

Hinterglasmalerei in der Reichsstadt Ulm zu Ende des 18. Jahrhunderts¹

Berno Heymer

Über historische Hinterglasmalerei in Ulm ist wenig bekannt. In dieser Technik gemalte Bilder aus dem 17. oder 18. Jahrhundert gibt es in Ulm nur ganz vereinzelt. Das gilt zum Beispiel für den hinter Glas gemalten Mittelteil der Schreibmeistertafel des Modisten Johann Krafft (1555-1620) im Ulmer Museum² oder das Hinterglasbild von Michael Braig (1774-1832)³ mit einer Darstellung der Mitglieder des Wiblinger Konvents. Das letztgenannte Bild befindet sich heute – als Dauerleihgabe des Stadtarchivs Ulm⁴ – im Museum des Klosters Wiblingen.

Darüber hinaus ist seit 1937 ein Hinterglasgemälde bekannt⁵ (Abb. 1), das sich früher in den Sammlungen des Ulmer Museums befand. Dieses, von Johann Christoph Beuz signierte und 1781 datierte Bild gelangte 1979 in den Kunsthandel und dann später in Privatbesitz. Es ist als eine Art Ikone der Hinterglasmalerei auf dem Einband der 1988 posthum erschienenen Bilddokumentation ‚Hinterglas-Künste‘ von Friedrich Knaipp abgebildet⁶. Eine erste Besprechung und Bewertung des Bildes erfolgte 1994 im Rahmen des Hinterglassymposiums in Sandl, Oberösterreich⁷.

Im Jahre 1997 tauchte dann bei einer Auktion in München ein zweites, von Johann Christoph Beuz signiertes und 1798 datiertes Hinterglasgemälde auf (Abb. 2). Auch dieses Bild gelangte in Privatbesitz. Das Auftauchen eines zwei-

¹ Der Beitrag ist die schriftliche Fassung eines Vortrages auf der 5. Tagung zur Hinterglaskunst vom 1.-2. Okt. 2010 in Riedlingen/Donau.

² Adolf *Häberle*: Der Ulmer Schulmodist und Rechenmeister Johann Krafft. In: UO 28 (1932) S. 32-34.- Vgl. auch Michael *Rotb*: Johann Krafft (um 1555/60-1620). In: Kunstwerk des Monats. Ulmer Museum. Nr. 198. Ulm 1995.

³ Michael *Braig*: Wiblingen. Kurze Geschichte der ehemaligen vorderösterreichischen Benediktinerabtei in Schwaben. Weißenhorn 2001. S. 274.- Berno *Heymer*: Unikate in der Hinterglasmalerei. In: Hinterglassymposium 1992,1993 und 1994. Hg. vom Hinterglasmuseum Sandl. Sandl [o. J., wohl 1995]. S. 140-153.

⁴ StadtA Ulm Chr. Zb. 1802.0.0. Nr. 1.

⁵ Herbert *Wolfgang Keiser*: Die Deutsche Hinterglasmalerei. München 1937. S. 35 und S. 59.

⁶ Friedrich *Knaipp*: Hinterglas-Künste. Eine Bilddokumentation. Hg. von Wolfgang Brückner unter Mitarbeit von Hans Jesserer/Franz C. Lipp/Raimund Schuster. Linz/München 1988. S. 99. Bei Friedrich Knaipp handelt es sich um einen bedeutenden Hinterglasforscher.

⁷ Vgl. *Heymer* (wie Anm. 3).



Abb. 1 - Hinterglasbild von Johann Christoph Beuz, Ulm 1781 (Privatbesitz).



Abb. 2 - Hinterglasbild von Johann Christoph Beuz, Ulm 1798 (Privatbesitz).

ten Hinterglasbildes von Beuz gab letztlich den Anstoß, beide Bilder einmal genauer zu untersuchen und den Lebenslauf des Malers – soweit möglich – zu rekonstruieren.

Wirft man nun einen Blick auf die beiden Hinterglasgemälde (Abb. 1 und 2), dann stellen sich Fragen wie: Was ist das Thema dieser Bilder? Mit welcher Absicht wurden sie gemalt? Was für eine Maltechnik verwendete Beuz? Handelt es sich um Stücke für den freien Verkauf oder um Einzelanfertigungen? Wer war Johann Christoph Beuz? Was für einen Bezug hatte er zur Hinterglasmalerei?

Thema der beiden Hinterglasbilder

Das erste Hinterglasbild (Abb. 1) ist rechts unten auf einem Stein signiert (Abb. 3): *Pinxit Job: Christoph Beuz. Schlos: d. 18 April: ao. 1781*. Demnach war Beuz offenbar Schlosser von Beruf. Was auf dem Bild dargestellt ist, das geht aus einer Inschrift im Bereiche der Sockelzone hervor. Dort steht als Motto: *Die Neue modi sambt der Zeit Gleich nicht der Alte Redlichkeit*. Es geht also um den Verlust von „Treu und Ehrlichkeit“ der ach so „Guten Alten Zeit“. Dies ist in dem Bild verschlüsselt dargestellt. Man sieht zwei Personen in der Kleidung des



Abb. 3 - Detail von Abb. 1: Signatur von Johann Christoph Beuz.

17. Jahrhunderts, eine in blau (Farbe der Treue) als Personifikation der redlichen Alten Zeit und eine in rot (vieldeutige Farbe) als Personifizierung der unredlichen Neuen Zeit. Die Alte und die Neue Zeit reichen sich die Hand unter einem flammenden Herzen mit der Inschrift *Sine colore* (Abb. 4). Da diese Worte in Verbindung mit der bildlichen Darstellung keinen Sinn ergeben, liegt offenbar eine Verwechslung von „color“ (= Farbe) mit „calor“ (= Wärme) vor. Gemeint ist am ehesten noch ein Händedruck „sine calore“, d. h. ein Händedruck ohne Wärme. Da Beuz als Schlosser wahrscheinlich kein Latein konnte, wäre eine solche Verwechslung durchaus möglich. Zwischen den Personifikationen der Alten und der Neuen Zeit befindet sich ein unbekleideter Greis mit Flügeln auf dem Rücken und einer Sanduhr, dem Sinnbild der verrinnenden Zeit, auf dem Haupt. Dabei handelt es sich um Chronos, den Gott der Zeit, der seine Sense bei der redlichen Alten Zeit anlegt, wohl als Hinweis darauf, dass es mit dieser endgültig vorbei ist. Die Szene spielt – wie aus dem später geschilderten Lebenslauf von Beuz ersichtlich – vor den Toren des Alten Ulm mit der Donau im Vordergrund, der Stadtmauer, den Türmen und dem Michelsberg im Hintergrund. Sinn, Zweck und tiefere Bedeutung des Bildes ist also eine Mahnung an den Betrachter, die früher geübte Ehrlichkeit und Zuverlässigkeit der Menschen im Umgang miteinander nicht zu vernachlässigen.

Das zweite Hinterglasbild (Abb. 2) ist rechts unten signiert *Pinxit J. C. Beuz* und links unten datiert *1798*. Auch das Thema dieses Bildes ist aus einer Beschriftung im Bereiche der Sockelzone ersichtlich. Der dreizeilige Text lautet: *Als man zum hunger Tod verdamte dort den Alten hat Pero heimlich ihn an ihrer Brust erhalten komt Töchter lernet hier nemt ja ein bey:spil dran. seht was diß Kind aus lieb am Vatter hat gethan*. Danach geht es hier um die aus der Antike überlieferte Geschichte von Cimon und Pero⁸. Diese wurde in der Malerei des

⁸ Heinrich Krauss/Eva Uthemann: Was Bilder erzählen. München 1988. S. 49f.



Abb. 4 - Detail von Abb. 1: Inschrift auf dem flammenden Herzen.

16.-18. Jahrhunderts als Allegorie der Kindes- und Nächstenliebe zahllose Mal dargestellt⁹. Grundlage der Erzählung ist folgende Begebenheit: Cimon, ein Bürger von Athen, wurde zum Hungertod verurteilt und ins Gefängnis geworfen. Seine Tochter Pero besuchte nun ihren Vater jeden Tag im Kerker, nährte ihn an der Brust und erhielt ihn so am Leben. Dass ein solches Handeln als Sinnbild der Kindes- und Nächstenliebe galt, ist gut zu verstehen. Die römische Version dieses Aktes der Barmherzigkeit wird auch als „Caritas Romana“ bezeichnet¹⁰.

⁹ Andor *Pigler*: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts. Bd. 2. Budapest 1974. S. 300-307.

¹⁰ Irène *Aghion*/Claire *Barbillon*/Francois *Lissarague*: Reclams Lexikon der antiken Götter und Heroen in der Kunst. Stuttgart 2000. S. 178.

Das Hinterglasbild zeigt ein düsteres Verlies mit mehreren Personen. Im Vordergrund sieht man den an eine große Eisenkugel geketteten Cimon mit seiner Tochter Pero, die ihn an der Brust nährt. Im Hintergrund erscheint der Kerkermeister mit einem Schlüsselbund in der Hand und öffnet die Tür. Er schaut in den Raum und sieht, was dort vor sich geht, reagiert aber nicht. Das Bildthema und seine Bedeutung waren den meisten Betrachtern in früheren Jahrhunderten sicherlich bekannt. Den erläuternden Text in der Fußleiste des Bildes fügte Beuz wohl nur hinzu, weil er sicher gehen wollte, dass seine Botschaft auch ankam.

Als Vorlage für seine allegorischen Darstellungen („sprechende Malerei“) verwendete Beuz Abbildungen aus Büchern wie dem ‚Emblematum Libellus‘ von Andreas Alciatus (1492-1550)¹¹ oder der ‚Iconologia‘ von Cesare Ripa (1555-1622)¹². In diesen beiden Publikationen finden sich die meisten der auf dem ersten Hinterglasbild zitierten Motive. Bei dem zweiten Hinterglasgemälde diente Beuz offensichtlich eine der zahlreichen Cimon und Pero Darstellungen des 17. oder 18. Jahrhunderts als Vorlage¹³.

Maltechnik der beiden Hinterglasbilder

Seit den einschlägigen Arbeiten von Ryser¹⁴ besteht Übereinstimmung darin, dass die Maltechnik historischer Hinterglasbilder unter Berücksichtigung gewisser Kriterien untersucht und standardisiert beschrieben werden sollte. Deshalb wurde dies auch bei den Hinterglasbildern von Beuz so gemacht.

Bei dem Träger des ersten Bildes handelt es sich um eine deutlich gewölbte Glas- tafel (49,6 x 34,6 cm; 1,9-2,2 mm stark), hergestellt im Zylinder-Blas-Verfahren¹⁵. Die Glasmasse weist nur vereinzelte linsengroße Gasbläschen auf. Die Ränder der Tafel sind mit dem Diamanten geschnitten, drei Ecken sind gekappt, eine Ecke ist spitz. Die Herkunft der Glastafel ist nicht bekannt. Man weiß jedoch, dass im 18. Jahrhundert das meiste in Württemberg gehandelte Glas aus Böhmen und dem Schwarzwald stammte¹⁶. Die Maltechnik des ersten Hinterglasbildes ist relativ komplex. Die Ölfarben sind in mehreren Schichten teils deckend (Technik A nach Ryser)¹⁷, teils transparent (Technik D nach Ryser)¹⁸ aufgetragen. Die Farbapplikation erfolgte dabei in „Rückwärtsmalerei“, d. h. nicht wie sonst üblich in der Reihenfolge Hinter-, Mittel-, Vordergrund, sondern umgekehrt zuerst der Vorder- und zuletzt der Hintergrund. Darüber hinaus weist das Bild Lasuren vor Blattgold oder Blattsilber, d. h. Eglomisé (Technik G nach Ryser)¹⁹ sowie

¹¹ Andreas Alciatus: *Emblematum Libellus*. Darmstadt 1991 (ND der Originalausgabe des *Emblematum liber* [Augsburg 1531] in der Ausgabe Paris 1542).

¹² Elena A. Maser: Cesare Ripa. Baroque and Rococo. Pictorial Imagery. The 1758-1760 Hertel edition of Ripa's „Iconologia“ with 200 engraved illustrations. Augsburg 1971.

¹³ Vgl. Pigler (wie Anm. 9).

¹⁴ Frieder Ryser: Verzauberte Bilder. Die Kunst der Malerei hinter Glas von der Antike bis zum 18. Jahrhundert. München 1991.- *Ders.*: Feststellungen beim Untersuchen von Hinterglasbildern. In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde (1993) S. 57-67.

¹⁵ Friedrich Kohler: Flachglas. In: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*. Bd. 9. München 2003. S. 544f.

¹⁶ Charlotte Ruymat: Glashandel in Württemberg vom frühen 17. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts. Waldenbuch 1998. S. 12-31.

¹⁷ Vgl. Ryser, Feststellungen (wie Anm. 14) S. 59.

¹⁸ *Ebda.*

¹⁹ *Ebda.*



Abb. 5 - Detail von Abb. 1: Personifizierung der Neuen Zeit (Vorderseite = Schauseite des Bildes).

Muschelgold und Muschelsilber auf. Die Mehrschichtigkeit des Farbauftrags ist besonders gut an der rotgewandeten Personifikation der Neuen Zeit sichtbar. Von der Vorderseite (Schauseite) aus gesehen, erkennt man als erste Farbschicht den weißen Spitzenkragen und darunter als zweite Schicht das rote Gewand (Abb. 5). Bei Betrachtung der Rückseite (Malseite) des Bildes kommt darüber hinaus als dritte Schicht Blattgold zum Vorschein (Abb. 6). Die beiden Abbildungen (Abb. 5 und Abb. 6) zeigen also nicht nur die Mehrschichtigkeit des Farbauftrages, sondern auch die Reihenfolge der nach „rückwärts“ erfolgenden Farb- bzw. Blattmetallapplikation.

Das erste Hinterglasbild (Abb. 1) weist darüber hinaus mehrere Besonderheiten auf. Die Malseite der Glastafel ist von einseitig geschwärztem Büttenpapier bedeckt. Entfernt man dieses Papier, dann zeigt die Sockelzone nicht – wie in der Literatur angegeben²⁰ – eine weiße Inschrift, sondern einen in den schwarzen Hintergrund radierten, kalligraphisch gestalteten Text, der mit einem 6,7 x 26,8 cm großen Spiegel horizontal hinterlegt ist. Erst durch diese Spiegelunterlage wird der Text lesbar. Neben der Beschriftung befindet sich eine Verzierung mit stilisierten Akanthusblättern in Lasurfarben vor Blattgold (Abb. 1). Den Rückseitenschutz bilden zwei jeweils etwa 2 mm starke originale, graubraune Kartons, von denen der glasnah gelegene einen Ausschnitt aufweist, in welchen der oben beschriebene Spiegel exakt hineinpasst. Das Bild besitzt einen geschwärzten Weichholz-Profilrahmen, der ebenfalls original ist.

²⁰ Vgl. *Knaipp* (wie Anm. 6).



Abb. 6 - Detail von Abb. 1: Personifizierung der Neuen Zeit (Rückseite = Malseite des Bildes).

Auch das zweite Hinterglasbild (Abb. 2) ist auf eine im Zylinder-Blas-Verfahren hergestellte Glastafel (24,5 x 31,4 cm; 2,3-2,4 mm stark) gemalt. Die Scheibe weist eine starke Wölbung, aber nur vereinzelte Gasbläschen auf. Die Ränder sind mit dem Diamanten geschnitten, ein Rand ist teilweise gekrösel. Drei Ecken sind spitz, eine Ecke ist gekappt. Die Maltechnik des zweiten Hinterglasbildes entspricht – was die Ölmalerei angeht – weitgehend der des zuerst beschriebenen. Das zweite Bild weist jedoch kein Blattgold, Blattsilber, Muschelgold oder Muschelsilber auf und ist nicht mit einem Spiegel hinterlegt. Der Text im Bereiche der Sockelzone ist nicht radiert, sondern in schwarzer Farbe vor weißem Hintergrund abgefasst. Die Malseite der Glastafel bedeckt ungeschwärztes Büttenpapier. Der aus grauem Karton bestehende Rückseitenschutz ist nicht original. Dies gilt auch für den Profilrahmen des Bildes.

Klassifizierung der beiden Hinterglasbilder

Hinterglasbilder des 18. und 19. Jahrhunderts werden heute unterteilt in²¹:

1. Massenware, d. h. in der Nähe von Glashütten (= billiges Glas) in großer Stückzahl *am menschlichen Fließband*²² nach Rissen gemalte Hinterglasbilder. Dabei handelt es sich um volkstümliche, nicht signierte, frei verkäufliche Bilder

²¹ Wolfgang Brückner: Hinterglasmalerei. Funkkolleg Kunst. Studienbegleitbrief 5. Weinheim/Basel 1985. S. 58f.- Gislind Ritz: Hinterglasmalerei. Geschichte - Erscheinung - Technik. München 1972. S. 49f.

²² Frieder Ryser/Yves Jolidon/Simone Bretz u.a.: Glanzlichter. Die Kunst der Hinterglasmalerei. Bern 2000. S. 191.

fast ausschließlich religiöser Thematik, wie sie im 18./19. Jahrhundert z. B. in Raymundsreut, Buchers oder Sandl hergestellt wurden.

2. Mengenware, d. h. von geschulten Meistern in kleinen Serien nach druckgraphischen Vorlagen gemalte, unsignierte Hinterglaspbilder teils religiöser, teils profaner Thematik. Eine gutes Beispiel für solche malerhandwerklichen Stücke sind die im 18. Jahrhundert in Augsburg vor allem für den Fernhandel hergestellten Hinterglaspbilder²³.

3. Einzelanfertigungen, d. h. von Künstlern, Kunsthandwerkern, sonstigen Handwerkern oder begabten Laien nach freier Intention oder als Auftragsarbeit gemalte Hinterglaspbilder²⁴. Thematisch stehen hier Allegorien, Ex voto- und Memento mori-Darstellungen, Ewige Kalender und dergleichen im Vordergrund. Einzelanfertigungen weisen häufig eine komplexe Maltechnik auf und sind oft sowohl signiert als auch datiert²⁵. In der Regel stellen sie kein Handelsobjekt dar.

Die Frage, um was es sich bei den Hinterglaspbildern von Beuz handelt, ist bei Berücksichtigung der beschriebenen Kriterien leicht zu beantworten. Es ist offensichtlich, dass es sich bei ihnen nicht um frei verkäufliche Massen- oder Mengenware, sondern um typische Einzelanfertigungen handelt. Ob sie aus freiem Impuls oder als Auftragsarbeit gemalt wurden, lässt sich nicht ohne weiteres entscheiden. Bemerkenswert ist aber, dass die beiden Hinterglaspbilder von Beuz in mehrerer Hinsicht (Bildaufbau, Maltechnik etc.) an die Kaufbeurer Hinterglasmalerei des 18. Jahrhunderts erinnern²⁶.

Lebenslauf von Johann Christoph Beuz

Auf dem ersten Hinterglaspbild vermerkte Beuz neben seiner Signatur als Berufsbezeichnung *Schlos[ser]*. Die Schlosser in der Freien Reichsstadt Ulm gehörten zu der aus zahlreichen Rotten bestehenden Schmiedezunft. In dem 1742 beginnenden, etwa 500 Seiten starken handschriftlichen Text des *Protocoll Einer Erbar[n] Schmid=Zunfft*²⁷ finden sich jedoch keine Angaben über einen Schlosserlehrling Johann Christoph Beuz. Dagegen wird dort zwischen 1778 und 1793 an fünf Stellen über den *erbaren Meister Johann Christoph Beutz, Schlosser bey einer erbar[n] Schmiedezunfft* berichtet und zwar am 15. März 1778, 17. März 1784, 21. Dezember 1787, 27. Juni 1790 und 17. Oktober 1790. Bei all diesen Einträgen geht es jeweils um das Ein- oder Ausschreiben von Lehrlingen. Beuz selbst wird in den Zunftakten stets als „Schlosser“ bezeichnet. Nur in dem Totenregister der Ev. Münstergemeinde von 1810 lautet die Angabe „Stadtschlosser“²⁸. Dabei handelt es sich um ein Amt, in das der Betreffende aus dem Kreis der Schlosser, Sporer, Büchsen-, Uhr- und Wendenmacher gewählt wurde²⁹.

²³ Berno Heymer: Augsburger Hinterglasmaler des 18. Jahrhunderts. In: Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde (2004) S. 79-101.

²⁴ Vgl. Ryser, Feststellungen (wie Anm. 14).- Ryser/Jolidon/Bretz u. a. (wie Anm. 22) S. 190f.

²⁵ Vgl. Ryser, Feststellungen (wie Anm. 14) S. 59.

²⁶ Frieder Ryser: Bemerkungen zur Kaufbeurer Hinterglasmalerei. In: Brigitte Salmen (Hg.): Glas, Glanz, Farbe. Vielfalt barocker Hinterglaskunst im Europa des 17. und 18. Jahrhunderts. Murnau. 1997. S. 172-175.- Vgl. auch Ritz (wie Anm. 21) S. 44.

²⁷ StadtA Ulm A [7868/8] S. 258, 291, 317, 332, 338.

²⁸ LKA Stuttgart Totenregister KB 1060/I Bd. 109 (1805-1810) S. 458.

²⁹ Vgl. Häberle (wie Anm. 2).



Abb. 7 - Porträt von Johann Christoph Beutz auf der Meistertafel der Schlosserzunft (Ulmer Museum).

Das Ulmer Museum besitzt eine reichhaltige Sammlung von sog. Zunft- oder Meistertafeln, auf denen die Handwerksmeister in früheren Jahrhunderten porträtiert wurden³⁰. Die Meistertafel der Schlosser weist u. a. das von Christoph Nikolaus Kleemann gemalte und 1781 datierte Porträt von Johann Chris-

³⁰ Vgl. *ebda.*, S. 113-115.

toph Beuz auf (Abb. 7). Dieses ist versehen mit zwei gekreuzten Schlüsseln, dem Zunftzeichen der Schlosser, und der Angabe *AE 42, 1781*. Danach müsste Beuz um 1740 geboren sein. Unter dem Porträt befindet sich die Angabe *Job: Christoph Beutz Hütten=Schlosser* und der Bibelspruch *Es ist gut auf den Herren vertrauen und sich nicht verlassen auf Menschen* [Ps 118,8]. Daraus könnte man schließen, dass Beuz ein frommer Mensch war. Wie dem auch sei, dieser Wahlspruch passt jedenfalls gut zum Motto des ersten Hinterglasbildes: *Die Neue modi sambt der Zeit Gleich nicht der Alte Redlichkeit*. Ob es sich bei der Bezeichnung „Hütenschlosser“ um die Beschreibung einer wirklichen Funktion oder nur um ein Ehrenamt handelt, ist schwer zu sagen, da der Münstererbau in Ulm durch Ratsbeschluss 1543 eingestellt und die Bauhütte erst 1843 wieder eröffnet wurde³¹. Die Tatsache, dass der „Hütenschlosser“ aus einem Kreis von Vertretern verschiedener Berufe (vgl. oben) gewählt wurde, bedeutet zweifellos eine gewisse Anerkennung. Dementsprechend hält der feierlich in schwarz gekleidete Beuz auf dem Porträt, als Zeichen der Amtsernennung, eine rote Nelke in der rechten Hand³².

Archivalische Recherchen in den Ulmer Kirchenbüchern der evangelischen Münsterpfarre ergaben³³, dass Johann Christoph Beuz (auch geschrieben Beutz, Buiz, Buitz, Buetz) am 8. Februar 1740 als Sohn des Schlossers Johann Veit Buiz und seiner Ehefrau Regina in Ulm geboren bzw. getauft wurde³⁴ und hier am 26. Oktober 1810 verstarb³⁵. Fasst man die aus verschiedenen Quellen gewonnenen biographischen Daten zusammen, dann lässt sich der weitere Lebenslauf von Johann Christoph Beuz folgendermaßen stichwortartig beschreiben:

Ca. 1755–1760	Schlosserlehre beim Vater in Ulm oder auswärts (?).
23. März 1767	Heirat ³⁶ mit Anna Veronika Schaud († 22. März 1804) ³⁷ in Ulm.
1778–1793	lässt Beuz fünf Lehrlinge bei der Ulmer Schmiedezunft ein- bzw. ausschreiben ³⁸ .
1781	Beuz wird auf der Meistertafel der Ulmer Schlosserzunft porträtiert. Aus diesem Jahr stammt das erste Hinterglasbild (Allegorie der Redlichkeit der „Guten Alten Zeit“).
1798	Aus diesem Jahr stammt das zweite Hinterglasbild (Allegorie der Kindes- und Nächstenliebe).
8. Oktober 1804	Heirat ³⁹ – in zweiter Ehe – mit Anna Barbara Schindler († 3. Dezember 1808) ⁴⁰
26. Oktober 1810	Gestorben in Ulm ⁴¹ .

³¹ Herbert *Wiegandt*: Ulm. Geschichte einer Stadt. Weissenhorn 1977. S. 86.

³² Vgl. *Häberle* (wie Anm. 2) S. 34.

³³ Für die Durchsicht der Kirchenbücher bin ich Herrn Oberarchivrat Gerhart Nebinger (†) zu Dank verpflichtet.

³⁴ LKA Stuttgart Taufregister KB 1049/I Bd. 37 (1735-1744) S. 375.

³⁵ *Ebda.*, Totenregister KB 1060/I Bd. 109 (1805-1810) S. 458.

³⁶ *Ebda.*, Eheregister KB 1055/II Bd. 81 (1767-1800) S. 9.

³⁷ *Ebda.*, Totenregister KB 1059/II Bd. 107 (1803-1804) S. 110.

³⁸ Vgl. Anm. 28.

³⁹ LKA Stuttgart Eheregister KB 1056/I Bd. 82 (1801-1810) S. 164.

⁴⁰ *Ebda.*, Totenregister KB 1060/I Bd. 109 (1805-1810) S. 292.

⁴¹ Vgl. Anm. 35.

Nach Angaben in der Literatur⁴² soll Beuz in Ulm auch als Zeichenlehrer tätig gewesen sein. Deshalb wurde im Stadtarchiv intensiv nach entsprechenden Belegen gefahndet. Im 18. Jahrhundert gab es in Ulm vor allem Porträtmaler wie Tobias Laub (1685-1761), Georg Pfandzelt (1685-1765), Leonhard Schneider (1716-1762), den schon erwähnten Porträt- und Stadtmaler Christoph Nikolaus Kleemann (1737-1797) sowie Johann Andreas Schneck (1749-1792)⁴³. Eine Zeichenschule existierte damals nicht in Ulm. Deshalb stellte Kleemann am 13. November 1778 einen Antrag an den Magistrat der Stadt auf Einrichtung einer öffentlichen, gemeinnützigen „Zeichnungs-Schule“⁴⁴. Kleemann begründete seinen Antrag u. a. mit dem Hinweis, dass die benachbarten Reichsstädte Augsburg und Nürnberg über eine solche Einrichtung verfügten. Offenbar lehnte der Magistrat den Antrag jedoch ab. Auch fand sich archivalisch kein Hinweis, dass Beuz in Ulm tatsächlich als Zeichenlehrer tätig war.

Schlussfolgerungen

Die hier im einzelnen beschriebenen Feststellungen über den Ulmer Stadt- und Hüttenschlosser Johann Christoph Beuz (1740-1810) und seine beiden ungewöhnlichen Hinterglasbilder erlauben eine Reihe von Schlussfolgerungen: Aus dem zumindest teilweise rekonstruierten Lebenslauf geht hervor, dass Beuz das Schlosserhandwerk über einen längeren Zeitraum in Ulm ausübte. Anhaltspunkte für eine künstlerische Tätigkeit fanden sich nicht. Die detaillierte Untersuchung der beiden signierten und datierten Hinterglasbilder ergab, dass es sich dabei nicht um frei verkäufliche Handelsware, sondern um aufwendige Einzelanfertigungen unter Verwendung einer komplexen Maltechnik handelt. Dies weist darauf hin, dass Beuz neben seinen beruflichen Fähigkeiten als Schlosser ein beachtliches kunsthandwerkliches Talent besaß. Diese besondere Qualifikation spielte möglicherweise eine Rolle bei seiner Wahl zum Stadt- und Hüttenschlosser. Dazu passen könnte die bedeutungsvolle Thematik seiner Hinterglasbilder: Ermahnung der Menschen zu Ehrlichkeit und Zuverlässigkeit sowie Aufforderung an die Menschen zur Kindes- und Nächstenliebe.

Die Hinterglasgemälde von Beuz erinnern im Bildaufbau, in ihrer komplexen Maltechnik und in anderer Hinsicht an die Kaufbeurer Hinterglasmalerei des 18. Jahrhunderts. Ein wichtiger Unterschied besteht jedoch in Bezug auf den Bildinhalt. Während es sich bei den Hinterglasbildern aus Kaufbeuren um sogenannte protestantische Bekenntnisbilder handelt, ist die Thematik der Ulmer Hinterglasbilder überkonfessionell und allgemeingültig. Auch wenn die beiden Hinterglasgemälde von Beuz nur Einzelstücke darstellen, so besitzen sie doch als Zeitdokumente kulturhistorische Bedeutung.

⁴² Vgl. oben Anm. 4 und Anm. 6.- Vgl. Friedrich *Knaipp*: Hinterglasbilder. Aus Bauern- und Bergmannsstuben des 18. und 19. Jahrhunderts. Linz 1973. S. 157.

⁴³ Max *Bach*: Ulmische Porträtmaler des 18. Jahrhunderts. In: Diöcesanarchiv von Schwaben 20 (1902) S. 77-79.

⁴⁴ StadtA Ulm A [2510] S. 52-126.