in den bildlichen und plastischen Lutherdarstellungen des 17. und 18. Jahrhunderts. Der Schwan verweist auf das Verhältnis Martin Luthers zu dem böhmischen Reformator Jan Hus (um 1370-1415), den Luther erstmals 1519 als seinen Vorläufer bezeichnete. Der sterbende Hus, dessen Name im Tschechischen „Gans“ (husa) bedeutet, soll einer erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts einsetzenden Überlieferung zufolge auf dem Scheiterhaufen 1415 in Konstanz prophezeit haben: *„Heute bratet ihr eine magere Gans, aber über hundert Jahren werdet ihr einen Schwan hören singen, den sollt ihr ungebraten lassen“* (zitiert nach Flacke, 1998, Fußnote 41). Zwar gilt die Aussage zumindest in Teilen als authentisch von Hus stammend, die zeitliche Zuordnung der Prophezeiung unmittelbar vor seinem Tod taucht aber wohl erstmals 1558 auf, also 143 Jahre nach Hus und zwölf Jahre nach Luthers Ableben. Der böhmische Reformator Jan Hus wies vielmehr in seinem zweiten Brief aus dem Gefängnis in Konstanz an die Prager an zwei Stellen auf künftige Nachfolger hin. Darin bezeichnet er sich als zahme Gans, die zu größeren Leistungen nicht fähig sei, während andere Vögel mit höherem Fluge die Fallstricke der Feinde zerreißen werden. Statt einer schwachen Gans sollen scharfsichtige Falken und Adler das von Hus begonnene Werk beenden. Die Zeitangabe von hundert Jahren wurde Hus' später in den Mund gelegt und stammt wohl von seinem Begleiter, Hieronymus von Prag, den ein Jahr nach Hus' Tod das gleiche Schicksal ereilte. Nach dem Bericht eines Zeitgenossen rief Hieronymus seinen Richtern vor seinem Märtyrertod zu, dass sie ihm nach hundert Jahren vor Gottes Stuhl Rechenschaft zu geben hätten.



*Kat.-Nr. 10, Luther mit Schwan,  
1740-1790, 29,4 x 20,1 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 5837*

Luther kann nur durch mündliche Überlieferung oder in brieflicher Form von den Prophezeiungen des Jan Hus und des Hieronymus erfahren haben. Seit er Hus auf der Leipziger Disputation 1519 als seinen Vorgänger bezeichnet hatte, stand er in brieflichem Kontakt mit Vertretern der Böhmisches Brüder und der böhmischen Utraquisten, die beide ihre Wurzeln in Hus' Lehren hatten. Schriftlich hat Martin Luther sich mehrmals (1531, 1533 und 1541) auf die schon von ihm gänzlich Hus zugeschriebene Weissagung bezogen. So schrieb der Reformator 1541, dass Hus gesagt habe: „Über hundert Jahre sollt ihr Gott und mir antworten. Auch, sie werden eine Gans braten ... Es wird ein Schwan nach mir kommen, den werden sie nicht braten. Und ist also geschehen. Er ist verbrannt, Anno 1416 [!]. So ging dieser jetzige Hader an mit dem Ablass, Anno 1517“ (zitiert nach Reichel/Schuberth, 2007, S. 9). Wie die bildliche Umdeutung der noch bei Hus als Falken und Adler bezeichneten Nachfolger in einen singenden Schwan vonstatten ging, ist bisher nicht geklärt. Die bislang erste bekannte bildliche Darstellung, die auf die Legende von Hus und Luther anspielt, findet sich auf zwei 1601 geprägten Medaillen aus Wittenberg. Gans und Schwan zieren die Vorderseite der Medaille. Das älteste Gemälde, das Luther mit dem Schwan zeigt, datiert ins Jahr 1603. Es wurde von Jacob Jacobsen für die Kirche St. Petri in Hamburg geschaffen.

#### KUPFERSTICHVORLAGE

Als Vorlage für das Hinterglasbild diente ein Kupferstich aus einer 1730 veröffentlichten Mappe mit 31 Grafiken von verschiedenen Augsburger Stechern, die als Augsburger Friedensgemälde anlässlich des 200-jährigen Jubiläums der Übergabe der Confessio Augustana (vgl. Kat.-Nr. 6) herausgebracht wurden. Das zentrale Motiv der Kupferstichvorlage, Luther mit Schwan, ist auf dem Hinterglasbild seitenverkehrt dargestellt. Die grafische Vorlage wurde unter die zu bemalende Glasscheibe gelegt. Umgekehrt wie bei einem Ölgemälde beginnt der Hinterglasmaler zuerst mit der Ausarbeitung der Details wie Augen, Nase und Mund oder den Gewandfalten und legt erst danach die großen Farbflächen, wie den mantelartigen Talar, an.

#### SERIENPRODUKTION

Plante der Hinterglasmaler, ein bestimmtes Motiv mehrfach anzufertigen, oder musste die Größe für den Übertrag auf Glas von der Vorlage angepasst werden, dann fertigte er Vorzeichnungen, sogenannte Risse. Leider sind von den Kaufbeurer Hinterglasmalern bislang keine Risse bekannt, im Unterschied zu den größeren Werkstätten der Hinterglasbildproduktion, wie diejenige der Familie Gege in Oberammergau, von der sich etwa 100 Risse erhalten haben (vgl. Riederer 2010, S. 136).

Von dem Lutherbildnis hat sich in der Sammlung des Stadtmuseums Kaufbeuren ein weiteres Hinterglasbild erhalten, das zwar auf dieselbe Kupferstichvorlage zurückgeht, jedoch von anderer Hand stammt. Allerdings weist es viele Kriterien auf, die eine Zuschreibung nach Kaufbeuren schlüssig erscheinen lassen, wie der Schrifttypus sowie die seitliche rosafarbene Einfärbung des Schriftbands am unteren Bildende.



Abb. 90, Augsburgener Friedensgemälde, Michael Kauffer (Stecher und Verleger), 1730, Augsburg, Kupferstich, 31 x 37,6 cm (Platte), Inv.-Nr. 3611/07. Das Bildmotiv hat die Bildmaße 26,4 x 18,4 cm.

Kat.-Nr. 11, Martin Luther mit Schwan und Bibel, 1740-1790, 33,2 x 23,2 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 4835 (Leihgabe Evangelisches Kirchenarchiv)



## Luthers Ehefrau Katharina von Bora

Martin Luther heiratete die vormalige Nonne Katharina von Bora (1499-1552) am 13. Juni 1525. Die Frau an der Seite Luthers wurde ebenfalls berühmt und entsprechend oft porträtiert.

### BESCHREIBUNG

Katharina von Bora steht auf einem gefliesten Boden. Sie trägt auf dem rechts abgebildeten Hinterglaspild aus der Sammlung des Stadtmuseums einen schwarzen Rock mit weißer Schürze und eine weiße Bluse mit blauem Mieder. Am Blusenkragen und an der Schürze befindet sich eine schwarze Schleife. Über dem Mieder trägt sie eine schwarze Jacke mit braunem Pelzkragen. Als Kopfschmuck dient eine schwarze Haube, aus der vorne das braune Haar herauschaut. Weiße Strümpfe und schwarze Schuhe runden die Kleidung ab. Mit der Rechten deutet sie auf das geöffnete Buch am Tisch, in ihrer Linken hält sie ein anderes Buch. Auf dem mit einem grün-goldenen Tischtuch geschmückten Tisch steht ein Kruzifix. Möglicherweise handelt es sich bei dem aufgeschlagenen Buch um eine Bibel. Die weiße Schriftleiste am unteren Bildende weist ein von außen nach innen verlaufendes zartes Rotbraun auf. Die Inschrift nennt neben ihrem Namen das Geburts- und Sterbejahr.

### VERGLEICHBSBEISPIEL

Eine Variante der beschriebenen Darstellung, die ebenfalls Kaufbeurer Provenienz ist, befindet sich in einer Privatsammlung. Katharina von Bora steht ebenfalls auf einem gefliesten Boden neben einem Tisch. Sie hält allerdings kein Buch in der Hand und das Kruzifix hinter dem geöffneten Buch auf dem Tisch fehlt. Der Hinterglasmaler dürfte ein anderer sein.



*Abb. 91, Katharina von Bora, 1740-1790, 32 x 18,6 cm (Glasmaß), Privatsammlung Kaufbeuren*



*Kat.-Nr. 12, Katharina von Bora,  
1740-1790, 29,5 x 21,8 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 5836*

## Martin Luther

### BESCHREIBUNG

Martin Luther ist auf dem nebenstehenden Hinterglasbild im Halbporträt wiedergegeben, hinter einem Tisch, der mit einem goldbraunen Tuch bedeckt ist. Der Farbton wird durch eine ganz dünn aufgetragene Ockerfarbe erzeugt, die mit silberner Blattmetallfolie hinterlegt ist. In seiner linken Hand hält Luther eine aufgeschlagene Bibel, die dem Betrachter zugewandt ist, mit der Rechten weist er auf einen Satz hin, mit dem er oftmals seine Thesen verteidigt hat: „Ich sage nichts / auser dem, das die Propheten / gesagt haben. / Actor: XXVI. 22“ sowie eine Stelle aus dem 1. Korintherbrief „Allein Jesum / Christum, den / gecreuzigten. / I Cor. II. 2.“ Auf dem Tisch steht ein Kruzifix, das Luther zugewandt ist, daneben liegt ein weiteres kleines Buch.

Die Szene wird umrahmt von einem Oval, das aus einem goldgrünen Lorbeerkranz besteht, um den ein Spruchband gewunden ist. Am oberen Rand des Lorbeerkranzes befindet sich eine Lutherrose, am unteren ein Wappenschild mit einem Schwan.

### VERGLEICHSBEISPIELE

Im Stadtmuseum Memmingen hat sich ein vergleichbares Hinterglasbild erhalten. Das Memminger Beispiel weist die für die Kaufbeurer Hinterglasbilder typische querfurnierte Halbrundleiste auf. Jüngst konnte das Kaufbeurer Museum ein weiteres Lutherbild aus dem Kunsthandel erwerben, leider ohne genauere Angaben zu den Vorbesitzern.



*Abb. 92, Martin Luther,  
1740-1790, 31,5 x 24,3 cm (Glasmaß),  
Stadtmuseum Memmingen, Inv.-Nr.1.486,*



*Kat.-Nr. 13, Martin Luther,  
1740-1790, 40,8 x 34,3 cm (Rahmenmaß),  
Inv.-Nr. 9828*



*Kat.-Nr. 14, Martin Luther,  
1740-1790, 36 x 26 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 5472*

## König Gustav II. Adolph

Das nebenstehende Hinterglasbild weist ein zentrales Element der vorhergehenden Lutherbildnisse auf: den von einem Inschriftenband umwundenen Lorbeerkranz. Dargestellt ist allerdings keine geistliche Persönlichkeit des Reformationszeitalters, sondern vielmehr ein Herrscher: der schwedische König Gustav II. Adolph (1594-1632).

### BESCHREIBUNG

Gustav Adolph ist im Halbporträt wiedergegeben. Er trägt eine goldfarbene Schärpe über einem goldbraunen Rock. Ein weißer Kragen mit Spitzenrand reicht bis zu den Schultern. Er trägt den für ihn typischen spitzen Kinnbart sowie einen Schnauzbart. Auffällig ist, wie schon bei den vorhergehenden Lutherporträts, dass die Hautpartien, das sogenannte Inkarnat, farblich sehr blass gehalten sind.

Die Szene wird, wie bereits erwähnt, umrahmt von einem Oval, das aus einem goldgrünen Lorbeerkranz besteht, um den ein Spruchband gewunden ist. Die Inschrift beginnt auf der linken Seite mit der Benennung des Dargestellten: „GU / STA / VUS / A / DOL / PHUS“, gefolgt von den Abkürzungen: „SUEC / GOTH / EI / VAN / DAL / REX“ auf der rechten Seite. Der am 19. Dezember 1594 in Stockholm geborene Gustav Adolph wurde 1611 König der Schweden (Suecorum) und damit laut Titular auch König der Goten (Gothorum) und Wenden (Vandalorum). Über dem Kopf des Königs ist eine Krone platziert, in der unteren Rundung des Kranzbogens das königliche Wappen. Die Außenkonturen der Lorbeerkranzblätter sind bei allen vorgestellten Beispielen der Luther- wie der Königsporträts in Rot gehalten.

### VERGLEICHSBEISPIEL

Nahe der ehemals protestantischen Reichsstadt Ulm, in Neu-Ulm, hat sich in Privatbesitz ein Vergleichsbeispiel erhalten. Während der Lorbeerkranz identisch ist, ist das Halbporträt Gustav Adolphs nach rechts gewandt und beruht auf einer anderen Grafikvorlage als das Kaufbeurer Exponat.



*Abb.93, König Gustav II. Adolph,  
1740-1790, 32,5 x 24 cm (Glasmaß),  
Privatbesitz Neu-Ulm*



*Kat.-Nr. 15, König Gustav II. Adolph,  
1740-1790, 31,1 x 23,8 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 5664*

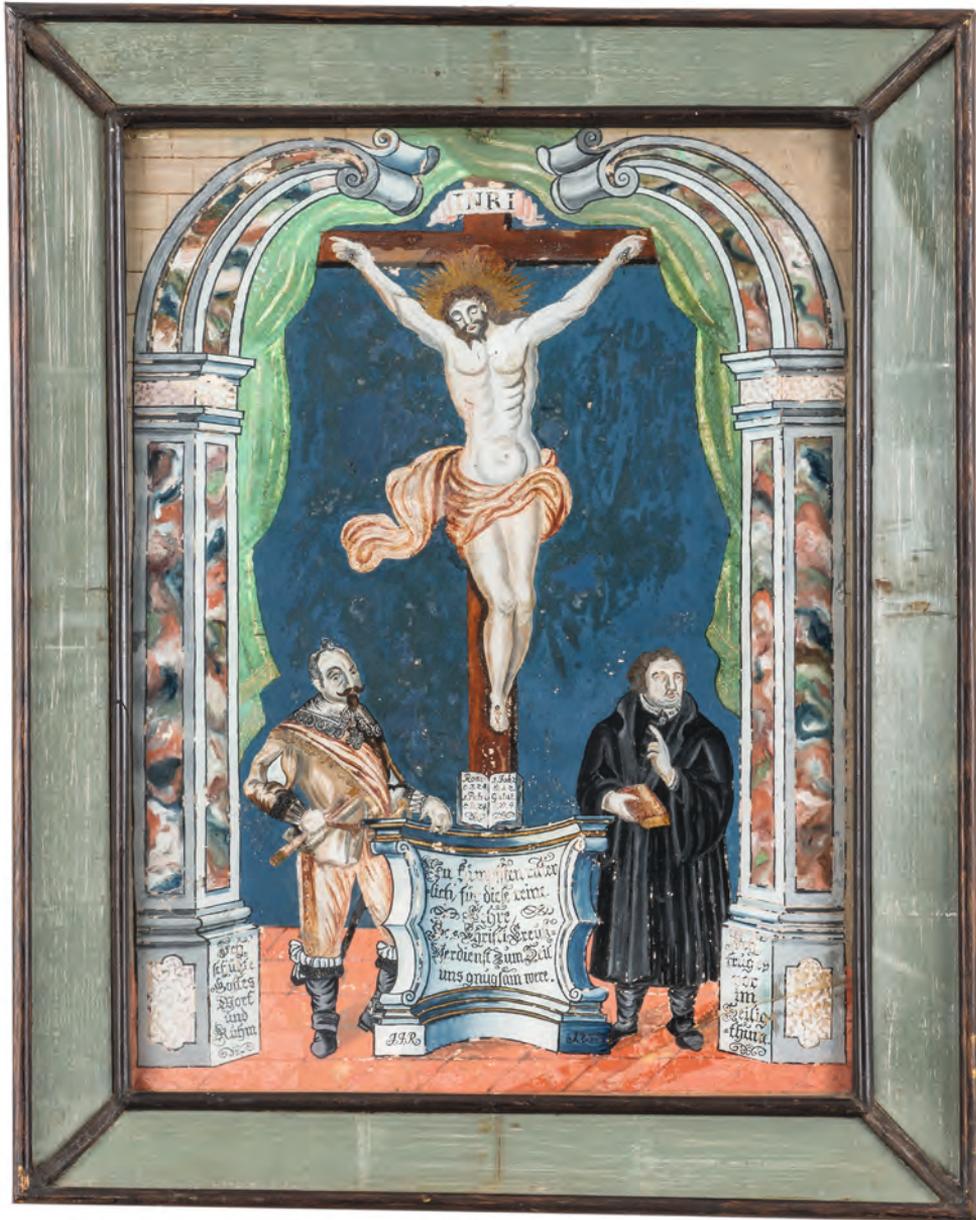
## Kreuzigung mit Gustav II. Adolph und Luther (J. J. Rumpelt)

Häufig tauchen in der Kaufbeurer Hinterglasproduktion ein Motiv oder Bestandteile einer Komposition, die in den meisten Fällen auf Kupferstiche zurückgehen, in mehreren Bildern auf. Dabei wurden die Vorlagen nicht wie in einer richtigen Serienproduktion immer wieder komplett kopiert, vielmehr wurden aus dem Repertoire an Motiven meist neue Kompositionen geschaffen. Zu den Glücksfällen zählen signierte Werke wie das vorliegende Hinterglasbild von Johann Jakob Rumpelt, das im Sommer 2016 im Kunsthandel erworben werden konnte.

### BESCHREIBUNG

In der Mitte der Darstellung ist der bereits entschlafene Christus am Kreuz vor einem flächig dunkelblauen Hintergrund dargestellt. Seine Augen sind geschlossen und sein Kopf neigt sich auf seine rechte Schulter. Das Ende seines bräunlichen Lententuchs bauscht sich links des Kreuzes in der Luft. Der Kreuzesstamm geht über in einen halbrund gebogenen, steinernen Sockel mit geschweiften Seiten. Auf dem Sockel liegt ein aufgeschlagenes Buch mit Abkürzungen zu Bibelversen aus dem Neuen Testament (Römerbrief, 1. Petrusbrief, Galaterbrief, 1. Johannesbrief). Auf der Frontseite des Sockels ist folgende Inschrift zu lesen: „(Wir) kämpfften ritter / =lich für diese reine / Lehre / Das Christi Kreuz= / Verdienst zum Heil / uns gnugsam were.“ Am unteren Ende des Sockels ist die für die Kaufbeurer Hinterglasforschung äußerst wertvolle Signatur „J. J. R“, die das Bild als Werk des Hinterglasmalers Johann Jakob Rumpelt (1706-1782) identifiziert, sowie die Datierung 1752 zu lesen.

Auf der linken Seite des Kreuzes ist Gustav II. Adolph, König von Schweden, mit einem Marschallstab in der Hand zu erkennen. Ihm gegenüber, rechts des Kreuzes, steht der Reformator Martin Luther mit einem Buch in der Hand. Er deutet mit seiner linken Hand und mit ausgestrecktem Zeigefinger nach oben zum gekreuzigten Christus. Das Kreuz steht in einem von zwei prächtig marmorierten Pfeilern gerahmten Rundbogen, der eine Backsteinmauer durchbricht. In den beiden oberen Bildecken ist das durch feine Linien angedeutete Mauerwerk zu erkennen. Nach oben hin ist der Bogen nicht geschlossen, die beiden Bogenansätze links und rechts schließen mit schmückenden Voluten, also schneckenförmigen Schmuckformen, ab. Ein grüner Stoffvorhang, der in weichen Wellen an der Öffnung des Rundbogens herunterhängt, rahmt das Kreuz zusätzlich ein. In den Sockeln der beiden Pfeiler ist eine weitere Inschrift untergebracht. So steht links in der dem Schwedenkönig Gustav Adolph zugeordneten Säule: „Ich / schütze / Gottes / Wort / und / Ruhm“. Auf der rechten Seite sind im Sockel Worte zu lesen, die dementsprechend dem Reformator Martin Luther in den Mund gelegt werden: „Ich / trug es / vor / im / Heilig / =thum“. Der Rahmen mit eingelegtem, bemaltem Glas, das von dunklen Profilleisten eingefasst wird, ist vermutlich original. Jedoch sind derzeit keine vergleichbaren Rahmen aus der Kaufbeurer Hinterglasproduktion bekannt.



*Kat.-Nr. 16, Kreuzigung mit König Gustav II. Adolph und Martin Luther, Johann Jakob Rumpelt, 1752, Eglomisé, 33,5 x 25 cm (Rahmeninnenmaß), Inv.-Nr. 9824*

### VERGLEICHBSBEISPIELE

In der Sammlung des Stadtmuseums befinden sich zwei Einzeldarstellungen des Reformators Luther (vgl. Kat.-Nr. 13, 14), die sich aber hinsichtlich der Haltung der Hände sowie in der Ausarbeitung des Gesichts und der Haare von Rumpelts Version Martin Luthers unterscheiden. So legt Rumpelt äußerst viel Wert auf die feine Ausarbeitung der grau-braunen Locken mit einer für Kaufbeuren typischen Radiertechnik (vgl. den Artikel von Susanne Sagner in dieser Publikation). Auch die Modellierung der Gesichtszüge unterscheidet sich von den beiden anderen Lutherbildnissen. Dagegen ist die Figur des Schwedenkönigs Gustav Adolph in gleicher Haltung dargestellt wie im programmatischen Hinterglasbild „Der Fels der Kirche“, das in zwei Ausführungen in der Sammlung des Stadtmuseums vorhanden ist (vgl. Kat.-Nr. 4, 5) und auf eine Kupferstichvorlage des Augsburger Stechers Elias Baeck (1649-1747) zurückgeht. Lediglich in der farblichen Ausgestaltung sowie der Modellierung des Gesichts unterscheidet sich die Darstellung des Schwedenkönigs von derjenigen aus Rumpelts Hand. Es ist daher anzunehmen, dass Rumpelt mit diesen Bildern bzw. der Stichvorlage vertraut war und sie für seine Komposition verwendete.

Ein Hinterglasbild, das mit Rumpelts Kreuzigung verwandt ist, befindet sich in der Sammlung des Museums in Schwabmünchen (vgl. Abb. 94). Dieses Bild zeigt ebenfalls eine Kreuzigung mit Gustav Adolph und Martin Luther als Begleitfiguren. Beide halten mit einer Hand jeweils eine Schrifftafel mit Inschrift, was wiederum an die beiden Kartuschen der Darstellung „Der Fels der Kirche“ anknüpft. Die Inschriften des Schwabmünchener Bildes unterscheiden sich jedoch von den Kaufbeurer Bildern. Während die Schrift in der Kartusche vor der Lutherfigur durch Schädigungen in der Farbschicht nur bruchstückhaft erhalten ist, ist auf dem Schriftfeld des Schwedenkönigs folgender Text zu lesen: „Weil / ich mich / Gustav Adolph / werd von Schw / eden lassen nennen, / werd ich mich zu / Jesus – Blut / und des Luthers / Lehr / bekennen.“ Diese klare Positionierung des Schwedenkönigs für den protestantischen Glauben ist allen vier genannten Hinterglasbildern, die den Reformator und den Schwedenkönig zeigen, gemeinsam. Dennoch wurden unterschiedliche Inschriften dafür gefunden. Wie der Vergleich dieser Hinterglasbilder verdeutlicht, wurden in der Kaufbeurer Hinterglasbildproduktion immer wieder neue Kompositionen aus verschiedenen Versatzstücken geschaffen. Trotz gemeinsamer Elemente handelt es sich nicht um eine Serienproduktion eines Motivs, vielmehr unterscheiden sich die einzelnen Werke meist durch eine Reihe von Details voneinander.

### BEKENNTNISBILD ZUR „REINEN LEHRE CHRISTI“

Das Hinterglasbild von Johann Jakob Rumpelt ist, wie auch die Inschrift verdeutlicht, als Bekenntnisbild für die „reine Lehre Christi“ zu verstehen, für welche die beiden Fürsprecher des Protestantismus „ritterlich“ kämpften. Der Reformator Martin Luther, der, wie die Inschrift verrät, Gottes Wort vorträgt, wird von Schwedenkönig Gustav Adolph begleitet. Dieser dagegen schützt als Verteidiger der evangelischen Kirche auch auf dem Schlachtfeld „Gottes Ehr und Ruhm“.



*Abb. 94, Kreuzigung mit Martin Luther und König Gustav II. Adolph, 1740-1790, 33 x 22 cm (Rahmenmaß), Museum und Galerie der Stadt Schwabmünchen, Inv.-Nr. 388*

## König Gustav II. Adolph

Bei den Kunden der Kaufbeurer Hinterglasmalerei waren offenbar Bilder von Herrschern beliebt, die für den Protestantismus von Bedeutung waren, wie der schwedische König Gustav II. Adolph. Obwohl dieser hauptsächlich aus politischen Gründen im Jahr 1630 in den Dreißigjährigen Krieg eingriff, um die schwedische Machtstellung im Ostseeraum zu sichern, in den kaiserliche (d.h. katholische Truppen) vordrangen, wurde er von den Protestanten im deutschsprachigen Raum als Retter der bedrängten Protestanten und als Beschützer ihres Glaubens verehrt. Der schwedische König fiel 1632 bei Lützen in einer Schlacht gegen Wallenstein.

### BESCHREIBUNG

Es handelt sich um ein Dreiviertelporträt von Gustav Adolph auf blauem Grund mit Wappen. Unter dem Porträt befindet sich ein Schild mit der Inschrift: „GUSTAVUS / ADOLPHUS. / Suecorum Gothorum / et Vandalorum Rex. / Denatus A. 1632.“, was übersetzt bedeutet: „Gustav Adolph, der Schweden, Gothen und Wenden König, Gestorben im Jahr 1632.“

### STILKRITERIEN

Das Bildnis des Schwedenkönigs ist hinsichtlich einiger Stilmerkmale eindeutig Kaufbeuren zuzuschreiben. Gustav Adolph ist vor einem gleichmäßig hellblauen Hintergrund dargestellt, eine Farbe, die in einer Vielzahl von hiesigen Hinterglasmalereien meist großflächig vorkommt. Seine Rüstung, die darüberliegende rot-braune Schärpe sowie Details am Marschallstab, am Rahmen der Kartusche und auf dem Wappenschild sind durch die Technik des Eglomisé hervorgehoben. Dabei hinterlegte der Maler in transparenten Lüsterfarben gemalte Partien mit Blattsilber und brachte diese somit zum Glänzen. Eine weitere für Kaufbeuren charakteristische Technik wurde hier bei den Rüschen des Kragens angewandt: in die hellgrau angelegte Fläche wurde ein Gewirr aus ganz feinen und etwas dickeren Linien gekratzt, welches dann mit weißer Farbe hintermalt wurde. Diese Technik kam in ähnlicher Weise auch bei zwei Porträts Friedrichs II. von Preußen zum Einsatz (vgl. Kat.-Nr. 19, 20). Die Haare Gustav Adolphs gestaltete der Maler hingegen mit feinen Pinselstrichen. Die Konturen von Gesicht und Händen sind mit dünnen braunen Linien gezogen, Nase und Augenlider wurden mit hellgrauen Pinselstrichen zusätzlich modelliert. Die mandelförmigen Augen sind mit einer braunen Iris, die von einem dicken schwarzen Kreis umrandet ist, sowie großen schwarzen Pupillen mit weißem Glanzpunkt versehen. Des Weiteren verweisen die sicher gesetzte Schrift mit Schleife am G und die akkurate, wie mit dem Lineal gezogene Brüstung nach Kaufbeuren.

## DATIERUNG

Denkbar ist, dass das leider undatierte Bild zum 100. bzw. 150. Todestag Gustav Adolphs 1732 bzw. 1782 hergestellt wurde. Das erste für Kaufbeuren inschriftlich datierte Hinterglasbild entstand, sofern wir bislang wissen, 1747. Die Blüte der Kaufbeurer Hinterglasmalerei ist nach bisherigem Forschungsstand im Jahr 1790 vorbei. Den Endpunkt markiert ein datiertes Spruchbild anlässlich des Todes von Kaiser Joseph II.



*Kat.-Nr. 17, König Gustav II. Adolph,  
1740-1790, 33 x 26 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 5083*

## Siebenjähriger Krieg (J. M. Bauhoff)

„Das ist das ächte Bild von Preußens Friedrich“, so ist in einer der vielen Schriftkartuschen des rechts abgebildeten Hinterglasbildes zu lesen. Das Huldigungsbild auf den preußischen Herrscher Friedrich II. konnte 2009 erworben werden und ist für die wissenschaftliche Erschließung der Hinterglasbildsammlung von eminenter Bedeutung. Die 41,2 cm hohe und 32,5 cm breite Glastafel trägt die Inschrift „Pinxit. J. M. Bauhoff. a. Kauffbura“ und ist damit eindeutig Johann Matthäus Bauhoff (1716-1788) als Maler zuzuordnen. Inschriftlich datiert ist das Bild ins Jahr 1759. Dargestellt ist Friedrich II. von Preußen, genannt Friedrich der Große, als Feldherr. Sein Porträt ist umgeben von 14 einzelnen kleinen Schlachtenszenen aus den Jahren 1756 bis 1758. Jede der in den kleinen Bildern angeführten Schlachten ist genau bezeichnet und datiert. Es handelt sich um die aus preußischer Sicht wichtigsten Ereignisse des am 29. August 1756 mit dem Einmarsch preußischer Truppen in Sachsen begonnenen Krieges, der nach seinem Ende 1763 aufgrund seiner Dauer als Siebenjähriger Krieg in die Geschichte eingegangen ist.

### DER KRIEG ZWISCHEN DEM KONFESSIONSTOLERANTEN PREUSSEN UND DEM KATHOLISCHEN ÖSTERREICH

Die Begeisterung der Protestanten für Friedrich II., seit 1740 König in Preußen und Kurfürst von Brandenburg, reichte weit über dessen Herrschaftsgebiet hinaus und wurde in zahlreichen protestantischen Gegenden Deutschlands geteilt. Friedrich galt als Beschützer des Protestantismus. Dieser Ruf rührte u. a. von einer 1756 in Sachsen publizierten Denkschrift her, in der es heißt: *„Da der König sich also am Vorabend eines Angriffs der Kaiserin-Königin [Maria Theresia – A.P.] sieht, hielt er es im Interesse seiner Würde und Sicherheit für geboten, einem Feind zuvorzukommen, der ihm und dem ganzen Deutschen Reich den Untergang geschworen hat. Der König hält sich für berechtigt zum Gebrauch der Macht, die ihm der Himmel gegeben hat, um Gewalt der Gewalt entgegenzusetzen, die Anschläge seiner Feinde zu vereiteln und die Sache des Protestantismus und der deutschen Freiheit vor den Unterdrückungsgelüsten des Wiener Hofes zu schützen“* (zitiert nach Holmsten, 1969, S. 108). Der Grund für Friedrichs Vorgehen gegen Österreich war weniger konfessionell motiviert, sondern galt der Abrundung des preußischen Staatsgebietes durch sächsisches Territorium. Der Krieg zwischen Preußen und Österreich und sein Verlauf wurde auch in Kaufbeuren, einer der wenigen bikonfessionellen Reichsstädte, durchaus wahrgenommen, wie Stefan Fischer ausführt. Die konfessionellen Streitigkeiten zwischen Protestanten und Katholiken drohten in der Stadt gar zu eskalieren: *„Verloren die Österreicher in diesem Krieg eine Schlacht, so hielten die Katholiken Bittgottesdienste ab, während die preußischen Niederlagen mit Feuerwerk bejubelt wurden. Andererseits waren beim Friedensschluß von Hubertusburg [der 1763 den Siebenjährigen Krieg beendete – A.P.] die Evangelischen so außer sich vor Freude, daß man befürchten mußte, die eben zu Ende gegangenen Feindseligkeiten würden in Kaufbeuren fortgesetzt werden“* (Fischer 1990, S. 10).



*Kat.-Nr. 18, Siebenjähriger Krieg,  
Johann Matthäus Bauboff, 1759, 41,2 x 32,5 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 7950*

### DAS BILD DES PERFEKTEN FELDHERRN

Das Bild kann in die Kategorie der Huldigungsbilder eingeordnet werden. In der oberen Bildmitte finden wir als Hauptmotiv vor blauem Grund die Halbfigur Friedrichs II. Flankiert wird der Feldherr von allegorischen Figuren, die personifizierte Tugenden verkörpern. So zeigt die Fama, der gute Ruf, mit der Rechten auf Friedrich, während sie mit der Linken einen Lorbeerkranz über seinen Kopf hält. Die der Fama zugehörige Inschriftenkartusche mit dem Text „Fama / ingens / ingentior / armis“ hat Vers 124 aus Vergils Aeneis, 11. Buch, zum Inhalt. Der Vers (dt.: „Du, der groß durch den Ruf, doch größer in Waffen“) verweist auf die Bedeutung Friedrichs als Feldherr. Die weiteren allegorischen Figuren runden das Bild des perfekten Feldherrn und Herrschers ab. Links unter der Fama sehen wir einen Soldaten, der die Tapferkeit verkörpert, und eine Frau mit einem Fernrohr in der Hand, die Allegorie der Weitsicht. Rechts daneben zeigt das Bild eine Gruppe von drei Frauen mit der Gerechtigkeit als linke Figur dieser Dreiergruppe, symbolisiert durch die Waage in ihrer Hand. Das Schriftband, das sich über die Waagschalen schlängelt, trägt die Inschrift „Suum Cuique“ (dt.: „Jedem das Seine“), den Wahlspruch Friedrichs II., der sich damit in die Tradition antiker Denker stellte. Unter Friedrichs Herrschaft bezog sich der Wahlspruch vor allem auf die Freizügigkeit des religiösen Glaubens für seine Untertanen. Rechts neben der Gerechtigkeit steht die Klugheit mit einem Buch in der Hand. Die aufgeschlagenen Buchseiten tragen die Inschrift „CODEX / FRIEDE / RICIA / NUS.“ Verwiesen wird hier auf Friedrichs Versuche, das Rechtssystem in Preußen zu reformieren. Die dritte Frauenfigur spielt auf Friedrichs musische Bildung an. Der brandenburgische Kurfürst und preußische König spielte oft und gerne Querflöte.

Unbeachtet bleiben sollen auf keinen Fall die Inschriften, die der Putto zu Füßen der Figurengruppe schreibt bzw. jene auf einer Schriftrolle, die neben ihm liegt. Interessant ist insbesondere der Verweis auf den „Antimachiavell“ („Ant. / Machiav.“). In seiner Zeit als Kronprinz verfasste Friedrich 1739/40 dieses Werk, in dem er sich mit den staatspolitischen Grundsätzen des aus Florenz stammenden Niccolò Machiavelli kritisch auseinandersetzte. Machiavelli war einer der wichtigsten Staatsphilosophen der Frühen Neuzeit. Es würde an dieser Stelle zu weit führen, eingehender zu diskutieren, ob Friedrichs Kritik an Machiavellis 1532 erschienenem Buch „Il principe“, auf Deutsch „Der Fürst“, berechtigt war oder nicht. Friedrich hielt es, kurz gesagt, für eine „Gebrauchsanweisung“ prinzipienloser Tyrannei, der er eine Tugendlehre des aufgeklärten Absolutismus entgegensetzen wollte. Mit dem Verweis auf Friedrichs „Antimachiavell“ wird die von ihm vertretene absolutistische Monarchie als beste aller Staatsformen gefeiert, die es im Ernstfall auch zu verteidigen gilt.



Abb. 95, Ausschnitt aus Kat.-Nr. 18, Halbporträt Friedrichs II. von Preußen, Ausschnitt aus dem Huldigungsbild, Inv.-Nr. 7950



*Abb. 96, Halbporträt König Friedrichs II. von Preußen, Johannes Esaias Nilson (Zeichner und Kupferstecher), 1745-1759, Augsburg, Kupferstich, 22 x 16 cm (Platte), Sammlung Steiner*

Die Huldigung, die der Preußenkönig durch den Bildaufbau erfährt, wird unterstrichen durch einen entsprechenden Inskriptentext in Versform:

„Wo die Vorsehung wacht, Gerechtigkeit regiert,  
Das Seine jedem gibt, das Scepter Weisheit führt,  
Wo Klugheit alles sieht, die Tapferkeit beschützt;  
Da wird der Name gros, was Reiche unterstützet,  
Und glicklich machen kan, vereinigt als dann sich:  
Das ist das ächte Bild, von Preußens FRIDERICH.“

### AUGSBURGER KUPFERSTICHVORLAGEN

Als Bildvorlage für das gerade beschriebene Mittelbild dienten Kupferstiche des in Augsburg tätigen Grafikers Johannes Esaias Nilson (vgl. Bauer 1984, S. 89). Der 1721 in Augsburg geborene Nilson war einer der bedeutendsten Miniaturmaler, Zeichner und Kupferstecher, die Augsburg im 18. Jahrhundert hervorgebracht hat. Sein Name wird in einem Atemzug mit den großen Augsburger Grafikern Georg Philipp Rugendas und Johann Elias Ridinger genannt. Bei seinem Tod 1788 war Nilson seit 19 Jahren evangelischer Direktor der Reichsstädtischen Kunstakademie Augsburg. Das Porträt Friedrichs wie auch den Kupferstich, dem die Allegoriendarstellungen entnommen sind, schuf Nilson nach Gemälden von Antoine Pesne (1683-1757), dem preußischen Hofmaler.

### DIE SCHLACHTENSZENEN IM DETAIL

Betrachten wir nun genauer die 14 Schlachtenszenen, die das Mittelbild mit dem Porträt Friedrichs umgeben. Am 29. August 1756 marschierten preußische Truppen in Sachsen ein. Nach mehreren Gefechten auf sächsischem Territorium kam es am 1. Oktober zur ersten bekannteren Schlacht gegen die Österreicher bei Lobositz in Böhmen, die Friedrich II. für sich entscheiden konnte. Die Kriegshandlungen kamen im Winter zum Erliegen. Im Frühjahr 1757 erfolgte dann der konzentrische Einmarsch preußischer Truppen in Böhmen. Die Schlacht vor Prag war als nächstes Kriegsereignis von Bedeutung, das Preußen am 6. Mai für sich entscheiden konnte, allerdings ohne die Einnahme Prags, das daraufhin mehrere Wochen belagert wurde. Verliefen die ersten drei „Bataillen“, die auf dem Hinterglasbild auf der linken Seite von oben angeführt sind, für Preußen insgesamt betrachtet erfolgreich, so wendete sich das Kriegsglück Friedrichs II. im August 1757 bei der Schlacht von Kollin in Böhmen, die von den Österreichern als Schlacht bei Planian bezeichnet wurde. Die Niederlage der preußischen Truppen nahm Friedrich den Ruf der Unbesiegbarkeit. Unstimmig ist allerdings die Datierung, die auf dem Hinterglasbild vermerkt ist. Die Schlacht bei Kollin bzw. Planian fand am 18. Juni 1757 statt, zwei Tage danach gab Friedrich II. die Belagerung Prags auf und zog sein Heer nach Sachsen zurück.

Bei der nächsten dargestellten Schlacht, der „Bataillie bey Welau“ am 30. August handelt es sich um die Schlacht bei Groß-Jägerndorf, die wiederum von Friedrich II. gewonnen wurde. Sein Ruf als Feldherr geht u. a. zurück auf Schlachten wie die bei Roßbach am 5. November 1757. Mit einer wohlbedachten Kriegstaktik gelang es den nur 22.000 Mann unter preußischer Führung, den mit 60.000 Mann zahlenmäßig deutlich überlegenen Gegner in nur eineinhalb Stunden in die Flucht zu schlagen.

Auf der rechten Seite des Hinterglasbildes beginnt die Darstellung der zentralen Kriegsergebnisse mit der Bombardierung von Schweidnitz. Der erst 1741 von Friedrich II. zur Festung ausgebaut niederschlesische Ort nahm für alle Kriegsparteien eine Schlüsselstellung bei der Sicherung des Truppennachschubs von Böhmen nach Schlesien ein und war entsprechend umkämpft. Am 11. November 1757 wurde die Festung nach 16-tägiger Belagerung an die Österreicher übergeben, wie wenig später auch Breslau, das am 22. November angegriffen wurde und nur zwei Tage standhielt.



*Abb. 97, Ausschnitt aus  
Kat.-Nr. 18,  
Abzug der Preußen aus Breslau  
den 24. November 1757*

Bei der Schlacht bei Leuthen am 5. Dezember 1757, einem Dorf unweit von Lissa, verfestigte sich Friedrichs Ruf als genialer Feldherr allerdings erneut. Ungefähr 33.000 Soldaten Preußens und seiner Verbündeten standen etwa 90.000 österreichische Soldaten gegenüber. Mit der sogenannten schiefen Schlachtordnung gelang Friedrich II. ein glänzender Sieg über die zahlenmäßig deutlich überlegenen Österreicher. Ganz Schlesien fiel nun wieder an Friedrich zurück. „Es war ein großer Erfolg, mit dem er die Voraussetzung für einen günstigen Abschluß des Krieges geschaffen zu haben glaubte“ (Holmsten, 1969, S. 153).



*Abb. 98, Ausschnitt aus Kat.-Nr. 18, Kriegsschlachten bei Olmütz und Zornsdorf*



Abb. 99, *Siebenjähriger Krieg*,  
 Johann Matthäus Bauhoff, 1759, 40 x 31,7 cm (Rahmeninnenmaß),  
 Armeemuseum Friedrich der Große, Plassenburg ob Kulmbach,  
 Inv.-Nr. (AMFdG) 01/15

Das Kaufbeurer Hinterglasbild führt entsprechend als nächste Kriegsetappen den Abzug der Österreicher aus Breslau am 8. Dezember 1757 und aus Schweidnitz am 16. April 1758 als Erfolge an. Während Friedrich II. die Eroberung des mährischen Olmütz letztlich nicht gelang, brachte die Schlacht bei Zorndorf am 25. August den Gegnern Preußens, in diesem Fall dem russischen Heer, empfindliche Verluste ein. Dass schon im Jahr 1759 das Ende der preußischen Macht nahe schien, wird der Kaufbeurer Hinterglasmaler Johann Matthäus Bauhoff kaum geahnt haben. Sein Huldigungsbild endet mit einem der bedeutendsten Siege, die Friedrich II. im Siebenjährigen Krieg erringen konnte. Das Hinterglasbild wird wohl vor der schweren Niederlage Friedrichs bei der Schlacht bei Kunersdorf am 12. August 1759 entstanden sein, zumindest enden die Schlachtendarstellungen auf diesem, wie auch auf den folgenden Vergleichsbildern, mit Siegen Friedrichs.

#### VERGLEICHSBILDER

Ob der Hinterglasmaler für die Schlachtenszenen Kupferstiche als Vorlagen verwendet hat, ist nach wie vor unklar. Auf den ersten Blick wirkt das kleinformatige Schlachtgetümmel locker aus der Hand gemalt. Der Vergleich mit zwei weiteren nahezu identischen Hinterglasbildern, die beide ebenfalls Johann Matthäus Bauhoff signiert und ins Jahr 1759 inschriftlich datiert hat, lässt auch bei der Darstellung der Kriegsereignisse auf Vorlagen schließen. Eines der Bilder befindet sich in Privatbesitz. Es weist lediglich kleine Unterschiede auf. Ein weiteres Vergleichsbild befindet sich in der Sammlung des ‚Armeemuseums Friedrich der Große‘ auf der Plassenburg in Kulmbach. Typisch für die Kaufbeurer Hinterglasbildproduktion ist, dass die Glasmaße aller drei uns bekannten Bilder voneinander abweichen, auch wenn es sich bei dem Hinterglasbild in Privatbesitz mit den Maßen 46 x 37 cm wieder um eine großformatigere Glasscheibe handelt.

Bauhoff scheint ein weiteres, auf einen Augsburger Kupferstich von Johann Martin Will zurückgehendes Huldigungsbild Friedrichs II. angefertigt zu haben. Das teils stark beschädigte, rechts abgebildete Hinterglasbild, befindet sich im Besitz des Museums in Riedlingen. Die Darstellung des Kriegsgeschehens endet mit der Schlacht bei Breslau 1757.



*Abb. 100, Siebenjähriger Krieg,  
um 1759, 35,5 x 22,2 cm (Glasmass),  
Museum „Schöne Stiege“ Riedlingen, Inv.-Nr. 190*

## Friedrich II. von Preußen (J. M. Bauhoff)

Welches Ausmaß die Verehrung des preußischen Königs Friedrich II. offenbar in den protestantischen Reichsstädten Oberschwabens hatte, erahnt man bei Betrachtung der Vielzahl erhaltener Hinterglasbilder Kaufbeurer Provenienz mit Porträts des Herrschers. Ein Schlüsselobjekt, das bedauerlicherweise nicht zur Sammlung des Kaufbeurer Stadtmuseums gehört, sondern in Privatbesitz ist, ist ein großformatiges Bildnis, das ins Jahr 1759 datiert und von Johann Matthäus Bauhoff signiert ist, der als Herstellungsort Kaufbeuren angibt. Gemalt wurde das Hinterglasbild von Bauhoff also im selben Jahr wie die drei vorangegangenen Werke, die während des Siebenjährigen Kriegs entstanden sind (vgl. Kat.-Nr. 18 sowie Abb. 99, 100).

### BESCHREIBUNG

Friedrich II. ist als Dreiviertelfigur von der Seite dargestellt. Den Kopf wendet er dem Betrachter zu. Er trägt eine Uniform, bestehend aus einem blauen Rock, reichlich mit Silbertressen bestickt. Unter dem vorne geöffneten Rock wird ein metallener Brustpanzer sichtbar sowie weiße Uniformhosen. Über der Schulter liegt eine goldgelbe Schärpe. Auf die Brust des blauen Rocks ist der preußische Adlerorden geheftet. In der rechten Hand, die in einem weißen Handschuh steckt, hält Friedrich den Marschallstab. Auf dem Kopf trägt er einen Dreispitz. Darunter ist die Perücke zu sehen, die am Hinterkopf den typischen, mit einer schwarzen Schleife verzierten Zopf aufweist. Ein Mantel, innen mit Hermelin gefüttert, außen mit der Königskrone verziert, ist um die Hüfte geschwungen. Die linke Hand Friedrichs verschwindet hinter dem großen Wappen, das ebenfalls den preußischen Adler darstellt. In den rocailleförmigen Ornamenten, also von Muscheln inspirierte Schmuckformen, die besonders im 18. Jahrhundert modern waren, ist der Porträtierte links und rechts eindeutig benannt als „FRI / DERI / CUS / REX / BORUS / SIA“. Im Hintergrund befindet sich links ein grünes Zelt mit geöffnetem Eingang. Die Zeltplane ist ebenfalls mit dem Preußenadler verziert. Bauhoffs Kunstfertigkeit wird in den vielen Details deutlich, etwa in der aufwändigen Stickerei, die den blauen Rock schmückt, oder in der kleinteiligen Verzierung der Hutkrempe.

### EIN VERSCHOLLENES, 1764 DATIERTES HINTERGLASBILD

Franz Zell, der in Kaufbeuren im Jahr 1901 zusammen mit dem Bezirksamtmann Gustav Kahr und Kurat Christian Frank die Ausstellung „Volkskunst im Allgäu“ konzipierte, erwähnt in seinem ein Jahr später erschienenen, reich bebilderten Begleitband zur Ausstellung ein bislang verschollenes Friedrichsbildnis: *„Ein sehr schönes, leider zerbrochenes Glasbild der Ausstellung stellt König Friedrich im Brustbild mit dem Brandenburger Wappen dar; links en miniature die ganze Figur eines Hofmanns, rechts die eines Potsdamer Grenadiers. In der das Brustbild nach unten abschließenden Rokoko-Kartusche findet sich die Inschrift des Malers: ‚Pinx Job. Math. Bauhoff A. 1764 Kauffburae‘. In größerer Schrift ist in die Kartusche eingefügt: ‚Fridericus Rex Borussae El(ector) B.R. (randenburgae)“* (Zell 1902, S. 40).



*Abb. 101, König Friedrich II. von Preußen,  
Johann Matthäus Bauboff, 1759, 45,9 x 35,2 cm (Glasmäß), Privatsammlung Kaufbeuren*

### Ein 1764 datiertes Friedrichbildnis im Stadtmuseum Kaufbeuren

Ein weiteres, inschriftlich ins Jahr 1764 datiertes Hinterglasbild konnte das Stadtmuseum Kaufbeuren 1990 aus Privatbesitz in Buchloe erwerben. Der Bildaufbau ist mit dem oben beschriebenen Werk weitgehend identisch. Dass Bauhoff nicht alle Details minutiös nach einer Vorlage „durchpauste“, sondern mitunter auch freihändig malte, zeigt ein Blick auf die linke der beiden großen Schriftkartuschen. Offenbar blieb nicht genügend Platz für den kompletten Namen des Porträtierten, heißt es bei dem nebenstehend abgebildeten Hinterglasbild doch nur „FRIDERIC / REX“, während die Bezeichnung als Kurfürst von Brandenburg mit „BORUSSAE / EL: BR“ fast identisch ist. Allerdings hat Bauhoff das Kartuschenfeld gespiegelt, was gut erkennbar ist, wenn man die Zweige, den Wappenträger sowie den Saum der blauen Stoffdrapierung genauer betrachtet.

### Zu den Entstehungshintergründen der Friedrichporträts

Ein ebenfalls 1764 datiertes und von Bauhoff signiertes Hinterglasbild beschäftigte schon vor über 50 Jahren Theo Dames, der in der Zeitschrift „Das schöne Allgäu“ die Hintergründe der Entstehung eines „Fridericus-Bild aus dem Allgäu“ zu erhellen versuchte. Bei Dames ist ein Friedrichporträt abgebildet, das weder mit dem von Zell beschriebenen noch mit anderen dem Kaufbeurer Stadtmuseum bekannten Friedrichporträts identisch ist. Dieses Bild ist leider bislang verschollen. Dames' zentrale These lautet, dass Friedrich II. wegen seines Gerechtigkeits sinns und seines Eingreifens in den Baierischen Erbfolgekrieg auch im Allgäu verehrt wurde. Dem ist zwar prinzipiell zuzustimmen, die Argumentation des Autors ist aber leider sehr ungenau und die eben erwähnten Ereignisse stehen, wie im Folgenden gezeigt wird, kaum in Zusammenhang mit den Friedrichporträts aus Kaufbeuren.

Friedrich II. (1712-1786), genannt der Große, wurde 1740 Kurfürst von Brandenburg und König in Preußen. Erst mit dem Vertrag über die erste Teilung Polens zwischen Österreich, Russland und Preußen am 5. August 1772 erhielt Preußen neben anderen Gebieten auch Westpreußen zu seinem Staatsterritorium hinzu und Friedrich II. konnte sich forthin „König von Preußen“ nennen. Er galt weithin als Garant für die Religionsfreiheit. Schon in seinem ersten Regierungsmonat erließ er eine Verfügung, die für Aufsehen sorgte: *„Auf die Frage, ob die katholischen Schulen bestehen bleiben sollten, gab der König den Bescheid: Die Religionen müssen alle toleriret werden, den hier mus ein jeder nach seiner Fasson selich werden. Noch deutlicher wurde Friedrich in einer Stellungnahme zu dem Problem, ob ein Katholik das preußische Bürgerrecht erhalten dürfe: Alle Religionen seindt gleich und guth, wan nuhr die leute, so sie profesiren, Erlige Leute seindt, und wen Türken und Heiden kähmen und wollten das Land pöpliren, so wollen wir sie Mosqueen und Kirchen bauen. Friedrich übernahm damit eine bewährte Gepflogenheit seiner Vorfahren, die nur zu gern ihr unterbevölkertes Land mit emigrierten Protestanten aus Frankreich und Österreich pöplirt hatten. Zumindest in religiöser Hinsicht galt Preußen schon lange als das toleranteste Land Europas“* (Holmsten 1969, S. 42). Friedrichs Eingreifen in den Baierischen Erbfolgekrieg im Jahre 1778, das Dames als Hauptargument in die Diskussion bringt, hat zwar tatsächlich zum Erhalt Kurbaierns beigetragen (vgl. dazu Pellengahr, 2004, Fußnote 18),



*Kat.-Nr. 19, Friedrich II. von Preußen,  
Johann Matthäus Bauboff, 1764, 59,5 x 50 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 5219*

doch ereignete sich dieser Krieg 19 Jahre nach dem frühesten bislang bekannten datierten Friedrich-Hinterglasbild mit Kaufbeurer Provenienz. Die Anerkennung und Zuneigung „*breiter Schichten Schwabens*“, die Dames als Folge des Eingreifens Friedrichs in den Baierischen Erbfolgekrieg anführt, kann wohl kaum der Auslöser für das Friedrichporträt gewesen sein. Abgesehen davon ist wenig wahrscheinlich, dass die Protestanten in Kaufbeuren eine Stärkung des katholischen Kurbaierns unbedingt bejubelten.

Da wir heute deutlich mehr auf Glas gemalte Friedrichporträts, die von Bauhoff stammen, kennen, lässt sich auch der Entstehungszusammenhang konkreter fassen. Die weit über Brandenburg hinausreichende Begeisterung für Friedrich II. in protestantischen Gegenden Deutschlands ist viel eher mit Friedrichs Rolle im Siebenjährigen Krieg (1756-1763) zu erklären (vgl. Kat.-Nr. 18).

#### **EIN FRIEDRICHPORTRÄT AUS DEM ALTBESTAND DES KAUFBEURER MUSEUMS**

Unter der Inventarnummer 1326 ist ein Bildnis Friedrichs II. verzeichnet, das zum sogenannten Altbestand des Museums gehört, also vor 1960 bereits im Besitz des Museums war. Es trägt die Jahreszahl 1766, ist mit „Joh. / Matth. / Bauhof“ signiert und in vielen Details mit dem vorher beschriebenen identisch.

#### **KUPFERSTICHVORLAGE**

Bauhoff verwendete als Vorlage für seine vielen großformatigen Hinterglasbilder einen Augsburger Kupferstich, der von Philipp Andreas Kilian (1714-1759) hergestellt wurde. Ein Hinterglasbild, das, verglichen mit den vorher beschriebenen, am meisten Details der Vorlage übernimmt, konnte das Stadtmuseum Kaufbeuren 2004 aus dem Kunsthandel erwerben. Im Hintergrund rechts ist, wie bei der Kupferstichvorlage, eine Wiese mit Hügel zu erkennen, auf der eine Festung steht. Es ist weder signiert noch datiert und kann daher nicht mit Sicherheit der Kaufbeurer Hinterglasbildproduktion zugeschrieben werden. Andere Produktionszentren mit Friedrichbildnissen sind jedoch nicht bekannt.

#### **VERBREITUNG DER FRIEDRICHPORTRÄTS HINTER GLAS**

Sowohl die bisher bekannte Zahl an sehr ähnlichen Friedrichporträts als auch deren Verbreitung über Kaufbeuren hinaus lässt durchaus auf einen Käufermarkt schließen, der wohl nicht nur vor Ort zu vermuten ist. Schon Hannelore Kunz-Ott stellte 1998 aufgrund der großen Zahl mittlerweile bekannter Hinterglasbilder aus Kaufbeuren in Frage, ob es sich hier wirklich nur um eine Fertigung im Nebenerwerb handelte (vgl. Kunz-Ott, 1998).



*Kat.-Nr. 20, Friedrich II. von Preußen,  
Johann Matthäus Bauboff, 1766, 48,0 x 38,3 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 1326*



*Abb. 102, Friedrich II. von Preußen,  
Philipp Andreas Kilian, Mitte 18. Jahrhundert, Augsburg, Kupferstich, 54 x 39,5 cm (Platte),  
Inv.-Nr. 5736*



*Kat.-Nr. 21, Friedrich II. von Preußen,  
1740-1790, 50,5 x 40,5 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 6066*

## Friedrich II. von Preußen zu Pferd

Eindeutig Kaufbeuren zuschreibbar ist, im Unterschied zum vorhergehenden Bildnis, dieses Hinterglasbild, das Friedrich II. auf einem Hengst sitzend darstellt. Die Machart der grünen Wiese, ein kräftiges, leuchtendes Grün und auffällige Grasbüschel, kommt bei vielen Kaufbeurer Hinterglasbildern vor.

### BESCHREIBUNG

Friedrich II. trägt, wie auf seinen Porträts üblich, einen blauen Uniformrock. An seiner Brust haftet der preußische Adlerorden. Auf dem Kopf sitzt der typische Dreispitz. Den rechten Arm hat der Preußenkönig in die Hüfte gestützt, in der linken Hand hält er die Zügel. Das Pferd ist schön geschmückt mit einer roten Satteldecke und rot-blauen Bändern, die in seine Mähne geflochten sind. Möglicherweise hat der Hinterglasmaler versucht, Licht und Schatten mithilfe des immer dunkler werdenden Fells des Pferdes darzustellen, das im vorderen Bereich rötlichbraun gehalten ist und im hinteren Bereich dunkelbraun wirkt.

### BILDFUTTER

Die Rückseite der Hinterglasbilder wird in der Regel mit einer hölzernen Platte oder – in Ausnahmefällen – mit Pappe verschlossen. Um möglichst wenig Bewegung der bemalten Glasplatte zu ermöglichen, wird oft ein sogenanntes Bildfutter eingelegt (vgl. den Artikel von Simone Bretz). In diesem Fall handelt es sich um einen Einnahmezettel, der ins Jahr 1799 datiert. Aufgeführt sind offenbar die Geldeinnahmen für die im Zweiten Koalitionskrieg gefallenen Opfer. Auf dem nur in Teilen erhaltenen und lesbaren Zettel ist vermerkt: „Einnahm Geld an gefallenen Opfer 1799 / an Xr / 12,35 ist an Walburgi, und / 19,48. an Jacobi; ferner / 10,54. an Martini, und / 20,30. an Lichtmeß aus den Opferstöcken erhoben worden. / 2 Xr sind aus ... gelöst worden / I.L.M ...lein Pfarrer / Datus und Summa ...“ Sollte der Zettel im Bildfutter vom Hersteller des Hinterglasbildes eingebracht worden sein, dann würde es sich um ein spätes Bild aus der Blütezeit der Kaufbeurer Hinterglasmalerei handeln, die nach derzeitigem Kenntnisstand im Jahr 1790 endet. Denkbar ist aber auch, dass er zu einem späteren Zeitpunkt vom Eigentümer des Hinterglasbildes eingebracht wurde, waren die rückseitigen Platten doch meist lose aufgelegt und nur von Nägeln gehalten, die in die seitliche Rahmenleiste eingeschlagen wurden.



*Kat.-Nr. 22, Friedrich II. von Preußen zu Pferd,  
2. Hälfte 18. Jahrhundert, 26,8 x 23,2 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 5614*

## Friedrich Wilhelm II. von Preußen

Friedrich Wilhelm, geboren am 25. September 1744 in Berlin, verstorben am 16. November 1797 in Potsdam, war von 1786 bis zu seinem Tod als Friedrich Wilhelm II. König von Preußen. Er ist der Sohn des 1758 verstorbenen Prinz August Wilhelm und damit ein Neffe des kinderlosen Friedrichs II. Durch den Tod seines Vaters August Wilhelm wurde Friedrich Wilhelm Thronfolger.

### BESCHREIBUNG

Das nebenstehende Hinterglasbild zeigt Friedrich Wilhelm seitlich im Dreiviertelporträt mit frontal ausgerichtetem Blick. Der linke Arm und der gestreckte Zeigefinger weisen zur linken Seite, der rechte Arm ist auf einen Stock gestützt. Friedrich Wilhelm trägt einen blauen Rock mit roten Ärmelaufschlägen, rotem Kragen und roter Knopfleiste. Die Schärpe ist goldfarben. Als Kopfbedeckung dient der typische Dreispitz. Der Porträtierte ist in einem schwarzgrundigen Oval vor blauem Hintergrund dargestellt. Dieses dunkle Blau für den Hintergrund ist für derartige Medaillonbilder aus Kaufbeuren allerdings eher untypisch. Es handelt sich um eine spätere Übermalung. Das weiße Schriftband mit flatternden Enden trägt die Inschrift: „FRIDERICUS WILHELMUS / Principis Augusti Wilhelm M or: Reg: Bor: / Filius.n.s.u.max.imp.nat. ut. 25.Sept.“ Die Inschrift ist an beiden Seiten rot eingefasst. Durch den opulenten Rahmen wirkt das kleine Glasbild insgesamt größer.

### VERGLEICHSBILD

Ein ganz ähnlich aufgebautes Hinterglasbild Kaufbeurer Herkunft hat sich im Nationalmuseum Prag erhalten. Es zeigt den Onkel Friedrich Wilhelms, Friedrich II.

### VORLAGEN

Als Vorlagen für diese, wie die folgenden Hinterglasbilder, dienten Kupferstiche des Augsburgers Johannes Esaias Nilson (1721-1788), der eine Serie kleinformatiger Herrscherporträts anfertigte.



*Abb. 103, Friedrich II. von Preußen, um 1786, 14 x 10 cm (Glasmaß), Kunstgewebemuseum Prag, Inv.-Nr. 18215*



*Kat.-Nr. 23, Friedrich Wilhelm II. von Preußen,  
um 1786, 30,8 x 16,8 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 5740*

## König Georg III. von Großbritannien

Georg III. wurde am 4. Juni 1738 in London geboren und verstarb am 29. Januar in Windsor. Seit 1760 war er König von Großbritannien und Irland sowie Kurfürst von Hannover. Ab 1801 war er König des Vereinigten Königreichs Großbritannien und Irlands. Außerdem beanspruchte er, wie der Inschrift „Magn:Brit:Franc:et Hibern:Rex“ zu entnehmen ist, die Königswürde von Frankreich. Er war, das sei hier am Rande erwähnt, der letzte britische Monarch, der sich infolge des Hundertjährigen Krieges als französischer König bezeichnete. Georgs Amtszeit war in der zweiten Hälfte überschattet von einer zunächst temporär, später dauerhaft auftretenden Geisteskrankheit. Daher übernahm sein ältester Sohn 1811 als Prinzregent die Amtsgeschäfte.



*Kat.-Nr. 24, König Georg III. von Großbritannien,  
Mitte 18. Jahrhundert, 21,5 x 18 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 5885*

### BESCHREIBUNG

Das Hinterglasbild zeigt Georg III. im Halbporträt in einem dunkel gemalten Oval mit feiner goldener Umrahmungslinie. Der britische König trägt einen roten Rock mit goldenen Knöpfen und Knopflöchern, weißem Stehkragen, Schärpe und Orden. Unter dem linken Arm wird der Hermelinpelz des Königsmantels sichtbar. Georg stützt die rechte Hand auf einen Stockknauf.

### DATIERUNG

Den Anspruch auf den französischen Thron ließ Georg III. im Jahr 1801 fallen. Auf offiziellen Dokumenten war der Titel jedoch noch Jahre später enthalten und wurde erst 1820 endgültig aufgegeben. Ob der Hinterglasmaler, der auf eine Augsburger Kupferstichvorlage von J. E. Nilson zurückgriff, von diesen Feinheiten wusste und diese bei der Datierung behilflich sein können, ist fraglich. Allerdings ist dieses Hinterglasbild stilistisch den übrigen Medaillonbildern sehr nahe. Es weist beispielsweise ebenfalls radierte Haare auf, ebenso die für Kaufbeuren typischen Farben Rot und Blau. Daher ist eine Zuordnung zur ersten Herstellungsperiode bis 1790 nach momentanem Forschungsstand wahrscheinlich.

### VERGLEICHSBILD

Ein ganz ähnlich aufgebautes Hinterglasbild hat sich im Fränkischen Museum der Stadt Feuchtwangen erhalten, die während der Reformation protestantisch wurde. Es zeigt den französischen König Ludwig XV. Geboren 1710, wurde er bereits 1715 König von Frankreich und Navarra. Er starb 1774. Das Porträt Georgs III. ist zudem eng verwandt mit einer Bilderserie, die die vier Jahreszeiten zeigt und die Bauhoff zugeschrieben wird; gerade die Modellierung der Gesichter und auch die Art der Komposition sind sehr ähnlich (vgl. Kat.-Nr. 65-68).



*Abb. 104,  
König Ludwig XV. von Frankreich, Mitte  
18. Jahrhundert, 18,5 x 11 cm (Glasmaß),  
Fränkisches Museum Feuchtwangen,  
Inv.-Nr. 00355*

## Hinterglasbilder mit religiösen Motiven

Die Hinterglasbilder mit religiösen Motiven sind – neben den protestantischen Motiven – die zahlenmäßig größte Gruppe im Bestand des Stadtmuseums Kaufbeuren. Insgesamt umfasst die Sammlung derzeit 30 Hinterglasbilder mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament, mehrere Evangelistendarstellungen, eine Abbildung der heiligen Cäcilie sowie ein Bild zu einer evangelischen Predigtschrift des 18. Jahrhunderts. Neben den Bildern im Bestand des Stadtmuseums sind weitere 26 Kaufbeurer Hinterglasbilder mit religiösen Motiven in anderen Museums- und Privatsammlungen bekannt.

Der große Anteil biblischer und religiöser Darstellungen in der Kaufbeurer Hinterglasbildproduktion des 18. Jahrhunderts verwundert keineswegs. Schließlich hat die bildliche Darstellung von Motiven aus der Bibel gerade im Protestantismus eine lange Tradition. Wie Martin Scharfe, der den Begriff der „*evangelischen Andachtsbilder*“ prägte, ausführt, entstand vor allem seit der „*bilderfreudigen*“ Barockzeit eine Vielzahl an Wandbildern in Kirchen, die auf biblische Erzählungen zurückgehen. Bildliche Darstellungen zur Bibel beschränkten sich jedoch nicht nur auf den Kirchenraum, sie erschienen im protestantischen Kontext „*auch in anderen öffentlichen Gebäuden und vor allem in Wohnungen: auf Öfen und Möbel, auf Gerät und Geschirr, an der Wand als Tafel- oder Hinterglasbild oder billig erworbener Druck, in den frommen Büchern als Illustration oder Einlegebild*“ (Scharfe 1968, S. 78). Gerade für die Hinterglasbildproduktion stellt sich die Frage, welche Bilder für die Hinterglasmaler zugänglich waren. Schließlich entstand die Mehrzahl der Bildmotive auf der Grundlage von Bildvorlagen, in der Regel Kupferstiche.

Die Kaufbeurer Bilder sind stark durch den Protestantismus beeinflusst – was vor allem die im vorausgehenden Kapitel beleuchteten Bekenntnis-, Jubiläums- und Herrscherbildnisse belegen. Auch für biblische Bilder gibt es eine protestantische Bildtradition, die den Kaufbeurer Hinterglasmalern vermutlich geläufig war und bereits von Martin Luther geprägt wurde. So bestimmte dieser etwa die Bildausstattung seiner deutschsprachigen Bibelübersetzung selbst, die 1534 erstmals als Vollbibel erschien (vgl. Oertel 1983, S. 76). Unzählige nachfolgende Ausgaben der deutschsprachigen Bibel übernahmen und erweiterten diesen Bilderkanon, der vorrangig einen Schwerpunkt im Alten Testament setzte, Darstellungen der Propheten beinhaltete sowie im Neuen Testament etwa Abbildungen der vier Evangelisten. Im Laufe des 16. Jahrhunderts wurden seit der Merianbibel des Straßburger Druckers Zetzner von 1630 auch die Evangelien mit der Passionsgeschichte sowie die Apostelgeschichte mit Abbildungen versehen (vgl. Oertel 1983, S. 85).

Hinsichtlich der Motivauswahl lassen sich damit durchaus Parallelen zwischen der Bildausstattung illustrierter Lutherbibeln und den Kaufbeurer Hinterglasbildern mit religiösen Motiven feststellen. Sämtliche biblischen Darstellungen der Kaufbeurer Hinterglasmalerei sind auch in illustrierten Lutherbibeln zu finden, beispielsweise in

den Bibeln, die seit dem 17. Jahrhundert im Nürnberger Endter Verlag herausgebracht wurden. Nichtsdestotrotz stammen die derzeit bekannten Stichvorlagen für die Kaufbeurer Hinterglasmalerei meist aus einem anderen Kontext. Ein Grund dafür ist sicherlich, dass illustrierte Bibelausgaben im Gegensatz zu Einblattgedrucken deutlich teurer waren. Auch Bilderbibeln, d.h. Bibeln, die ausschließlich aus Illustrationen mit kurzen Texten bestehen, sind auf den ersten Blick – gerade was deren Kombination von Bild und Text angeht – denkbare Vorlagen für die Kaufbeurer Hinterglasmaler. Eine ganze Reihe bekannter Bilderbibeln stammt aus der von Kaufbeuren aus nahe gelegenen „Bilderfabrik“ Augsburg (u.a. publiziert von Melchior Küsel 1679, Johann Ulrich Kraus 1698-1700, Philip Andreas Kilian 1758, Johann Baptist und Johann Sebastian Klauber 1748; vgl. Stoll 2007, S. 49f.). Bis auf eine Darstellung des Propheten Jona in der Klauberschen Bilderbibel, die wiederum auf die Merianbibel von 1630 zurückgeht, konnten jedoch keine weiteren Stichvorlagen aus diesem Kontext nachgewiesen werden. Auch im Fall der Bilderbibeln ist davon auszugehen, dass für die Kaufbeurer Hinterglasmaler einzelne Kupferstiche deutlich erschwinglicher und damit leichter zugänglich waren.

Die bislang bekannten Kupferstichvorlagen für die Kaufbeurer Hinterglasmalerei knüpfen eng an die Augsburger Grafikproduktion des 18. Jahrhunderts an. So finden sich eine Reihe religiöser Motive, die auf die bekannten Augsburger Friedensgemälde zurückgehen, darunter Stiche von Philipp Andreas Kilian, Johann Philipp Haid und Martin Engelbrecht. Bei den Friedensgemälden handelt es sich um Kupferstiche, die seit dem 17. Jahrhundert anlässlich des Hohen Friedensfestes an die evangelische Schuljugend verschenkt wurden (vgl. Jesse 1981 sowie Gier 2000). Unter den 138 Grafiken, die von 1651 bis 1789 in Form von Einblattgedrucken erschienen, finden sich eine Reihe von Darstellungen, die entweder als ganze Vorlage oder nur in einzelnen Motiven als Versatzstücke von den Kaufbeurer Hinterglasmalern verwendet wurden. Dass nicht nur Grafiken aus dem nahe gelegenen Augsburg die Hinterglasmalerei in Kaufbeuren prägten, beweisen beispielsweise aber auch ein italienischer Kupferstich einer Kreuzigung von Antonio Baratti (Vorlage) und Appo Wagner (Stecher) von 1778 oder aber die Abwandlung des Kupfertitels der Predigtschrift „Evangelischer Krankentrost“ von Johann Jacob Otho, die im 18. Jahrhundert im Nürnberger Endter Verlag veröffentlicht wurde.

Eine Sonderrolle nimmt die Darstellung der heiligen Cäcilie in Hinterglastechnik ein. Im Unterschied zu anderen Zentren der Hinterglasmalerei sind für Kaufbeuren keine weiteren Heiligenbilder überliefert, was hinsichtlich der protestantischen Ausrichtung der Kaufbeurer Produktion nicht weiter verwundert. Schließlich wandte sich die Reformation gegen den ausgeprägten katholischen Bilderkult, der sich im Spätmittelalter entwickelt hatte und in unzähligen Heiligenbildern niederschlug. Wie Martin Scharfe ausführte, gibt es dennoch vielfältige Beispiele der Heiligendarstellung und -verehrung im protestantischen Kontext (vgl. Scharfe 1968, S. 139-171). Im Fall der heiligen Cäcilie aus Kaufbeuren lässt sich ihre Ausnahmestellung eventuell damit begründen, dass sie als Patronin der Kirchenmusik einen besonders wichtigen Bestandteil des protestantischen Kirchenwesens verkörperte.

## Der Sündenfall

Dieses Hinterglasbild zeigt die Erschaffung Evas, den Sündenfall und die Vertreibung aus dem Paradies als Simultandarstellung. Der Maler stellt also auf einem Bild drei aufeinanderfolgende Begebenheiten aus dem Alten Testament dar, die sich in 1. Mose 2,21-3,24 finden.

### EINE GLÄNZENDE DARSTELLUNG DES SÜNDEFALLS

In einer grünen Landschaft ist im Vordergrund des Bildes der Sündenfall des ersten Menschenpaares dargestellt. Der prall mit Früchten behangene Baum der Erkenntnis steht leicht rechts von der Bildmitte. Er leuchtet einladend, denn er ist mit Silberfolie hinterlegt, die durch die transparenten Farblasuren scheint. Um seinen Stamm windet sich die Schlange, Sinnbild der Versuchung, und neigt sich Eva zu, die links vom Baum steht. Diese bedeckt ihre Blöße mit ihrer rechten Hand und ihrem langen Haar. Rechts vom Baum steht Adam, der in der rechten Hand den angebissenen Apfel hält und mit der Linken mit einem belaubten Zweig sein Geschlecht bedeckt. In der linken Bildhälfte tummeln sich ein Einhorn, ein Rind und ein Schaf, rechts ein Reh und ein Hund. Das Bild zeigt dem Betrachter nicht nur den Sündenfall, sondern im Hintergrund rechts auch gleichzeitig die Erschaffung Evas aus einer Rippe Adams und links die Vertreibung aus dem Paradies. Hinter dieser Landschaft mit locker verteilten Büschen und Bäumen ist im Hintergrund verblassend ein Bergpanorama zu sehen, über dem sich ein blassblauer Himmel weitet. In einem weißen Band am unteren Bildrand steht mit schwarzen, geschwungenen Lettern geschrieben: „Der Sünden Fall Adams u. Evæ 1 B.Mos.1.v.6“. Das Bild ist in einen braunen, furnierten Würfeleckrahmen gefasst.

### STILISTISCHE EINORDNUNG

Die Darstellung entbehrt nicht einer moralisierenden Komponente, die sich an den Ansichten der Tugendlehren des 18. und frühen 19. Jahrhunderts (vgl. Scharfe 1968, S. 46) orientierte. Da der Sündenfall bereits geschehen ist – Adam hält den angebissenen Apfel in seiner Rechten – ist sich das erste Menschenpaar seiner Nacktheit bewusst und bedeckt schamhaft seine Blöße. Bei der Vertreibung aus dem Paradies im Hintergrund tragen Adam und Eva eine Art Lendenschurz aus Blattwerk, und die Darstellung der Erschaffung Evas ist so klein, dass an ihrer Nacktheit wohl niemand Anstoß nehmen konnte. Der Maler orientierte sich an der allgemeinen Ikonografie zum Thema. Konkrete Vorbilder zu den einzelnen Motiven sind bis jetzt nicht entdeckt worden. Das Bild weist einige Merkmale Kaufbeurer Hinterglasbilder auf: die helle Sockelzone mit einer klaren Schrift, Konturlinien in brauner Farbe, schwarze Punkte als Augen und rosa Wangen. Das satte Grün für die Wiese und die Bäume sowie die Verwendung der Eglomisé-Technik, bei der Blattmetall hinter transparente Farbschichten gelegt wird, ist in der Kaufbeurer Hinterglasmalerei sehr häufig. Gleiches gilt für die mit wenigen Pinselstrichen gestalteten Grasbüschel. Sehr schön lässt sich auf der Rückseite des Bildes die Verwendung des Blattmetalls sehen.



*Kat.-Nr. 25, Der Sündenfall,  
1740-1790, Eglomisé, 25,7 x 32,8 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 5838*



*Abb. 105, Der Sündenfall  
Rückseite des Bildes, aufgenommen  
bei der Restaurierung durch  
Simone Bretz.*

## Jakobs Kampf

Viele Hinterglasbilder mit religiösen Motiven der Kaufbeurer Sammlung zeigen Ereignisse des Alten und Neuen Testaments, die mit Kampf und Befreiung zu tun haben. Es geht hier im übertragenen Sinn um die Bedrohung und die Errettung der protestantischen Kirche. In diesem Zusammenhang ist auch die Darstellung von Jakobs Kampf zu verstehen (vgl. Pellengahr 2011).

### BESCHREIBUNG

Die biblische Erzählung von Jakobs Kampf ist nachzulesen in 1. Mose 32,25-30. Jakob macht sich nach langer Abwesenheit auf den Weg zurück in die Heimat zu seinem Bruder Esau, den er um den Segen betrogen hatte, den der Vater kurz vor seinem Tod dem Erstgeborenen spendete. Als er den Grenzfluss Jabbok erreicht, schickt er seine Familie voraus ans heimatliche Ufer. Allein zurückgeblieben, ringt ein Mann mit ihm, bis die Morgenröte aufsteigt. Bereits in der frühchristlichen Kunst wird der Mann als Engel dargestellt, der das Göttliche verkörpert. Der Kampf Jakobs mit Gott in Engelsgestalt ist in einer Art offenem Medaillon dargestellt, welches oben und unten von zwei Schriftbändern umrahmt wird. Jakob in hellbraunem Hemd und Rock kämpft auf der linken Seite und ist dem Engel schon unterlegen. Dieser packt ihn unter dem Oberschenkel und an der Schulter und hat ihn so aus seiner stabilen Position gebracht. Die Tradition dieses Motivs reicht zurück bis zu antiken Ringergruppen. Der Engel trägt ein blaues Kleid und eine goldene Schärpe, die um seinen Oberkörper flattert, sowie rote Schnürsandalen. Kurzes dunkles Haar umrahmt sein Gesicht mit dicken Locken. Seine Flügel schimmern silbern. Der Kampf findet auf einer Wiese statt, die links von einem Nadelbaum, rechts von einem Laubbaum begrenzt wird. Zu den Füßen der Kämpfenden liegt Jakobs Wanderstab mit einem Wasserschlauch und einer Feldflasche. Am Horizont zeigt sich die Morgenröte in einem zarten Rosa, der restliche Hintergrund ist himmelblau. Der Engel spricht zu Jakob: „Las mich gehen, denn die Morgenröthe bricht an“, wie auf dem oberen Spruchband geschrieben steht. Jakob antwortet ihm: „Ich lasse dich nicht, du Segnest, mich denn.“ Dies ist auf dem unteren Spruchband zu lesen. Schließlich erkennt Jakob in dem Engel den Herrn und erhält von ihm den Namen Israel.

### STILISTISCHE EINORDNUNG UND VORBILDER

Das Bild ist nicht signiert, lässt sich aber aufgrund stilistischer Merkmale eindeutig der Kaufbeurer Hinterglasmalerei zuordnen. Das helle Blau wurde auf Kaufbeurer Hinterglasbildern durchgehend verwendet. Auch der Einsatz der Eglomisé-Technik, um einzelne Bilddetails zum Leuchten zu bringen, ist ein typisches Merkmal. Bei diesem Bild wurden Bäume und Wiese, Gewand und Stiefel Jakobs, das Gefäß am Boden sowie Schärpe und Flügel des Engels mit transparenten Farben gemalt und mit silberner Blattmetallfolie hinterlegt. Die Gestaltung der Haare ist besonders auffällig und wiederum typisch für Kaufbeuren. Zunächst wurde die Frisur mit einer gleichmäßig dunklen Farbe angelegt, dann einzelne Haarsträhnen und Locken in feinen Linien



*Kat.-Nr. 26, Jakobs Kampf mit dem Engel,  
1740-1790, Eglomisé, 36,8 x 27,5 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 5287*

ausradiert und zuletzt mit einem hellen Farbton hinterlegt. Die Spruchbänder sind zu ihren Enden hin in zartem Rosa abgetönt.

#### Ein Vergleichsbild und die Vorlage

Ein Kaufbeuren zuschreibbares Hinterglasbild mit dem gleichen Motiv befindet sich im Museum der Alltagskultur Waldenbuch (vgl. Abb. 107), welches zum Landesmuseums Württemberg gehört. Es zeigt den Kampf der beiden vor einer befestigten Stadt und Bergen im Hintergrund. Die Schriftbänder sind hier einer dicken Schriftleiste mit einem Vierzeiler am unteren Bildrand gewichen. Für beide Hinterglasbilder diente als Vorlage für den mit dem Engel kämpfenden Jakob ein Kupferstich von Bartholomäus Kilian, der als Friedensgemälde 1669 mit erläuterndem Text der Augsburger Schuljugend geschenkt wurde (vgl. Abb. 106). Aus dem Friedensgemälde von 1708, auf dem Jakobs Traum dargestellt ist, wurde ein weiteres Detail entnommen, nämlich der Wanderstab mit Feldflasche und Wasserschlauch.



*Abb. 106, Jakobs Kampf mit dem Engel, Friedensgemälde, Kupferstich von Bartholomäus Kilian, Augsburg, 1669, 25 x 31,5 cm (Platte), Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv.-Nr. G10695*



*Abb. 107, Jakobs Kampf mit dem Engel,  
1740-1790 Eglomisé, 31 x 23,3 cm (Glasmals),  
Landesmuseum Württemberg, Inv.-Nr. VK 1971/71*

## Joseph und seine Brüder

Die hier dargestellte Geschichte von Joseph und seinen Brüdern wird im Alten Testament in 1. Mose 50,15-21, erzählt. Joseph ist der zweitjüngste Sohn Jakobs und somit einer der Stammväter der zwölf Stämme Israels. Da Joseph der Lieblingssohn Jakobs ist, sind seine Brüder eifersüchtig und wollen ihn loswerden. Sie verkaufen ihn an einen Sklavenhändler, der ihn wiederum an den Leibwächter und Kämmerer des Pharaos, Potifar, verkauft. Jakob lassen sie glauben, sein Sohn sei tot. In Ägypten steigt Joseph zum höchsten Diener Potifars auf. Nach weiteren Begebenheiten deutet er die Träume des Pharaos und sagt ihm sieben ertragreiche und sieben dürre Jahre vorher. Daraufhin wird er vom Pharao zum obersten Verwalter und seinem Stellvertreter ernannt. In den sieben fruchtbaren Jahren sammelt Joseph Vorräte in den Kornkammern des Pharaos. In der darauffolgenden Dürreperiode verkauft er den Ägyptern das Korn gegen Geld, Vieh und Landbesitz. Bald kommen auch Menschen aus benachbarten Ländern, die von der Hungersnot betroffen sind, um in Ägypten Getreide zu kaufen. Unter ihnen sind auch Josephs Brüder, die er zunächst auf die Probe stellt. Erst später gibt er sich ihnen zu erkennen. Nach Jakobs Tod haben Josephs Brüder Angst, dass er an ihnen Rache nimmt, und bitten ihn kniefällig um Verzeihung.

### BESCHREIBUNG

Diese Episode ist im nebenstehenden Hinterglasbild wie auf einer Bühne dargestellt. Zwei breite Rundbögen, welche die Sicht auf eine Stadt und blauen Himmel freigeben, bilden den Rahmen für die Szenerie. Über den Figurengruppen bauscht sich ein dunkelgrüner Vorhang. Da das Bild sehr große Farbverluste aufweist, sind viele Figuren nur bruchstückhaft erkennbar. Auf der linken Seite steht Joseph, der das Ansehen des Pharaos und der Ägypter genießt, mit drei Wächtern auf einem Podest. Er trägt ein kostbares silber-grünes Gewand mit goldenem Gürtel und Saum unter einem weiten Pelzmantel und goldene Stiefel. Seinen Kopf bekrönt ein Turban, der mit einer goldenen Brosche und einer Feder geschmückt ist. Zu seinen Füßen neben dem Podest liegt ein brauner Jagdhund. Auf der rechten Seite werfen sich seine elf Brüder zu Boden und knien vor Joseph nieder, als sie ihn um Verzeihung bitten. Unterhalb der Darstellung steht auf einer breiten Schriftleiste, deren Enden grau abgetönt sind: „Er sprach aber zu seinen brüderen: / Tretet doch her zu mir, und sie traten herzu. / und er sprach: Ich bin Joseph, euer bruder, / Den ihr in Aegypten, verkaufft habt.“

### STILISTISCHE EINORDNUNG UND VORBILD

Obwohl das Bild große Fehlstellen aufweist, lässt es sich stilistisch eindeutig nach Kaufbeuren einordnen. Der Maler benutzte die für die Kaufbeurer Hinterglasmalerei typischen Farben Himmelblau, ein kräftiges Rot, Rosa und transparente Grün-, Braun- und Goldtöne. Die wichtigste Person, Joseph, ist in Eglomisé-Technik hervorgehoben: Unter den transparenten Farben seines Turbans, seines Gewandes und seiner Stiefel ist partiell Silberfolie hinterlegt worden. Die Haare der Frisuren und Bärte der Dargestellten sind mit einer feinen Nadel ausradiert und mit hellerer Farbe unterlegt.



*Kat.-Nr. 27, Joseph und seine Brüder,  
1740-1790, Eglomisé, 34,5 x 25,9 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 5676*

Auch der Schrifttypus findet sich auf Kaufbeurer Hinterglasbildern immer wieder. Das D, das eine Spirale bildet, ist z.B. auch bei der Darstellung des Sündenfalls (Kat.-Nr. 25) zu sehen. Insgesamt ist die klare Schrift mit jener auf den Schriftbändern der Darstellung von Jakobs Kampf (Kat.-Nr. 26) vergleichbar. Typisch für Kaufbeuren sind die abgetönten Enden der Schriftleiste, hier eher ungewöhnlich ist die Verwendung der Farbe Grau. Viele Kaufbeurer Bilder weisen an dieser Stelle eine rötliche Färbung auf.

Eine genaue Vorlage konnte nicht gefunden werden, allerdings ein Kupferstich, der den Hinterglasmaler zumindest inspiriert haben könnte. Wie auch bei anderen Kaufbeurer Hinterglasbildern wurden bei „Joseph und seine Brüder“ einzelne Motive aus einem der Augsburger Friedensgemälde übernommen, wenn auch in abgewandelter Form. Der Bildaufbau ist auf beiden Darstellungen ähnlich: links stehen Joseph und seine Wächter auf einem Podest, rechts versammeln sich die Brüder. Die Form des Podestes, auf dem Joseph und seine Wächter stehen, gleicht der oberen Stufe auf dem Kupferstich. Die Figur Josephs entspricht zumindest in der Stellung der Beine und der Kleidung der des Friedensgemäldes, und seine Brüder werfen sich in ähnlicher Weise vor ihm auf den Boden oder breiten flehend die Arme vor ihm aus.



*Abb. 108, Joseph und seine Brüder,  
Friedensgemälde, Johann Lorenz Haid (Zeichner), Philipp Andreas Kilian (Stecher),  
Augsburg, 1741, Kupferstich, 22,5 x 30,8 cm (Platte),  
Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Signatur SuStBA\_2S115\_0202*

## Jona mit dem Walfisch J. M. Bauhoff (zugeschrieben)

Dieses Hinterglasbild zeigt die alttestamentarische Erzählung über den Propheten Jona. Die biblische Erzählung beginnt damit, dass Jona von Gott den Auftrag erhält, in die Stadt Ninive zu gehen und den dortigen Bewohnern aufgrund ihrer Bosheit ein Strafgericht Gottes anzudrohen. Doch der Prophet will diesen Auftrag nicht erfüllen und versucht, auf dem Seeweg zu fliehen. Über Jonas Flucht erzürnt, entfacht Gott einen gewaltigen Sturm, durch den das Schiff in Seenot gerät. Jona wird als Verantwortlicher entlarvt und von der Schiffsbesatzung ins Meer geworfen, wo er von einem Wal verschlungen wird. Nach dreitägigem Gebet im Bauch des Wals wird er wieder an Land ausgespien.

### BESCHREIBUNG

Beide Erzählstränge sind auf dem Hinterglasbild erkennbar. Im Vordergrund ist Jona als alter Mann mit Bart und ausgehendem Haupthaar zu sehen, der gerade aus dem großen Maul des Fisches ausgespuckt wird. Er ist nur mit einem braunen Umhang bekleidet und blickt erstaunt zum Himmel, während er sich auf allen vieren auf eine grüne Wiese rettet. Vom Wal ragen lediglich der riesige Kopf mit weit geöffnetem Maul und ein langer, geringelter Fischschwanz aus dem Wasser. Dahinter ist in kleinerem Format die Vorgeschichte abgebildet, in der Jona in das aufgewühlte Meer geworfen wird. Im Wasser ist der große Wal zu erkennen, der Jona bereits mit aufgesperrtem Maul erwartet. Im Hintergrund sind die Küstenstadt Ninive sowie, dahinterliegend, sanft ansteigende Berge zu erkennen. Am Himmel bauschen sich Unheil verkündende Wolkenmassen in Grau-Rosa-Tönen. In einer weißen Sockelzone mit abgetönten rosa-farbenen Ecken steht die Inschrift „Als Jona in dem Fisch zu seinem Gott that schreyen, / Must an dem dritten Tag, er ihn aufs Land aus speyen.“

### STILISTISCHE EINORDNUNG UND ZUSCHREIBUNG

Das Hinterglasbild ist zweifelsohne Kaufbeuren zuzuschreiben, da sich in der Maltechnik viele Elemente finden, die viele weitere hiesige Hinterglasbilder kennzeichnen. Dazu zählt etwa die helle Sockelzone mit Inschrift. Der Text wurde sehr regelmäßig gemalt und entspricht einem häufig auftretenden Schrifttypus, bei dem die Anfangsbuchstaben durch Schnörkel und Schleifen hervorgehoben sind. Die Farbpalette entspricht vielen Kaufbeurer Hinterglasbildern: Augenfällig sind vor allem der hellblaue Himmel, die grüne Rasenfläche, das kräftige Rot der Hausdächer sowie die rosafarbene Hautfarbe. Nicht zuletzt wurden Partien wie die grüne Rasenfläche und das Maul des Wals eglomisiert, also mit Blattmetall hinterlegt, wodurch eine glänzende Farbwirkung entsteht. Weitere typische Merkmale sind die fein radierten Haare Jonas, die Verwendung brauner Malfarbe für die Umrisse der Motive, die Gestaltung der Wiese mit vereinzelt Grasbüscheln sowie die dramatisch gebauschten Wolken. Aufgrund großer Ähnlichkeit in der Schrift und in der Malweise der Gesichtszüge des Propheten mit dem von Johann Matthäus Bauhoff (1716-1788) signierten Propheten Elia (vgl. Kat.-Nr. 29) liegt die Vermutung nahe, dass die vorliegende Darstellung ebenfalls von diesem Maler stammt (vgl. Artikel von Susanne Sagner in diesem Band).



*Kat.-Nr. 28, Jona mit dem Walfisch,  
Johann Matthäus Bauboff (zugeschrieben), 1740–1788, Eglomisé,  
29,2 x 19,1 cm (Glasmaß) Inv.-Nr. 8021*

## BILDVORLAGEN AUS DEN BILDERBIBELN VON KLAUBER UND MERIAN

In der Bilderbibel der Augsburger Verleger Joseph Sebastian (1700/10-1768) und Johann Baptist Klauber (1712-1787) mit über 100 Kupferstichen aus dem Jahr 1748 findet sich eine Darstellung von Jona mit dem Walfisch, die dem Kaufbeurer Hinterglasbild entspricht. Mittig findet sich die Szene, in der Jona aus dem Rachen des Walfisches ausgespien wird (vgl. Abb. 109). Es ist jedoch fraglich, ob der Stich aus der Klauberschen Bilderbibel als direkte Vorlage diente, da die Szene nur relativ kleinformatig ist. Klauber wiederum nutzte vermutlich einen Stich aus der bekannten Merian-Bibel als Vorlage, die 1630 bei Lazarus Zetzner in Straßburg verlegt wurde. Ob der Kaufbeurer Hinterglasbilmaler nun über die Merian-Bibel, über die Klauber-Bibel oder über einen weiteren Stich an das Motiv von Jona mit dem Walfisch kam, ist nicht eindeutig feststellbar. Nichtsdestotrotz ist eine Verbindung zwischen der Kaufbeurer Hinterglasbildproduktion und der „Bilderfabrik“ Augsburg nicht unwahrscheinlich, schließlich brachte jene Stadt im 18. Jahrhundert eine „*schier unübersehbare Fülle von druckgraphischen Blättern*“ hervor (Augustyn 1997, S. 791).



*Abb. 109, Jona mit dem Walfisch*  
Gebrüder Klauber (Verleger, Kupferstecher),  
J. A. Stockmann (Zeichner, zugeschr.): *Biblische*  
*Geschichten des Alten und Neuen Testaments,*  
Augsburg 1748, Bl. 68, 21 x 31,5 cm,  
Universitätsbibliothek Augsburg,  
02/XIII.1.4.128



*Abb. 110, Jona mit dem Walfisch,*  
Matthäus Merian (Stecher),  
Lazarus Zetzner (Verleger), *Die Bibel: die ganze*  
*Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments*  
*nach der dt. Übers. Martin Luthers,*  
Straßburg 1630, Blatt 124 v., Ausst. 303,  
Universitätsbibliothek,  
Johann Christian Senckenberg,  
Frankfurt am Main.

## Prophet Elia und die Raben (J. M. Bauhoff)

Das Hinterglasbild zeigt die alttestamentarische Szene, in welcher der Prophet Elia von Raben mit Brot versorgt wird (1. Kön 17,6). In der vorausgehenden Bibelgeschichte wird erzählt, dass der Prophet gegen die in Israel verbreitete Verehrung des Fruchtbarkeitsgottes Baal ankämpfte und mit einem Schwur dem Nordreich Israel eine mehrjährige Dürre voraussagte. In dieser insgesamt drei Jahre anhaltenden Dürre wanderte Elia laut der Erzählung in das Wildbachtal Krit östlich des Jordans, wo er auf wundersame Weise von Raben vor dem Verhungern gerettet wurde.

### BESCHREIBUNG

Im Zentrum der dargestellten Szene ist Elia zu sehen, wie er vor einem Baum sitzt. Während er sich mit seinem linken Arm auf einem Baumstumpf abstützt, streckt er seine rechte Hand aus, um die von zwei Raben herangezogenen Brotstücke entgegenzunehmen. Elia trägt über seinem Gewand einen goldfarbenen Umhang. Das Untergewand war ursprünglich blau bemalt, durch das inzwischen korrodierte, hinterlegte Blattmetall erscheint das Gewand heute grau-schwarz. Im Hintergrund der Szene sind sowohl der Fluss Krit zu erkennen sowie eine Stadt vor einem Bergpanorama. Durch Schädigungen der Malschicht sind nicht mehr alle Details des Hintergrunds deutlich zu erkennen. Nach unten hin wird das Bild abgeschlossen durch eine helle Sockelzone mit rosa getönten Seiten und folgender Inschrift: „Nachdem Elia sich dort am Bach Crith verborgen / Lies Gott mit Fleisch und Brod durch Raaben ihn versorgen / Der alte Gott lebt noch der wanns an Brod gebricht / Sein Kind, das ihm vertraut, gewis verlasset nicht.“ In der rechten unteren Bildecke ist in kleineren Buchstaben die Signatur „Pinx: J. M. Bauhoff“ (dt.: „Gemalt von J. M. Bauhoff“) zu erkennen.

### STILISTISCHE EINORDNUNG, ZUSCHREIBUNG UND VERGLEICHSBEISPIELE

Das Hinterglasbild zählt zu den Glücksfällen in der Sammlung, die eine Signatur des Hinterglasmalers Johann Matthäus Bauhoff (1716-1788) aufweisen. Die von ihm signierten Bilder sind Anhaltspunkte für die zeitliche und stilistische Einordnung vieler weiterer Bilder Kaufbeurer Hinterglaskunst ohne Datierung und Signatur. Trotz größerer Ablösungen in der Malschicht sind wesentliche Bestandteile der Kaufbeurer Hinterglasmalerei des 18. Jahrhunderts erkennbar. So sind etwa die in Kaufbeuren gängigen Farben Hellblau für den Hintergrund sowie Rot, Gold und Grün verwendet worden. Zudem ist die Eglomisé-Technik für die Grasfläche und für das Gewand von Elia eingesetzt, wobei die glänzende Wirkung wegen der Korrosion des Metalls heute nicht mehr erhalten ist. Des Weiteren gestaltete Bauhoff das Bild mit einer weiß-rötlich gefärbten Sockelzone mit Inschrift. Die Schrift wiederum zeichnet sich durch Regelmäßigkeit und schmückende Schlaufen und Schnörkel aus. Zum Bild hat sich der Originalrahmen mit querfurnierten Rundholzleisten erhalten, der ebenfalls zu den Zuschreibungskriterien zählt. Viele Details des Bildes ermöglichen weitere Querverweise zu anderen Hinterglasbildern, wie die Gestaltung des Grases mit vereinzelt Gräsbüscheln, aber auch die Stadtszene im Hintergrund. Ähnlich schematisierte

Stadtansichten tauchen als Hintergrund etwa bei der Darstellung „Jona mit dem Walfisch“ (vgl. Kat.-Nr. 28), aber auch in zwei Kreuzigungen aus Privatbesitz bzw. der Sammlung des Klosters Ottobeuren (vgl. Abb. 122 und 123) auf. Die Gestaltung des Gesichts und der Haare des Propheten folgt mit dem sehr roten Mund, den geröteten Wangen und den durch eine Radiertechnik fein ausgearbeiteten Haaren ebenfalls einem für Kaufbeuren bekannten Schema.



*Kat.-Nr. 29, Prophet Elia und die Raben,  
 Johann Matthäus Bauboff, 1740-1788, Eglomisé, 37,7 x 28,5 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 9272*

## Geburt Christi

Diese Darstellung der Geburt Christi unterscheidet sich mit ihren Spruchbändern mit Psalmen und Zitaten aus der Bibel deutlich von den vertrauten Weihnachtsdarstellungen aus dem katholischen Bereich.

### BESCHREIBUNG

Die Geburt Christi ist im Zentrum des Bildes vor einem Stall aus Mauerwerk dargestellt, über dessen Dach zwei Engel auf je einer Wolke schweben und ein Schriftband über Maria und ihr Neugeborenes halten. Darauf steht ein Bibelvers aus dem Kolosserbrief: „In Ihm liegen verborgen alle Schätze. Col:II.v.3.“ In der Mitte über dem Spruchband strahlt ein Komet mit einem doppelten Schweif. Der dickere weist nach unten direkt auf Maria und ihren Sohn mit dem Spruch aus dem alttestamentarischen Buch Jesaja: „Hie iß Immanuel. Es.8.10.“ Immanuel wird in der christlichen Tradition als Hinweis auf Jesus gedeutet. Maria sitzt hinter der Krippe und neigt sich ihrem Kind zu. Sie hält das Tuch, auf dem das Jesuskind auf der Krippe liegt, etwas in die Höhe, wie um dieses hervorzuheben. An der Längsseite der Krippe steht auf einem weißen Feld ein weiterer Vers aus dem Buch Jesaja: „Auser mir ist / kein Heyland. Es. 43ii.“ Sowohl Maria als auch das Kind tragen einen schmalen Nimbus, der mit Blattmetallfolie hinterlegt ist. Josef beugt sich über die Mauer, die ihn von dem Geschehen trennt. Vor der Krippe liegt ein Lamm auf dem Boden, das als Christussymbol gedeutet werden kann. Links neben dem Lamm stehen ein Ziegenböckchen und ein Korb voller Eier. Es handelt sich hierbei um Geschenke an den neugeborenen Heiland. Von rechts kommen zwei Hirten heran, um das Kind anzubeten. Der erste kniet vor dem Jesuskind nieder und bringt ihm ein weiteres Lamm als Geschenk. Das Lamm, ein wehrloses, duldsames Tier, diente oft als Opfertier und symbolisiert Christus, der durch sein Leiden und seinen Tod die Welt von der Sünde befreit und im Tod erhöht und verherrlicht wird. Das Johannes-Evangelium spricht vom „Lamm Gottes, das die Sünde der Welt trägt“ (Joh. 1,29). Der zweite Hirte stützt sich auf seinen Stab. Von links kommt ein Paar heran, beide deuten mit ihren Händen auf den Heiland. Im Hintergrund rechts ist die Verkündigung an die Hirten zu sehen. Über drei Hirten schwebt auf einer Wolke ein Engel, von dem ein Schriftband mit einem Vers aus Lukas 2,11 senkrecht nach unten geht: „Euch ißt heute der Heyland gebohren.“ Hinter einem Hügel sind drei Gestalten zu sehen, über denen ein Bibelvers aus dem Buch Jesaja geschrieben steht: „sie werden aus / saba alle kommen / Es.60.6.“ Es handelt sich um die Heiligen Drei Könige, auf die dieser Vers bezogen ist und die „Gold und Weihrauch bringen und des HERRN Lob verkündigen.“ Durch den Mauerbogen links sind schematisierte Häuser zu sehen. Darüber steht der Beginn eines Verses aus dem Buch des Propheten Micha im Alten Testament: „Du / Bethlehem / Ephrata, die du klein bist. Mich: V.v.1.“ In diesem Vers wird angekündigt, dass der zukünftige Herr über Israel aus dem kleinen Städtchen Bethlehem kommen soll. Hinter den Häusern und der Verkündigung an die Hirten ist ein Bergpanorama mit schneebedeckten Gipfeln erkennbar. Über der ganzen Szenerie bauschen sich im blauen Himmel symmetrisch geformte Wolken mit einem leuchtend



*Kat.-Nr. 30, Geburt Christi,  
1740-1790, 44,5 x 30,3 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 193*

gelblich-weißen Zentrum. Vor den Wolken schweben zwei Engel, die ein Spruchband halten: „Ehre sey Gott in der Höhe. und Friede auf Erden. und den Menschen ein Wohlgefallen“ (Lk 2,14).

Am unteren Bildrand befindet sich ein breiter Schriftbalken mit einem runden, darüber hinausragenden Medaillon in der Mitte. Links davon steht ein Spruch aus Jesaja: „Es wird eine Ruthe aufgehen / von dem Stamm Isai. und ein / Zweig aus seiner Wurtzel / Frucht bringen. Esaia XI.1.“, und rechts: „Sihe! der Herr lässt sich hören / bis ander Welt Ende, saget der / Tochter Zion: sihe! dein Heil / kommt. Esaia. LXII.v.II.“ In dem Medaillon ist der Sündenfall dargestellt, passend dazu im Kreis um die Darstellung folgender Spruch aus dem 1. Buch Mose: „Des Weibes Saamen soll der Schlangen Kopf zertreten. Genes:III.v.15.“ In der Krippendarstellung schließt sich so der Kreis vom Sündenfall bis zur Erlösung, die mit dem Symbol des Lamms vorweggenommen wird.



#### STILISTISCHE EINORDNUNG

Das Bild wirkt ungewohnt, einerseits durch die etwas unbeholfene perspektivische Darstellung des Stalles und die unterschiedliche Größe der Figuren, andererseits durch die Spruchbänder, die zum Bildmotiv passende Bibelverse zitieren. Gerade diese machen das Bild zu einer protestantischen Darstellung der Geburt Christi, da besonderes Gewicht auf das geschriebene Wort aus der Bibel gelegt wird. Aufgrund eindeutiger Stilmerkmale kann man das Bild einem Kaufbeurer Hinterglasmaler zuschreiben. Von den typischen Farben sind Rot, Grün und Himmelblau vertreten sowie Goldfarbe (für den Kometen) und Lüsterfarben vor Silberfolie beim Mantel Josefs und den Gewändern Marias und ihrem Nimbus, wie auch bei dem des Jesusknaben. Selbst der grüne Rock des Bauern auf der linken Seite ist mit Buntmetallfolie hinterlegt. Am unteren Bildrand ist eine weiße Sockelzone, deren Enden rosa abgetönt sind. Auch der Schrifttypus mit den Schlaufen etwa bei den Buchstaben G, M, W und v ist eindeutig nach Kaufbeuren zu verorten, ebenso die prallen Wolken mit den kleinen Rundungen. Der Rahmen des Bildes, der aus breiten, schwarz lasierten Flachleisten besteht, ist nicht original, sondern eine spätere Zutat.

## Anbetung der Hirten (C. B.)

Diese kleinformatige Anbetung der Hirten ist von einem der wenigen namentlich bekannten Kaufbeurer Hinterglasmaler signiert: C. B., was vermutlich für Christian Bachschmid steht.

### BESCHREIBUNG

Das kleine Bild konzentriert sich ganz auf die Darstellung der Anbetung des Jesuskindes durch die Hirten. Dies erzählt die Weihnachtsgeschichte nach Luk 2,1-20, in der die Hirten als Vertreter des einfachen Volkes Jesus als Erste begegnen. Das Jesuskind ist im Mittelpunkt des Geschehens und liegt nackt auf einem weißen Tuch auf dem Stroh der Krippe. Ungewöhnlich ist die Tatsache, dass es ohne Haare auf dem Kopf dargestellt ist. Maria sitzt rechts und hält ein Ende des Tuches in der Hand. Der Jesusknabe hat sich dem Hirten, der links neben ihm kniet, zugewandt. Dieser blickt das Kind an und scheint ganz von ihm eingenommen. Vor ihm auf dem Boden liegen ein Korb und ein Teller mit Eiern sowie ein Lämmchen, Geschenke der Hirten an den Heiland. Zwei weitere Hirten verneigen sich ehrfürchtig vor dem Neugeborenen. Hinter Maria steht eine blau gekleidete Frau mit einem Korb, die von oben einen Blick auf das Kind zu erhaschen sucht. Rechts hinter Maria stützt sich ein bärtiger Mann auf ein Mäuerchen, den man wohl als Josef identifizieren kann. Hinter den Figuren erhebt sich eine Ziegelmauer, rechts ist noch ein Stück vom Dach des Stalles erkennbar. Über der Szene schweben fünf Engelchen durcheinander vor einer hellgrauen Wolke. Sie tragen ein Spruchband, auf dem zu lesen ist: „Ehre sey Gott in der Höhe, Friede auf Erden, und den Menschen ein Wohlgefallen“ (Lk 2,14). Der Flachleistenrahmen ist vom Museum neu angefertigt worden, da der ursprüngliche Würfeleckrahmen die Signatur und die Datierung verdeckte. Dieser wird im Depot des Stadtmuseums aufbewahrt.

### EIN WEITERER KAUFBEURER HINTERGLASMALER UND EINE AUGSBURGER VORLAGE

Das Bild ist zu Füßen Marias mit den Initialen C. B. signiert und 1786 datiert. Die Signatur und die Jahreszahl sind in die blau-grüne Farbe gekratzt und mit weißer Farbe hintermalt worden. Vermutlich verbirgt sich hinter „C. B.“ der um 1753 in Kaufbeuren geborene Christian Bachschmid († 1792). Er war Weber und Hauslehrer und heiratete 1770 Magdalena Bauhoff, die mit Johann Matthäus Bauhoff verwandt war. Nach deren Tod ehelichte er 1786 Sabrina Rumpelt, die Tochter des Kaufbeurer Hinterglasmalers Johann Jakob Rumpelt. Es liegt also nahe, dass auch Christian Bachschmid als Hinterglasmaler tätig war. Aus den Ratsprotokollen geht außerdem hervor, dass er in ärmlichen Verhältnissen lebte und somit auf einen Nebenverdienst angewiesen war, wie es auch bei den anderen namentlich bekannten Kaufbeurer Hinterglasmalern der Fall war. Typische Merkmale für Kaufbeurer Hinterglasbilder hat auch dieses Andachtsbild vorzuweisen: ein kräftiges Ziegelrot, dunklere Blau- und Grüntöne sowie ein helles Kobaltblau für den Himmel. Die runden Ausformungen der dicken Wolke finden sich in vielen anderen Kaufbeurer Bildern wieder, wie z.B. auf der Darstellung von Christi



*Kat.-Nr. 31, Anbetung der Hirten,  
C. B. (wohl Christian Bachschmid), 1786, 20,4 x 21,2 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 4834,  
Leihgabe Evangelisches Kirchenarchiv Kaufbeuren*

Geburt (Kat.-Nr. 30) oder auf dem Bild mit der heiligen Cäcilie (Kat.-Nr. 52), ebenso der Schrifttypus, der mit seiner angedeuteten Fraktur eher den Schriften auf Hinterglasbildern Johann Jakob Rumpelsts ähnelt. Die Vorlage für diese Darstellung bildet ein Kupferstich von Johann Philipp Haid, der 1784 als Friedensgemälde mit erläuterndem Text zum Hohen Augsburger Friedensfest an die Schuljugend verteilt wurde (vgl. Jesse 1981, S. 350).



*Abb. 111, Anbetung der Hirten,  
Friedensgemälde, Johann Philipp Haid (Zeichner), Baltasar Friedrich Leizel (Stecher), Augsburg,  
1784, Kupferstich, 19,6 x 26,7 cm (Bildmaß), Inv.-Nr. 5873*

## Maria mit Kind

### BESCHREIBUNG

Vor einem gleichmäßig himmelblauen Hintergrund ist Maria mit dem Jesuskind dargestellt. Maria trägt ein helles Kleid mit tiefem Dekolleté unter einem üppig aufgebauchten blauen Mantel. Um ihre dunkelblonden Haare hat sie ein goldgelbes Tuch geschlungen. Insgesamt wirkt sie in ihrer Kleidung wenig madonnenhaft. Ihr blauer Mantel identifiziert sie jedoch eindeutig als Maria, da die Farbe Blau seit dem 14. Jahrhundert in der Malerei traditionell der Gottesmutter vorbehalten war. Natürliches Ultramarin aus Lapislazuli kam aus Afghanistan und war in der Herstellung so aufwändig, dass sein Wert mit Gold aufgewogen wurde. In Deutschland wurde vor allem Azurit verwendet, welches zwar günstiger als Ultramarin, aber dennoch teuer war. Seit dem beginnenden 18. Jahrhundert konnte man das sogenannte Berliner Blau wesentlich günstiger synthetisch herstellen. Maria wurde jedoch weiterhin in Blau gekleidet.

Ihren linken Arm hat sie um den Rücken des blond gelockten Jesuskinds gelegt, auf ihrer rechten Hand liegen die Füße des Knaben. Das Kind sitzt auf einem weißen Tuch, unter dem ein rotes Kissen hervorschaut. Dieses liegt auf einer Art kanneliertem Sockel. Seine linke Hand ruht an der Brust seiner Mutter. Das weiße Tuch verweist auf die Leinentücher Christi und deutet so seinen Tod voraus. Das rote Kissen auf dem Sockel hebt die Bedeutung dieses Kindes hervor. Mutter und Kind sehen sich aus nächster Nähe direkt in die Augen, was der Darstellung eine sehr intime Stimmung verleiht. Der Rahmen des Bildes ist aus einfachen flachen Holzleisten geleimt.

### STILISTISCHE EINORDNUNG

Das Bild weist einige der für Kaufbeurer Hinterglasmalerei typische Farben auf: das Himmelblau des Hintergrunds, das Dunkelblau des Mantels und das kräftige Rot des Kissens. Die Farben Blau und Rot sowie die Ockertöne der Haare, des Kopftuchs und des Pfeilers erinnern an die Farbgebung der Anbetung der Hirten (vgl. Kat.-Nr. 31). Auch braune Umrisslinien, die roten Wangen und Lippen und die mandelförmigen Augen sind typisch für Kaufbeurer Hinterglasmalerei. Dennoch wirkt diese Maria mit dem Jesusknaben spontaner und malerischer als die typische Hinterglasmalerei aus Kaufbeuren, die im Zeitraum zwischen 1740 und 1790 gefertigt wurde. Daher kann man vermuten, dass dieses Bild etwas später entstand oder durch einen Maler, der sich zwar an die Farbgebung und manche Stilmerkmale der Kaufbeurer Hinterglasmalerei anlehnt, aber auch von dieser abweicht und in seinem eigenen Stil malt. Ein Hinterglasmalerei aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, welches wahrscheinlich aus Augsburg stammt und sich in der Sammlung der Diözese Würzburg befindet, zeigt dasselbe Motiv. Die beiden unbekanntenen Maler haben also dieselbe, leider unbekanntene Vorlage verwendet (vgl. Brückner/Schneider 1990, S. 60, Abb. 177).



*Kat.-Nr. 32, Maria mit Kind,  
um 1800 (?), 20,7 x 15,5 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 748*

## Darbringung Jesu im Tempel

Zu diesem Thema gibt es im Bestand der Sammlung des Stadtmuseums Kaufbeuren zwei Hinterglasbilder: dieses und ein weiteres, auf dem noch andere Figuren dargestellt sind, wie etwa die Prophetin Hanna und der fromme Simeon (Kat.-Nr. 34).

### BESCHREIBUNG

Das sehr kleine Hinterglasbild zeigt die Darbringung Jesu im Tempel (vgl. Lk 2,22-40). In der linken Bildhälfte steht Simeon, der wie ein Priester gekleidet ist, auf der obersten Stufe vor einem Altar und hält das Jesuskind in weißen Tüchern auf seinen Armen. Hinter den beiden hängt ein grellroter Vorhang. Von rechts treten Maria und Josef vor den Altar. Maria kniet nieder, Josef überbringt in einem Käfig zwei Turteltauben als Reinigungsoffer für seine Frau nach der Geburt. Über der rechten Bildhälfte hängt ein dunkelblauer Vorhang. Er gibt den Blick auf die Architektur des Tempels mit Säulen und Rundbögen frei. Auf der Schriftleiste am unteren Bildrand steht: „Herr nun lässtest du deinen / Diener im Fride fahren“ (Lk 2,29-30). Die Enden der Schriftleiste sind rotbraun abgetönt.

### STILISTISCHE EINORDNUNG

Typische Stilmerkmale sind die für Kaufbeuren charakteristischen Rot- und Blautöne und die Verwendung von Gold, in diesem Fall Muschelgold. Nur bei der Kopfbedeckung Simeons wurde goldfarbenes Blattmetall hinter orange-gelbe Lüsterfarbe gelegt. Die Gestaltung der Schriftleiste mit den abgetönten Enden sowie auch die Art der Schrift sind an vielen Kaufbeurer Hinterglasbildern zu sehen, wie zum Beispiel der Allegorie der Hoffnung (Kat.-Nr. 71), der Geburt Christi (Kat.-Nr. 30) und den beiden Darstellungen von Christus als Gärtner (Kat.-Nr. 43, 44). Auch der wie mit dem Lineal gezogene Fliesenboden findet sich auf zahlreichen Hinterglasbildern aus Kaufbeurer Produktion wieder.



*Kat.-Nr. 33, Darbringung Jesu im Tempel,  
1740-1790, Eglomisé, 15,4 x 10,1 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 9587*

## Simeon und Hanna

Laut Neuem Testament erkennen die Prophetin Hanna und der fromme Simeon in dem Jesuskind den Messias und sagen Maria das Schicksal ihres Sohnes voraus.

### BESCHREIBUNG

Im Zentrum des Bildes steht Simeon, der das Jesuskind auf einem weißen Tuch im Arm hält. Er trägt einen rosafarbenen Mantel über einem blauen Gewand und wendet sein Haupt zur rechten Seite. Auf der linken Seite kniet gleich neben ihm Maria mit gesenktem Haupt und vor der Brust gekreuzten Armen. Sie trägt einen dunkelblauen Mantel über einem rosa Gewand, ein weißer Schleier bedeckt ihren Kopf. Hinter ihr steht Josef, der in den Händen einen Käfig mit zwei Tauben hält, die als Opfer für die Reinigung seiner Frau nach der Geburt dem Priester übergeben werden sollen. Josef ist in einen hellbraunen Mantel über blauem Gewand gehüllt. Die Frau hinter dem Paar im rosa Mantel und mit blauem Kopfschleier ist die greise Prophetin Hanna, die den kleinen Jesus bei der Darbringung im Tempel als den Messias erkennt. Auf der rechten Bildseite drängen sich drei Männer hinter einer Brüstung. Vor der Brüstung tritt ein junger Mann in einem roten Mantel heran und bringt eine brennende Kerze und ein Gefäß. Über der Szene ist ein dunkelblauer Vorhang drapiert, in der Mitte hinter Maria und Simeon stehen zwei gedrehte blaue Säulen. Zwischen Vorhang und Säulen sieht man ins Innere des Tempels auf ein Gewölbe mit Kassettendecke in der Art römischer Basiliken. Am unteren Bildrand steht auf einem schmalen Schriftband: „Herr, nun lässtest deinen Diener im Fride fahren“ (Lk 2,29-30).

### STILISTISCHE EINORDNUNG

Das Hinterglaspild weist relativ große Fehlstellen in der Malschicht auf, ist jedoch stilistisch zweifellos in Kaufbeuren verwurzelt. Es zeigt die für die Kaufbeurer Hinterglasmalerei typischen Farben: ein kräftiges Rot, Blau und Hellbraun. Das Bild wird von einem dunklen Ultramarinblau dominiert, das in ähnlicher Form, nur weniger intensiv, in einer Kaufbeurer Abendmahlsdarstellung in Hinterglastechnik auftaucht (vgl. Kat.-Nr. 35). In den Bärten und Haaren der dargestellten Männer sind feine Strähnen ausgekratzt, die dann mit einer hellen Farbe hinterlegt wurden. Die Konturlinien sind mit rotbrauner Farbe gemalt, wie es auch bei der mit C. B. signierten Anbetung der Hirten (vgl. Kat.-Nr. 31) und anderen Kaufbeurer Hinterglaspildern der Fall ist. Die Schriftleiste am unteren Bildrand zeigt die für Kaufbeuren typisch braunrot abgetönten Enden. Auch der Schrifttyp, bei dem eine leichte Fraktur angedeutet ist, ist häufig auf Kaufbeurer Hinterglaspildern anzutreffen.



*Kat.-Nr. 34, Simeon und Hanna,  
1740-1790, 23,2 x 20 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 5115*

## Das letzte Abendmahl

### BESCHREIBUNG

Durch einen breiten Bogen erblickt man wie auf einer Bühne die Szene des letzten Abendmahls, die sich in einer hohen Säulenarchitektur abspielt. Der Bogen und die Pfeiler, auf denen er ruht, sind mit blau lavierten Innenfeldern geschmückt. Der Boden ist rot-weiß gefliest. Hinter dem linken Pfeiler des Bogens steht ein Messingbecken mit zwei Henkelkannen, das auf die Szene der Fußwaschung hinweist. Der Eindruck einer Bühne wird verstärkt durch den dicken dunkelblauen Vorhang, der im Bogen nach oben gerafft ist. Vor ihm hängt in der Mitte eine Kartusche mit der entsprechenden Bibelstelle bei Matthäus: „Matth. / XXVI. / v. 20-28“. Darunter steht eine lange Tafel, die mit einem dunkelblauen und darüber einem weißen Tischtuch gedeckt ist. Jesus sitzt in der Mitte dahinter und bricht gerade das Brot. Vor ihm auf dem Tisch liegt auf einem großen Teller ein zubereitetes Lamm, eine Anspielung auf das Osterlamm, jenes Symbol für das Opfer, das Jesus durch seinen Tod für die Welt bringt. Um ihn herum scharen sich die Jünger in heller Aufregung. Denn Jesus hat ihnen soeben verkündet, dass einer unter ihnen ihn verraten wird. Auf der linken Seite vor der Tafel sitzt Judas, der ihn fragt, ob er der Verräter sei. In seiner rechten Hand hält er den Beutel mit dem Geld hinter sich, das er für die Auslieferung Christi von den Hohenpriestern bekommen hat. Johannes sitzt rechts von Jesus und ist an seinem langen blonden Haar zu erkennen. In der Mitte am unteren Bildrand steht auf einem Schriftband mit blau ausschwingenden Enden: „Jesus stift(et) vor seinem End, mir und dir ein Testament.“

### STILISTISCHE EINORDNUNG UND VERGLEICHSBILDER

Diese Abendmahlsdarstellung ist aufgrund stilistischer Merkmale der Kaufbeurer Hinterglasmalerei zuzuschreiben. Das kräftige Rot, das Ultramarinblau und die Verwendung der Eglomisé-Technik beim Nimbus des Heilands und einigen Apostelgewändern sowie die Radiertechnik bei der Gestaltung der Haare weisen auf Kaufbeuren als Entstehungsort hin. Ebenso kommen die Art der Frakturschrift und das Schriftband mit den farbig abgetönten Enden in Kaufbeuren häufig vor. Allerdings ist die Farbe Blau an dieser Stelle eher ungewöhnlich.

Von diesem Motiv sind insgesamt fünf Versionen bekannt, die auf die gleiche Vorlage zurückgehen: das Bild aus dem Bestand des Stadtmuseums Kaufbeuren, zwei Hinterglasbilder aus dem Allgäu-Museum in Kempten, ein weiteres in Nürnberger Privatbesitz sowie eine Abendmahlsdarstellung im Stadtmuseum Lindau. Die beiden Kemptner Darstellungen sind spiegelverkehrt zu den anderen drei Versionen und einander sehr ähnlich (vgl. Abb. 113-116). Während bei den Abendmahlsdarstellungen aus Kaufbeuren, Lindau und Nürnberg der Betrachter die Szene wie auf einer Bühne durch einen Bogen erblickt, ist die Abendmahlstafel auf beiden Kemptener Bildern näher an den Betrachter herangerückt, da der breite Bogen und die Stufe im gefliesten Boden fehlen. In den oberen Bildecken ist nur ein goldfarbener Vorhang angedeutet. Auf den Kemptener Bildern kommt noch eine zusätzliche Person hinzu: Am rechten Bildrand



*Kat.-Nr. 35, Das letzte Abendmahl,  
1740-1790, Eglomisé, 35,6 x 44,5 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 6048*

steht ein Mann mit einem Teller an einem rot gedeckten Tisch, wohl ein Diener, denn weitere große Teller sind rechts hinter ihm erkennbar. Auch der Hund mit einem Knochen rechts von Judas erscheint nicht auf den anderen Bildern. Während auf den anderen Hinterglaswerken der Spruch „Jesus stift vor seinem End, mir und dir ein Testament“ in einer Kartusche oder auf einem geschweiften Spruchband steht, zierte die Kemptener Abendmahlsdarstellungen der Bildtitel „Jesus das Heilige Abendmahl einsetzend“ in Frakturschrift mit verschnörkelten Initialen auf einer weißen Sockelzone mit rosa und rotbraun abgetönten Enden. Letzteres ist ein untrügliches Merkmal von Kaufbeurer Hinterglasmalerei. Aber der Malstil ist sehr eigen und weicht von der Abendmahlsdarstellung des Kaufbeurer Stadtmuseums und anderen Kaufbeurer Hinterglasmalern ab. Der Maler setzte fast keine klaren Umrisslinien in den Gesichtern, sondern arbeitete vielmehr mit fließenden Übergängen. Die Inkarnate haben einen kühlen Graustich und die Fingernägel sind mit kleinen dunklen Punkten angedeutet. In einer Kaufbeurer Privatsammlung gibt es mehrere Hinterglasbilder mit derselben etwas düsteren Farbigkeit, ähnlichem Malstil, Schriftart und rot-weißem Fliesenboden, so dass man annehmen könnte, es handele sich hier um Bilder ein und desselben Kaufbeurer Hinterglasmalers, der jedoch nicht namentlich bekannt ist. Das Lindauer Abendmahl (vgl. Abb. 115) zeigt die meisten Übereinstimmungen mit dem Nürnberger Bild (vgl. Abb. 116). Ein über Jesus schwebender Putto hält auf beiden Bildern einen Kerzenleuchter an einer Kordel über die Tafel. Das Kaufbeurer Bild unterscheidet sich von dem Nürnberger und dem Lindauer Bild vor allem durch das Schriftband anstelle der Kartusche, den üppigen blauen Vorhang und die Kartusche über der Szene. Auf allen drei Hinterglasbildern ist das Messingbassin mit zwei Henkelkannen in der linken Bildhälfte zu sehen. Die Abendmahlsdarstellung aus Nürnberg ist links unten mit „1765“ inschriftlich datiert und rechts unten mit „J.M. / Bauhoff“ signiert und somit als ein Werk Johann Matthäus Bauhoffs (1716-1788) eindeutig der Kaufbeurer Hinterglasmalerei zuzuschreiben. So lässt sich im Vergleich mit dem Abendmahl von Bauhoff feststellen, dass zwar nicht alle fünf Abendmahlsdarstellungen diesem Maler zuzuschreiben sind, dass sie aber eine sehr ähnliche Bildsprache aufweisen und alle aus dem Kontext der Kaufbeurer Hinterglasmalerei stammen.

Eine Stichvorlage, die den Hinterglasbildern genau entspricht, konnte bislang nicht gefunden werden. Unter den Augsburger Friedensgemälden, die von 1652 bis 1789 am Augsburger Friedensfest an die evangelische Schuljugend als Kupferstiche mit einer textlichen Erläuterung verteilt wurden, befindet sich jedoch eine Abendmahlsdarstellung. Auch wenn diese nicht in allen Einzelheiten mit den Hinterglasbildern übereinstimmt, so lassen sich darauf doch einige Motive entdecken, die sich in abgewandelter Form auch bei den Hinterglaswerken wiederfinden. So ist etwa die Tafel mit einem schweren Tuch und einem leichteren weißen Tischtuch darüber gedeckt. Von den Jüngern sitzen zwei, einer links, einer rechts, vor der Tafel. Die Szene spielt in einer hohen Säulenarchitektur, die an einen Kirchenraum erinnert. Auch bei den Hinterglasbildern sind im hinteren Bereich Säulen zu sehen. Bei dem Kaufbeurer und Nürnberger Bild stehen außerdem links und rechts im Vordergrund marmorierte Pfeiler, ähnlich wie auf

dem Kupferstich. Ein weiteres Motiv, welches sich sowohl im Kupferstich als auch, in leicht abweichender Form, in den Hinterglasbildern findet, ist das Metallbecken mit ringförmigem Griff und Kannen darin. Der Boden ist gefliest, bei dem Friedensgemälde sind die Bodenplatten allerdings wesentlich größer.

Offen bleibt die Frage, ob ein Kaufbeurer Hinterglasmaler von dem Friedensgemälde inspiriert wurde und es zu einer Vorlage für die uns bekannten Abendmahlsdarstellungen aus Kaufbeuren vereinfachte. Dagegen spricht, dass aus Kaufbeuren bisher keine Risse überliefert sind, also einfache Vorzeichnungen auf Papier, die unter die Glastafel gelegt wurden. Wahrscheinlicher ist es, dass im protestantischen Umfeld Augsburgs ein weiterer Kupferstich in Umlauf war, der sich an dem Friedensgemälde orientierte, der uns aber bislang nicht bekannt ist.



*Abb. 112, Abendmahl,*

*Friedensgemälde, Johann Andreas Thelott (Zeichner), Karl Remshard (Stecher), Augsburg, 1720,  
Kupferstich, 23,5 x 31 cm (Platte), Staats- und Stadtbibliothek Augsburg,  
Signatur SuStBA\_2S115\_0154*



*Abb. 113, Das letzte Abendmahl,  
1740-1790, Eglomisé, 27,35 x 33,6 cm (Rahmenmaß),  
Allgäu-Museum, Kempten, Inv.-Nr. 3300*



*Abb. 114, Das letzte Abendmahl,  
1740-1790, Eglomisé, 31,1 x 39,3 cm (Rahmenmaß),  
Allgäu-Museum, Kempten, Inv.-Nr. 3322*



*Abb. 115, Das letzte Abendmahl,  
1740-1790, Eglomisé, 30,7 x 40,8 cm (Glasmaß),  
Stadtmuseum Lindau, Inv.-Nr. V.b.g.g.20*



*Abb. 116, Das letzte Abendmahl,  
Johann Matthäus Bauboff, 1765, Eglomisé, 41 x 48,7 cm (Rahmenmaß),  
Privatsammlung Nürnberg*

## Kreuzigung Christi mit Medaillons zur Passion

Zentrales Ereignis im Neuen Testament ist die Passionsgeschichte. In der Sammlung der Hinterglasbilder des Stadtmuseums findet sich eine Reihe von Darstellungen, welche die Kreuzigung Christi auf verschiedene Weise darstellen. Im nebenstehenden Hinterglasbild wird die Kreuzigung mit Erzählungen aus dem Alten Testament in Verbindung gebracht.

### BESCHREIBUNG

Das Hinterglasbild zeigt mittig die Kreuzigung Christi vor einem landschaftlichen Hintergrund, in dem sich verschiedene alttestamentarische Szenen abspielen. Rund um die Kreuzigungsdarstellung sind in einem schwarzen Rahmen insgesamt 19 kleine Bildmedaillons angeordnet, die Szenen aus dem Leidensweg Christi nacherzählen. Der gekreuzigte Christus hebt sein von einem Heiligenschein umfangesenes, mit Dornen bekröntes Haupt zum Himmel. Über dem Kreuz, an dem eine Tafel mit der Inschrift I.N.R.I. (Abkürzung der lateinischen Inschrift: Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum; dt.: Jesus von Nazareth, König der Juden) hängt, ist der lateinische Schriftzug „Consummatum est“ zu erkennen (dt.: „es ist vollbracht“). Aus den Wunden des Gekreuzigten an Händen und Füßen fließen rote Blutstropfen. Das Kreuz wird im oberen Bildfeld von einem graublauen Himmel hinterfangen. Zwei kleine weinende Putti flankieren den Gekreuzigten. Am Fuß des Kreuzes sind auf einer grünen Wiese Gebeine, ein Schädel sowie ein Apfel zu erkennen – als Adamsschädel und Apfel der Versuchung sind sie als Verweise auf die Vertreibung Adams und Evas aus dem Paradies zu verstehen, die durch die Kreuzigung und Auferstehung Christi überwunden wird. Im Hintergrund sind weitere Verweise auf das Alte Testament dargestellt, von links im Uhrzeigersinn: Adam und Eva im Paradies, die Opferung Isaaks durch Abraham, der Auszug der Israeliten aus Ägypten unter der Führung von Mose sowie Mose und die eherne Schlange. Unterhalb der Kreuzigungsszene wird in einer weißen Sockelzone mit Inschrift das Abgebildete kommentiert: „So hieng auf Golgatha, das Lamm das Heil der Erden, / durch welches Adams Fall, gebüset müste werden, / den Isaacs-Opferung, den Joseph vorgebildt, / der besser als die Schlang von Erz, den Fluch gestillt.“ Wie die Inschrift zusätzlich verdeutlicht, werden die Szenen aus dem Alten Testament in direkten Zusammenhang mit dem Passionsgeschehen des Neuen Testaments gebracht. In Form einer sogenannten Typologie werden Altes und Neues Testament miteinander verknüpft, was dem Betrachter veranschaulichen soll, dass die alttestamentarischen Ankündigungen sich mit dem Heilsgeschehen verwirklichen.

### STILISTISCHE EINORDNUNG UND VORLAGE

Die Kreuzigungsdarstellung mit Medaillons kann anhand einer Reihe von Stilkriterien als Kaufbeurer Hinterglasbild identifiziert werden. So weist das Bild folgende für Kaufbeuren typische Merkmale auf: Neben dem hellblauen Hintergrund kann auf die charakteristische weiße Sockelzone mit abschattierten roten Ecken sowie die mit sicherer Hand gemalte Inschrift verwiesen werden. Darüber hinaus ist die Malweise der

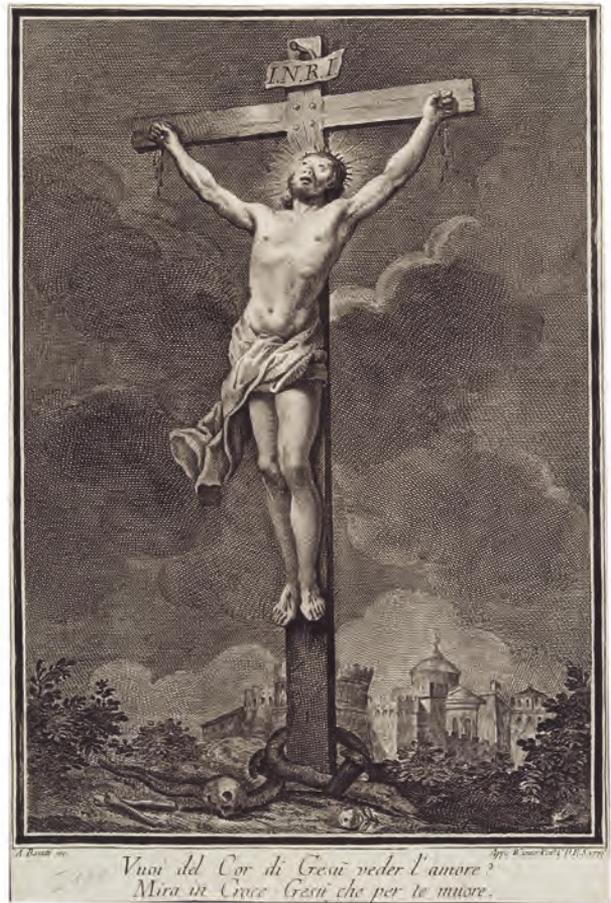


*Kat.-Nr. 36, Kreuzigung Christi mit Medaillons zur Passion,  
1740-1790, 33,6 x 26,0 cm (Glasmass), Inv.-Nr. 4909,  
Leihgabe Evangelisches Kirchenarchiv Kaufbeuren*

Haare und des Bartes Christi zu nennen, bei der in eine dünn aufgebraachte, schwarze Malschicht feine Linien radiert und anschließend grau hintermalt wurden. Ebenso typisch sind die Konturlinien in brauner Malfarbe sowie das rosafarbene Inkarnat des Gesichts und des Körpers Christi. Auch die grünen Grasflächen mit linear gemalten Grasbüscheln sind in vielen Kaufbeurer Hinterglasbildern wiederzufinden. Nicht zuletzt verweist der Umstand, dass einige Partien in Eglomisé-Technik gearbeitet wurden, nach Kaufbeuren. So ist etwa der Heiligenschein Christi mit goldglänzendem Blattmetall hinterfangen. Der originale, quer furnierte Rundholzrahmen des Glasbildes ist ein weiteres Zuschreibungskriterium für die Kaufbeurer Hinterglasmalerei.

#### STICHVORLAGE

Die zentrale Kreuzigungsdarstellung geht zurück auf eine Stichvorlage des italienischen Künstlers Antonio Baratti, die 1778 durch Appo Wagner gestochen und in Venedig verlegt wurde. Da der Stich und das Hinterglasbild hinsichtlich der Darstellung übereinstimmen und nicht zueinander seitenverkehrt stehen, ist es denkbar, dass es noch einen weiteren Stich mit diesem Motiv gibt, den sowohl der Kaufbeurer Hinterglasmaler als auch Baratti benutzt haben. Es ist aber auch möglich, dass der Hinterglasmaler vom Kupferstich einen sogenannten Riss angefertigt hat. Diese einfacheren Zeichnungen wurden häufig als Vorlage direkt bei der Bemalung des Bildes unter die Glasscheibe gelegt. Auf diese Weise könnte das Motiv nochmals gespiegelt worden sein.



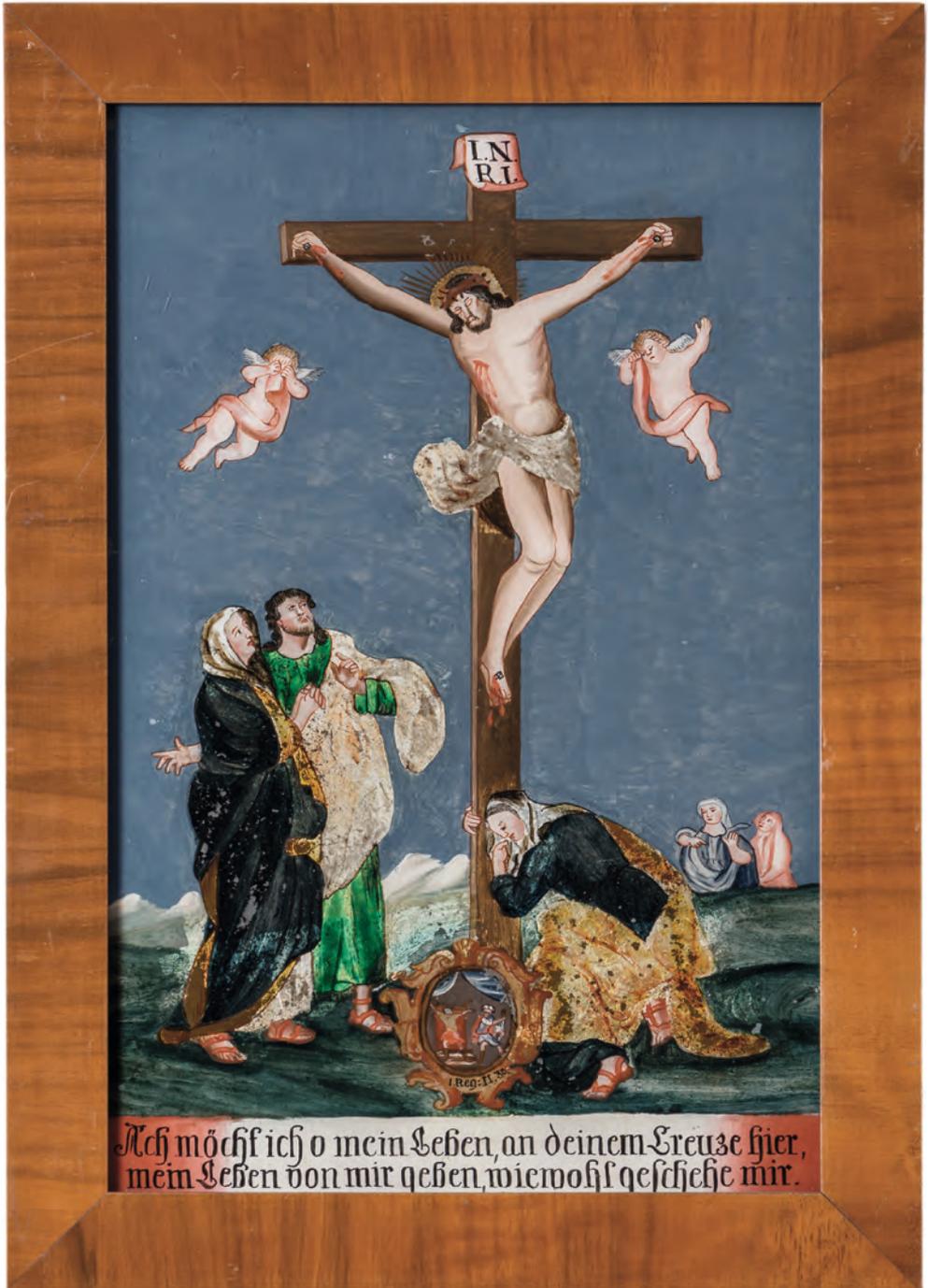
**Abb. 117, Christus am Kreuz,**  
Antonio Baratti (Zeichner), Appo Wagner (Stecher), 1778,  
Venedig, Kupferstich, 22,1 x 14,5 cm (Blatt),  
21,8 x 14,4 cm (Platte),  
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel,  
Inv.-Nr. Graph. Res B:51

## Kreuzigung Christi mit Assistenzfiguren

Eng verwandt mit der Kreuzigungsszene mit Medaillons zum Leidensweg Christi ist ein weiteres Hinterglasbild, das sich als private Leihgabe einer alteingessenen protestantischen Kaufbeurer Familie im Stadtmuseum befindet. Bei dieser Darstellung ist Christus am Kreuz mit den Assistenzfiguren Maria und dem Jünger Johannes sowie am Kreuzesfuß Maria Magdalena dargestellt (vgl. Kat.-Nr. 37). Zwei weitere weinende Frauen sowie ein schneebedecktes Bergpanorama sind zudem im Hintergrund zu sehen. Am Kreuzesfuß ist eine goldumrahmte Kartusche zu erkennen, in der zwei Figuren dargestellt sind. Die Kartusche ist mit der Angabe „I.Reg:II.30“ versehen, einer lateinischen Abkürzung für den alttestamentarischen Bibelvers in 1. Sam 2,30. Der Vers „Wer mich ehrt, den will ich auch ehren; Wer aber mich verachtet, der soll wieder verachtet werden“ bezieht sich auf eine Erzählung, in der Gott über das sündhafte Handeln der Söhne Elis urteilt, die Gott verachteten, obwohl sie Priester waren. Auch in diesem Bild ist damit eine Typologie untergebracht, das heißt eine Verknüpfung einer Szene aus dem Alten Testament mit einer neutestamentarischen Hauptszene. Den beiden Kreuzigungsbildern gemein sind die weinenden Putti, die links und rechts des Kreuzes schweben. Im Vergleich mit der Kreuzigung Kat.-Nr. 36 ist jedoch festzustellen, dass die Anordnung der Engel bei beiden Ausführungen nicht identisch, sondern gespiegelt ist. Dieser Umstand ist möglicherweise darauf zurückzuführen, dass die Entstehung beider Bilder in einem Zusammenhang steht. Ob sie mit der gleichen Kupferstichvorlage gefertigt wurden oder ob sich möglicherweise zwei Hinterglasmaler mit ihren Arbeiten gegenseitig inspiriert haben, kann nicht mehr rekonstruiert werden. Die Kreuzigungsszene weist, wie viele der Kaufbeurer Hinterglasbilder, eine weiße, an den Seiten rötlich eingefärbte Sockelzone auf, in der folgende Inschrift geschrieben steht: „Ach möcht ich o mein Leben, an deinem Creuze hier, / mein Leben von mir geben, wie wohl geschehe mir.“ Es handelt sich hierbei um einen Auszug aus dem Kirchenlied „O Haupt voll Blut und Wunden“ aus der Feder des evangelisch-lutherischen Theologen und Kirchenlieddichters Paul Gerhart (1607-1676).

### SPIEGELVERKEHRTE ENGEL

Ein weiteres Hinterglasbild mit dem gleichen Bildmotiv befindet sich in der Sammlung des Heimathauses Sonthofen (vgl. Abb. 118). Dieses Vergleichsbeispiel ist bis auf die abweichende Farbgebung weitestgehend identisch mit der Kaufbeurer Kreuzigung mit Assistenzfiguren. Lediglich der Hintergrund unterscheidet sich: Während im Kaufbeurer Bild Berggipfel zu erkennen sind, ist im Sonthofener Bild eine städtische Szenerie abgebildet. Auch diese beiden Hinterglasbilder sind zweifelsfrei in Kaufbeuren hergestellt worden. Anhand dieser drei beschriebenen Kreuzigungsdarstellungen lässt sich die Arbeitsweise der Kaufbeurer Hinterglasmaler gut erahnen: Versatzstücke von Vorlagen wurden für mehrere Hinterglasbilder verwendet. So entstanden immer wieder neue Bildkompositionen, die einander zwar ähneln, jedoch nicht völlig identisch sind.



*Kat.-Nr. 37, Kreuzigung Christi mit Assistenzfiguren  
1740-1790, 34,1 x 22,3 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 6750, private Leihgabe*



*Abb. 118, Kreuzigung Christi mit Assistenzfiguren*  
1740-1790, 33,5 x 24,5 cm (Glasmaß), Heimathaus Sonthofen, Inv. Nr. 1838

## Zwei Kreuzigungsszenen mit Blumenranken

Zwei Hinterglasbilder der Kaufbeurer Sammlung zeigen die Szene der Kreuzigung Christi mit Assistenzfiguren vor einem schwarzen Hintergrund mit einem Blumenrankenmotiv. Die Motive der Kreuzigung unterscheiden sich zwar voneinander, jedoch lassen sich stilistische Merkmale erkennen, durch welche die Bilder zweifellos dem Herstellungsort Kaufbeuren zugeschrieben werden können. Zudem sind zahlreiche Querbezüge zu weiteren Bildern in der Sammlung der protestantischen Hinterglasbilder vorhanden.

### BESCHREIBUNG

Die Kreuzigungsdarstellungen zeigen jeweils in der Mitte Christus an einem Holzkreuz. In beiden Fällen ist die Christusfigur durch einen Heiligenschein bekrönt, der Kopf ist nach unten geneigt, die Augen geschlossen und die Haare fallen jeweils über die rechte Schulter des Gekreuzigten. Motivische Unterschiede zeigen sich in der Haltung der beiden Christusfiguren sowie in der Ausformung der Lententücher. Auch das Kreuz ist in seiner Form und in der Ausgestaltung des Titulus (Kreuzinschrift INRI) auf beiden Darstellungen verschieden. Auf dem Hinterglasbild mit der Kat.-Nr. 38 weist es etwa eine breitere goldene Umrahmung auf, während das Kreuz auf dem Hinterglasbild Kat.-Nr. 39 in einem helleren Rotbraun gemalt ist und lediglich durch eine schmale, silberne Linie eingefasst wird, die wiederum auch als Kontur sämtliche Figuren der Szene umfasst. Auch hinsichtlich der dargestellten Figuren am Fuß des Kreuzes unterscheiden sie sich voneinander: Im Hinterglasbild mit der Kat.-Nr. 38 stehen die Gottesmutter Maria und der Jünger Johannes links und rechts des Kreuzstammes und richten ihren Blick auf den über ihnen hängenden, gekreuzigten Christus. Dagegen zeigt das Hinterglasbild mit der Kat.-Nr. 39 lediglich Maria Magdalena mit langem offenem Haar, die am Fuß des Kreuzes kniet und das Kreuz mit einem Arm umfasst.

Die Szene ist in beiden Fällen in unterschiedliche Kontexte eingebettet. Bei der Darstellung mit der Kat.-Nr. 38 stehen etwa das Kreuz und die beiden Figuren Maria und Johannes auf einem weißen Sockel mit profiliertem Gesims und Voluten an beiden Seiten, der an kirchliche Architektur denken lässt. Am Kreuzesfuß befindet sich ein Rokoko-Medaillon mit einer Darstellung des Gotteslamms mit einem Kreuz. Der weiße Sockel steht wiederum auf einer mit roten, weißen und blauen Fliesen gestalteten Fläche. Aus dem Sockel erwachsen zwei Blumenranken, die mit leuchtend grünen Blättern und stilisierten, orangefarbenen Blüten und runden Früchten die Kreuzigungsszene einrahmen.

In ähnlicher Weise ist auch die Kreuzigungsdarstellung mit Maria Magdalena (Kat.-Nr. 39) durch einen prachtvollen, oval ausgeformten Blütenkranz umrahmt. Am unteren Ende des Kranzes ist mittig ein ovales Rokokomedaillon zu sehen, auf dem die Inschrift „Es ist vollbracht“ mit dem Verweis auf die entsprechende Bibelstelle im Johannes-Evangelium zu lesen ist. Im Gegensatz zur Kreuzigung mit Maria und



*Kat.-Nr. 38, Kreuzigung mit Maria und Johannes,  
1740-1790, Eglomisé, 47,8 x 37,5 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 4311*



*Kat.-Nr. 39, Kreuzigung mit Maria Magdalena,  
1740-1790, Eglomisé, 38,8 x 31,2 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 6472*

Johannes sind Blatt- und Blütenformen weniger stilisiert. So kann man in dem Kranz Himbeeren, Kirschen, Rosen, Tulpen und Narzissen erkennen. Die Blätter und Blüten weisen etwas feinere, dunkle Binnenzeichnungen auf und orientieren sich stärker an einem naturalistischen Vorbild. Der räumliche Kontext für diese Kreuzigungsszene ist nur angedeutet durch eine grüne Rasenfläche, auf der die trauernde Maria Magdalena kniet. Beide Bilder sind im Originalrahmen mit halbrunden Leisten eingefasst, wobei lediglich Kat.-Nr. 39 das originale Furnier aufweist, während Kat.-Nr. 38 wohl später dunkel lackiert wurde.

### STILISTISCHE EINORDNUNG UND VERGLEICHSBEISPIELE

Neben den Rahmen, die zu den Zuschreibungskriterien für die Entstehung in Kaufbeuren zählen, weisen die Bilder eine typische Farbpalette auf. Insbesondere legen die Rot- und Grüntöne der Bilder eine Herstellung in Kaufbeuren nahe. Wie bei vielen anderen Kaufbeurer Bildern kommt darüber hinaus die sogenannte Eglomisé-Technik zum Einsatz. Durch hinterlegtes Blattmetall werden die schmückenden Blütenranken durch einen silbrigen Farbglanz hervorgehoben. Ebenso typisch ist die Verwendung einer speziellen Radiertechnik, die vor allem im Haar beider Christusfiguren ersichtlich wird. Motivische Anknüpfungspunkte finden sich für beide Bilder in der Gruppe der Spruchbilder, die ebenfalls mit oval ausgeformten Blumenranken – meist durch Eglomisé hervorgehoben – gestaltet sind. Unter den Spruchbildern findet sich etwa ein Hinterglasbild (Kat.-Nr. 54), auf dem, ganz ähnlich wie bei der Darstellung von Christus am Kreuz mit Maria Magdalena, Blüten und detailliert ausgearbeitete Früchte im Rankenornament zu sehen sind. Eine weitere motivische Übereinstimmung zu Vergleichsbeispielen in der Sammlung ist die Ausgestaltung der Sockelzone mit einem Fliesenboden, wie er in der Darstellung der Kreuzigung mit Maria und Johannes (Kat.-Nr. 38) zu sehen ist. Als wiederkehrendes Motiv tauchen farbig gefasste Fliesen etwa in einer Abendmahlsdarstellung aus Kaufbeuren (Kat.-Nr. 35) auf. In weiteren Fällen wie einer Serie von Evangelisten-Darstellungen sowie bei den Allegorien der Tugenden sind die Fliesen lediglich durch schwarze Konturen auf hellem Grund angedeutet (vgl. Kat.-Nr. 46-51 und 69). Die Darstellung der Kreuzigung mit Maria und Johannes (Kat.-Nr. 38) weist darüber hinaus eine enge Verbindung zur Kreuzigungsszene mit der Kat.-Nr. 37 auf. Sowohl Christus, als auch Maria und Johannes sind in Haltung und der Ausgestaltung der Kleidung identisch. Lediglich die Anordnung der Gottesmutter und des Lieblingsjüngers Johannes unterscheiden sich in beiden Bildern. Die Figur des Johannes ist zudem gespiegelt (vgl. Abb. 119, 120). Die Ausgestaltung des Kreuzes mit umlaufender goldener Einfassung, die bei der Kreuzigungsszene mit Maria und Johannes (Kat.-Nr. 38) zu sehen ist, findet sich ebenfalls in einer weiteren Kreuzesdarstellung (Kat.-Nr. 40). Diese zahlreichen Querverweise auf bekannte Kaufbeurer Hinterglasbilder verdeutlichen eindrücklich, dass die örtlichen Hinterglasmaler nicht selten auf motivische Versatzstücke zurückgriffen, die sie in immer wieder neuen Kompositionen arrangierten. Grafische Vorlagen für die beiden Motive sind derzeit nicht bekannt.

### SIGNATUR – HINWEISE AUF DEN KÜNSTLER

Die Kreuzigungsdarstellung mit Maria und Johannes (Kat.-Nr. 38) weist eine Besonderheit auf, zwei Signaturen „I.G.B.“ und „I.I.B.“, die jeweils links und rechts in den grauen Innenfeldern des weißen Sockels zu erkennen sind. Bislang ist unklar, ob es sich bei den Kürzeln möglicherweise um Initialen eines Künstlers handelt. Denkbar ist etwa auch, dass es sich um die Initialen von Eheleuten handelt, die das Bild gestiftet haben. Recherchen im Evangelischen Kirchenarchiv führten beim Abgleich der Initialen zu den beiden Namen Johann Georg Bauhoff und Johann Jakob Bauhoff. Beide entstammen der weit verzweigten Familie des Kaufbeurer Hinterglasmalers Johann Matthäus Bauhoff (1716-1788). Ob sie Urheber des Bildes sind, konnte bislang noch nicht endgültig geklärt werden. Das Bild stammt ursprünglich aus Kaufbeurer Familienbesitz und ist als Schenkung in die Sammlung des Museums aufgenommen worden. Die Urheberschaft der Kreuzigungsszene mit Maria Magdalena (Kat.-Nr. 39) ist aufgrund einer fehlenden Signatur leider unklar.



*Abb. 119, 120, Die Details aus links Kat.-Nr. 38, rechts Kat.-Nr. 37, zeigen, dass Motive – wie hier die Figuren von Maria und Johannes – auch mehrmals in unterschiedlichen Bildern verwendet wurden.*

## Kreuzigung mit Assistenzfiguren (J. S. G.)

### BESCHREIBUNG

Das Hinterglasbild zeigt die Kreuzigung vor einem schwarzen Hintergrund. Die Komposition wird bestimmt durch das hoch aufragende Kreuz, an dem der gekreuzigte Christus hängt. Sein nach unten geneigtes Haupt wird von einem Heiligenschein mit Strahlen umfassen, ein knappes Lententuch ist um seine Hüfte gelegt, das Tuchende ist zu seiner Linken in einem voluminösen Knoten gebauscht. Um den Kreuzesstamm versammeln sich auf der linken Seite Maria mit zum Gebet gefalteten Händen und zum Himmel gewandtem Blick, am Kreuzesfuß in gebeugter Haltung Maria Magdalena, während auf der rechten Seite der Jünger Johannes mit erhobenen Händen den Tod Christi beklagt. Die originale Farbigkeit der Gewänder ist im heutigen Zustand nur noch zu erahnen. So sind etwa im Gewand von Maria, im Überwurf von Johannes sowie bei Maria Magdalena Reste einer goldgelben Farbe zu erkennen. Die Darstellung ist in einen landschaftlichen Kontext eingebettet. Die grüne Rasenfläche, die von einzelnen Grasbüscheln in dunklerem Grün strukturiert wird, nimmt als eine Art Sockelzone die gesamte Breite des Hinterglasbildes im unteren Bereich ein. Die dunkle, obere Bildhälfte, in der lediglich Christus am Kreuz zu sehen ist, wird durch eine weiße Inschrift aus dem Johannes-Evangelium durchbrochen. Die Inschrift gliedert sich in einen linken und einen rechten Abschnitt, der durch das mittige Kreuz aufgeteilt wird. Links ist folgender Text zu lesen: „Da nun Jesus seine / Mutter sahe, u:den Jünger / dabey stehen, den er liebhatte, / spricht er zu seiner Mutter / Weib, Siehe, das ist dein Sohn.“ Die Inschrift setzt sich auf der rechten Seite folgendermaßen fort: „Darnach spricht er / zu dem Jünger Siehe, das ist / deine Mutter und von der / Stund an nahm sie der Jün / ger zusich. Joh: XIX v 26.27.“ In der rechten unteren Bildecke ist die lateinische Signatur „J. S. G. Pinxit.“ (dt.: „J. S. G. hat das Bild gemalt“) zu erkennen.

### STILISTISCHE EINORDNUNG, VERGLEICHSBEISPIELE UND ZUSCHREIBUNG

Das Hinterglasbild ist aus stilistischen Gründen einem Kaufbeurer Maler zuzuschreiben. Typisch für die Kaufbeurer Hinterglasbildproduktion des 18. Jahrhunderts ist etwa der Einsatz der Eglomisé-Technik bei der Gestaltung des Kreuzes, bei der einzelne Partien mit Blattmetall hinterlegt wurden. Des Weiteren weist das Bild einen für Kaufbeuren charakteristischen Grünton in der Rasenfläche und im Untergewand des Johannes auf. In der Malweise finden sich ebenfalls Details, die in vielen Kaufbeurer Hinterglasbildern auftauchen. So wurde etwa eine Radiertechnik angewandt, die besonders deutlich bei der Ausgestaltung der Haare Christi zur Geltung kommt, wo mit einem spitzen Gegenstand feine Strukturen in die bereits gemalte, dunkle Farbfläche gezogen und diese dann hell hintermalt wurden. Ebenso typisch für die Kaufbeurer Hinterglaskunst sind die vereinzelt Grasbüschel auf flächig grünem Grund, ein Motiv, das in einer Vielzahl von Bildern regelmäßig auftaucht. Motivische Übereinstimmungen gibt es zu einer weiteren Kreuzigungsszene der Sammlung (Kat.-Nr. 38), in der das Kreuz ebenfalls von einem goldfarbenen Rahmen eingefasst wird. Ein ähnliches, ebenfalls Kaufbeuren zugeschriebenes Hinterglasbild mit einer Kreuzigung befin-



*Kat.-Nr. 40, Kreuzigung mit Assistenzfiguren*

*J. S. G. (wohl Johann Sigmund Geyeralter), 1740-1786, Eglomisé, 57 x 45,5 cm (Rahmenmaß),  
Inv.-Nr. 5475*



*Abb. 121, Kreuzigung mit Inschrift,  
1740-1790, Eglomisé, 40,8 x 34,1 cm (Rahmenmaß),  
Allgäu-Museum Kempten, Inv.-Nr. 3326*

det sich in der Sammlung des Allgäu-Museums in Kempten (vgl. Abb. 121). Wie beim Kaufbeurer Bild ist die Kreuzigung vor einem schwarzen Hintergrund dargestellt, der von einer silberfarbenen Inschrift durchbrochen wird. Das Kemptener Hinterglasbild ist durch die Ausgestaltung der Schrift, die Verwendung von Eglomisé-Technik sowie den Originalrahmen mit querfurnierten Halbrundleisten sicherlich in Kaufbeuren hergestellt. Hinsichtlich der Anordnung und Haltung der Christusfigur unterscheiden sich die Bilder voneinander. Für das Hinterglasbild Kat.-Nr. 40 sind keine grafischen Vorlagen oder Vergleichsbeispiele mit der gleichen Figurenanordnung bekannt. Die Signatur „J. S. G.“ könnte auf den im evangelischen Kirchenbuch nachgewiesenen Johann Sigmund Geyerhalter (\*16.9.1734, †9.8.1786) verweisen.

Dieser war von Beruf Kupferschmied. In mehreren Ratsprotokollen werden seine finanziellen Probleme erwähnt. Von einer Tätigkeit als Hinterglasmaler ist jedoch nicht die Rede. Denkbar ist, dass Geyerhalter die Hinterglasmalerei als Zubrot für seine hauptberufliche Tätigkeit betrieb, wie dies auch bei den anderen bekannten Hinterglasmalern aus Kaufbeuren der Fall war.

Die Kemptener Kreuzigungsszene ist hinsichtlich der Darstellung der Christusfigur verwandt mit zwei Kreuzigungsszenen, die sich im Klostermuseum Ottobeuren sowie in Privatbesitz befinden (vgl. Abb. 122 und 123). Alle drei Christusfiguren sind als Viernageltypus dargestellt, die beiden parallel nebeneinander gestellten Füße werden von einer Fußstütze unterfangen. Der Ottobeurer Christus und der aus Privatbesitz sind außerdem von ihrer Haltung her fast identisch. Zusammen mit einer weiteren Kreuzigung (vgl. Kat.-Nr. 36) sind diese drei Hinterglasbilder die einzigen Christusdarstellungen im sogenannten Viernageltypus aus Kaufbeuren. In den übrigen bekannten Darstellungen aus Kaufbeurer Hinterglasproduktion ist Christus stets als Dreinageltypus abgebildet.

## Kreuzigung mit Assistenzfiguren

### BESCHREIBUNG

Das Hinterglasbild zeigt den gekreuzigten Christus, der von seiner Mutter Maria, seinem Lieblingsjünger Johannes sowie von Maria Magdalena betrauert wird. Während Maria Magdalena mit offenem, blondem Haar am Kreuzesfuß kauert, sind Maria und Johannes jeweils links und rechts des Kreuzes dargestellt. Die Figuren drücken durch ihre Gesten ihre Trauer und Verzweiflung aus. So blickt Maria mit geöffneten Armen und nach oben weisenden Handflächen Richtung Himmel, während Maria Magdalena mit geschlossenen Augen, in Trauer versunken, das Kreuz mit beiden Armen umfasst. Johannes blickt fragend und mit erhobenem Zeigefinger zum Gekreuzigten auf. Am Kreuzesstamm ist eine große Rokoko-Kartusche mit der lateinischen Inschrift „IESUS AMOR / MEUS CRUCIFIXUS / EST“ (dt.: „Jesus, meine Liebe, ist gekreuzigt worden“). Den unteren Bildabschluss bildet eine grüne Grasfläche, in die einzelne Büschel mit wenigen Pinselstrichen eingezeichnet sind. Das Kreuz und die Figuren werden von einem hellblauen Himmel hinterfangen. Die Szene erhält zusätzliche Dramatik durch düstere, stark gebauschte, rosa-graue Wolken, welche die obere Bildhälfte rund um den Oberkörper und das Haupt Christi dominieren.

### STILISTISCHE EINORDNUNG UND VERGLEICHSBEISPIELE

Das vorliegende Hinterglasbild ist mit einiger Sicherheit im Kontext der Kaufbeurer Hinterglasbildproduktion entstanden. Hinweise hierauf finden sich in der Farbgebung der Szene mit für Kaufbeuren charakteristischen Blau-, Rot- und Grüntönen sowie im Einsatz von Blattsilber, das beispielsweise hinter die mit transparenten Farben gemalten Gewänder gelegt wurde, um einen besonderen, leuchtenden Glanz zu erzeugen. Des Weiteren ist die für Kaufbeuren typische Ausgestaltung der Haarpartien durch eine Radiertechnik zu nennen sowie die Gestaltung der Grasfläche mit einzeln hervorgehobenen Grasbüscheln. Auch das besonders augenfällige Kompositionselement der gebauschten Wolken findet sich in verschiedenen Varianten in Kaufbeurer Hinterglasbildern wieder. Eines von vielen Beispielen ist etwa die Darstellung des Propheten Jona, der vom Walfisch verschluckt wurde (vgl. Kat-Nr. 28). Hier finden sich Wolken, die in Farbgebung und Struktur den Wolken in der vorliegenden Kreuzigungsszene sehr nahekommen. Das Motiv findet sich auch in zwei eng verwandten Kreuzigungsdarstellungen, die dasselbe Motiv zeigen und sich in Privatbesitz bzw. der Sammlung des Klostermuseums Ottobeuren befinden (vgl. Abb. 122 und 123). Auch wenn die Komposition dieser beiden Bilder von der vorliegenden Kreuzigungsszene in der Sammlung des Stadtmuseums abweicht, ist augenscheinlich, dass die Kaufbeurer Hinterglasmaler nicht selten das Motiv der Wolken nutzten, um die Dramatik der Szene zu steigern. Eine Kupferstichvorlage zum Bildmotiv ist nicht bekannt. Das Bild ist mit einem dunkel bemalten Rahmen aus Halbrundleisten eingefasst.



*Kat.-Nr. 41, Kreuzigung mit Maria, Johannes und Maria Magdalena,  
1740-1790, Eglomisé, 47,3 x 37,8 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 9351*



*Abb. 122, Kreuzigung mit Maria, Johannes und Maria Magdalena, 1740-1790, Eglomisé, 69 x 44,5 cm (Glasmaß), Sammlung Klostermuseum Ottobeuren, Inv.-Nr. Dpt 23*

Die beiden eng verwandten Hinterglasbilder zeigen die Kreuzigung mit den Begleitpersonen Maria, Johannes und Maria Magdalena vor einer städtischen Kulisse. Die Anordnung der Figuren sowie die Ausarbeitung des Gekreuzigten ähneln sich stark. In Details unterscheiden sich die beiden Bilder jedoch: So ist die Darstellung der Maria Magdalena in den beiden Hinterglasbildern gespiegelt, auch die Hintergründe variieren in der Ausarbeitung. Nicht zuletzt zeigt das Ottobeurer Hinterglasbild eine von Büschen überwucherte Mauer mit einer geöffneten Tür. Es handelt sich hier höchstwahrscheinlich um das Grab Christi, den Ort, an dem Maria Magdalena in Begleitung



*Abb. 123, Kreuzigung mit Maria, Johannes und Maria Magdalena, 1770, Eglomisé, 53,7 x 36,5 cm (Rahmenmaß), Privatsammlung Kaufbeuren*

weiterer Frauen nach der Kreuzigung dem wiederauferstandenen Christus begegnet. Das Bild aus Privatbesitz weist eine der seltenen Signaturen sowie eine Datierung auf das Jahr 1770 auf. Die kaum lesbare Signatur lässt auf den Namen Büchele oder Buchele schließen, der bislang archivalisch nicht fassbar ist. Die Christusfigur ist in beiden Bildern als sogenannter Viernageltypus abgebildet. Diese Darstellungsform Christi am Kreuz taucht in den derzeit bekannten Kaufbeurer Hinterglasbildern lediglich nochmals in einem Bild in der Sammlung des Allgäu-Museums Kempten (vgl. Abb. 121) auf.

## Verkündigung der Auferstehung

Die Verkündigung der Auferstehung steht am Ende der Passionsgeschichte Christi und leitet über zum Ostergeschehen. Nach dem auf den Tod Jesu folgenden Sabbat gehen drei Frauen, unter ihnen Maria Magdalena, zum Grab, um den Leichnam des Herrn mit wohlriechenden Ölen zu salben. Als sie dort ankommen, finden sie das Grab offen vor, und ein Engel trägt ihnen auf, den Jüngern die frohe Botschaft von Jesu Auferstehung zu verkünden.

### BESCHREIBUNG

Die Szene ist in einem runden Medaillon auf blassblauem Grund dargestellt. Ein massiver Viereckspfeiler teilt das Medaillon in zwei Hälften. Auf der linken Bildhälfte steht der Engel und weist mit seiner Rechten auf das offene Grab. Sich nach rechts wendend, blickt er die drei Frauen an, die ans Grab getreten sind. Ihre Gesten zeigen ihre Verwunderung und Bestürzung über das Verschwinden des Leichnams Christi. Unter dem mit einem zarten Goldrand eingefassten Medaillon passt sich ein Spruchband mit hellrosa Enden der Rundung an: „Bey früher morgen stund such Jesum mit Begier / so hörst zum Trost: Er lebt, wie die drey Frauen hier.“ Der Rahmen besteht aus einfachen schwarz lasierten Holzleisten mit runden Applikationen mit Blumenmotiv.

### STILISTISCHE EINORDNUNG

Das Hinterglasbild ist stilistisch eindeutig nach Kaufbeuren einzuordnen. Die Farbigkeit ist zwar eher blass, aber das helle Blau, das kräftige Rot der Gewänder der Frauen und der Goldrand des Medaillons sind typisch für Kaufbeurer Hinterglasmalerei. Die Umrisslinien des Pfeilers in der Bildmitte wirken wie mit dem Lineal gezogen. Diese mit akkuraten Linien gezeichnete Architektur findet sich häufig in Kaufbeurer Hinterglasbildern. Die Haare der beiden rechten Figuren sind fein ausradiert und hell hintermalt, eine Technik, die typisch für Kaufbeurer Hinterglaswerke ist. Ebenso verweisen das Spruchband mit den zartrosa abgetönten Enden sowie der Schrifttyp einer geglätteten Frakturschrift nach Kaufbeuren.



*Kat.-Nr. 42, Verkündigung der Auferstehung,  
1740-1790, 24,3 x 19 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 5606*

## Noli me tangere (J. M. Bauhoff)

Das Motiv „Noli me tangere“ oder „Christus als Gärtner“ ist in zwei fast identischen Versionen in der Sammlung des Stadtmuseums Kaufbeuren vertreten. Beide stammen aus dem Kontext der Kaufbeurer Hinterglasbildproduktion des 18. Jahrhunderts.

### BESCHREIBUNG

Im Johannes-Evangelium (Joh 20,11-18) wird erzählt, wie Maria aus Magdala dem auferstandenen Christus begegnet. Die Szene spielt hier in einem von barocken Mauern umgebenen Garten. Am linken Bildrand befindet sich ein offener Holzschuppen, zu dem von einer Art Podest ein paar Stufen hinaufführen. Die unteren Stufen werden von einer Mauer verdeckt. Christus tritt von dem Podest zu Maria Magdalena herab und bedeutet ihr mit ausgestrecktem linkem Arm, ihn nicht zu berühren (lat.: „noli me tangere“). In seiner Rechten hält er eine Schaufel, die ihn als Gärtner erkennbar macht. Er trägt einen goldfarbenen Lendenschurz, dessen üppige Stoffbahn über seine linke Schulter hängt, und einen Strohhut, von dem bei Kat.-Nr. 44 nur wenige Fragmente erhalten sind. Auch das hinterlegte Blattsilber der eglomisierten Partien ist auf diesem Bild stark korrodiert. Die Wundmale Christi sind mit kleinen roten Punkten angedeutet. Das Bild zeigt den Moment, in dem Maria Magdalena im Gärtner den Heiland erkennt. Sie ist mit erhobenen Händen vor ihm auf die Knie gesunken. Ihr nach hinten gebundenes Haar ist halb von einem roten Tuch bedeckt. Über einer weiten, grau gemusterten Bluse trägt sie ein goldgelbes Mieder und dazu einen dunkelblauen weiten Rock. Ob es sich bei dem mit transparenter goldgelber Farbe und silbern hinterlegten Stoff über ihrem Rock um eine Schürze handelt, ist bei der Fülle des Stoffs eher unwahrscheinlich. Vielleicht soll der durch die Eglomisé-Technik hervorgehobene Stoff auf die Leinentücher Jesu anspielen. Im hinteren Teil des Gartens ist am rechten Bildrand ein barocker Springbrunnen zu sehen. Zwischen üppigen großen Laubbäumen öffnet sich ein schmaler Streifen hinter Maria Magdalena und gibt den Blick auf die Gebäude einer Stadt frei. Darüber weitet sich ein strahlend blauer Himmel, der in dem nebenstehenden Bild mehr Platz einnimmt, da es gut sechs Zentimeter höher ist. Der untere Bildrand wird von einem breiten, an den Seiten rotbraun abgetönten Schriftsockel eingenommen, auf dem zu lesen ist: „Da Magdalenen Hertz sich nach dem Heyland sehnt, / Wird ihre Sehnsucht bald mit neuer Krafft gekrönt. / Der aus dem Grab erweckt als Gärtner sich lies sehen, / läßt sie nicht ohne Trost von seinen Füesen gehen.“ Rechts unten ist das Bild mit der Kat.-Nr. 44 von dem namentlich bekannten Kaufbeurer Hinterglasmaler Johann Matthäus Bauhoff signiert: „Pinx: / J.M. / Bauhoff.“ Der Rahmen dieses Bildes besteht aus einfachen, schwarz lackierten Flachleisten, der der Kat.-Nr. 43 aus braunen Halbrundleisten. Insgesamt gesehen ist die Kat.-Nr. 43 wesentlich besser erhalten als die Kat.-Nr. 44.

### STILISTISCHE EINORDNUNG, VORBILD UND VERGLEICHSBILDER

Die beiden Hinterglasbilder zum Thema „Noli me tangere“ oder „Christus als Gärtner“ sind einander sehr ähnlich. Kat.-Nr. 44 ist durch die Signatur von Johann Matthäus



*Kat.-Nr. 43, Noli me tangere,  
1740-1788, Eglomisé, 37,3 x 29,7 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 192*



*Kat.-Nr. 44, Noli me tangere,  
Johann Matthäus Bauhoff, 1740-1788, Eglomisé, 31 x 28,7 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 9273*

Bauhoff (1716-1788) eindeutig nach Kaufbeuren zu verorten. Bauhoff ist einer der wenigen namentlich bekannten Kaufbeurer Hinterglasmaler, die zwischen 1740 und 1790 dieses Kunsthandwerk im Nebenerwerb ausübten. Kat.-Nr. 43 ist durch die Ähnlichkeit mit dem Bauhoff-Bild, die typische Farbigkeit, die Radiertechnik, die bei der Gestaltung der Haare und des Bartes angewandt wurde, und die besondere Schriftform auf einer weißen Sockelzone mit abgetönten Enden ebenfalls einem der Kaufbeurer Maler zuzuschreiben. Beide Bilder haben dieselbe Vorlage: einen Stich, der bei Martin Engelbrecht (1684-1756) in Augsburg verlegt wurde (vgl. Abb. 124). Die beiden Hinterglasbilder sind seitenverkehrt zum Kupferstich. Es gibt allerdings auch Darstellungen mit derselben Vorlage, die seitengleich zum Kupferstich gemalt sind: ein Exemplar aus der Sammlung Herta König, das sich im Bestand der Kunsthalle Bielefeld befindet, und ein Exemplar aus der Sammlung Wolfgang Steiner, das in Tirol oder Südtirol entstanden ist und sich in seiner Farbigkeit deutlich von den Kaufbeurer Bildern unterscheidet (vgl. Abb. 125). Die beiden Hinterglasbilder aus der Kaufbeurer Sammlung haben auch den Text von dem Kupferstich übernommen.



*Abb. 124, Noli me tangere, Kupferstich, Maj (Stecher), Martin Engelbrecht (Verleger), 1. Hälfte 18. Jb., 21 x 30 cm (Platte), Sammlung Steiner, HSG 407a*



*Abb. 125, Noli me tangere, 2. Hälfte 18. Jb., Tirol, 19 x 25 cm (Glasmaß), Sammlung Steiner, HSG 407*

Vergleichbar hinsichtlich Motiv, Bildaufbau und Bildformat sind zwei Hinterglasbilder, die Christus und die Samariterin am Brunnen zeigen und wiederum einen Stich zur Vorlage haben, der von Martin Engelbrecht verlegt wurde. Eines befindet sich in einer Kaufbeurer Privatsammlung, das andere in der Sammlung Herta König in Bielefeld.



*Abb. 126, Christus und die Samariterin am Brunnen, 1740-1790, 18,5 x 24 cm (Glasmaß), Privatsammlung Kaufbeuren*

## Jesus und die vier Evangelisten

In der Bildmitte, auf einer Wolke, ist Jesus dargestellt, das Kreuz auf der Schulter tragend. Über ihm ist eine Wolke zu sehen, aus deren Mitte sich ein Schriftband entwickelt mit dem Hinweis: „Dies ist mein lieber Sohn“ (Mk 1,11). In den vier Ecken, um Jesus herum angeordnet, sind die vier Evangelisten abgebildet: links oben Matthäus, rechts oben Markus, links unten Lukas und rechts unten Johannes. Sie halten jeweils ein Buch in der Hand, das sie als Evangelisten kennzeichnet.

### ATTRIBUTE DER EVANGELISTEN

Die vier Evangelisten sind namentlich mit je einem Schriftband, das ihren Namen trägt, bezeichnet. Doch auch ohne diese Namensnennung wären sie eindeutig identifizierbar, werden sie doch stets mit denselben Attributen dargestellt: Matthäus mit einem Engel, Markus mit einem Löwen, Lukas mit einem Stier und Johannes mit einem Adler.

### REIHENFOLGE DER EVANGELIEN

Auf den Konzilien, also den Kirchenversammlungen des 4. Jahrhunderts, wurde die Reihenfolge der Evangelien festgelegt. Zuvor wurden sie in unterschiedlicher Reihenfolge in den einzelnen Gemeinden verwendet. Erst im 4. Jahrhundert setzt sich die Abfolge Matthäus – Markus – Lukas – Johannes, die wohl die am weitesten verbreitete war, durch. Diese Anordnung ist aber nicht dem Zufall geschuldet, sondern sie spiegelt die Bedeutung der Evangelien wider. Ein Hauptkriterium für die Auswahl ist sicherlich die Apostolizität des Evangeliums. Während die Autoren Johannes und Matthäus als die entsprechenden Apostel betrachtet wurden, deutete man Markus und Lukas als Apostelschüler (Markus als Dolmetscher des Petrus, Lukas als Begleiter des Paulus).

### EVANGELISTEN MIT HEILIGENSCHIEIN

Auffällig und eher ungewöhnlich für eine Darstellung auf einem als „protestantisch“ bezeichneten Hinterglasbild sind die Heiligenscheine, die als Strahlenkranz die Häupter der Evangelisten wie auch das Haupt Jesu umgeben. Die Benennung der in Kaufbeuren hergestellten Hinterglasbilder als protestantisch bezieht sich allerdings nur auf die Konfessionszugehörigkeit ihrer Hersteller, nicht auf die der Käufer. So ist durchaus denkbar, dass dieses Hinterglasbild für einen katholischen Auftraggeber oder Interessentenkreis gemalt wurde.



*Kat.-Nr. 45, Jesus und die vier Evangelisten,  
1740-1790, 24,7 x 29,3 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 6028*

## Evangelistenbildnisse

Die rechts abgebildeten Sammlungsstücke zeigen je einen der Evangelisten: Matthäus, Markus, Lukas und Johannes. Der Bildaufbau ist vergleichbar und zeigt die Evangelisten auf einer Truhe sitzend und entweder in ein Buch schreibend oder eine Schrifttafel bzw. das jeweilige Evangelium zeigend. Jedem der Evangelisten ist ein Attribut zugeordnet, das ihn eindeutig identifiziert: der Engel bei Matthäus, der Löwe bei Markus, der Stier bei Lukas und der Adler bei Johannes. Zudem sind alle namentlich auf einer am unteren Bildrand angeordneten Schriftleiste benannt. Auch der geflieste Boden ist bei allen Bildern sowie bei den umseitigen Vergleichsbildern identisch. Er kommt bei verschiedenen Kaufbeurer Hinterglasbildern vor (vgl. Kat.-Nr. 35, 69).

### SERIENPRODUKTION

Die identischen Rahmenleisten und die nahezu identischen Glasmaße lassen mit großer Sicherheit darauf schließen, dass die vier nebenstehenden Bildnisse der Evangelisten als Serie produziert wurden. Der Schluss, dass es sich um eine Auftragsarbeit gehandelt haben könnte, für die das Glas gezielt bestellt wurde, liegt nahe. Bereits die beiden Vergleichsbeispiele auf den folgenden Seiten, die Bildnisse des Evangelisten Johannes bzw. des Evangelisten Matthäus, die auf dieselbe Vorlage zurückgehen wie die beiden nebenstehenden Bilder, haben abweichende Maße.

### GLASLIEFERANTEN

Wer die Lieferanten für das Glas gewesen sein könnten, ist völlig unklar. Im Unterschied zu anderen Herstellungszentren der Hinterglasbildproduktion gibt es in Kaufbeuren keine namhaften Glashütten in der unmittelbaren Umgebung. Auch wurden von den Kaufbeurer Hinterglasmalern Glasscheiben mit unterschiedlichem Herstellungsverfahren verwendet: das modernere Zylinder-Blas-Verfahren wie auch das im 14. Jahrhundert entwickelte Mondglas-Verfahren, bei dem eine Schleudertechnik zur Herstellung verwendet wird.

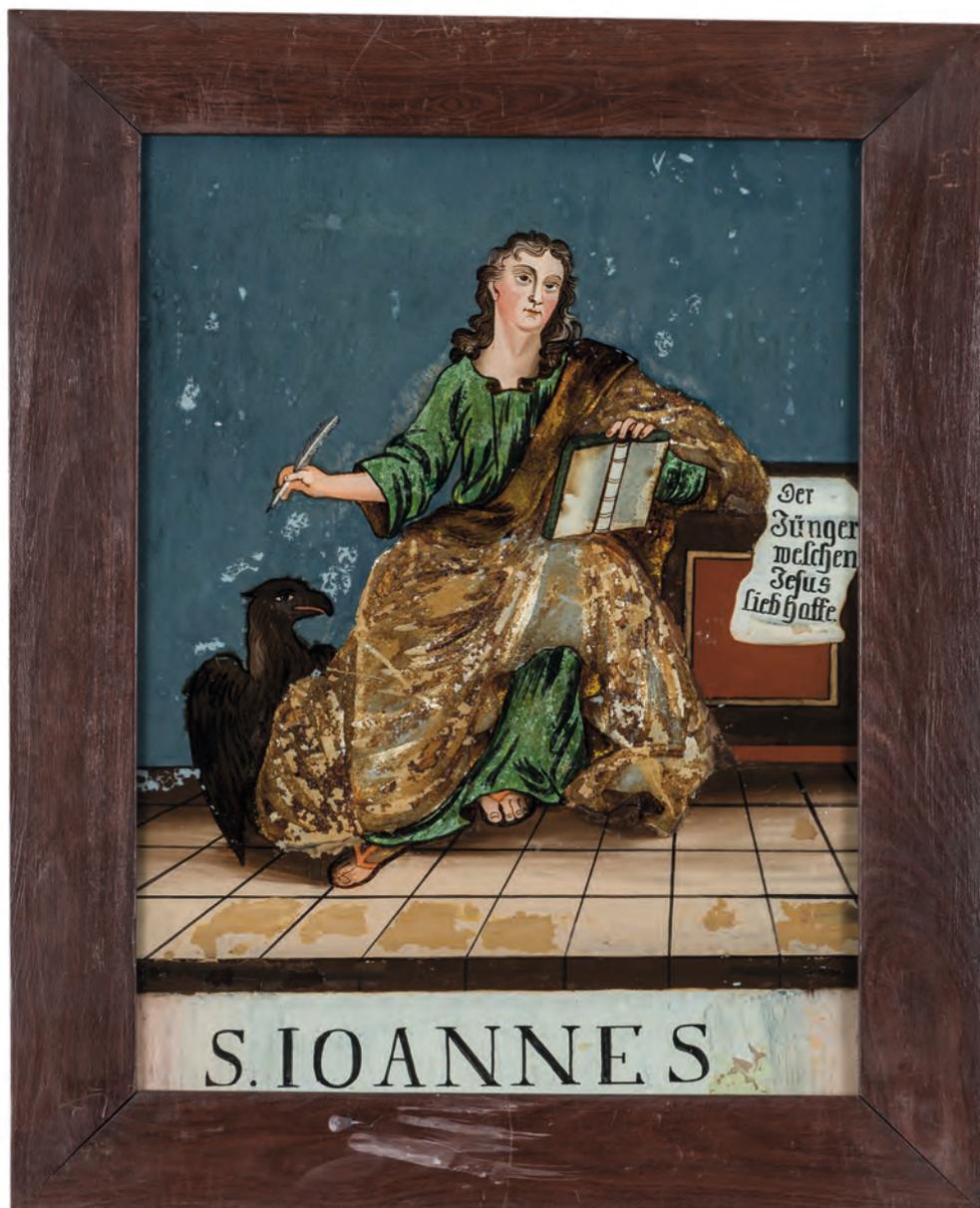
*Kat.-Nr. 46, (oben links) Evangelist Matthäus, 1740-1790, Eglomisé, 28,6 x 19,1 cm (Glasmaß), 30,6 x 21,0 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 5105*

*Kat.-Nr. 47, (oben rechts) Evangelist Lukas, 1740-1790, Eglomisé, 28,5 x 18,7 cm (Glasmaß), 30,7 x 20,9 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 5107*

*Kat.-Nr. 48, (unten links) Evangelist Markus, 1740-1790, Eglomisé, 28,6 x 18,5 cm (Glasmaß), 30,5 x 20,5 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 5106*

*Kat.-Nr. 49, (unten rechts) Evangelist Johannes, 1740-1790, Eglomisé, 28,6 x 18,5 cm (Glasmaß), 30,8 x 20,8 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 5108*





*Kat.-Nr. 50, Evangelist Johannes,  
1740-1790, Eglomisé, 32,5 x 25,8 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 5294*



*Kat.-Nr. 51, Evangelist Matthäus,  
1740-1790, Eglomisé, 27,2 x 20,8 cm (Glasmaß), 35,2 x 29,2 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 9149*

## Hl. Cäcilie

Auf den ersten Blick mag irritieren, dass eine Heilige, die im 2. Jahrhundert nach Christus in Rom für ihren Glauben gestorbene Cäcilie, auf einem protestantischen Hinterglasbild abgebildet ist. Der Legende nach soll sie mit einem Preislied für Gott auf den Lippen enthauptet worden sein. Seit dem 15. Jahrhundert ist sie die Patronin der Musiker. Cäcilie ist auf dem nebenstehenden Bild ohne Heiligenschein dargestellt. Das Bildmotiv repräsentiert die Bedeutung und Wertschätzung der Kirchenmusik im Allgemeinen und der Orgel im Besonderen innerhalb der reformatorischen Glaubensrichtung. Der evangelische Gedenktag für Cäcilie ist der 22. November.

### BESCHREIBUNG

In der Bildmitte ist die heilige Cäcilie zu sehen, die an der Orgel sitzt und musiziert. Sie trägt ein grünes Gewand und einen goldenen Mantel. Links hinter Cäcilie ist ein Putto, der den Blasebalg der Orgel bedient. Begleitet wird das zentrale Instrument, die Kirchenorgel, von zahlreichen Musikern, die rechts und links im Bild angeordnet sind. Weitere Instrumente und Noten liegen griffbereit. Die Musikergruppe links spielt auf Pfeifen bzw. Flöten und einer Harfe, die Instrumentalisten rechts lassen eine Posaune, ein Psalter, also ein zeitgenössisches Seitenzupfinstrument, eine Pauke und Cymbelen erschallen. Cymbelen, heute Zimbeln genannt, sind kleine gebogene Becken aus Metall, die beim Aneinanderschlagen erklingen und ein klassisches Rhythmusinstrument sind. Zu Füßen von Cäcilie liegt eine Laute, wie sie u.a. im nahe gelegenen Füssen hergestellt wurde.

Auch der im oberen Bildfeld angedeutete Himmel ist voll von Musikern: Zahlreiche Engel und Putten jublieren auf ihren Instrumenten der Himmelsszene zu, der Dreifaltigkeit, bestehend aus Gottvater, Jesus und dem Heiligen Geist in Gestalt einer Taube. Die zentrale Wortbotschaft ist direkt darunter zu lesen: „Alles was Odem hat, lobe den Herrn“ (Ps 150,6). Die übrigen Inschriftenbänder weisen der Musik eine wichtige Rolle in der Glaubensausübung zu: „Solche Freud schon / hie auf Erden“ sowie „Was wird für Freud i(m) / Himmel werden“.

Unterhalb der gesamten Szenerie befindet sich ein dreigeteiltes Schriftband, das beidseits Bibelstellen aufweist, die das Geschehen kommentieren. So ist auf den beiden seitlichen Kartuschen ein Wort aus Psalm 57,9 zu lesen: „Wache auf meine Ehre“ (links) und „Wache auf Psalter und Harfe“ (rechts). Der Text in der Mitte gibt das Bildprogramm anschaulich wieder: „Ach nimm das arme Lob auf Erden / mein Gott in allen Gnaden hin, / im Himmel soll es besser werden, / wenn ich ein schöner Engel bin, / da sing ich dir in höherm Chor, / viel tausend Halleluja vor.“



*Kat.-Nr. 52, Hl. Cäcilie,  
nach 1756, Eglomisé, 38 x 48,4 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 4312*

### KUPFERSTICHVORLAGE

Die Idee für den Bildaufbau mit der Orgel im Zentrum hat der Hinterglasmaler von untenstehender Kupferstichvorlage. Allerdings platziert er die Patronin der Musik in die Bildmitte und entscheidet sich gegen den Blick in den weiten Kirchenraum. Übernommen wurden allerdings die Musikergruppen sowie das gesamte Himmelsgeschehen. Der Kupferstich wurde vom Augsburger Gottlob Rugendas (1712-1772) gestochen und 1756 als Augsburger Friedensgemälde vertrieben.

### VERGLEICHSBILDER

Vom Motiv der Cäcilie haben sich zwei weitere, uns bekannte Varianten erhalten. Ein nahezu identisches Bild befindet sich in Kaufbeurer Privatbesitz. Im Bayerischen Nationalmuseum hat sich zudem eine hochformatige Spielart erhalten, die nur die zentrale Szene mit der hl. Cäcilie an der Orgel wiedergibt.



*Abb. 127, Augsburger Friedensgemälde,  
Gottlob Rugendas (Stecher), August Scheller (Verleger), Augsburg, Kupferstich, 1756,  
Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv.-Nr. G20821*



Ach nimm das arme Lob auf Erden,  
mein Hoff in allen Gnaden hin,  
im Himmel soll es besser werden.

*Abb. 128, Hl. Cäcilie,  
nach 1756, Eglomisé, 41,5 x 31,5 cm, Bayerisches Nationalmuseum München,  
Inv.-Nr. 75.177*

## Evangelischer Krankentrost

Die protestantische Hinterglasbildproduktion im Kaufbeuren des 18. Jahrhunderts prägte eine Reihe von stilistischen Merkmalen und Motiven, die von weiteren Hinterglasmalern rezipiert wurden. Meist ist aufgrund fehlender Signaturen und Datierungen nicht eindeutig feststellbar, zu welchem Zeitpunkt und an welchem Herstellungsort diese Bilder entstanden sind. Denkbar ist, dass die vergleichsweise umfangreiche Produktion an Hinterglasbildern in Kaufbeuren und die dadurch in verschiedensten Zusammenhängen auftauchenden Bilder auch noch Anfang des 19. Jahrhunderts Laienkünstler dazu anregten, auf ähnliche Weise zu malen. Das nebenstehende Hinterglasbild ist zweifellos von der Kaufbeurer Hinterglasmalerei inspiriert, jedoch weicht es im Vergleich zu signierten Werken aus der Blütezeit zwischen 1740 und 1790 in der Ausführung und der malerischen Qualität deutlich ab.

### BESCHREIBUNG

Das Hinterglasbild zeigt die Kreuzigung Christi mit zwei begleitenden Figuren, die unterhalb des Kreuzes auf einer knapp angedeuteten, grünen Wiese stehen. Auf der linken Seite ist in einem blauen Gewand Mose, anhand der von ihm gehaltenen Gesetzestafeln zu erkennen. Auf den Tafeln in seiner Hand ist die Inschrift „Du sol(l)s) des Todes ster(ben).“ Er ist im Profil zu sehen, sein Blick ist nach oben zum Gekreuzigten gerichtet. Rechts des Kreuzes ist der wiederauferstandene Christus zu sehen, der anhand der Strahlen, die als Heiligenschein seinen Kopf umfassen, sowie anhand des Kreuzesstabes mit einer wehenden Siegesfahne zu identifizieren ist. Christus trägt einen braunen Rock sowie einen blauen, goldgesäumten Umhang um die Schultern. Sein Oberkörper ist unbedeckt. Am Fuß des Kreuzes befindet sich ein ovales Medaillon mit Inschrift, das von einem Blätterkranz umfassen wird. Zusätzlich wird das ovale Schriftfeld von zwei symmetrisch angeordneten, zu Halbkreisen gebogenen Schlangen flankiert. Im Maul der Schlangen ist eine Art Perlenkette zu sehen, die ebenfalls als Schmuckelement das Medaillon umrahmt. Im Medaillon ist die Inschrift „L I O / Evangeli= / scher Kran / gen Trost“ eingeschrieben. Unterhalb des ovalen Medaillons liegt ein weiteres, hügelartiges, mit Blättern umkränzt Schriftfeld. Hier steht auf braunem Grund in goldener Schrift das Wort Christi: „Ich bin der / Weg die Wahrh[eit] / und das Leben wer / an mich glaubet der wird / leben ob er gleich stirbest [!]“. Dieser Text ist eine Kombination der beiden Bibelverse Joh 14,6 und Joh 11,25. Das braune Schriftfeld wird von einer weißen Sockelzone eingerahmt, in die kleine Engelsköpfe mit Flügeln gemalt sind. Die ganze Szenerie wird von zwei blau-rot marmorierten Säulen mit Blattkapitellen eingefasst. Nach oben hin ist die Szene durch eine Art Baldachin in Tuchform, mit zwei symmetrisch angeordneten Blättergirlanden umrahmt.



*Kat.-Nr. 53, Evangelischer Krankentrost,  
1. Hälfte 19. Jahrhundert, Eglomisé, 28,8 x 23,6 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 9829*

### DATIERUNG UND STILISTISCHE MERKMALE

Aufgrund der schmückenden Blättergirlanden liegt die Vermutung nahe, dass das Gemälde tatsächlich erst zu Beginn des 19. Jahrhunderts gefertigt wurde. Schmuckelemente wie Girlanden, häufig auch mit herabhängenden Tuchenden, sowie Blätterkränze waren insbesondere in der Biedermeierzeit äußerst beliebt und modern. In ähnlicher Form sind die Blätterkränze etwa auch in einem datierten Kaufbeurer Hinterglasbild von 1817 zu sehen, das anlässlich des 300-jährigen Reformationsjubiläums entstand (vgl. Kat.-Nr. 9). Beim Vergleich dieses Bildes mit dem „Evangelischen Krankentrost“ wird jedoch schnell deutlich, dass sie von unterschiedlicher Hand gefertigt wurden. So sind allein die Gesichter der Figuren im vorliegenden Hinterglasbild weitaus gröber und weniger fein modelliert ausgeführt.

Verbindungen zur Kaufbeurer Hinterglasmalerei des 18. Jahrhunderts lassen sich in der Verwendung von Eglomisé-Technik bei der Ausgestaltung der Inschriften in Gold erkennen. Die Einrahmung der Szene durch marmorierte Säulen und der Bildabschluss nach oben mit hängenden Girlanden finden sich in einer ganz ähnlichen Weise bei einem Spruchbild (vgl. Kat.-Nr. 55), wobei dieses weitaus feiner ausgearbeitet ist als die Szene im „Evangelischen Krankentrost“. All diese Verbindungen lassen vermuten, dass der Hersteller des Hinterglasbildes zwar mit Arbeiten aus der Blütezeit der Kaufbeurer Hinterglasmalerei zwischen 1740 und 1790 vertraut war, das Bild jedoch erst später entstand. Darüber hinaus zeigt der Vergleich mit früheren Arbeiten aus Kaufbeuren, dass der Hinterglasmler des „Evangelischen Krankentrostes“ weitaus weniger fein und kunstfertig arbeitete als seine Vorgänger im 18. Jahrhundert.

### PREDIGTSCHRIFT EVANGELISCHER KRANKENTROST VON JOHANN JACOB OTHO

Das Hinterglasbild ist eng verknüpft mit einer Veröffentlichung des evangelischen Predigers Johann Jacob Otho (1629-1669) aus Schwäbisch Hall, die in insgesamt 17 Auflagen und bei unterschiedlichen Verlagen publiziert wurde. Im 18. Jahrhundert wurden verschiedene Ausgaben beim Nürnberger Endter Verlag herausgegeben. Es handelte sich um ein im süddeutschen Raum weit verbreitetes Erbauungsbuch (vgl. Findbuch Zentralarchiv Speyer, 2017). Das Buch enthielt in der Ausführung von 1756 einen schmückenden Kupfertitel, aus dem Elemente für das vorliegende Hinterglasbild übernommen wurden (Abb. 129). Es handelt sich aber nicht wie in anderen Fällen um eine exakte Kopie, vielmehr wurden einzelne Bestandteile in ähnlicher Form im Hinterglasbild aufgenommen. So finden sich darin die Figuren von Mose und des auf-erstandenen Christus mit Siegesfahne. Die Inschriften auf den Gesetzestafeln und auf der Kreuzesfahne wurden in Teilen, jedoch nicht komplett vom Hersteller des Hinterglasbildes übernommen. Das Medaillon mit der Inschrift „L I O / Evangeli- / scher Krank / gen Trost“ geht mutmaßlich auf die Titelschrift im Kupferstich zurück, die mit den Initialen des Autors I. I. O, Johann Jacob Otho, in einen ovalen Totenkopf in einer Kartusche eingeschrieben ist.



*Abb. 129, Johann Jacob Otbo: Evangelischer Krankentrost, Titelkupferstich, Endter Verlag Nürnberg, 1756, Universitätsbibliothek Erlangen, H61/4 VAR 122*

## Hinterglasbilder mit biblischen und religiösen Sprüchen

Eine besondere Gruppe der protestantischen Hinterglasbilder im Stadtmuseum Kaufbeuren stellen die Spruchbilder dar: Sie zeigen außer zumeist floralen und ornamentalen, rein dekorativ verwendeten Motiven kaum bildliche Darstellungen, sondern stellen Sprüche in den Mittelpunkt. In der Sammlung des Stadtmuseums befinden sich davon zehn Exemplare; sie stammen eindeutig aus Kaufbeuren. Diese Spruchbilder lassen sich in zwei Gruppen einteilen: Eine Gruppe von sechs Bildern mit biblischen Sprüchen und eine von vier Bildern mit religiösen Sprüchen, die nicht aus der Bibel stammen. Aus anderen Sammlungen sind insgesamt noch zwei weitere Spruchbilder bekannt, die Kaufbeurer Hinterglasmalern zugeordnet werden können.

Dadurch, dass diese Bilder auf das Wort konzentriert sind, können sie als spezifisch protestantisch angesprochen werden – nimmt das Wort, vor allem aber das Wort Gottes, in der evangelischen Kirche doch eine besondere Stellung ein: Es war Martin Luther, der der Überzeugung war, dass der Heiligen Schrift als dem Wort Gottes eine entscheidende Bedeutung sowohl für den Inhalt der kirchlichen Lehre als auch für die Entstehung des Glaubens bei den einzelnen Christen zukomme.

Für Luther kristallisierte sich bei der Entwicklung der Rechtfertigungslehre, also der Lehre, dass der Mensch allein durch die Gnade Gottes und nicht durch eigene Verdienste gerettet wird, immer mehr heraus, dass diese sich zwar im Einklang mit den biblischen Schriften, nicht aber mit den Traditionen und Lehrmeinungen der Papstkirche befand. Dementsprechend stellte er in der Folgezeit die Autorität der Heiligen Schrift konsequent der damaligen kirchlichen Lehre gegenüber und gab ihr den Vorrang überall dort, wo er sie mit der kirchlichen Lehrmeinung in Spannung oder gar im Gegensatz stehen sah. Dieser Ansatz, der Kirche und ihrer Lehre das Wort Gottes vor- und überzuordnen, war damals neu (vgl. Lohse 1995, S. 205). Doch darf man Luther nicht dahingehend missverstehen, als sei nun die Heilige Schrift die höchste Lehrautorität der Kirche, vielmehr steht das Prinzip ‚sola scriptura‘ (‚allein die Schrift‘) in engstem Zusammenhang mit dem Prinzip ‚solus Christus‘ (‚allein Christus‘). Jesus Christus nämlich ist die Mitte und der Kern, der entscheidende Inhalt der Heiligen Schrift: „*Nimm Christus aus der Schrift, was wirst du außerdem noch in ihr finden?*“, formulierte Luther in seiner Abhandlung ‚Vom unfreien Willen‘ im Jahr 1525. Damit steht für ihn die Christenheit vor der steten Aufgabe, die Bibel, also die Schriften des Alten und Neuen Testaments in gleicher Weise, von Jesus Christus her und auf ihn hin zu lesen und zu deuten (vgl. Lohse, 1995, S. 213).

In gleicher Weise ist auch jeder einzelne Christ in seinem Glauben eng an die Heilige Schrift gebunden: Wohnt nach lutherischer Lehre doch dem Schriftwort, das sowohl in der Predigt verkündigt als auch in der häuslichen Bibellektüre gelesen wird, eine besondere, durch den Heiligen Geist gewirkte Kraft inne, die den Glauben hervorruft (vgl. Wenz 1996, S. 189). So wirkt das Wort Gottes als Gnadenmittel, das nach Ausweis des

VII. Artikels des Augsburger Bekenntnisses zusammen mit dem schriftgemäßen Gebrauch der Sakramente konstitutiv für die Kirche ist, die als Versammlung aller Gläubigen bestimmt wird. Der auf Gott und sein in der Bibel offenbar gewordenes Wort vertrauende Mensch ist demnach der wahre Gläubige, der Gott allein die Ehre gibt (vgl. Lohse 1995, S. 219).

Die große Bedeutung des Wortes Gottes für den evangelischen Glauben ist demnach evident. Doch spielten in der Frühen Neuzeit in beiden Konfessionen auch religiöse Sinnsprüche eine große Rolle zur Beförderung der Volksfrömmigkeit (vgl. Bremer 2005, S. 251). Sie waren jedoch dem Wort Gottes in keiner Weise gleichgeordnet, auch wenn sie – ähnlich wie die biblischen Sprüche – ebenfalls eine künstlerische Gestaltung erfuhren. Dies machen die Kaufbeurer Spruchbilder deutlich, bei denen den Sprüchen ein Text beigelegt wurde, der Bezug auf ihren Entstehungsanlass nimmt. Es handelt sich bei einem Exemplar um die Predigttexte anlässlich der Trauergottesdienste, die nach dem Tod Kaiser Josephs II. im Jahr 1790 gehalten wurden, und bei drei Exemplaren wohl um die Trausprüche Kaufbeurer Ehepaare. Bei derartigen, in jeder Biographie besonders wichtigen Ereignissen kamen – zumindest im evangelischen Bereich – ausschließlich biblische Texte zur Verwendung.

Die nicht-biblischen Spruchbilder der Kaufbeurer Hinterglasbild-Sammlung nehmen deutlich Bezug auf Gott bzw. Jesus oder biblische Begrifflichkeiten. Ähnlich wie ihre biblischen Pendanten sind sie eingängig formuliert, bisweilen sogar gereimt, und geben Ratschläge für eine christliche Lebenspraxis. Vergleichbar ist auch die Gestaltung beider Gruppen von Spruchbildern: Umrahmt von in der Regel floralen oder ornamentalen Motiven, denen lediglich schmückende Bedeutung zukommt, stehen die kunstvoll geschriebenen Sentenzen im Zentrum. Damit dienten die Spruchbilder über ihre Wirkung als dekorativer Blickfang hinaus als stete Vergegenwärtigung des Wortes Gottes bzw. religiöser Gedanken und regten ihre Leser an, ein Leben im Glauben und nach den Normen ihrer Religion zu führen.

## Spruchbild „Gott Allein Die Ehr“

„Gott allein die Ehre“ (lat.: soli Deo gloria) ist einer der fünf religiösen Grundsätze der Reformation. Zu den sogenannten „fünf Solas“ gehören außerdem die Prinzipien solus Christus („allein Christus“), sola scriptura („allein durch die Schrift“), sola fide („allein durch den Glauben“) und sola gratia („allein durch die Gnade“).

### BESCHREIBUNG

Auf schwarzem Grund steht im Zentrum in silberner Frakturschrift:

Gott  
Allein  
Die Ehr.

Darunter wurde in einer vierten Zeile ein zierendes Schweifwerk gesetzt. Der Text ist umrahmt von einem Kranz aus grünen, mit Silberfolie hinterlegten Blättern. Darauf verteilt sind Blüten in Gold, Silber, Blau, Rot und Braun und kleine runde Früchte in Gold. Oben links und rechts davon schwebt je ein Putto mit einer Frucht in der Hand. Unten links und rechts sitzt je ein Vogel auf einem Zweig und pickt an einer Frucht im Kranz. Für die Putti und die Vögel wurde eine Vorlage verwendet, die einfach gespiegelt wurde. Der Rahmen besteht aus einfachen, braun bemalten Halbrundleisten.

### STILISTISCHE EINORDNUNG UND VERGLEICHSBILDER

Mehrere Stilmerkmale sprechen dafür, dass das Bild in Kaufbeuren entstanden ist. Die Technik des Eglomisé taucht des Öfteren bei Kaufbeurer Spruchbildern auf. Die Hinterlegung bei den Spruchbildern mit grüner, braunroter und blauer Lüsterfarbe mit silberner Blattmetallfolie ist auch bei den Kat.-Nr. 58, 59, 62 sowie bei zwei Kreuzigungen (Kat.-Nr. 38, 39) angewandt worden. Auch die Form des Blätterkranzes findet sich in ähnlicher Art auf weiteren Hinterglasbildern aus Kaufbeuren wie beispielsweise bei Luther im Lorbeerkranz (Kat.-Nr. 14) und Gustav II. Adolph im Lorbeerkranz (Kat.-Nr. 15). Der Rahmen weist die für Kaufbeurer Hinterglasbilder typische Form der Halbrundleisten auf.



*Kat.-Nr. 54, Spruchbild „Gott Allein die Ehr.“,  
1740-1790, Eglomisé, 29,8 x 24,5 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 4905*

## „Der Nahme des HERREN“ (J. J. Rumpelt zugeschrieben)

Das Hinterglasbild illustriert den folgenden Bibelvers aus dem alttestamentarischen Buch der Sprüche (18,10): „Der Name des Herrn ist ein festes Schloss; der Gerechte läuft dorthin und wird beschirmt.“

### BESCHREIBUNG

Auf schwarzem Hintergrund steht geschrieben: „Der Nahme / des / HERREN / ist ein vestes“. Darunter ist eine Festungsanlage auf einem Hügel dargestellt, unter welcher der Text weiter heißt: „der Gerechte laufft dahin / und wird beschirmet. / Prov.18.V.10.“ Die Festungsanlage illustriert das „Schloss“, das im ursprünglichen Bibeltext enthalten ist, auf dem Bild jedoch als Wort entfällt. Inschrift und Festung sind eingerahmt von zwei marmorierten Säulen, die oben durch einen Bogen verbunden sind. Ihre hohen Podeste stehen auf einem rotbraunen Balken. Auf den mit Gold verzierten Kapitellen der Säulen steht je ein hellblauer Trog mit einem zypressenähnlichen Bäumchen. In der Mitte des Bogens strahlt in einem Kranz dicker grauer Wolken das Gottesauge. Darunter ist ein goldenes Stoffband in Form einer Girlande mit herunterhängenden Enden drapiert. Der Rahmen besteht aus quer furnierten, hellbraunen Halbbrundleisten. Auf dem Rückseitenschutz, einem starken Holzbrett, sind zwei Aufkleber mit handschriftlichen Vermerken angebracht: „Eigenthum von Fräulein Johanna / Neuhaus / das bestätigt / Andreas Wagenseil Privatier“ und daneben ein jüngeres Etikett: „Geschenk von Fr. / Johanna Neuhaus / Oktob. 1913 aus dem / Nachlaß v. A. Wagenseil“.

### STILISTISCHE EINORDNUNG UND VERGLEICHSBILD

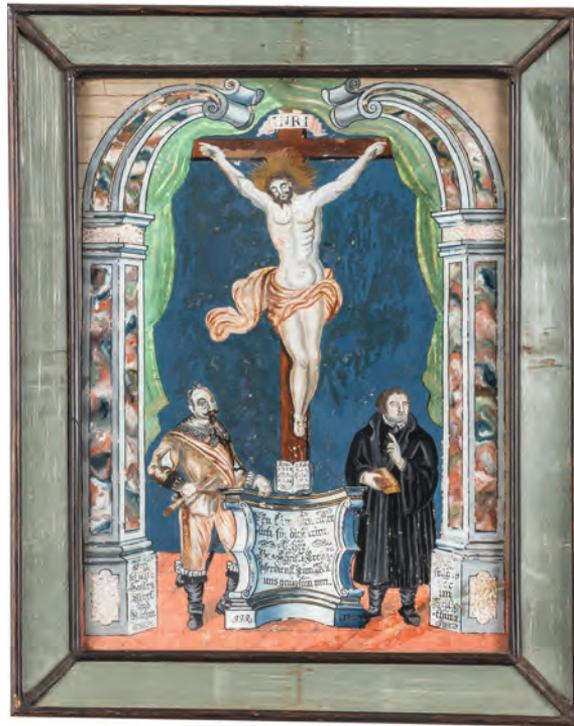
Das Bild ist eine Leihgabe des Evangelischen Kirchenarchivs Kaufbeuren. Dorthin gelangte es 1913 über den Nachlass von Andreas Wagenseil, wie auf dem Etikett auf der Rückseite zu lesen ist. Wagenseil ist der Name einer bekannten Kaufmannsfamilie aus Kaufbeuren. Das Hinterglasbild zeigt technische Merkmale, die für Kaufbeurer Bilder typisch sind: Neben deckenden Farben für die Architektur und den schwarzen Grund wurde eine transparente grüne Lüsterfarbe für den Hügel der Festung verwendet. Das Gottesauge war stellenweise mit Blattgold hinterlegt, der Strahlenkranz um das Auge wurde mit Muschelgold gemalt und dann mit Blattsilber hinterlegt, welches allerdings stark korrodiert ist. Aus dem schwarzen Grund wurde die Schrift ausradiert und mit Blattsilber hinterlegt. Die grüne Lüsterfarbe des Hügels, die Metallspangen der Baumtröge und die Strahlen des Gottesauges sind mit silberner Blattmetallfolie hinterlegt. Bei der Verzierung der Kapitelle, dem Stoffband und dem Gottesauge kam auch Blattgold zum Einsatz. Eine ähnliche bunte Marmorierung wie bei den Säulen findet sich auf den Pfeilern einer von Johann Jakob Rumpelt signierten Kreuzigung (Kat.-Nr. 16 sowie Abb. 130). Auch die im Spruchbild verwendete Frakturschrift zeigt Ähnlichkeiten zur Schrift in der Kreuzigung und der in einem Spruchbild (Kat.-Nr. 56) von Johann Jakob Rumpelt, hier auch die kursive Schrift zur Angabe des Bibelverses. Oft verwendet Rumpelt auch ein kräftiges Ziegelrot für den Boden seiner Darstellungen, wie beispielsweise beim Jubiläumbild zum Westfälischen Frieden (Kat.-Nr. 8) oder bei



*Kat.-Nr. 55, Spruchbild „Der Nahme des HERREN“,  
Johann Jakob Rumpelt (zugeschrieben), 1740-1782, Eglomisé, 28,5 x 22,9 cm (Glasmaß),  
Inv.-Nr. 4836, Leihgabe Evangelisches Kirchenarchiv Kaufbeuren*

der oben genannten Kreuzigung. Aus diesen Gründen kann man das Bild vorsichtig Johann Jakob Rumpelt zuschreiben.

Ein Hinterglasbild mit demselben Spruch, aber mit anderer Umrahmung, befindet sich in Kaufbeurer Privatbesitz. Ein heller Rahmen mit einem Gittermuster aus feinen roten Linien und Tropfen ist mit stilisierten Blattornamenten und rot-goldenen Blüten geschmückt und innen und außen hellgrün umrandet. An den vier Ecken sitzt jeweils eine goldene Kugel. Die roten Blattornamente lassen sich mit den roten Ornamenten im Hintergrund des Ewigen Kalenders aus Ottobeuren vergleichen (vgl. Abb. 133). Das Schloss, das bei dem Bild aus dem Stadtmuseum als Festung auf einem Hügel dargestellt ist, erscheint bei dem Vergleichsbild als imposantes Stadtpalais. Die ausradierte Frakturschrift mit verschnörkelten Initialen und Details des Schlosses sind mit silberner Blattmetallfolie hinterlegt. Bei den Kugeln und den Blumen an der Umrahmung wurde Blattgold verwendet. Der Rahmen des Bildes ist nicht erhalten. Das Bild wurde auf dem Dachboden einer alten Kaufbeurer Familie entdeckt. Aufgrund der dargelegten Stilmerkmale stammt das Bild mit größter Wahrscheinlichkeit ebenfalls aus Kaufbeuren.



*Abb. 130, Kreuzigung mit Gustav II. Adolph und Martin Luther, Kat.-Nr. 16, Johann Jakob Rumpelt, 1752, Eglomisé, 33,5 x 25 cm (Rahmeninnenmaß), Inv.-Nr. 9824*



*Abb. 131, Spruchbild „Der Name des HERRN“,  
1740-1790, Eglomisé 39,6 x 29,9 cm (Glasmass), Privatbesitz Kaufbeuren*

## „Von diesem JESU zeugen alle Propheten“ (J. J. Rumpelt)

Dieses prächtige Spruchbild sticht durch seine besondere Farbigkeit aus der Gruppe der protestantischen Spruchbilder hervor. Außerdem ist es das einzige Exemplar unter den Spruchbildern, welches signiert ist.

### EIN FARBENFROHES SPRUCHBILD VON JOHANN JAKOB RUMPELT

Der Hintergrund ist mit einer ehemals roten, ins Bräunliche umgeschlagenen Lüsterfarbe angelegt, aus der der Rahmen aus geschwungenen Bändern mit eingerollten Enden, sogenanntem Rollwerk, ausgespart und die Schrift ausradiert und mit Blattsilberfolie hinterlegt wurde. Das Silber ist an den Rändern stark oxidiert und lässt diese daher dunkler erscheinen. In den Ecken befinden sich mit Blattgold hinterlegte, dicke Punkte, und am Rollwerk sprießen Akanthusblätter und Früchte in Grün, Gold und Silber. Der davon umrahmte Spruch in Frakturschrift ist in der Apostelgeschichte 10,43 nachzulesen und lautet:

Von diesem  
JESU  
Zeugen alle Propheten,  
daß durch seinen  
Namen alle,  
die an ihn glauben,  
vergebung der sün-  
den empfahen [empfangen] solle[n].

Die Initialen und den Raum über den Buchstaben zieren Schnörkel und Schleifen in feinen silbernen Linien. Unter dem Text wird auf die Bibelstelle hingewiesen: „Acto.10.v.43.“, in der unteren Bildecke links steht die Jahreszahl 1747, rechts unten die Signatur „J. J. R.“ des Kaufbeurer Hinterglasmalers Johann Jakob Rumpelt .

### STILISTISCHE EINORDNUNG

Abgesehen von der Signatur des Kaufbeurer Hinterglasmalers Johann Jakob Rumpelt sprechen auch technische und stilistische Aspekte für eine Kaufbeurer Herkunft: Die Farben Gold, Silber, Grün und ursprünglich Rot sind in der Kaufbeurer Hinterglasmalerei immer wieder anzutreffen. Etwas außergewöhnlich ist die silberne Schrift auf rotbraunem Hintergrund. Die Technik des Eglomisé wurde hier folgendermaßen eingesetzt: Aus der ehemals roten, transparenten Farbe wurde die Schrift ausradiert und diese dann mit Blattsilber hinterlegt. Bei anderen Partien, wie den Punkten und einzelnen Früchten, wurde Blattgold verwendet. Auch die grüne Farbe des Blattwerks ist transparent. Das Besondere an diesem Spruchbild ist der transparente Hintergrund, der die Silberfolie durchscheinen lässt. Bei allen anderen bekannten Spruchbildern ist der



*Kat.-Nr. 56, Spruchbild „Von diesem JESU zeugen alle Propheten“,  
Johann Jakob Rumpelt, 1747, Eglomisé, 28,5 x 22,6 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 5839*

Hintergrund mit deckender Farbe, meist schwarz, gemalt. Das Bild schmückt ein breiter, dunkelbraun lasierter Profilrahmen.

#### Ein blaues Spruchbild im Oettinger Heimatmuseum

Ein Spruchbild, das diesem Hinterglasbild in manchen Details ähnelt, befindet sich im Heimatmuseum Oettingen (Abb. 132), welches inschriftlich auf 1751 datiert ist und somit dem Spruchbild von 1747 auch zeitlich sehr nahe kommt (vgl. Pfundner, 1991, S. 266f). Auf blauem Grund ist im Zentrum des Bildes ein springendes Lamm auf einer grünen Wiese und von Bäumen umrahmt zu sehen. Das Motiv wird von Vers 176 aus Psalm 119 in Frakturschrift umfasst: „Ich bin / wie ein verirret und verlohren / [Bild: Lamm] / suche deinen Knecht / denn ich vergesse / deiner [Bild: Gesetzestafeln - im Bibeltext: Gebote] nicht.“ Ein üppiger Kranz aus Blättern, Blüten, Früchten und Rollwerk umrahmt Text und Bild. In einer von eingerollten Akanthusblättern gebildeten Kartusche steht oben der Name „Johanna Rupflin“ in Fraktur mit verschnörkelten Initialen, links und rechts davon: „Hochzeit / Text // Psalm 119. / v. 179.“ Am unteren Teil des Kranzes steht in einer ähnlichen Kartusche der Name des „Johannes Schwyer“, links und rechts der Kartusche das Hochzeitsdatum der Genannten: „den 26. April // A° 1751.“ Das Bild gelangte mit dem Sohn von Johannes Schwyer von Kaufbeuren nach Oettingen und blieb dort in Familienbesitz, bis es dem dortigen Museum geschenkt wurde. Ähnlich wie bei dem Spruchbild aus dem Stadtmuseum Kaufbeuren sind über den Textzeilen schmückende Schleifen und Schnörkel aus feinen silbernen Linien. Auch die Frakturschrift mit den ausgeschmückten Initialen ähnelt der auf dem Kaufbeurer Bild. Auf beiden Bildern sind in den vier Ecken, bei dem Oettinger Bild auf dem Kranz, Früchte zu sehen, die aus dicken Punkten bestehen. Aufgrund dieser Ähnlichkeiten liegt es nahe, dass auch das Spruchbild aus dem Oettinger Heimatmuseum von Johann Jakob Rumpelt geschaffen wurde. Zudem weist das Bild den typischen Rahmen mit querfurnierter Halbrundleiste auf.



Abb. 132, Spruchbild „Ich bin wie ein verirret und verlobren Lamm“, 1751, Eglomisé, 31 x 24,5 cm (Rahmenmaß), Heimatmuseum Oettingen, Inv.-Nr. 3110

## „Im Creutz sey unverzagt“

Das nebenstehende Spruchbild zeichnet sich aus durch fantasievoll mit Schnörkeln und Schlaufen geschmückte Frakturschrift sowie den stark stilisierten Blätterkranz, der auch in seinen Farben sehr reduziert ist.

### EIN SPRUCHBILD MIT STILISIERTEM DEKOR

In einen ovalen Blätterkranz eingeschrieben steht folgender Spruch in silberner Frakturschrift auf schwarzem Grund:

Im Creutz  
sey unverzagt,  
der HERR ist  
dein Erretter,  
es folgt auf  
Ungestüm,  
ein fröhlich  
Gnaden-Wetter.

Der Blätterkranz besteht aus einzelnen, grünen gezackten Blättern mit rot-rosa-farbenen Blüten und Früchten. Der Kranz wird von einem hellblauen Oval mit Blattsilhouette eingerahmt. Das Grün der Blätter ist transparent und mit Silberfolie hinterlegt, wie auch Details an Blüten und Früchten. In den Ecken sind florale Ornamente in die schwarze Hintergrundfarbe radiert, die ursprünglich auch mit Blattsilber hinterlegt waren. Leider hat sich dieses nur in geringen Spuren erhalten. Auf den einfachen Rahmen sind glatte, schwarz lackierte Flachholzleisten aufgeleimt.

### STILISTISCHE EINORDNUNG

Das Hinterglasbild gehört zum Altbestand des Stadtmuseums Kaufbeuren. Es war laut dem Inventarbuch von 1902 in der Bauernschlafstube ausgestellt. Spruchbilder waren in evangelischen Haushalten an den Wänden der Stube, der Schlafkammern und auf den Fluren überall präsent (vgl. Scharfe, 1968, S. 320f).

Es zeigt einige Merkmale, die in der Kaufbeurer Hinterglasmalerei häufig anzutreffen sind, wie etwa die Farben Silber, Grün, Rot und Hellblau sowie die Eglomisé-Technik. Nur die starke Stilisierung der Blüten und Blätter, die sich hier in gleicher Form auf dem Kranz in symmetrischer Anordnung wiederholen, fällt als Besonderheit auf. Den Raum zwischen den Zeilen verzierte der Maler mit Schnörkeln und Schleifen aus feinen silbernen Linien. Diese Form des Schmucks findet sich auch bei dem von Johann Jakob Rumpelt signierten Spruchbild (Kat.-Nr. 56). Auch in anderen Bildern setzte Rumpelt vereinzelte oder auch mehrere solcher Schleifen in die Textelemente, etwa bei der Kreuzigung mit der Inv.-Nr. 9824 (Kat.-Nr. 16). Die schematische Malweise der Blüten macht eine Zuschreibung an Rumpelt allerdings eher unwahrscheinlich.



*Kat.-Nr. 57, Spruchbild „Im Creutz sey unverzagt“,  
1740-1790, Eglomisé, 28 x 23 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 243*

## „Das sind drey schöne Sachen“

Auf diesem Spruchbild ist der Text mit bildlichen Allegorien von Geduld, Vernunft und der Zeit illustriert. Figürliche Darstellungen zum Text sind bei den Spruchbildern sonst eher selten.

### EIN ILLUSTRIRTES SPRUCHBILD

Dieses protestantische Spruchbild ist sehr aufwändig gestaltet. Im Zentrum der unteren zwei Bilddrittel steht auf schwarzem Grund folgender Spruch in silberner Frakturschrift:

Das sind drey schöne Sachen,  
die auch ein Thränenthal  
Zum Paradise machen  
Was Neid Gewalt und  
List  
macht zur Unmöglich=  
keit  
Das machen möglichst  
einst  
Gedult Vernunft  
und Zeit.

Die Initialen sind verschnörkelt, und der Raum über den Zeilen ist mit feinen Schleifen aus zarten silbernen Linien geschmückt. Umrahmt wird der Spruch von zwei Girlanden aus grünen Blättern mit weißen und gelben Blüten, die am unteren Bildrand mit einer gelben Schleife verbunden sind. Über dem Text ist die Essenz des Geschriebenen bildlich dargestellt. Auf einer breiten Wolke sitzen drei Figuren: die Allegorie der Geduld mit einem Lamm auf dem Schoß, die Allegorie der Vernunft mit Spiegel und erhobenerm Zeigefinger und die Allegorie der Zeit, in Person des geflügelten Chronos mit Sense in seiner rechten und – gerade noch erkennbar – einem Stundenglas in seiner linken Hand. Der Rahmen ist aus querfurnierten Halbrundleisten geschreinert.

### STILISTISCHE EINORDNUNG

Die Malweise und Verwendung der Eglomisé-Technik, Farbpalette, Schrift und Rahmenform des Hinterglasbildes sprechen für den Herstellungsort Kaufbeuren. Das Bild gehört zum Altbestand des Museums. Bildliche Darstellungen sind, abgesehen von Blatt- und Blütenschmuck, auf den uns bekannten Spruchbildern eher selten. Vergleichbar ist dieses Bild diesbezüglich mit der Kat.-Nr. 55 und einem Hinterglasbild aus dem Oettinger Heimatmuseum (vgl. Abb. 132). Bei diesen Bildern ersetzt eine bildliche Darstellung ein konkretes Wort, wie „Schloss“ und „Lamm“. Bei dem nebenstehenden Bild geht es eher um die Illustration des Textes, in dem die Geduld, die Vernunft und die Zeit gepriesen werden.



*Kat.-Nr. 58, Spruchbild „Das sind drey schöne Sachen“,  
1740-1790, Eglomisé, 45,1 x 35,9 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 189*

## „Jesu hilf daß ich mich hüte“

Viele der Spruchbilder in Hinterglastechnik zeigen einen Bibelvers in einem Blätterkranz, auf anderen steht ein Sprichwort oder ein Sinnspruch. Bei diesem Text handelt es sich um ein Gebet.

### BESCHREIBUNG

In silberner Frakturschrift steht ein Spruch auf einem schwarzen Rechteck, welches von einem schmalen silbernen Streifen und einer Blattgirlande umgeben ist. Der Spruch lautet:

Jesu hilf daß ich mich hüte,  
heimlich etwas böß zuthun,  
und mir stetslig im Gemüthe,  
dein gestrenger Richter Thron.  
denn es bleibt doch nichts verschwigen,  
seinen Lohn muß alles krigen,  
ach daß ich so weiß seyn möcht,  
und allzeit hieran gedächt.

Die Girlande, die den Text umrahmt, ist aus stilisierten Lorbeerblättern mit stilisierten ovalen Blüten in Gold und Silber gebunden und mit goldenen und blauen Bändern umwickelt. Der ursprünglich rote Lack der Blüten ist stark verblichen. Daher ist kaum mehr etwas von der Binnenzeichnung zu erkennen. Das Hinterglasbild ist mit querfurnierten Halbrundleisten gerahmt.

### STILISTISCHE EINORDNUNG

Das Bild ist in Eglomisé-Technik gearbeitet. Bis auf das Schwarz des Textfeldes sind alle Farben transparent und lassen die hinterlegte Silberfolie durchschimmern. Die Frakturschrift ist aus dem deckenden schwarzen Grund ausradiert und mit Blattsilber hinterlegt. Dieses Hinterglasbild stammt aus dem Altbestand des Stadtmuseums Kaufbeuren. Außerdem erfüllt es einige Kriterien, die auf den Herstellungsort Kaufbeuren hinweisen. Die Farben Rot (verblichen), Silber und Grün, die Eglomisé-Technik sowie die akkurate Frakturschrift und der Rahmen aus furnierten Halbrundleisten sind typisch für die Kaufbeurer Hinterglasmalerei.



*Kat.-Nr. 59, Spruchbild „Jesu hilf daß ich mich hüte“,  
1740-1790, Eglomisé, 47,5 x 37,6 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 186*

## „Trauer Gedächtnis Predigt“ zum Tod Josephs II.

Dieses Hinterglasbild entstand anlässlich des Todes von Kaiser Joseph II. aus dem Hause Habsburg. Er war berühmt für seine tolerante Religionspolitik. Mit dem sog. Toleranzpatent wurde Protestanten und Juden Glaubensfreiheit eingeräumt und ihre Religionsausübung geduldet. Vorrang hatte aber nach wie vor in seinen Erbländern die katholische Kirche, deren Glaubensmonopol aber mit dem Toleranzpatent gebrochen wurde.

### BESCHREIBUNG

Auf weißem Grund steht in schmaler gold-silberner Rahmung in schwarzer Schrift nachfolgender Text:

Welche in den Traur Gedächtnis Predigten  
auf das höchstschmerzliche Ableben  
Weiland Joseph des  
zweyten, unsers allergnädigsten Kaisers und Herrn  
den 14 März als am Sonntag Latare 1790 erklärt worden  
In der Morgenpredigt sirach 40, V 1-4  
Es ist ein elend jaemmerlich  
Ding um aller Menschen Leben  
von Mutterleibe an, bis sie in die Erde begraben werden, die  
unser aller Mutter ist. Da ist immer Sorge, Furcht, Hoffnung u:  
zuletzt der Tod; so wohl bey dem, der in hohen Ehren sitzt als bey  
dem Geringsten auf Erden, sowohl bey dem, der Friden und Gnade  
trägt, als bey dem, der einen groben Kittel an hat.  
In der Mittag Predig 5. Buch Mosis 32, V. 39  
Sehet ihr nun, daß ichs allein bin, u: ist kein Gott neben mir  
Ich kan lindren und lebendig machen, ich kan schlagen u:kan heilen,  
u: ist niemand, der aus meiner Hand errette.  
In der Abend Predig 1. Buch Mosis 50, V. 24  
Und Josef sprach zu seinen Brüdern: Ich  
sterbe, u: Gott wird euch heimsuchen.

Gerahmt wird der Text von Blumenranken in Grün, Rot, Blau und Silber auf schwarzem Grund. Unten links und rechts sind zwei Putti dargestellt, die jeweils ein Wappen von Kaufbeuren halten.

### ENTSTEHUNGSZUSAMMENHANG UND DATIERUNG

Das Spruchbild entstand nach dem Todestag Joseph II. (20.3.1790). Er war seit 1765 Kaiser des Heiligen Römischen Reiches. Aufgrund der abgebildeten Wappen ist die Herstellung des Hinterglasbildes in Kaufbeuren wahrscheinlich. Dort wurde des Ablebens des Kaisers auch evangelischerseits würdevoll gedacht, wie die Abhaltung mehrerer Gottesdienste und die Auskleidung der Dreifaltigkeitskirche mit schwarzem Tuch belegen.



Kat.-Nr. 60, Spruchbild „Trauer Gedächtnis Predigt“ zum Tod Josephs II.,  
 1790, Eglomisé, 53 x 41 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 188

## „Ich aber will zu Gott ruffen“

In schön verzierten Spruchbildern wurden auch wichtige Ereignisse im Lebenslauf, wie Geburt, Eheschließung und Tod festgehalten, um die Erinnerung an sie zu bewahren (vgl. Lange/Sörries, 1994, S. 17f). Dies ist eines von drei Gedenkbildern aus der Sammlung des Kaufbeurer Stadtmuseums, die an eine Hochzeit erinnern.

### BESCHREIBUNG

Auf schwarzem Grund, umrahmt von bunten Blumenranken, steht in silberner Frakturschrift, deren Großbuchstaben verschnörkelt verziert sind:

Ich  
Aber will  
Zu Gott Ruffen  
und der Herr  
wird mir helffen.  
Hochzeit Tegt.  
Ps. 55 v. 17 / 14 october.  
A1776.  
J.S.S.

### ENTSTEHUNGSKONTEXT

Das Bild entstand wohl im Zusammenhang einer Hochzeit, die, wie die Inschrift sagt, am „14. october A 1776“ stattfand. Laut Heiratsmatrikel des Evangelischen Kirchenarchivs heiratete an diesem Tag Johann Sigmund Schropp (getauft 19.1.1750, †10.2.1836), auf dessen Namen die Initialen JSS passen, Sabina Elisabetha Rederer, Tochter des Johann Jakob Rederer. Dieser wird in den Dokumenten des Kirchenarchivs als „Bürger und Mahler“ bezeichnet, was Maler oder Müller bedeuten kann. Außerdem war er Torwärter und Einlasser am Spitaltor.

Der Blumenkranz um den Hochzeitsspruch ist aus zwei leichten Zweigen gebunden und mit zarten silbernen, goldenen und blauen Blüten geschmückt. Am unteren Ende werden die beiden Zweige mit einer goldenen Schleife zusammengehalten. Diese Form des Blumenkranzes spielt auf den Brautkranz an, der zusammen mit dem Anstecksträußchen des Bräutigams in einem reich geschmückten Kastenbild als eine Art „Hochzeitsreliquie“ aufbewahrt wurde (vgl. Sörries, 1994, S. 67).

Sowohl der vermutliche Bräutigam Johann Sigmund Schropp als auch die Tatsache, dass das Bild zum Altbestand des Stadtmuseums gehört, weisen auf Kaufbeuren als Herstellungsort. Die Farben Rot, Gold, Silber und Grün sowie die Technik des Eglomisé sind für Kaufbeurer Hinterglaswerke typisch. Die einfache Malweise und die zarten Blüten und Blättern ähneln dem floralen Schmuck des Gedenkbildes zum Tode Kaiser Josephs II. von Habsburg (Kat.-Nr. 60).



*Kat.-Nr. 61, Spruchbild „Ich aber will zu Gott ruffen“,  
1776, Eglomisé, 35,5 x 25,5 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 484*

## „Gelobet sey der Herr“

Auf schwarzem Grund wird ein recht langer Text in silberner Frakturschrift von einer üppigen Blumengirlande umrahmt. Die nach unten hin offene Girlande wird von einem geschwungenen Spruchband zusammengehalten. Der Text zitiert Psalm 28, Vers 6-7:

Gelobet sey der HERR  
denn Er hat erhöret die  
Stimme meines Flehens.  
Der Herr ist meine Stär=  
cke, und mein Schild auf  
Ihn hoffet mein Hertz  
und mir ist geholfen, und  
mein Hertz ist fröhlich, und  
ich will Ihm dancken  
mit meinem Liede.

Die Schrift ist in den schwarzen Grund radiert und mit Blattsilber hinterlegt, welches inzwischen stark korrodiert ist. Der girlandenartige Kranz aus stilisierten Lorbeerblättern und verschiedenen Blüten und Früchten wurde mit blauen, gelben und stark verblichene roten Lüsterfarben gemalt und ebenfalls mit Blattsilber hinterlegt.

### EIN PRÄCHTIGES HOCHZEITSANDENKEN MIT BLUMENKLANZ UND SPRUCHBAND

Am unteren Rand wird der Kranz von einem weißen Spruchband mit rosa abgeschattierten eingerollten Enden abgeschlossen. Auf diesem Spruchband ist zu lesen: „A. 1779. d: 19 Julij. hielte sein hochzeitlich Ehren=Fest. / der Ehrenhafte Christoph Widemann mit Beata Regina Schweyerin. [W].“ Der Rahmen besteht aus glatten, flachen Leisten. Das Bild stammt aus Kaufbeurer Familienbesitz und entstand aus Anlass der Eheschließung zwischen dem Bierbrauer und Engelwirt Christoph Wi(e)demann (1757-1782) und Beata Regina Schweyer, geborene Loher (1744-1823) und Witwe des Bierbrauers Johann Jakob Schweyer. Beide stammten aus Kaufbeurer Familien.

### STILISTISCHE EINORDNUNG

Das Bild weist einige typische Stilmerkmale der Kaufbeurer Hinterglaskunst auf, wie beispielsweise die Verwendung von mit Blattsilber hinterlegten Lüsterfarben bei der Blattgirlande. Auch ihre Form ist vergleichbar mit denen auf anderen Kaufbeurer Spruchbildern (vgl. Kat.-Nr. 54, 58), aber auch mit dem Blattwerk auf einer Kreuzigung (Kat.-Nr. 39) und den Bildnissen von Luther und Gustav II. Adolph im Lorbeerkranz (Kat.-Nr. 13, 14, 15). Ein untrügliches Merkmal für Kaufbeurer Hinterglasbilder ist das geschwungene Schriftband mit rosa abgetönten Enden. Auch die akkurate Frakturschrift des Spruchs und das Schleifenelement am Ende der ersten Zeile auf dem Spruchband sind auf Kaufbeurer Bildern häufig zu sehen, insbesondere bei Werken des Hinterglasmalers Johann Jakob Rumpelt.



Kat.-Nr. 62, Spruchbild „Gelobet sey der Herr“,  
1776, Eglomisé, 41 x 32,1 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 185

## „Sorge nicht für den andern Morgen“

Das jüngste Hochzeitsandenken in der Hinterglas-Sammlung des Stadtmuseums stammt aus dem Jahr 1817. Die Blüte der Kaufbeurer Hinterglaskunst (1740-1790) war zu dieser Zeit schon lange vorbei, aber vereinzelt tauchen auch Hinterglasbilder aus einer späteren Schaffensperiode auf, die unter anderem auch an der einfacheren Malweise erkennbar sind. Es handelt sich hier nicht um ein Gedenkbild zum Zeitpunkt der Eheschließung, sondern 24 Jahre danach, kurz vor der Silbernen Hochzeit.

### EIN SPÄTES SPRUCHBILD AUS KAUFBEUREN

Auf hellblauem Hintergrund umschließt eine bunte Blumengirlande ein weißes ovales Feld, auf dem in schwarzer Frakturschrift Vers 34 aus dem 6. Kapitel des Matthäus-Evangeliums geschrieben steht:

Sorge nicht für den.  
andern Morgen dan ein  
iedlieher Tag wird für das  
seine Sorgen es ist genug  
das Ein ieder Tag seine  
Eigene Plage hat.  
Hochzeit. Tegst

Vor  
Johannes. Bopp A 1793.13. sed  
und  
. Anna Maria . Weidosen .  
A1817.

Der Rahmen besteht aus mehrfach profilierten Leisten, die braun gestrichen und dezent mit Blüten und grüner Strichelung bemalt sind.

### STILISTISCHE EINORDNUNG

Dieses Spruchbild entstand 1817 kurz vor der Silberhochzeit der Eheleute Johannes Bopp (gestorben 1830) und der Weberstochter Anna Maria Weidochs (1768-1853), die am 2. September 1793 in Kaufbeuren geheiratet hatten. Trotz der späten Entstehungszeit zeigt das Bild das für Kaufbeurer Hinterglasbilder typische Himmelblau für den Hintergrund sowie ein kräftiges Rot, Grün, Braun und Dunkelblau im Blumenkranz. Auch die etwas wackelige Frakturschrift findet man in früheren Kaufbeurer Hinterglasbildern oft. Das Bild ist technisch etwas einfacher als seine Vorgänger. Der Maler hat auf die aufwändigere Eglomisé-Technik verzichtet, scheint diese aber bei der Gestaltung der Blüten und Blätter mit den halbdeckenden Farben, hinter die er hellere Farbtöne legte, imitieren zu wollen.



Kat.-Nr. 63, Spruchbild „Sorge nicht für den andern Morgen“,  
1817, 43,5 x 32,5 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 6076

## Hinterglasbilder mit profanen Motiven

In der Sammlung des Stadtmuseums Kaufbeuren finden sich mit 14 Bildern nur relativ wenige Hinterglasbilder mit profanen Motiven. Weitere neun Bilder mit weltlichen Bildinhalten sind aus anderen Museen und Privatbesitz bekannt. Zur Gruppe der Hinterglasbilder mit profanen Motiven zählen eine Reihe von Kalendern in Hinterglastechnik, Darstellungen der vier Jahreszeiten, eine Serie mit Allegorien der Tugenden, zwei Stadtansichten Kaufbeurens sowie ein bürgerliches Porträt und eine Lebensalter-Darstellung.

In der süddeutschen Hinterglasmalerei des 18. und 19. Jahrhunderts gibt es je nach Herstellungsort unterschiedliche thematische Schwerpunkte. Nach Lydia Dewiel können drei verschiedene Varianten der Hinterglasbildherstellung unterschieden werden: Die malerhandwerkliche Produktion mit zünftisch organisierten Hinterglasmalern, wie sie in der Reichsstadt Augsburg im 18. Jahrhundert bestand, und die hüttenwerbliche Hinterglasbildproduktion, die in unmittelbarer Nähe zu Glashütten entstand. Eine weitere Variante, zu der die Kaufbeurer Hinterglasmalerei am ehesten gezählt werden kann, ist das freie Hausgewerbe (vgl. Dewiel 1986, S. 17f.) Entscheidend sind in allen Fällen die jeweiligen Auftraggeber und Käuferschichten, aber auch die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen am Herstellungsort. All diese Faktoren beeinflussten damit, welche Bildmotive hergestellt wurden. So spielten in der Massenproduktion vieler Werkstätten religiöse Darstellungen für den großen Markt der Wallfahrtsandenken und Heiligenandachtsbilder eine größere Rolle. Profane Motive tauchen vor allem im Zentrum der Hinterglaskunst im 18. Jahrhundert, in Augsburg, auf. Das dort zünftisch organisierte Hinterglasgewerbe produzierte seine Bildwerke in erster Linie für Adelige sowie das gehobene Bürgertum, also für *„eine Schicht, die für modische Aussagen empfänglich war und das forderte, was den allgemeinen Richtlinien des Zeitgeschmacks entsprach. Diesem Geschmack konnte der städtische Maler besser entsprechen als der oft wenig geschulte ländliche Maler“* (Dewiel 1986, S. 10). In der Kaufbeurer Hinterglasbildproduktion stehen vor allem die protestantische Erinnerungskultur, aber auch die religiösen Motive mit Schwerpunkt auf biblischen Darstellungen sowie die Spruchbilder im Mittelpunkt. Es ist daher wahrscheinlich, dass die Kaufbeurer Hinterglasmalerei vor allem auf eine dezidiert protestantische Käuferschicht abzielte. Nichtsdestotrotz versuchten die Kaufbeurer Hinterglasmaler durchaus, an den vorherrschenden Zeitgeschmack und modische profane Bildthemen anzuknüpfen, was insbesondere durch die Koppelung an die Druckgrafik der Zeit gelingen konnte (vgl. Jolidon 2004, S. 26). So tauchen auch in der Kaufbeurer Hinterglasmalerei die im 18. Jahrhundert überaus beliebten Allegorien in Form von Jahreszeitendarstellungen und einer Serie von Tugenden auf (vgl. Ritz 1972, S. 44). Beide Serien gehen zurück auf Grafiken des Augsburger Kupferstechers und Verlegers Martin Engelbrecht (1684-1756).

Im Unterschied zu den profanen Hinterglasbildern aus Augsburg fehlen bei den bislang bekannten profanen Malereien aus Kaufbeuren Landschaftsdarstellungen, Genrebilder oder etwa Schäferszenen. Es ist lediglich eine einzige Schäferszene bekannt, die sich im Museum „Schöne Stiege“ in Riedlingen befindet. Dies ist auf eine im Vergleich zu Augsburg sicherlich kleinere bzw. anders geartete Käufer- und Auftraggeberschicht zurückzuführen.

Eine Sonderrolle nehmen die in Kaufbeuren gefertigten Hinterglas-Kalender ein, da sie abseits ihres Zwecks als Wandschmuck eine konkrete Funktion besitzen. Die aufwändig gestalteten Kalender aus der Hand von Johann Jakob Rumpelt (1706-1782) und Johann Matthäus Bauhoff (1716-1788) sind sicherlich auch hinsichtlich Größe und Gestaltung kostbare Einzelanfertigungen. In der Hinterglasforschung sind bislang nur wenige solcher Kalender bekannt. Es handelt sich um eine Sonderform der Hinterglasmalerei, auf die sich die beiden namentlich bekannten Kaufbeurer Hinterglasmaler in gewisser Weise spezialisiert hatten – schließlich sind heute immerhin vier Kalender aus Kaufbeurer Provenienz bekannt.

Ebenfalls bislang für Kaufbeuren einzigartig ist das in der Sammlung des Kaufbeurer Stadtmuseums vorhandene Porträt in Hinterglastechnik. Gestalterisch knüpft es an die Herrscherporträts aus Kaufbeuren an, die sich jedoch in ihrer Funktion als Bekenntnisbild und Ausdruck eines protestantischen Selbstverständnisses von einer reinen Porträtdarstellung unterscheiden. Hinterglasporträts sind aus anderen Zusammenhängen, beispielsweise in der oberflächlichen Hinterglasmalerei oder aber im Schwarzwald, bekannt (vgl. Ritz 1972, S. 45). Für Kaufbeuren scheint diese Gattung jedoch in der örtlichen Hinterglasproduktion nur eine untergeordnete Rolle gespielt zu haben.

## Ewiger Kalender (J. J. Rumpelt)

Dieser sogenannte Ewige Kalender zählt zu den wenigen weltlichen Stücken der Kaufbeurer Hinterglassammlung. Die Zuschreibung nach Kaufbeuren ist gesichert, da das Objekt eine Signatur von Johann Jakob Rumpelt (1706-1782) und eine Datierung in das Jahr 1768 aufweist. Es ist das einzige Hinterglasbild in der Sammlung, das neben seiner Bestimmung als Wandschmuck eine konkrete Funktion hat: Anhand der Stifte an der rechten Seite und am unteren Bildrahmen konnte der Kalender nach Bedarf eingestellt werden und verlor so nie an Aktualität.

### EIN UNGEWÖHNLICHES OBJEKT AUS DEM ALTBESTAND DES MUSEUMS

Rumpelts Hinterglaskalender zählt zu den frühen Sammlungsstücken des Stadtmuseums Kaufbeuren. Er wird bereits 1902 bei Franz Zell im Katalog „Volkskunst im Allgäu“ erwähnt, in dem die Objekte zur gleichnamigen Ausstellung ein Jahr zuvor im heutigen Museumsgebäude im Kaisergäßchen 12 vorgestellt wurden (vgl. Zell 1902, S. 41). Neben einer Reihe von protestantischen Bekenntnisbildern fand der signierte Kalender, sicherlich auch aufgrund der Seltenheit von Kalendern im Medium Hinterglas, mehrfach in der Forschungsliteratur Erwähnung (vgl. Spieß, 1958, S. 21f.; Ritz 1964/65, S. 54f.; Ritz 1972, S. 163, Dewiel 1986, S. 49, Fischer / Bernhard 1990, Schwarze 1976, S. 35; für einen detaillierten Überblick über die Forschungsliteratur vgl. Artikel Petra Weber in diesem Katalog).

### BESCHREIBUNG

Der Hinterglaskalender ist mit einem reichen Bildprogramm geschmückt. Vor einem schwarzen Hintergrund sind in der oberen Bildhälfte vier Kartuschen in Rocailleform zu sehen, in denen Personifikationen der vier Jahreszeiten als Halbfiguren vor hellblauem Hintergrund zu erkennen sind. Ganz links ist der Herbst in Form des antiken Gottes Bacchus mit nacktem Oberkörper, Weinlaub im Haar sowie Weinreben und einer Weinflasche in der Hand zu sehen. Die schwarze Bildunterschrift „Herbst“ ist heute nicht mehr lesbar und nur noch andeutungsweise zu erahnen. Die beiden mittleren Kartuschen zeigen die weiblichen Personifikationen des Frühlings und des Sommers. Während der Frühling von einer jungen blonden Frau mit frischen Blumen in den Armen und im Haar verbildlicht wird, ist die Figur des Sommers etwas älter und durch ein Bündel goldener Getreideähren, eine Sichel zur Ernte sowie einen Strohhut mit schmückenden Ähren erkennbar. Die Halbfiguren sind durch schwarze Bildunterschriften mit den Begriffen „Frühling“ und „Sommer“ zusätzlich gekennzeichnet. Als Personifikation des Winters zeigt Rumpelt auf der rechten Seite einen älteren bärtigen Mann mit Mütze und Mantel, der sich an einem kleinen Feuer die Hände wärmt. Auch hier ist die Bildunterschrift „Winter“ wegen Fehlstellen in der Malschicht nicht mehr lesbar. Die vier Jahreszeiten sind überfangen von Sonne, Mond und Sternen sowie dem göttlichen Symbol der Dreifaltigkeit, einem goldenen Dreieck, das von einer Wolke umgeben wird. Zu beiden Seiten der Wolken flattert ein



Kat.-Nr. 64, Ewiger Kalender, Johann Jakob Rumpelt,  
1768, Eglomisé, 35,1 x 26,9 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 1314

Spruchband mit der Inschrift „Zeichen, Monden, Tag und Jahr Machen Gottes Weißheit klar.“

Die Mitte des Hinterglasbildes zeigt den eigentlichen Kalender mit einer Reihe von veränderbaren Kartuschenfeldern. So befindet sich in der zentralen Kartusche ein Feld für die Jahreszahl. Angezeigt ist das Jahr „1768“, das jedoch später ergänzt wurde und durch das Einlegen eines beschriebenen Papiers auf der Rückseite des Kalenders jederzeit aktuell angepasst werden konnte. Links und rechts der Jahreszahl ranken sich halbkreisförmig je sechs kleinere unveränderbare Kartuschen mit den Monatsnamen von Januar bis Dezember. Unterhalb der Jahreszahl ist ein weiteres Spruchband mit der teilweise zerstörten Inschrift „Groß sind die Wercke de[s He]rrn“ zu sehen. Die darunter liegenden Felder bilden das Herzstück des Kalenders. Mittig sind in der Hinterglastechnik des Eglomisé vor blauem Grund die Wochentage von Sonntag bis Samstag aufgelistet. Links und rechts davon sind veränderbare Freiflächen: Auf der linken Seite kann ein kurzer Text zum jeweiligen Monat eingelegt werden, auf der rechten Seite ist eine Rolle mit den Zahlen von 1-31 eingelegt, die anhand der Stifte auf der Seite je nach Bedarf bewegt werden kann. Der derzeit angezeigte Monatstext zum Juni besagt „Junius. / hat 30. Tag / Die Sonne / geht in das Zeichen / des / Krebs, / Der Tag hat 16. Stund, / Die Nacht 8.“ Für jeden der zwölf Monate sind entsprechende Monatstexte zur Bestückung des Kalenders vorhanden. Im unteren rot hinterlegten Bildteil, der durch ein schlichtes Fliesenmuster strukturiert wird, ist ein weiteres veränderbares Kartuschenfeld zu erkennen. Die Kartusche wird von einem geschwungenen Spruchband überfangen mit der teilweise unleserlichen Inschrift „Der Mond nimt z[u]n ab, der Mensch auch biß i[ns Grab]“. Im Kartuschenfeld ist derzeit die Darstellung eines Vollmondes zu erkennen. Wie beim Drehmechanismus zur Einstellung der Tage, kann durch zwei Stifte an der unteren Seite des Rahmens eine weitere Papierrolle bewegt werden, auf der Halbmonde und Vollmond abgebildet sind. Auf diese Weise konnten die Benutzer individuell den Mondrhythmus im Kalender einstellen.

Die Mondkartusche wird flankiert von einem doppelköpfigen Reichsadler sowie einem Kaufbeurer Stadtwappen mit Querbalken und Sternen. Zwei weitere kleinere Kartuschen am linken und rechten unteren Bildrand enthalten Datierung und Signatur des Künstlers mit den Inschriften „Anno salut / 1768“ (lat.: anno salutis 1786, dt. Im Jahr des Heils und „J. J. Rumpelt / fecit“ (dt. gefertigt von J. J. Rumpelt).

### ZUR HANDSCHRIFT JOHANN JAKOB RUMPELTS

Das Hinterglasbild aus der Hand von Johann Jakob Rumpelt weist einige typische Stilkriterien der Kaufbeurer Hinterglaskunst auf. So sind die Personifikationen der Jahreszeiten, wie so viele Motive auf Kaufbeurer Hinterglasbildern, vor einem hellblauen Hintergrund dargestellt. Die von Rumpelt gemalte Schrift ist auch in anderen seiner Bilder wiederzufinden. Im Unterschied zu anderen Bildern der Kaufbeurer Hinterglasmalerei wurde in der Ausgestaltung der Haare der Jahreszeiten keine Radiertechnik angewandt, vielmehr wurden die Haare als dunkelbraune oder hellbraune Linien gemalt und mit weißer oder hellgrauer Hintergrundfarbe versehen. Typisch für Rumpelt ist

zudem die Verwendung brauner Farbe für Konturen, etwa in den Gesichtern der Jahreszeiten. Auch in anderen Kaufbeurer Hinterglasbildern sind die Gesichter der Figuren mit geröteten Wangen sowie einem leuchtend roten Mund dargestellt. Die kräftig rote, als eine Art Fliesenboden wiedergegebene Fläche ist in ähnlicher Form in einem ebenfalls von Rumpelt signierten Hinterglasbild zum Westfälischen Frieden wiederzufinden (vgl. Kat.-Nr. 8).

### VERGLEICHBSBEISPIELE UND VORLAGEN

Ein dem vorliegenden sehr ähnlicher Kalender befindet sich im Kloster Ottobeuren (Abb. 133), wobei hiervon lediglich ein Teil erhalten ist. Das Ottobeurer Vergleichsbeispiel zeigt die Allegorien für Herbst und Winter – ebenfalls in der bereits bekannten Ausführung – und ist von Johann Jakob Rumpelt signiert und auf das Jahr 1764 datiert. Im Bestand des Bayerischen Nationalmuseums befinden sich mehrere Hinterglaskalender, wobei insbesondere zwei davon eng mit den beiden genannten Kalendern aus der Hand Rumpelts verwandt sind.



*Abb. 133, Ewiger Kalender  
Johann Jakob Rumpelt, 1764, 18 x 26 cm (Glasmaß),  
Sammlung Klostermuseum Ottobeuren,  
Inv.-Nr. Dpt24*

Einer dieser beiden Kalender ist leider nur noch über eine Schwarz-Weiß-Abbildung bekannt und gilt heute als verschollen (Abb. 135). Dieser Kalender unterscheidet sich wie der Ottobeurer Kalender im Aufbau vom vorliegenden Objekt, jedoch stimmen die Kalender in einer Vielzahl an Versatzstücken überein: So zeigt das Münchner Vergleichsbeispiel einen gleichartigen oberen Bildabschluss mit Sonne, Mond und dem von einer Wolke umgebenen Symbol der Dreifaltigkeit. Die Allegorien der vier Jahreszeiten sind – wenn auch in einer anderen Anordnung – ebenfalls von Rokoko-Kartuschen umrahmt und mit einer Bildunterschrift versehen. Zudem sind die Allegorien im Münchner Kalender mit den Figuren des Kaufbeurer Kalenders identisch. Vieles spricht dafür, dass der verschollene Münchner Kalender ebenfalls aus der Hand von Johann Jakob Rumpelt stammt (vgl. Artikel von Petra Weber). Ein weiterer Kalender aus dem Bestand des Bayerischen Nationalmuseums ist durch den Kaufbeurer Johann Matthäus Bauhoff signiert. Obwohl dieser im Aufbau und der Nutzung von den oben genannten Beispielen abweicht, sind hier ein weiteres Mal die gleichen vier Allegorien der Jahreszeiten abgebildet.

### KUPFERSTICHVORLAGEN

Die Darstellungen der vier Jahreszeiten in allen vier erwähnten Kalendern gehen zurück auf vier Kupferstiche aus dem Verlag von Martin Engelbrecht (Abb. 136), der in Augsburg von 1719 bis 1756 eine Vielzahl an Drucken herausbrachte (vgl. Augustyn 1997, S. 804). Wie den Bildunterschriften der Blätter zu entnehmen ist, wurde die Serie vom Augsburger Andreas Degmaier (um 1711-1771) nach einer Vorlage eines Johannes Baur gestochen und durch Martin Engelbrecht verlegt. Die Kupferstichfolge der vier Jahreszeiten zeigt die Halbfiguren der Allegorien in aufwändig gestalteten Rokoko-Kartuschen mit vielen kleinen Details, die den Jahreszeiten entsprechend ausgewählt sind. So sind auf den Stichen eine Vielzahl umherfliegender Insekten, Bienen, Vögel und schmückender Blumen sowie weitere Tiere und Früchte zu erkennen, die ebenfalls die jeweilige Jahreszeit charakterisieren. In den aufgeführten Hinterglas-Kalendern aus der Hand Johann Jakob Rumpelts bzw. Johann Matthäus Bauhoffs wurden jedoch nur die mittig dargestellten Figuren der Jahreszeiten übernommen, wobei diese in Haltung, Kleidung und Attributen identisch zur Stichvorlage erscheinen. Lediglich die Figuren des Frühlings und des Winters sind zur Stichvorlage gespiegelt dargestellt.



*Abb. 134, Ewiger Kalender*  
Johann Matthäus Bauhoff,  
1768, 57,5 x 44 cm (Rahmenmaß),  
Bayerisches Nationalmuseum,  
Inv.-Nr. 13/313



*Abb. 135, Ewiger Kalender*  
Johann Jakob Rumpelt zugeschrieben,  
Mitte 18. Jahrhundert,  
Bayerisches Nationalmuseum, verschollen



**Abb. 136, Die vier Jahreszeiten,**  
 Martin Engelbrecht (Verleger), Philipp Andreas Degmair (Stecher), nach Johannes Baur, 1719-1756,  
 Augsburg, Kupferstiche, jeweils 23,5 x 17,7 cm (Platte) Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung,  
 Inv.-Nr. B 156,151-154, Signatur: MD 165, II,151-154

## Allegorien der vier Jahreszeiten (J. M. Bauhoff zugeschrieben)

Die Jahreszeiten sind ein beliebtes Motiv für Künstler im 18. Jahrhundert, auch in der süddeutschen Hinterglasbildproduktion wurde das Thema häufig aufgegriffen. Nur selten sind mehrteilige Serien komplett erhalten. Häufig wurden die zusammengehörigen Bilder aufgrund von Vererbung und Teilung des Familienbesitzes auf einzelne Familienmitglieder verteilt, so dass Bilder oft nur einzeln oder paarweise erhalten sind. Umso erfreulicher ist es, dass die Sammlung des Stadtmuseums Kaufbeuren einen vollständigen Jahreszeitenzyklus aufweist, der mit einiger Sicherheit in Kaufbeuren gefertigt wurde. Möglicherweise handelt es sich um eine Auftragsarbeit.

### BESCHREIBUNG

Alle Bilder der Serie der vier Jahreszeiten sind gleich aufgebaut: Vor einem strahlend hellblauen Hintergrund sind jeweils in einem ovalen Medaillon die Figuren in Form eines Hüftbilds zu sehen. Die Figuren wenden sich alle in einer sanften Drehung dem Betrachter zu. Unterhalb der Medaillons befindet sich auf allen vier Bildern ein an den Enden eingerolltes Spruchband, auf dem der Name der jeweiligen Jahreszeit geschrieben steht. Sie sind auf den folgenden Seiten abgebildet. Die Allegorie des Frühlings (Kat.-Nr. 65), wie alle vier Jahreszeiten eine Frauenfigur, trägt unter einem roten Mieder eine weiße gerüschte Bluse, verziert mit einer Schleife auf der Schulter. Der zugehörige grüne Rock ist nur an einem kleinen Stück am unteren Bildausschnitt zu erkennen. Darüber trägt sie eine weiße Schürze, die sie mit ihrer linken Hand um einen flachen Korb mit Frühlingsblumen hält. Ihr Gesicht wird von hellgrauen Locken anmutig eingerahmt. Die hochgesteckten Haare werden von einem Blumenkranz bekrönt. Die Allegorie des Sommers (Kat.-Nr. 66) trägt ein rotes Kleid, dessen Ärmel und Ausschnitt mit weißen Rüschen eingefasst sind. Auch sie trägt eine weiße Schürze. Einen farblichen Kontrast bildet ein grüner Umhang, der locker über ihre Schultern gelegt ist und über ihren linken Arm fällt. Ihr Attribut ist ein dickes Bündel goldgelber Getreideähren, die sie in ihrem linken Arm hält. Ihr rechter Arm beschreibt eine anmutige Geste vor ihrem Oberkörper. Wie die Allegorie des Frühlings trägt auch sie ihr hellgrau gelocktes Haar in einer Hochsteckfrisur, aus der keck drei Ährenhalme hervorschauen. Die Figur des Herbstes (Kat.-Nr. 67) trägt eine weiße Rüschenbluse unter einem blassroten Mieder mit einem grünen Rock. Sie wendet sich dem Betrachter über ihre linke Schulter zu. In ihren Händen hält sie einen Korb mit saftigen gelb-orangen Äpfeln. Auf ihrem Kopf trägt sie einen geflochtenen Strohhut mit einem rot-weißen Hutband. Im Gegensatz zu den übrigen Allegorien wird ihr Gesicht von grauschwarzen Locken umrahmt. Die Allegorie des Winters (Kat.-Nr. 68) trägt einen dunkelblauen Rock mit passender Jacke, deren Bruststück goldfarben abgesetzt und mit einer roten Schleife verziert ist. Die dunkelblaue Jacke ist zusätzlich mit blassroten Umschlägen am Revers und an den Ärmeln eingefasst. Als Allegorie des kalten Winters trägt sie rosa

Handschuhe in ihrer linken Hand sowie einen Pelzmuff. Dieser ist am Gelenk ihrer rechten Hand zu erkennen, die sie zu einer anmutigen Geste erhoben hat. Auf ihrem Kopf sitzt ein modischer Hut in Dreispitzform, der ebenfalls durch einen blassroten Einsatz sowie eine dunkelblaue Blüte geschmückt ist. Von allen vier Allegorien ist die Figur des Winters am elegantesten gekleidet.

### STILISTISCHE MERKMALE UND ZUSCHREIBUNG

Alle vier Bilder sind in den für Kaufbeuren typischen Originalrahmen erhalten. Es handelt sich jeweils um dunkle Halbrundleisten, welche die Hinterglasbilder umfassen. Diese Art von Rahmen ist bisher nur bei Kaufbeurer Hinterglasbildern bekannt und eines der wichtigsten Zuschreibungskriterien. Nicht selten wurden Rahmen im Laufe der Zeit ersetzt oder erneuert, umso erfreulicher ist es daher, dass alle vier Allegorien noch den zeitgenössischen Originalrahmen besitzen. Für den Hinterglasbildzyklus der Jahreszeiten lässt sich des Weiteren ein für Kaufbeuren typisches Bildmotiv wiederfinden, nämlich die an den Enden flatternden Schriftbänder. Besonders charakteristisch ist die Farbigkeit dieser Schriftzüge, die häufig an den Rändern einen rötlichen Farbton annimmt. Die Schriftbänder unterhalb der ovalen Medaillons der Jahreszeiten sind auf eine ganz ähnliche Weise gestaltet. Auch die Ausgestaltung der Gesichter sowie der Haare gleicht einigen Vergleichsbeispielen aus der bestehenden Sammlung. So lässt sich beispielsweise die Haargestaltung der beiden Allegorien des Frühlings und des Sommers mit einer Darstellung des Propheten Elia vergleichen, der, wie eine Signatur belegt, aus der Hand von Johann Matthäus Bauhoff stammt (vgl. Kat.-Nr. 29). In eine dünn aufgetragene, mittelgraue Malschicht wurden mit einem scharfen Werkzeug sehr feine parallele Linien hineinradiert und anschließend hellgrau hintermalt. Auch im Vergleich der Köpfe lassen sich Parallelen feststellen: Bei der Ausgestaltung der Augen ist sowohl beim Propheten Elia als auch bei den Jahreszeiten eine feine Ausmalung der Pupillen mit Glanzpunkten zu erkennen. Zudem werden die Augen in beiden Fällen auf ähnliche Weise durch schwarze Linien eingerahmt, die Ober- und Unterlid andeuten. Auch die Gestaltung der Augenbrauen ist im Vergleich von Jahreszeiten und Elia sehr ähnlich, so wird sowohl bei der Serie als auch beim Propheten die dunkle Linie der Brauen als Nasenkontur weitergeführt. Die Malweise der Nase mit einer dunkleren Umrisslinie und abgetönten Schattierungen der Nasenflügel ist ebenfalls gleich. Besonders gut lässt sich dies im Vergleich der Allegorie des Sommers mit dem Propheten Elia nachvollziehen. Nicht zuletzt sind die behutsamen Abstufungen von Wangenrot und Inkarnat bei den Jahreszeiten eng verwandt mit der Ausgestaltung des Propheten Elia. Diese vielschichtigen stilistischen Übereinstimmungen zwischen dem signierten Hinterglasbild und der Serie legen nahe, dass die Allegorien der vier Jahreszeiten ebenfalls Johann Matthäus Bauhoff zugeschrieben werden können.



*Kat.-Nr. 65, Allegorie des Frühlings,  
Johann Matthäus Bauboff (zugeschrieben), 1740-1788, 16,1 x 12,1 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 9715*



*Kat.-Nr. 66, Allegorie des Sommers,  
Johann Matthäus Bauboff (zugeschrieben), 1740-1788, , 15,9 x 12,1cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 9716*



*Kat.-Nr. 67, Allegorie des Herbstes,  
Johann Matthäus Bauhoff (zugeschrieben), 1740-1788, 15,8 x 12,3 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 9717*



*Kat.-Nr. 68, Allegorie des Winters,  
Johann Matthäus Bauhoff (zugeschrieben), 1740-1788, 15,6 x 12,1 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 9718*

## Caritas – die Liebe

Die Liebe zählt zu den christlichen Kardinaltugenden. Sie wird auf unterschiedliche Weise dargestellt: als Bettler, als brennendes Herz oder Fackel, oder, wie bei diesem Beispiel, als Mutter mit Kindern sowie einem Pelikan.

### BESCHREIBUNG

Vor blauem Grund ist eine Mutter mit ihren drei Kindern dargestellt, die die göttliche Tugend der Liebe symbolisiert. Die Frau trägt ein Gewand, dessen Farbigkeit seit der Entstehungszeit des Hinterglasbildes verblasst ist. Sie hält ein Kind auf dem Schoß. Vor ihr stehen zwei weitere Kinder, die ihre Aufmerksamkeit erheischen. Eines hält eine Traubendolde in der Hand, die es dem sitzenden Kind anbietet. Das dritte Kind hält einen Schild, auf dem folgende Inschrift zu lesen ist: „Die Lieb im Herzen / Acht nicht des Leibes Schmerzen.“ Der Text passt zur dargestellten Szene, einem Pelikan, der mit seinem Schnabel seine Brust öffnet und das lebensspendende Blut seinen Jungen zu trinken gibt: ein Symbol für Christi Todesopfer und Auferstehung. Am unteren Bildrand befindet sich ein weißer Streifen mit der Inschrift: „Durch die Liebe diene einer dem andern. Gal: V.13.“

### SERIENPRODUKTION

Von diesem Motiv sind bislang drei Varianten in Form eines Hinterglasbildes bekannt, von denen zwei zum Bestand des Stadtmuseums Kaufbeuren gehören. Abgesehen von der Farbwahl beim Gewand der Caritas unterscheiden sich diese beiden nur hinsichtlich des gewählten Untergrunds, auf dem die Gruppe angeordnet ist: ein Fliesenboden (vgl. Kat.-Nr. 69) bzw. eine Wiese mit den für Kaufbeurer Hinterglasbilder so typischen Grasbüscheln (vgl. Kat.-Nr. 70). Das dritte Beispiel gehört zur Sammlung des Musée National d’Histoire et d’Art Luxemburg (vgl. Abb. 137).

### DIE VORLAGE – EINE KUPFERSTICHSERIE MIT ALLEGORIEN

Für die Darstellung der Liebe gibt es eine Kupferstichvorlage, die auf den Augsburger Kupferstecher Martin Engelbrecht (1684-1756) zurückgeht (vgl. Abb. 138). Der Blick auf die Vorlage zeigt, dass das Hinterglasbild aus dem Bestand des Musée National d’Histoire et d’Art Luxemburg der Vorlage am nächsten kommt, schließlich sind darin die beiden Figuren aus dem Alten Testament, Jonathan und David, im Hintergrund ebenfalls dargestellt. Jonathan ist der älteste Sohn von König Saul und gleichzeitig der Schwager und beste Freund Davids. Jonathan liebte der Überlieferung nach David wie sein eigenes Leben (1. Sam 18,1). Neben den christlichen Tugenden Glaube, Liebe und Hoffnung umfasst die auf Engelbrecht zurückgehende Serie auch die Geduld, von der eine Version in Hinterglastechnik aus dem Museum in Ehingen bekannt ist. Von der Darstellung des Glaubens sind zwei Umsetzungen in Hinterglasmalerei bekannt, die sich im Musée National in Luxemburg bzw. in einer Kaufbeurer Privatsammlung befinden.



*Kat.-Nr. 69, Caritas (Liebe),  
1740-1790, Eglomisé, 32,5 x 21,5 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 196*



*Kat.-Nr. 70, Caritas (Liebe),  
1740-1790, Eglomisé, 31,4 x 20,6 cm (Glasmaß), 34,5 x 24 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 5493*



*Abb. 137, Caritas (Liebe),  
1740-1790, Eglomisé, 31,5 x 20,7 cm (Rahmenmaß),  
Musée National d'Histoire et d'Art Luxemburg, Inv.-Nr. 1975-P-14*



Abb. 138, Caritas (Liebe),  
Martin Engelbrecht (Stecher), Augsburg, Kupferstich, 1710-1715,  
Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv.-Nr. G20477

## Spes - die Hoffnung

Die Hoffnung (Spes) kann auf sehr unterschiedliche Arten symbolisiert werden: als Schiff, Fahne, Krone, als geflügeltes Wesen mit zum Himmel gewandten Augen oder mit den Attributen des Ankers und des Adlers, die der personifizierten Hoffnung im Fall des hier dargestellten Kupferstichs mitgegeben wurden.

### BESCHREIBUNG

Die Hoffnung ist als Frau im Kontrapost dargestellt. Sie steht auf einer Wiese und blickt, begleitet von einer theatralischen Armgestik, nach oben. Hinter ihr liegt ein Anker quer über der unteren Bildhälfte, sein oberer Teil liegt auf einem Hügel. Darauf sitzt ein Adler, der die Frau mit leicht geöffnetem Schnabel anblickt. Darunter ist ein Oval zu sehen mit der Umschrift „In kurtzer Zeit / Der Glantz erfreut“. Diese grundlegenden Elemente hat der Hinterglasmaler übernommen (vgl. Kat.-Nr. 71). Im Unterschied zum Kupferstich versetzt er die Bildüberschrift „Hoffnung lässt nicht zu Schanden werden / Rom: V. 5.“ als Schriftleiste an den unteren Bildrand. Ein Vergleichsbild existiert in einer Kaufbeurer Privatsammlung. (vgl. Abb. 140)



*Abb. 139, Hoffnung (Spes),  
Martin Engelbrecht (Stecher), Augsburg, Kupferstich,  
1710-1715, Kunstsammlungen und Museen  
Augsburg, Inv.-Nr. G20478*



*Kat.-Nr. 71, Hoffnung (Spes),  
1740-1790, Eglomisé, 28,8 x 18,6 cm (Glasmaß), Inv.-Nr. 5679*



Abb. 140, *Hoffnung (Spes)*,  
1740-1790, Eglomisé, 29,4 x 19,4 cm (Glasmäß), Privatsammlung Kaufbeuren



*Abb. 141, Glaube (Fides),  
1740-1790, Eglomisé, 31,7 x 20,4 cm (Glasmaß), Privatsammlung Kaufbeuren*



*Abb. 142, Glaube (Fides),  
1740-1790, Eglomisé, 31,1 x 20,8 cm (Rahmenmaß),  
Musée National d'Histoire et d'Art Luxemburg, Inv.-Nr. 1975-P-15*



Abb. 143, Glaube (Fides),  
Martin Engelbrecht (Stecher), Augsburg, Kupferstich, 1710-1715,  
Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv.-Nr. G20476

Fasset eure Seele mit Gedult. Luc. XXI. 29.



Gedult doch alles überwindt  
Wer nur mit still seyn kan auserwarten,  
Zuletzt sich guter Ausgang findet;  
Doch wachset sie nicht in jedem Garten;  
Man gleich vil Vende sie bekriegen,  
So wird sie doch durch schneeigen siegen.

Gedult.

Sie zeigt sich den Schätzen gleich,  
Die alles hoch lauffhändig tragen,  
Dem Ambel, welcher vil Schrick  
Lass ohne Schaden auf sich schlagen,  
Wer sie durch Brod bewahrt will sehen,  
Die Hüb in die Schul mag gehen.

Abb. 144, Geduld (Fides),

Martin Engelbrecht (Stecher), Augsburg, Kupferstich, 1710-1715,  
Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Inv.-Nr. G20479

## Knabe im Garten

### BESCHREIBUNG

Das Hinterglasbild zeigt einen Jungen in grünem Kleid mit goldgelber Schärpe und Sandalen, der durch eine barocke Parkanlage spaziert. Er ist mittig in das Bild gesetzt und steigt eine Stufe hinauf, die durch eine Maueröffnung den Weg in einen anderen Gartenbereich eröffnet. Mit erhobenen Armen und zur Seite gerichtetem Blick geht er in den hinteren Garten, in dessen Mitte sich ein barocker Springbrunnen befindet. Die Darstellung wird ergänzt durch eine weiße Sockelzone mit folgender Bildunterschrift: „Seht wie das Kind erstaunt / als es ein Bett erblicket / Darauf der Flora / wunder Hand / Des frü(h)lings größte[n] / S(ch)atz verwan(d)t / und alles Göttli[che] / ausgeschmücke[t]. // Der Knabe machte / Sich / [a]n die b[ela]ubt[en] / Gänge / auf denen nur / gantze m[en]ge / Verir(r)te Nach[ti]gallen / Sang. // Er kam an einen / Fels / allwo von allen / Ecken / Das wasser in ein / Marmorbecken / mit silb[er]hellen / Wirblen sprang.“

### STILISTISCHE EINORDNUNG UND VERGLEICHSBEISPIEL

Für die Zuschreibung des Bildes nach Kaufbeuren spricht die Ausgestaltung der Schrift in der hellen Sockelzone sowie die Verwendung des grünen Farbtons und in die Eglomisé-Technik gearbeiteten goldgelben, mit Metall hinterlegten Partien. Aus der Veröffentlichung „Deutsche Volkskunst in Schwaben“ von Karl Gröber aus dem Jahr 1925 ist ein Vergleichsbeispiel aus dem Stadtmuseum Ulm bekannt (Abb. 145, vgl. Gröber 1925, Abb. 170), das heute als verschollen gilt. Die Ulmer Darstellung zeigt einen identischen Bildaufbau. Die Gartenanlage sowie der Brunnen sind auf die gleiche Weise dargestellt. Abweichend vom Kaufbeurer Hinterglasbild ist im Vordergrund des Ulmer Bildes ein Mann abgebildet, der einer Frau eine Blume reicht. Die gesamte Szenerie wird ergänzt durch eine weiße Sockelzone mit der Inschrift „Marcus Gneringer u. Veronica Gneringerin“. Diese Namen sind jedoch in Kaufbeuren archivalisch nicht bekannt.



*Abb. 145,  
Marcus Gneringer und  
Veronica Gneringerin,  
Hinterglasbild,  
Stadtmuseum Ulm,  
verschollen*

### ÜBER DIE BILDINSCHRIFT

Bei der Bildinschrift handelt es sich um einen Auszug aus dem Werk „Vier Bücher Äsopischer Fabeln in gebundener Schreib-Art“ des aufklärerischen Fabulisten Magnus Gottfried Lichtwer (1719-1788), das in den Jahren 1748, 1762 und 1775 veröffentlicht wurde. Der im Kaufbeurer Hinterglasbild zitierte Vers stammt aus dem zweiten Buch, „Die Gartenlust“, in dem die Geschichte eines Knaben erzählt wird, der, nachdem er seinen Vater innig darum gebeten hat, von diesem in den Garten mitgenommen wird, wo er sich an den Schönheiten der Natur erfreut. Die nachfolgenden Verse beschreiben, wie der Knabe auch Sommer und Winter im Garten erlebt. Sinnbildlich verkörpert

der Garten in diesem Schriftwerk die Welt. Die Jahreszeiten stehen dabei für die verschiedenen Lebensalter des Menschen. Im Hinterglasbild wird der Textausschnitt mit der passenden Illustration damit zu einer Allegorie auf die Jugend (vgl. Jäger 1985).



*Kat.-Nr. 72, Knabe im Garten,  
1740-1790, Eglomisé, 39,5 x 31,5 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 5295*

## Porträt der Regina Hörmann von und zu Gutenberg

Dieses kleine Porträt zeigt sehr wahrscheinlich Regina Hörmann von und zu Gutenberg (1744-1823). Der erste herausragende Vertreter dieser alten Kaufbeurer Adelsfamilie, Georg Hörmann (1491-1552), stand im Dienste des bedeutenden Augsburger Kaufmanns Jakob Fugger und wurde von Kaiser Karl V. in den Adelsstand erhoben. Von da an nannte sich die Familie „von und zu Gutenberg“. Der Großvater der Porträtierten war der Bürgermeister Ernst Tobias Hörmann (1683-1761), und ihr Vater der angesehene Kaufbeurer Kanzleidirektor und bedeutende Stadtchronist Wolfgang Ludwig Hörmann von und zu Gutenberg (1713-1795). Das Hinterglasbild kam als Schenkung aus dem Besitz der Bierbrauerfamilie Walch in die Sammlung des Stadtmuseums. Dieser Umstand verfestigt die Annahme, dass es sich bei der Dame um Regina Hörmann von und zu Gutenberg (\*6.10.1744, †6.4.1823) handelt, denn am 25.5.1767 heiratete Regina den Handelsherren Johann Georg Walch, genannt der Jüngere (1731-1812). Ihr gemeinsamer Sohn, Jonas Daniel Walch (1778-1827), kaufte 1799 die Gastwirtschaft „Goldene Gans“ in Kaufbeuren. Seine Nachfahren gründeten später die Aktienbrauerei Kaufbeuren. Es ist dies das einzig bekannte Bildnis einer Kaufbeurer Bürgerin in Hinterglastechnik.

### EIN BILDNIS EINER VORNEHMEN DAME

Das Porträt zeigt eine vornehme Dame in einem ovalen Medaillon vor hellblauem Hintergrund. Sie trägt einen schwarzen, weit ausladenden Rock und eine schwarze Schniepenjacke mit weißem Spitzenkragen. Auch aus den Ärmeln schaut weiße Spitze hervor. Auf ihrem Kopf trägt sie eine Visierhaube, in ihrer linken Hand einen geschlossenen Fächer. Ihren Hals ziert eine dreireihige Kette mit Kreuzanhänger. Das Porträt der Dame ist umgeben von einem ovalen Rahmen in Zartrosa mit je einer goldfarbenen flammenden Rocailleform am oberen und unteren Rand, die mit goldener Metallfolie hinterlegt wurde. Auf der Rückseite steht mit Bleistift „von Hörmann“. Wahrscheinlich handelt es sich um Regina Hörmann von und zu Gutenberg, die 1744 in Kaufbeuren geboren wurde. Aufgrund ihrer Lebensdaten und ihrer Kleidung – eine Visierhaube und eine Schniepenjacke – lässt sich das Bild vorsichtig in die Zeit um 1770 datieren. Der Rahmen besteht aus flachen braunen Holzleisten. Auf die Quadrate der Ecken sind Blattrosetten mit schwarzer Farbe gemalt, wohl in der Absicht, Intarsien zu imitieren.

### STILISTISCHE EINORDNUNG

Die Annahme, dass die Porträtierte einer protestantischen Kaufbeurer Bürgerfamilie entstammt, legt nahe, dass das Hinterglasbild in Kaufbeuren hergestellt wurde. Doch auch Stilmerkmale weisen auf Kaufbeuren, wie beispielsweise das helle Blau des Hintergrunds und die am Spitzenkragen, an den Haaren und dem Netz der Visierhaube angewandte Radiertechnik. Auch die Medaillon-Form wurde von den hiesigen Hinterglasmalern gerne für Porträts verwendet, wie etwa bei den Porträts des preussischen Königs Friedrich Wilhelm II. (Kat.-Nr. 23) und des englischen Königs Georg III. (Kat.-Nr. 24) oder den Allegorien der Jahreszeiten (Kat.-Nr. 65-68).

Einige Details des Gesichtes der Porträtierten finden sich auch bei anderen Frauendarstellungen auf Kaufbeurer Hinterglasbildern, wie beispielsweise die besondere Form des Mundes, etwa bei den Allegorien der Caritas (Kat.-Nr. 69, 70) und der Katharina von Bora (Kat.-Nr. 12). Bei allen genannten Frauendarstellungen sind die unteren Augenlider mit einem hellgrauen Schatten betont.



*Kat.-Nr. 73, Porträt der Regina Hörmann von und zu Gutenberg,  
um 1770, Eglomisé, 17 x 12 cm (Rahmenmaß), Inv.-Nr. 5381*

## Literaturverzeichnis Katalog

- Augustyn, Wolfgang: Augsburger Buchillustration im 18. Jahrhundert, in: Gier, Helmut/Janota, Johannes (Hg.): Augsburger Buchdruck und Verlagswesen. Von den Anfängen bis zur Gegenwart, Wiesbaden 1997, S. 791-862.
- Ausstellungskatalog „Barock in Baden-Württemberg. Vom Ende des Dreißigjährigen Krieges bis zur Französischen Revolution“, Ausstellung des Landes Baden-Württemberg unter der Schirmherrschaft von Ministerpräsident Lothar Späth, herausgegeben vom Badischen Landesmuseum Karlsruhe, Karlsruhe 1981, Bd. 1.
- Bauer, J.H.: Friedrich der Große. Graphische Porträts und Darstellungen aus seinem Leben, Hannover, 1984.
- Bernhard, Sylvia: Protestantische Hinterglasmalerei in Kaufbeuren, in: Fischer, Stefan (Hg.): Hinterglasbilder aus dem Stadtmuseum Kaufbeuren, Kaufbeuren 1990, S. 17-27.
- Bringéus, Nils Arvid: Volkstümliche Bilderkunde, München 1982.
- Bremer, Kai: Religionsstreitigkeiten. Volkssprachliche Kontroversen zwischen altgläubigen und evangelischen Theologen im 16. Jahrhundert, Tübingen 2005.
- Brückner, Wolfgang: Lutherische Bekenntnisgemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts. Die illustrierte Confessio Augustana, Regensburg 2007.
- Brückner, Wolfgang: Luthers „Fels der Kirche“ unter dem Schutz Gustav Adolfs. Historischer Ort und Sitz im Glaubensleben eines Bekenntnisbildes, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 2008, S. 9-31.
- Brückner, Wolfgang/Schneider, Wolfgang: Hinterglasbilder aus den Sammlungen der Diözese Würzburg, Würzburg 1990.
- Dames, Theo: Ein Fridericus-Bild aus dem Allgäu, in: Das schöne Allgäu, 26. Jahrgang, 1963, S. 170-172.
- Dewiel, Lydia L.: Hinterglasmalerei in Bayern. 18. und 19. Jahrhundert, München 1986.
- Findbuch Zentralarchiv Speyer, Abt. 173, Volksfrömmigkeit, [http://www.zentralarchiv-speyer.de/fileadmin/user\\_upload/173Findbuch.pdf](http://www.zentralarchiv-speyer.de/fileadmin/user_upload/173Findbuch.pdf) Online, aufgerufen am 14.01.2017.
- Fischer, Stefan: Kaufbeuren im 18. Jahrhundert, in: Fischer, Stefan (Hg.): Hinterglasbilder aus dem Stadtmuseum Kaufbeuren, Kaufbeuren 1990. S. 3-13.
- Flacke, Monika (Hg.): Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama, Berlin 1998.
- Gier, Helmut: Die Augsburger Friedensgemälde – Tradition und Bedeutung im Rahmen der Erinnerungs- und Gedächtniskultur des Westfälischen Friedens (Einführung), Augsburg 2000, <https://media.bibliothek.uni-augsburg.de/node?id=36817&unfold=36817>, aufgerufen am 12.02.2017.
- Gröber, Karl: Deutsche Volkskunst in Schwaben: Schwaben. Text- u. Bildersammlung von Karl Gröber, mit 222 Bildern, München 1925.
- Holmsten, Georg: Friedrich II. in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Hamburg 1969.
- Jesse, Horst: Friedensgemälde 1650-1789. Zum Hohen Friedensfest am 8. August in Augsburg, Pfaffenhofen/Ilm 1981.

- Jäger, Hans-Wolf, „Lichtwer, Magnus Gottfried“ in: Neue Deutsche Biographie 14 (1985), S. 469 f. [Onlinefassung]; URL: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118779893.html>, aufgerufen am 18.05.2016
- Jolidon, Yves: „Kein Zweifel, dass es vollkommen schön ausfällt“, in: Wolfgang Steiner: Hinterglas und Kupferstich. 100 bisher unveröffentlichte Hinterglasgemälde und ihre Vorlagen aus drei Jahrhunderten (1550-1850), München 2004, S. 22-29.
- Knaipp, Friedrich: Hinterglas-Künste. Eine Bilddokumentation, Linz 1988.
- Jordan, Hans/Gröber, Karl: Das Lindauer Heimatmuseum (Führer durch die bayerischen Orts- und Heimatmuseen, hrsg. im Auftrag des bayerischen Landesvereins für Heimatschutz und des bayerischen Landesamts für Denkmalspflege von Dr. J. M. Ritz, Bd. 2), Augsburg 1932.
- Kunz-Ott, Hannelore: Protestantische Hinterglasbilder aus Kaufbeuren, in: museum heute, Heft 15, 1998, S. 29-30.
- Lange, Ulrike/Sörries, Reiner: Lebensstationen im Bild – Glaube und Erinnerung, in: Lange, Ulrike: Glauben Daheim: Zeugnisse evangelischer Frömmigkeit. Zur Erinnerung: Zimmerdenkmale im Lebenslauf, Kassel 1994, S. 17-20.
- Lohse, Bernhard: Luthers Theologie in ihrer historischen Entwicklung und in ihrem systematischen Zusammenhang, Göttingen 1995.
- Luther mit dem Schwan – Tod und Verklärung eines großen Mannes. Katalog zur Ausstellung in der Lutherhalle Wittenberg vom 21. Februar bis 10. November 1996 anlässlich des 450. Todestages von Martin Luther (Hrsg. von: Lutherhalle Wittenberg in Verbindung mit Gerhard Seib), Berlin 1996.
- Oertel, Herrmann, Die Frankfurter Feyerabend-Bibeln und die Nürnberger Endter-Bibeln, Nürnberg 1983.
- Pellengahr, Astrid: Die Entstehung protestantischer Hinterglasbilder im Kontext der Konfessionskultur der bikonfessionellen Reichsstadt Kaufbeuren und ihrer benachbarten Reichsstädte, Kaufbeuren 2011 (nicht veröffentlichter Vortrag).
- Pellengahr, Astrid: Bekenntnisse aus Glas – Die Sammlung protestantischer Hinterglasbilder aus dem Stadtmuseum Kaufbeuren, in: Kaufbeurer Geschichtsblätter, 2004, Bd. 16, Nr. 10, S. 365-376.
- Pellengahr, Astrid: Katalogartikel „Luther und der Schwan“ in: Riepertinger, R./Brockhoff, E./Eiber, L./Lippold, S./Wolf, P.: Bayern – Böhmen. 1500 Jahre Nachbarschaft, Augsburg 2007, S. 172f.
- Pfundner, Thomas: Ein Kaufbeurer Hinterglasbild in Oettingen, in: Kaufbeurer Geschichtsblätter Bd. 12, Nr. 5, Kaufbeuren 1991, S. 266f.
- Reichel, Maik/Schuberth, Inger (Hg.): Gustav Adolf. König von Schweden. Die Kraft der Erinnerung 1632-2007, Döbel 2007.
- Riederer, Josef: Graphische Vorlagen von Hinterglasmalereien, in: Brückner, Wolfgang/Vanja Konrad/Lorenz, Detlef/Milano, Alberto/Nagy, Sigrid (Hg.) Arbeitskreis Bild Druck Papier. Tagungsband Nürnberg 2009, Wolfgang Brückner zum 80. Geburtstag, Münster 2010 (Arbeitskreis Bild Druck Papier, Band 14), S. 123-149.
- Ritz, Gisind: Die bürgerlich handwerkliche Hinterglasmalerei des 18. Jahrhunderts in Augsburg, in: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde 1964/65, 47-75.
- Ritz, Gisind: Hinterglasmalerei. Geschichte, Erscheinung, Technik, München 1972.

- Ryser, Frieder: Die Glasmaler Gastl in Murnau, in: Salmen, Brigitte (Hg.): Glas – Glanz – Farbe. Vielfalt barocker Hinterglaskunst im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts, Murnau 1997, S. 144-157.
- Salmen, Brigitte (Hg.): Glas – Glanz – Farbe. Vielfalt barocker Hinterglaskunst im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts, Murnau 1997.
- Scharfe, Martin: Evangelische Andachtsbilder. Studien zu Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes, Stuttgart 1968.
- Schlegel, Petra: Die Hinterglasbilder im Stadtmuseum Kaufbeuren, in: KulturGeschichteN. Festschrift für Walter Plötzl zum 60. Geburtstag. Hrsg v. Alexandra Kohlberger, 26. Jahresbericht Heimatverein Landkreis Augsburg, 1997/1998/1999, S. 356-375.
- Schott, Friedrich: Der Augsburger Kupferstecher und Kunstverleger Martin Engelbrecht und seine Nachfolger. Ein Beitrag zur Geschichte des Augsburger Kunst- und Buchhandels von 1719 bis 1896. Augsburg 1924.
- Seib, Gerhard: Gustav Adolf und „Der Fels der Kirche“ – Zu einer Populärgrafik des 19. Jahrhunderts, in: Reichel, Maik/Schuberth, Inger (Hg.): Gustav Adolf. König von Schweden. Die Kraft der Erinnerung 1632-2007, Döbel 2007, S. 153-158.
- Seidel, Max: Hinterglasbilder, Stuttgart 1978.
- Schwarze, Wolfgang: Hinterglasmalerei aus alter Zeit, Wuppertal 1976.
- Sörries, Reiner: Erinnerungen an die grüne, silberne und goldene Hochzeit, in: Lange, Ulrike: Glauben Daheim: Zeugnisse evangelischer Frömmigkeit. Zur Erinnerung: Zimmerdenkmale im Lebenslauf, Kassel 1994, S. 67-69.
- Spieß, Karl: Der Ewige Kalender in Werken der Volkskunst, in: Österreichische Zeitschrift für Volkskunde, Bd. 12, Wien 1958, 18-24.
- Steiner, Wolfgang: Verborgene Schätze. Tiroler Hinterglasmalerei 1550-1850, Brixen 2009.
- Steiner, Wolfgang: ... eine andere Art von Malerey. Hinterglasgemälde und ihre Vorlagen 1550-1850, München 2012.
- Stoll, Peter: Die Bilderbibel der Brüder Joseph Sebastian und Johann Benedikt Klauber. Universität Augsburg, veröffentlicht am 6.11.2007, digital abrufbar unter: <https://opus.bibliothek.uni-augsburg.de/opus4/frontdoor/index/index/docId/565>; aufgerufen am 5.01.2017.
- Von Stetten, Paul: Kunstgewerbe und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg, Band 1, Augsburg 1779.
- Wenz, Gunther: Theologie der Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche, Band 1, Berlin u.a. 1996.
- Zell, Franz: Volkskunst im Allgäu. Original-Aufnahmen aus der Ausstellung für „Volkskunst- und Heimatkunde“ in Kaufbeuren – September 1901, Kaufbeuren 1902.

## Bildnachweise

Allgäu-Museum, Kempten, Abb. 41, 113, 114, 121  
Armeemuseum Friedrich der Große, Plassenburg ob Kulmbach, Abb. 99  
Bayerisches Nationalmuseum München, Foto: Karl-Michael Veters, Abb.71, 75, 88  
128, 134  
Bayerisches Nationalmuseum München, Foto: Pfister, Abb. 74, 135  
Benediktinerabtei Ottobeuren, Klostermuseum, Abb. 73, 122,133  
Simone Bretz, Restauratorin für Hinterglasmalerei, Abb. 2-17, 19-27, 89, 105, 131  
Evangelisches Kirchenarchiv Kaufbeuren, Abb. 84  
Fränkisches Museum Feuchtwangen, Foto: Petra Brenne, Abb. 104  
Kunstgewerbemuseum Prag, Abb. 103  
Kunstsammlungen und Museen Augsburg, Abb. 87, 106, 127, 138, 139, 143, 144  
Heimathaus Sonthofen, Stadt Sonthofen, Abb. 118  
Heimatmuseum Oettingen, Abb. 132  
Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, Abb. 117  
Landesmuseum Württemberg, Foto: Hendrik Zwietasch, Abb. 81, 107  
Musée National d'Histoire et d'Art, Luxembourg, © MNHA Luxembourg, Foto: Tom  
Lucas, Abb. 137, 142  
Museum „Schöne Stiege“, Riedlingen, Foto: Winfried Aßfalg/Museum Riedlingen,  
Abb. 100  
Museum und Galerie der Stadt Schwabmünchen, Abb. 94  
Privatbesitz, Abb. 28, 32, 42, 43, 91, 93, 101, 116, 123, 126, 140, 141  
Sammlung Wolfgang Steiner, Abb. 70, 96, 124, 125  
Staatsgalerie Stuttgart, Abb. 136  
Staats- und Stadtbibliothek Augsburg, Abb. 108, 112  
Stadtmuseum im Hermansbau, Memmingen, Foto: Raphael Thanner, Abb. 92  
Stadtmuseum Lindau, Foto © Kulturstadt Lindau, Abb. 80, 115  
Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt, Abb. 82  
Universitätsbibliothek Augsburg, Abb. 109  
Universitätsbibliothek Erlangen-Nürnberg, Abb. 129  
Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, Abb. 110  
Vitrocentre Romont, Sammlung Ruth und Frieder Ryser, © Vitrocentre Romont, Foto:  
Yves Eigenmann, Abb. 30, 44

Bei allen Hinterglasbildern und Grafiken aus der Sammlung des Stadtmuseums Kaufbeuren liegen die Bildrechte beim Stadtmuseum Kaufbeuren. Die Hinterglasbilder des Katalogteils wurden von Alexander Bernhard fotografiert.

Das Stadtmuseum Kaufbeuren beherbergt eine außergewöhnliche Sammlung protestantischer Hinterglasbilder. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstand in der bikonfessionellen Reichsstadt Kaufbeuren ein Produktionszentrum für Hinterglasbilder mit typisch protestantischer Bildsprache. Rund 75 Exemplare aus Kaufbeuren befinden sich derzeit im Bestand des Stadtmuseums Kaufbeuren, weitere 61 Hinterglasbilder sind aus privaten und öffentlichen Sammlungen bekannt. In einem umfangreich bebilderten Katalog werden die Hinterglasbilder aus der Kaufbeurer Museumssammlung nun erstmals umfassend publiziert.

Mit Abbildungen von Persönlichkeiten wie Martin Luther und König Friedrich II. von Preußen sowie einer Reihe von protestantischen Jubiläums- und Bekenntnisbildern sind die Kaufbeurer Hinterglasbilder außergewöhnliche Zeugnisse eines protestantischen Selbstverständnisses. Motivisch wie stilistisch unterscheidet sich die Kaufbeurer Hinterglaskunst damit maßgeblich von Erzeugnissen aus den bekannten Zentren der Hinterglasbildproduktion Augsburg, Seehausen, Murnau, Oberammergau oder Raimundsreut. Die durch Signaturen bekannten Kaufbeurer Künstler Johann Jakob Rumpelt (1706-1782) und Johann Matthäus Bauhoff (1716-1788) betrieben die Hinterglasmalerei wohl im Nebenerwerb. Sie sind archivalisch nicht als Hinterglasmaler belegbar, vielmehr nutzten beide das Gewerbe vermutlich, um ihre spärlichen Einkünfte aus der Textilbranche aufzubessern.

Im darstellenden Teil erläutern Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler aus den Bereichen Geschichte, Kunstgeschichte, Restaurierungswissenschaft, Theologie und Volkskunde die Sammlung. Simone Bretz, Stefan Dieter, Astrid Pellengahr, Barbara Rajkay, Susanne Sagner, Wolfgang Sauter und Petra Weber geben Einblicke in den historischen Kontext der Entstehungszeit der Bilder, stellen die bekannten Hinterglasmaler vor und legen die stilistischen Merkmale ihrer Werke dar. Zudem werden konservatorisch-restauratorische Maßnahmen zum Erhalt der Sammlung beschrieben und verschiedene Schaffensperioden der Kaufbeurer Hinterglasbildproduktion sowie der besondere Typus der Hinterglaskalender beleuchtet.