

Revue du réseau suisse de l'historicisme
Zeitschrift des Schweizer Netzwerks für Historismus
Rivista della rete svizzera dello storicismo
Revista da la rait svizra d'istorissem

2 | 2021



Le 19ème siècle global :
transferts artistiques et technologiques
Das globale 19. Jahrhundert:
Kunst- und Technologietransfer

© 2021 Réseau suisse de l'historicisme | Schweizer Netzwerk für Historismus |
Rete svizzera dello storicismo | Rait svizra d'istorissem

Comité | Komitee | Comitato | Comité: Simon Berger, Chur. Henriette Bon Gloor, Zürich.
Richard Buser, Baden. Leïla el-Wakil, Genève. Francine Giese, Romont. Sonja Hildebrand,
Mendrisio. Katrin Kaufmann, Romont. Sarah Keller, Romont. Axel Langer, Zürich. Dave
Lüthi, Lausanne. Claire Piguet, Neuchâtel. Pauline Nerfin, Genève. Maria Portmann, Sion.
Nadia Radwan, Bern. David Ripoll, Genève. Ariane Varela Braga, Roma.

Issue Editors: Francine Giese, Dave Lüthi, David Ripoll, Ariane Varela Braga,
Richard Buser.

Design & Layout: Katrin Kaufmann, Romont.

Titelbild: Sierre, Château Mercier, Hall de la cage d'escalier avec la collection des oeuvres
de l'école de Savièse © Robert Hofer

<https://www.historismus.ch/e-journal>

ISSN 2673-7620

Le 19ème siècle global :
transferts artistiques et technologiques
Das globale 19. Jahrhundert:
Kunst- und Technologietransfer

Introduction Maria Portmann	4
La Tonhalle de Zurich, un monument cosmopolite Gilles Prod'homme	9
«Preussen» am Thunersee. Wissenstransfer zwischen Neuenburg- Neuchâtel, Paris und Berlin anhand der romantischen Schlösser Schadau, Oberhofen und Hünegg Elisabeth Crettaz-Stürzel	20
Les moulages de l'École des arts industriels de Genève : une collection de référence pour le développement des arts en Suisse Benoît Versace	32
Construire une histoire globale de l'ornement à Genève au milieu du 19^e siècle Ariane Varela Braga	41
Schweizer Tradition trifft auf amerikanische Innovation: Opaleszentglas in der Schweizer Glasmalerei um 1900 Francine Giese	51

Schweizer Tradition trifft auf amerikanische Innovation: Opaleszentglas in der Schweizer Glasmalerei um 1900

Francine Giese, Vitrocentre Romont

An der ersten Schweizer Tagung für Historismus, die 2020 im Schloss Oberhofen stattgefunden hat, widmete sich Katrin Kaufmanns Beitrag dem Revival der monumentalen Schweizer Glasmalerei.¹ Parallel dazu fand eine Neubelebung der sogenannten Einzelscheibe statt, die als kleinformatiges Glasgemälde in Butzen- oder Rautenfenster eingesetzt wurde und als Ausdruck des in der Alten Eidgenossenschaft stark ausgeprägten Schenkungswesens ein Charakteristikum der Schweizer Glasmalerei des 15. bis frühen 18. Jahrhunderts darstellt.² Ähnlich wie monumentale Glasmalereien und Fensterzyklen in Kirchen und Profanbauten wurden die farbigen Wappenscheiben im Verlauf des 18. Jahrhunderts zusehends durch reine Blankverglasungen verdrängt.

Wie Rebekka Köppel, inzwischen Gysel, in ihren Beiträgen zum Thema überzeugend dargelegt hat, erwacht das Interesse an Einzelscheiben und der Brauch der Fenster- und Wappenschenkung in der Schweizer Kunstgeschichtsschreibung und Glasmalerei nach der Bundesstaatsgründung von 1848 wieder.³ Als Zeugnisse der Alten Eidgenossenschaft kam den Scheiben im schweizerischen Staatsbildungsprozess der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine herausragende Bedeutung zu. So wurden die in Kirchen, Klöster oder Rathhäuser gestifteten Scheibenzyklen, die im 16. und 17. Jahrhundert ihre Blüte erlebten, mit den Standesscheibenzyklen des ehemaligen Ständeratssaales des Bundesrathauses in Bern (1861, heute Bundeshaus-West) und der Ruhmeshalle des Schweizerischen Landesmuseums in Zürich (1896) in den Rang eines nationalen Kulturgutes und Sinnbild der angestrebten nationalen Einheit erhoben.⁴ Gleichzeitig rückten historische Taten und Helden der Schweizer Geschichte in den Fokus der profanen Glasmalerei.⁵ Beide Tendenzen finden sich in den hier präsentierten Glasgemälden aus der 2021 neugestalteten Dauerausstellung des Vitromusée Romont.

1 Kaufmann 2021.

2 Gysel 2020, 38–52, mit weiterführender Literatur.

3 Köppel 2007; Gysel 2020.

4 Siehe hierzu ausführlich, Hess 2010; Gysel 2010.

5 Michel 1986, 50–51.

Jakob Adolph Holzers Neuinterpretation der Schweizer Wappenscheibe

Neben zahlreichen, im 19. und frühen 20. Jahrhundert entstandener Kopien historischer Einzelscheiben sowie historistischer Nachschöpfungen, erlebten die als kleinformatige Rund- oder Rechteckscheiben mit Wappen des Stifters sowie szenischen, religiösen oder allegorischen Darstellungen ausgeführten Einzelscheiben durch den Schweizer Künstler Jakob Adolph Holzer (1858–1938) eine der spannendsten Neuinterpretationen.

Der aus dem bernischen Moosseedorf stammende Holzer trat nach Studien in Paris und New York zunächst in das Atelier des französischstämmigen Künstlers und Innendekorateurs John La Farge (1835–1910) ein, wo er zwischen 1882 und 1886 nachgewiesen werden kann.⁶ La Farge ging als Erneuerer der amerikanischen Glasmalerei des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts und direkter Konkurrent von Louis Comfort Tiffany (1848–1933) in die Geschichte ein.⁷ Zusammen sollten La Farge und Tiffany die von 1880–1920 dauernde Opaleszente Ära der amerikanischen Glasmalerei einläuten und weitgehend bestimmen. Hofiert von der New Yorker Elite, kamen La Farge und Tiffany den extravaganten Wünschen ihrer reichen Auftraggeber nach und schufen einen opulenten Dekorstil, der seine Impulse aus einer Vielzahl historischer Quellen bezog. Während La Farge ein Faible für Ostasiatische Kunst hatte, rezipierte Tiffany mit Vorliebe spätantike, byzantinische, frühmittelalterliche und islamische Prototypen. Was J. B. Bullen 2005 als ein «exotisches Historisieren» bezeichnete,⁸ sollte zu Tiffany's Markenzeichen werden und durch die neo-byzantinische Kapelle der Tiffany Glass and Decorating Company an der 1893er-*World's Columbian Exposition* in Chicago internationale Beachtung erfahren (Abb. 1).⁹

Wesentlichen Anteil am Erfolg der Tiffany Chapel hatte der oben erwähnte Holzer, der nach seiner Zusammenarbeit mit La Farge in den späten 1880er-Jahren bei Tiffany einstieg,¹⁰ wo er zwischen 1892 und 1896 die Leitung der Mosaik-Abteilung der Tiffany Glass and Decorating Company innehatte und in dieser Funktion auch an der Realisierung des erwähnten Ausstellungspavillons beteiligt war.

Von Glasmalern aus aller Welt gefeiert, galten die ausgestellten Exponate als Höhepunkt einer in den späten 1870er-Jahren begonnenen Entwicklung, an deren Anfang La Farges und Tiffanys Suche nach einer erweiterten Farb-

⁶ Biografische Angaben zu Holzer gemäss Guglielmetti/Sanchez 2006, 62–64.

⁷ Die Bedeutung von John La Farge für die Erneuerung der amerikanischen Glasmalerei wurde ausführlich behandelt, siehe dazu etwa Weinberg 1972; Adams 1975; Weinberg 1977; La Farge 1987; Sloan/Yarnall 1992; Raguin [1998]; Raguin 2000; Raguin [s.n.]; Yarnall 2012; Raguin 2018. Zu Louis Comfort Tiffanys Glasmalereien, siehe Duncan 1980; Koch 1982 [1964]; Ducan et al. 1989; Raguin [1998]; Raguin 2000; Raguin [s.n.]; Pongracz 2012.

⁸ «Tiffany's exotic historicising», Bullen 2005, 390.

⁹ Koch 1982 [1964], 75–78. Für einen zeitgenössischen Bericht des Tiffany-Pavillons von 1893 siehe Bouilhet 1893–1894, 72–73.

¹⁰ Bullen 2005, 393.

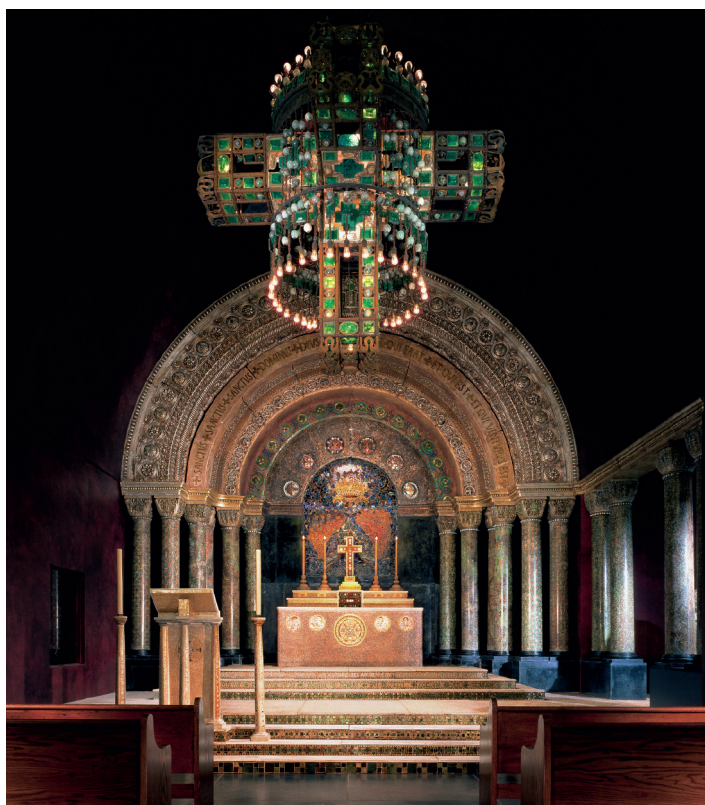


Abb. 1. Louis Comfort Tiffany, neo-byzantinische Kapelle, Pavillon der Tiffany Glass and Decorating Company an der *World's Columbian Exposition*, 1893, The Charles Hosmer Morse Museum of American Art, Winter Park, Florida. © Charles Hosmer Morse Foundation, Inc.

palette traditioneller Glasmalereien stand.¹¹ Diese Suche mündete in der neuartigen Verwendung des zuvor als Porzellanersatz für Toilettenutensilien eingesetzten Opaleszentglases, das nuancenreiche Farbabstufungen ermöglichte und dessen Einführung in die amerikanische Glasmalerei von La Farge und Tiffany zugleich beansprucht wurde.¹² Die dadurch erreichte Farbwirkung wurde durch das 1879 von La Farge patentierte Schichten-Verfahren (*plating*),¹³ bei dem mehrere Glasscheiben hintereinander gelegt und mittels Bleiruten, bei Tiffany oft mittels Kupferfolie, gefasst werden, zusätzlich gesteigert.

Ein weiteres Charakteristikum der Glasmalereien von La Farge und Tiffany ist die Belebung der Glasoberfläche durch die Verwendung von gefaltetem oder strukturiertem Farb- und Opaleszentglas (*drapery glass* bzw. *ripple glass*) sowie punktuell eingesetzter Cabochons oder Formsteine, facetierter Glaskristalle (*jewels*) sowie Glasbruchstücken (*broken jewels*). Die hierbei erzielte, reliefartige Strukturierung der Oberfläche amerikanischer Glasmalereien erinnert wohl nicht zufällig an spätantike Mosaiken, wie das Beispiel aus der Casa della Fontana Grande in Pompeji, das La Farge in seinem Doppelfenster «Peacocks and Peonies I–II» von 1882 detailgetreu rezipiert hat (Abb. 2).¹⁴

¹¹ Tiffany 1893.

¹² La Farge 1987, 198; Sloan/Yarnall 1992, 11; Sloan/Yarnall 2004. Zur Initialidee, siehe Weinberg 1972, 10–11. Zur Herstellung von Opaleszentglas und den verwendeten Materialien, siehe Riordan 1881, 9; Michel 1986, 135; Raguin [1998], 3–4; Blondel 2012 [1993], 157–159, 175–176; Luneau 2013.

¹³ La Farge 1879.

¹⁴ Raguin 2018, 281–284, mit weiterführender Literatur.



Abb. 2. John La Farge, *Peacocks and Peonies I–II*, opaleszente Verglasungen für das Bostoner Haus von Frederick Lothrop Ames, 284,5 × 130,3 × 16,5 cm, 1882, Washington, Smithsonian American Art Museum, No. 1936.12.1. Public Domain.

Auch Holzer schien von den neuen Möglichkeiten des von La Farge an der Pariser Weltausstellung von 1889 erstmals präsentierten Opaleszentglases begeistert und war aufgrund seiner engen Zusammenarbeit mit La Farge und Tiffany mit dessen Anwendung bestens vertraut.¹⁵ Dies zeigt sich nicht zuletzt in seinen zwischen 1897 und 1921 als selbstständiger Künstler realisierten Glasmalereien in New York, New Jersey und New England, darunter die um 1900 entstandene «Heilige Caecilia», die sich heute im Vitromusée Romont befindet (Abb. 3).

Obwohl Holzer knapp 40 Jahre in den Vereinigten Staaten tätig war, schien er seine Schweizer Wurzeln nicht vergessen zu haben, wie zwei um 1912 entstandene Glasgemälde belegen, die Holzer der reformierten Kirche seiner Heimatgemeinde Moosseedorf gestiftet hat und die sich heute im Vitromusée Romont befinden (Abb. 4–5).¹⁶

¹⁵ Zu La Farges Pariser Ausstellung von 1889, siehe Adams 1975, 41.

¹⁶ Für eine ausführliche Beschreibung der beiden Scheiben, siehe Guglielmetti/Sanchez 2006, 66–74.

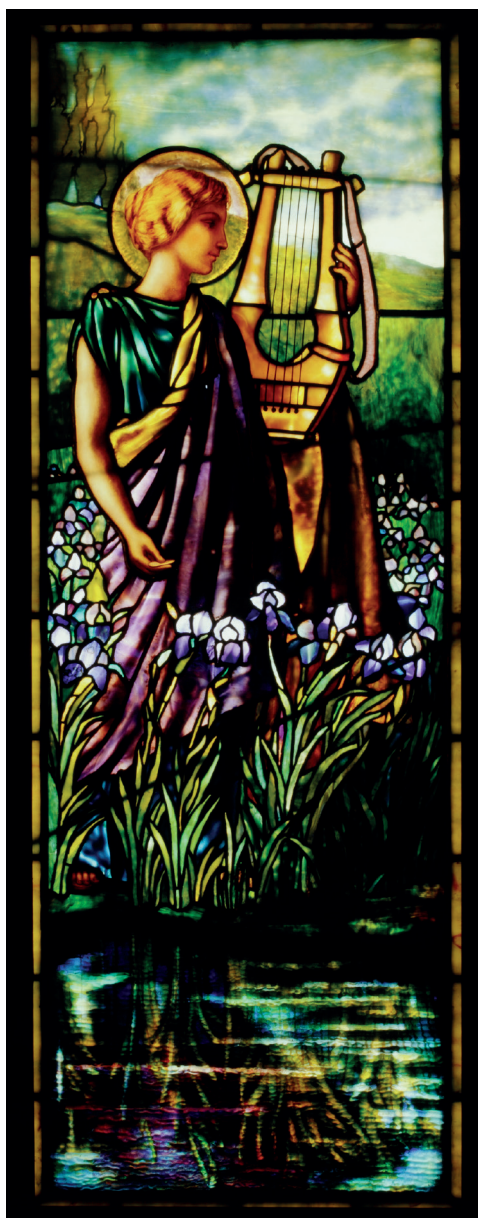


Abb. 3. Jakob Adolf Holzer, *Heilige Caecilia*, opaleszente Verglasung, 145 x 53 cm, um 1900, Vitromusée Romont, Depositum der Schweizerischen Eidgenossenschaft, Bern, fK11748. © Foto: Vitromusée Romont / Yves Eigenmann.

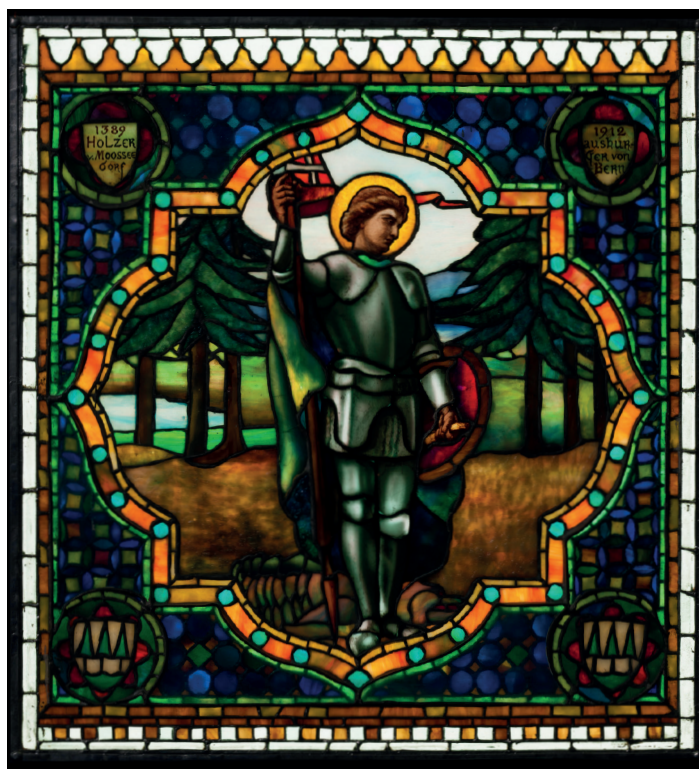


Abb. 4 und 5. Jakob Adolf Holzer, *Der Sämänn* und *Der heilige Georg mit dem Drachen*, um 1912, Vitromusée Romont, Depositum Kirchgemeinde Moosseedorf, VMR 434a und VMR 434b. © Fotos: Vitromusée Romont / Yves Eigenmann.



Abb. 6. Runde Bildscheibe Jakob Waber und Elisabeth Schwarz mit Sämann, 1684, BHM 1929.12. © Bernisches Historisches Museum, Bern / Yvonne Hurni.

Abb. 7. Hans Funk, Stadtscheibe Burgdorf mit hl. Georg, 1517, reformierte Kirche, Seeberg. © Foto: Vitrocentre Romont.

Beide Werke sind im Kontext des eingangs erwähnten Revivals der kleinformatigen Einzelscheibe in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu sehen. So verweisen die Familienwappen (unten) auf den wiederbelebten Brauch der Scheibenschenkung und die Darstellungen im zentralen Medaillon auf Bildvorlagen des 16. und 17. Jahrhunderts.

Die Darstellung von Christus' Gleichnis des Sämannes (Matthäus 13.3) findet sich etwa in der runden Bildscheibe des Jakob Waber und der Elisabeth Schwarz aus dem Jahr 1684 wieder (Abb. 6), die einer Emblemradierung des Zürcher Glasmalers Christoph Murer aus der 1622 erschienenen «XL. Emblemata miscella nova» nachempfunden ist.¹⁷ Im Unterschied zur lebhaften Szene der kleinformatigen Rundscheibe ist der Sämann bei Holzers in scheinbar regungsloser, an Heldendarstellungen erinnernden Haltung wiedergegeben. Gleichzeitig lässt sich eine Vereinnahmung der traditionellen Ikonografie feststellen, bei der sich die christliche Thematik, das Selbstbildnis des Künstlers und der Bezug zu Holzers, seit Generationen als Bauern in Moosseedorf tätigen Familie vereinen.¹⁸

Auch die Darstellung des heiligen Georg mit dem Drachen knüpft an ein traditionelles Thema eidgenössischer Wappenscheiben an, wie die 1517 entstandene Burgdorfer Stadtscheibe von Hans Funk aus der reformierten Kirche in Seeberg belegt (Abb. 7). Während sich bei der Darstellung des heiligen

¹⁷ Vignau-Wilberg 1982, Abb. 78.

¹⁸ Siehe hierzu auch Guglielmetti/Sanchez 2006, 66–68.

Georg durchaus formale Parallelen feststellen lassen, unterscheidet sich Holzers Werk bezüglich der Gesamtkomposition grundsätzlich von der älteren Scheibe. So ist dort die Hauptszene von einer architektonischen Rahmung umgeben, wohingegen das zentrale Medaillon bei Holzer von einem ornamentalen, an mittelalterliche Goldschmiede- und Emailarbeiten erinnernden Muster gerahmt wird. Unweigerlich denken wir hierbei an die Re-Interpretationen merowingischer und westgotischer Goldschmiedearbeiten, die Holzer in den späten 1880er- und frühen 1890er-Jahren für die Tiffany Glass and Decorating Company in der St-Hubert's Chapel in Kinnelon, NJ oder der bereits genannten Tiffany Chapel von Chicago entwarf.¹⁹

Nicht nur das schmuckartige Erscheinungsbild von Holzers Rahmung, sondern auch ihre Ausführungstechnik weisen auf Tiffany hin. So sind die mosaikartig angeordneten Glasstücke nicht in Blei gefasst, sondern in Kupfer, wie dies für Tiffany üblich war. Dies ist aber nicht das Einzige, was Holzers Einzelscheiben als singuläre Werke des frühen 20. Jahrhunderts ausweist. Betrachten wir nämlich die Oberflächen, insbesondere die Rückseiten der beiden Scheiben, so erkennen wir einen mehrschichtigen Glasaufbau, wie er für amerikanische Glasmalereien der Zeit üblich ist. Wie La Farge und Tiffany verwendete Holzer hier das eingangs erwähnte *plating*-Verfahren, bei dem mehrere Farb- und Opaleszentglasscheiben hintereinander gesetzt werden, um die erweiterte Farbskala der amerikanischen Glasmalerei jener Zeit zu nutzen.

Dass diese neuartige Interpretation von Glasmalerei nicht auf die Kunstproduktion der Vereinigten Staaten beschränkt blieb, sondern auch in Europa das Interesse an den dortigen Verfahren und Materialien wuchs, hatte mehrere Faktoren. Zum einen sorgten die vielbeachteten Exponate von La Farge und Tiffany an den Weltausstellungen von 1889, 1893 und 1900 für weltweites Aufsehen,²⁰ zum anderen hatte Tiffany im Kunsthändler Siegfried Bing (1938–1905) einen einflussreichen Förderer seiner Kunst gefunden.²¹ Gleichzeitig reisten namhafte Glasmaler wie Eugène Oudinot (1827–1889) oder Jacques Galland (gest. 1922/1923) in den späten 1870er- und 1880er-Jahren in die Vereinigten Staaten, wo sie die Anwendung von Opaleszentglas vor Ort studieren konnten.²² Während Oudinots Pariser Atelier und wohl auch seine Bestände an Opaleszentglas im Februar 1890 von Félix Gaudin (1851–1930) übernommen wurden,²³ der amerikanischen Glas in der Folge für zahlreiche seiner Aufträge verwenden sollte, realisierte Galland mehrere bedeutende Werke, welche die amerikanischen Innovationen rezipieren, darunter *L'Amour puise des forces aux Sources bien-faisantes d'Aix-les-Bains*, das 1897 an der *Exposition de la céramique* auf dem Champ-de-Mars in

¹⁹ Zu Holzers Beteiligung an der Ausstattung der St-Hubert's Chapel, siehe Bullen 2005, 394.

²⁰ Siehe Duncan 1980, 105–132; Allen 2018, insbes. 67–72, 110–115.

²¹ Siehe insbes. Bing 1896 [1962], 79–89. Zu Bings Bedeutung als Förderer von Tiffanys Glaskunst, siehe Koch 1982 [1964], insbes. 73–75; Weisberg 1986.

²² Valabrègue 1897.

²³ Luneau 2006, 483–485.



Paris gezeigt und prämiert wurde, oder die an der Pariser Weltausstellung von 1900 präsentierte *Salomé*, bei der Opaleszentgläser in nuancenreichen Braun-, Rot- und Blautönen zu einer opulenten Darstellung im Stile der damaligen Orientmalerei kombiniert wurden.²⁴

Aber nicht nur Paris erfreute sich an dem in zeitgenössischen Quellen als *verre américain* bezeichneten Glases. Auch im übrigen Europa verbreite sich das zunächst aus den Vereinigten Staaten importierte Opaleszentglas, das nach und nach auch in Europa produziert wurde²⁵ und schliesslich Eingang in den Kanon westlicher Glasmalerei fand, wie die Studiensammlung des 1878 gegründeten Basler Gewerbemuseums belegt (Abb. 8).²⁶

Die um 1900 datierenden Glas- und Formsteinmuster der Basler Sammlung veranschaulichen den Farbenreichtum und die reliefartige Oberflächenstrukturierung des amerikanischen Glases, das auch in der Schweiz vielfältige Anwendung fand.

Schweizer Helden neu in Szene gesetzt

Besonders bemerkenswert ist dabei ein für die wohl 1909 eröffnete Wengi-Apotheke an der Hauptbahnhofstrasse 2 in Solothurn realisiertes Glasgemälde, bei dem ähnlich wie bei Holzers zuvor betrachteten Einzelscheiben für die reformierte Kirche von Moosseedorf ein traditionelles Schweizer Bildthema neu interpretiert wurde.²⁷

Abb. 8. Glasmuster der Studiensammlung des Gewerbemuseums Basel, um 1900. Vitromusée Romont, Dauerleihgabe Historisches Museum Basel, 1900.42, 1900.43, 1900.44. © Foto: Vitromusée Romont / Yves Eigenmann.

²⁴ *Glas* 1992–1995, Bd. II, 88; Giese 2020, 71, 82.

²⁵ Michel 1986, 135.

²⁶ Müller 1996, 140. Ausführlich dazu siehe *Gewerbemuseum Basel* 1978.

²⁷ Mein Dank geht an Regula Graf von der Kantonalen Denkmalpflege Solothurn für ihre wertvollen Hinweise bezüglich des wechselnden Standorts der Verglasung.



Abb. 9. Unbekannter Künstler, *Schultheiss Wengi vor der Kanone*, Bleiverglasung, um 1909, Vitromusée Romont, VMR 462, Dauerleihgabe Museum Blumenstein, Solothurn. © Foto: Vitromusée Romont / Yves Eigenmann.

Abb. 10. Walther von Vigier, *Niklaus Wengi vor der Kanone*, 1884, Öl auf Leinwand, Museum Altes Zeughaus, Depositum des Kunstvereins Solothurn, Inv.-Nr. B I 2. © Kunstmuseum Solothurn.



Die 1993 zusammen mit der Wengi-Apotheke an die gegenüberliegende Hauptbahnhofstrasse 7 versetzte, neunteilige Fensterverglasung, die sich seit 2001 im Vitromusée Romont befindet, zeichnet sich durch ein zentrales Bildfeld mit der Darstellung des Solothurner Schultheissen Niklaus von Wengi des Jüngeren (1485–1549) aus (Abb. 9), der durch seine ruhmreiche Tat im Zuge des Religionskonflikts zwischen Katholiken und Reformierten zu einem Volkshelden der Solothurner Geschichte wurde.²⁸ So stellte sich der überzeugte Katholik 1533 vor die Kanone seiner Konfessionsgenossen, um vor der Spitalkirche unnötiges Blutvergiessen auf der protestantischen Seite zu verhindern. Der trotz seiner streng katholischen Überzeugung zu einem Symbol der Toleranz gewordene Wengi sollte im 19. Jahrhundert zu einem beliebten Solothurner Bildthema werden, das in der Malerei und Druckgrafik jener Zeit gerne und oft dargestellt wurde (Abb. 10).²⁹

Auch in der Glasmalerei um 1900 wurde Wengis Heldentat aufgegriffen und vom bedeutenden Solothurner Glasmaler Adolf Kreuzer (1843–1915) an prominenter Stelle in Glas umgesetzt (Abb. 11). So empfängt der tapfere Schult-

²⁸ Siehe hierzu ausführlich Sigrist 1980.

²⁹ Schubiger 1994, 13–14.



Abb. 11. Adolf Kreuzer, *Schultheiss Wengi vor der Kanone*, Bleiverglasung, Kunstmuseum Solothurn, 1902. © Kunstmuseum Solothurn.

heiss die Besucherinnen und Besucher des zwischen 1897 und 1900 nach Plänen des Solothurner Stadtbaumeisters Edgar Schlatter (1857–1932) im Neorenaissance-Stil ausgeführten Kunstmuseums in einem monumentalen, an der Nordwand des zentralen Treppenaufgangs angebrachten Glasgemälde mit den Worten «Soll Bürgerblut fließen so fliesse das meinige zuerst!». Das Werk reiht sich stilistisch und technisch in das reiche Œuvre Kreuzers ein, der als einer der Hauptvertreter der historistischen Glasmalerei in der Schweiz gilt.

Vergleichen wir Kreuzers malerische, im Stile Walther von Vigiers oben abgebildetem Ölgemälde ausgeführte Darstellung mit der Scheibe aus der Wengi-Apotheke, so lassen sich deutliche Unterschiede ausmachen. Während der Bildausschnitt, der Blick auf die Solothurner Stadtsilhouette und die Darstellung des Schultheiss durchaus Parallelen aufweisen, setzen sich die beiden Glasmalereien in technischer Hinsicht, insbesondere aufgrund ihrer unterschiedlichen Materialität und Oberflächenstruktur, deutlich voneinander ab. Während Kreuzer die Hauptszene in der traditionellen Glasmalereitechnik der Einzelscheiben mit Schwarz-, Braun- und Rotlot sowie Silbergelb auf transparentes Glas aufgemalt und mit nur wenigen Farbgläsern versetzt hat, überrascht die unsignierte Apotheken-Scheibe durch die Verwendung von nuancenreichem und teilweise strukturiertem Opaleszent-

glas, das stellenweise mehrschichtig angebracht ist, und einem lediglich punktuellen Einsatz von Braun- und Schwarzlot im Bereich von Wengis Gesicht und den Architekturdarstellungen im Hintergrund. Wie zuvor bei Holz, lässt sich demnach auch hier eine durchaus ungewohnte Kombination aus schweizerischem Bildthema und amerikanischer Ausführungstechnik beobachten.

Hybride Kunstwerke in der Schweizer Glasmalerei um 1900

Im Kontext globaler Transfer- und Austauschprozesse, die zum Sinnbild des von Translokation, künstlerischem Revival und technischer Erneuerung geprägten «langen» 19. Jahrhundert wurden, stehen die hier präsentierten Glasmalereien von Moosseedorf und Solothurn als bedeutende Zeugnisse eines transkontinentalen Austauschs, der Schweizer Tradition und amerikanische Innovation vereinte und für neue Impulse in der Schweizer Glasmalerei um 1900 sorgte. Dass die Transferwege bei Holzler und unserem anonymen Künstler von Solothurn ganz unterschiedlich verliefen – direkt im ersten Fall, indirekt im zweiten – unterstreicht die Notwendigkeit objektbezogener Analysen unter Miteinbeziehung sozio-kultureller, gesellschaftlicher, künstlerischer und technischer Aspekte. Nur so können die verschiedenen Bedeutungsebenen hybrider Kunstwerke, wie der hier besprochenen, aufgeschlüsselt und richtig verstanden werden.

Francine Giese ist Direktorin des Vitrocentre und Vitromusée Romont. 2004 promovierte sie in Kunstgeschichte an der Universität Bern, 2015 folgte die Habilitation. Von 2014–2019 hatte sie eine SNF-Förderungsprofessur am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich inne. Sie ist Ordentliches Mitglied des Deutschen Archäologischen Instituts, stellvertretende Vorsitzende der Ernst Herzfeld-Gesellschaft zur Erforschung der Islamischen Kunst und Archäologie, Mitglied in den wissenschaftlichen Kommissionen des Corpus Vitrearum Schweiz, der Schweizerischen Asien Gesellschaft, der Schweizerischen Gesellschaft Mittlerer Osten und Islamische Kulturen, der Swiss Platform for the Study of Visual Arts, Architecture and Heritage in the MENA Region (Manazir) sowie Mitbegründerin des Schweizer Netzwerks für Historismus. Francine Giese lehrt, forscht und publiziert im Bereich der Islamischen Kunstgeschichte und der Glaskunst und setzt sich intensiv mit transkulturellen Austausch- und Transferprozessen, der Materialität, dem architektonischen Orientalismus und der Provenienzforschung im kolonialen Kontext auseinander.

Bibliografie

Henry B. Adams, «The Stained Glass of John La Farge», *American Art Review* 2, Juli–August 1975, 41–63.

Samuel Bing, *La culture artistique en Amérique*, Washington: Library of Congress, 1962 [EA 1896].

Nicole Blondel, *Vitrail. Vocabulaire typologique et technique*, 4. Ausg., Paris: Éditions du Patrimoine, Centre des monuments nationaux, 2012 [EA 1993].

André Bouilhet, «L'exposition de Chicago. Notes de voyage d'un orfèvre», *Revue des arts décoratifs* XIV, 1893–1894, 66–79.

J. B. Bullen, «Louis Comfort Tiffany and Romano-Byzantine design», *The Burlington Magazine* 147, Nr. 1227, Juni 2005, 390–398.

Alastair Duncan, *Tiffany Windows*, New York: Simon and Schuster, 1980.

Alastair Duncan, Martin Eidelberg und Neil Harris, *Masterworks of Louis Comfort Tiffany*, Ausstellungskatalog (Renwick Gallery (Washington, D.C.) und National Academy of Design (New York), 1989–1990), London: Thames and Hudson, 1989.

Gewerbemuseum Basel. *Hundert Jahre Wandel und Fortschritt*, Basel: Gewerbemuseum, 1978.

Glas. Historismus Jugendstil Zwanziger Jahre, hrsg. vom Museum Bellerive Zürich, 2 Bde., Zürich: Museum Bellerive, 1992–1995.

Francine Giese, ««shades of color»: Neuartige Farbnuancen des Amerikanischen Opaleszentglases», in: Francine Giese (ed.), *La redécouverte de la couleur* (Arts du verre. Expositions du Vitromusée Romont), Ausstellungskatalog Vitromusée Romont 2020–2021, Berlin: De Gruyter, 2020, 65–84.

Edda Guglielmetti und Marie-Dominique Sanchez, «De l'oubli à la lumière: trois vitraux Tiffany en Suisse, dessinés par Jacob-Adolphe Holzer (1858–1938)», *Thesis. Cahier d'histoire des collections et de muséologie* 8, 2006, 61–83.

Rebekka Gysel, *Glasmalerei im Dienste der Nation. Standesscheibenzyklen als Zeugnisse des Schweizerischen Bundesstaats*, Bern: Peter Lang, 2020.

Daniel Hess, «Die «Schweizerscheibe» und die Konstruktion einer helvetischen Nationalkultur», in: Edgar Bierende et al. (Hrsg.), *Helvetische Merkwürdigkeiten. Wahrnehmung und Darstellung der Schweiz in der Kunst- und Kulturgeschichte seit dem 18. Jahrhundert* (Neue Berner Schriften zur Kunst, 10), Bern: Peter Lang, 2010, 173–189.

Katrin Kaufmann, «Die Glasmalerei des Historismus in der Schweiz. Ein lange vernachlässigtes Kulturgut», *Zeitschrift des Schweizer Netzwerks für Historismus*, 1, 2020, 51–65.

Robert Koch, Louis C. Tiffany. *Rebel in Glass*, 3. aktualisierte Ausg., New York: Crown, 1982 [EA 1964].

Rebekka Köppel, «Die frühneuzeitliche Schweizer Glasmalerei im Dienste der nationalen Selbstfindung», *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 64, 2007, 143–162.

Rebekka Köppel, «Nationale Inszenierung in Glas. Standesscheiben-Zyklen als Denkmale des Schweizerischen Bundesstaates», in: Edgar Bierende et al. (Hrsg.), *Helvetische Merkwürdigkeiten. Wahrnehmung und Darstellung der Schweiz in der Kunst- und Kulturgeschichte seit dem 18. Jahrhundert* (Neue Berner Schriften zur Kunst, 10), Bern: Peter Lang, 2010, 191–207.

United States Patent Office. John La Farge, of Newport, Rhode Island, Colored-glass window. Specification forming part of Letters Patent No. 224,831, dated February 24, 1880, <<https://pdfpiw.uspto.gov/piw?PageNum=0&docid=00224831&IDKey=9383B3550510%0D%0A&HomeUrl=http%3A%2F%2Fpatft.uspto.gov%2Fnetacgi%2Fnph-Parser%3FSect%3DPTO1>> (abgerufen am 21.01.2020).

Henry A. La Farge, «Painted with Colored Light: The Stained Glass of John La Farge», in: *John La Farge*, Ausstellungskatalog (National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington/The Carnegie Museum of Art, Pittsburgh/Museum of Fine Arts, Boston, 1987–1988), New York: Abbeville Press, 1987, 195–223.

Jean-François Luneau, *Félix Gaudin. Peintre-verrier et mosaïste (1851–1930)*, [Clermont-Ferrand]: Presses universitaires Blaise Pascal, 2006.

Jean-François Luneau, «Le verre opalescent: innovation de John La Farge et Louis Comfort Tiffany», in: Sophie Lagabriele and Corine Maitte (eds.), *Les Innovations verrières et leur devenir. Actes du deuxième colloque international de l'association VERRE & HISTOIRE*, Nancy, 26.–28. März 2009, Paris: Verre & Histoire, 2013, 189–194.

Pierre-Frank Michel, *Jugendstilmalerei in der Schweiz*, Bern und Weingarten: Paul Haupt und Kunstverlag Weingarten, 1986.

Maya Müller, «Das Basler Gewerbemuseum 1878–1996», *Basler Stadtbuch* 1996, 140–144.

Lindsay R. Parrott, ««Unimaginable Splendours of Colour»: Tiffany's Opalescent Glass», in: Patricia C. Pongracz (Hrsg.), *Louis C. Tiffany and the Art of Devotion*, Ausstellungskatalog (Museum of Biblical Art, 2012–2013), New York: Museum of Biblical Art, 2012, 87–113.

Patricia C. Pongracz (Hrsg.), *Louis C. Tiffany and the Art of Devotion*, Ausstellungskatalog (Museum of Biblical Art, 2012–2013), New York: Museum of Biblical Art, 2012.

Virginia [Chieffo] Raguin (Hrsg.), *Glory in Glass. Stained Glass in the United States. Origins, Variety, and Preservation*, Ausstellungskatalog (The Gallery at the American Bible Society, 1998–1999), [New York]: American Bible Society, [1998].

Virginia [Chieffo] Raguin, «John La Farge, Louis Comfort Tiffany et le «verre américain»», in: *Art, technique et science: la création du vitrail de 1830 à 1930. Colloque international, Liège 11–13 mai 2000*, Liège: Commission royale des monuments sites et fouilles de la Région wallonne, 2000, 43–55.

Virginia Raguin, «John La Farge's Opulent Interiors, 1880–1882», in: Karine Boulanger (Hrsg.), *Vitrer et orner la fenêtre. Le vitrail dans la demeure des origines à nos jours. Actes du XXXVIII^e colloque international du Corpus Vitrearum, Troyes 4–8 juillet 2016*, Gand: Snoeck, 2018, 274–287.

Virginia [Chieffo] Raguin, *Style, Status, and Religion. America's Pictorial Windows 1840–1950*, <<https://college.holycross.edu/RaguinStainedGlassInAmerica/Home/index.html>> (abgerufen am 21.01.2020).

R[oger] Riordan, «Stained Glass. Second Article», *The American Art Review* 2.7, Mai 1881, 7–11.

Benno Schubiger, *Die Kunstdenkmäler des Kantons Solothurn. Band I. Die Stadt Solothurn I*, Basel: Wiese, 1994.

Julie L. Sloan und James L. Yarnall, «Art of an Opaline Mind: The Stained Glass of John La Farge», *The American Art Journal* 24.1/2, 1992, 4–43.

Julie L. Sloan und James L. Yarnall, «John La Farge's patent for the American opalescent window», *The Journal of Stained Glass. American Issue XXVIII*, 2004, 31–45.

Hans Sigrist, «Miscellen: Niklaus von Wengi der Jüngere», *Jahrbuch für solothurnische Geschichte* 53, 1980, 63–70.

Louis Comfort Tiffany, «American Art Supreme in Colored Glass», *The Forum*, Juli 1893, 621–628.

Antony Valabrègue, «Exposition de la céramique. Le verre opalin dans le vitrail contemporain», *Revue des arts décoratifs* XVII, 1897, 257–262.

Thea Vignau-Wilberg, *Christoph Murer und die «XL. Emblemata miscella nova»*, Bern: Benteli, 1982.

Helene Barbara Weinberg, «The Early Stained Glass Work of John LaFarge (1835–1910)», *Stained Glass* 67.2, 1972, 4–16.

H[elene] Barbara Weinberg, *The Decorative Work of John La Farge*, New York: Garland, 1977.

Gabriel P. Weisberg, *Art Nouveau Bing*, Ausstellungskatalog (The Virginia Museum of Fine Arts (Richmond, Virginia) und John and Mable Ringling Museum of Art (Sarasota, Florida), 1986–1987), New York: Abrams, 1986.

James L. Yarnall, *John La Farge, A Biographical and Critical Study*, Surrey und Burlington: Ashgate, 2012.