

Zeitschrift: Bündner Jahrbuch : Zeitschrift für Kunst, Kultur und Geschichte Graubündens
Herausgeber: [s.n.]
Band: 36 (1994)

Artikel: Emil Hungerbühler als Glasmaler
Autor: Gerber, Christian
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-972078>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 29.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

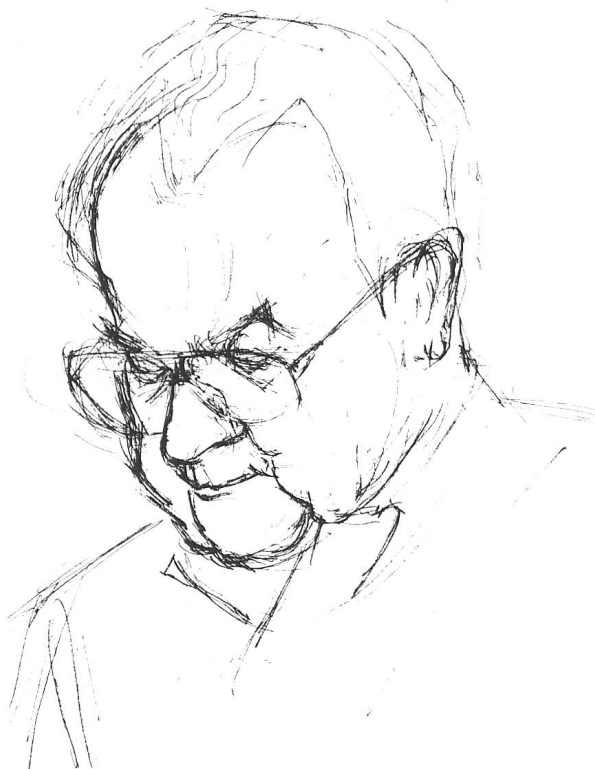
Emil Hungerbühler als Glasmaler

*(Zum Anlass seines 80. Geburtstages am 25. April 1994)
von Christian Gerber*

Nach der Entstehung seiner ersten farbigen Scheibe befragt, erinnert sich Emil Hungerbühler an folgende Begebenheit:

In der Amtszeit des inzwischen verstorbenen Churer Stadtpräsidenten, Dr. Georg Sprecher, wurde der Wunsch nach einer neuen Wappenscheibe der Stadt Chur wach. Um entsprechende Vorschläge zu erhalten, wurde ein kleiner Wettbewerb ausgeschrieben. Die Kunstkommission, Beraterin in solchen Fragen, lud auch ihn ein. Es soll damals der Maler und Grafiker Alois Carigiet – er sass in diesem Gremium – gewesen sein, der gesagt habe, dieser Hungerbühler mache doch so flächige Holzschnitte, der solle doch jetzt einmal eine farbige Scheibe machen. Sein Entwurf überzeugte, und so kam er 1963 zu seinem ersten offiziellen Auftrag in dieser Sparte.

Alois Carigiet sah den Zusammenhang genau. Der künstlerische Umgang mit Holzstücken und farbigen Gläsern ist vergleichbar. Hier wie da handelt es sich um sperrige Arbeitsmaterialien, deren Einsatz auch einiges technisches Verständnis erfordert. Die jahrelange intensive Auseinandersetzung mit der Technik des Holzschnittes brachte Emil Hungerbühler auch entsprechende Sicherheit bezüglich der flächenhaften Behandlung gegenständlicher Motive und reizte ihn auch immer wieder dazu, neue farbige Konstellationen zu prüfen. Emil Hungerbühler, der schon immer gerne mit Werkmaterialien hantierte – er stammt aus einer Handwerkerfamilie – fand denn auch ohne grössere Schwierigkeiten den Zugang zum Werkstoff Glas.



Bleistiftzeichnung von Vreni Zinsli-Bossart.

Aber blenden wir etwas zurück.

Emil Hungerbühler wurde am 25. April 1914 in Egnach im Thurgau geboren. 1930/31 besuchte er die Kunstgewerbeschule in St. Gallen. Durch einen seiner dortigen Lehrer, Alfred Stärkle, wurde er erstmals mit der Glasmalerei bekannt gemacht. In den Jahren 1931–1935 liess er sich am Seminar in Kreuzlingen zum Primarlehrer ausbilden. Nach einer Stellver-

treten und der Rekrutenschule folgte im Herbst der Eintritt an die Kunstgewerbeschule in Basel. Von den verschiedenen dort unterrichtenden Lehrerpersönlichkeiten war es vor allem der Kunstgeschichtler Georg Schmidt, der ihn nachhaltig beeinflusste. Zu ihm hatte er auch während seiner Konservatorentätigkeit immer wieder Kontakt. Emil Hungerbühler liess sich zum Zeichenlehrer ausbilden und kam in dieser Funktion 1939 – 25jährig also – an die Bündner Kantonsschule und ans Lehrerseminar, das damals noch in die Räumlichkeiten der Kantonsschule integriert war. Als im November 1963 das «neue Lehrerseminar» im Sand bezogen werden konnte, zog er mit und unterrichtete seither ausschliesslich an der Seminarabteilung. 1976 entschloss er sich, vor der offiziellen Pensionierung aufzuhören, «um noch etwas Zeit für die eigene Arbeit zu haben».

Diese Zeit war in den vorausgegangenen Jahren knapp bemessen gewesen. Da war die Familie mit den beiden Kindern und vor allem die zusätzliche Arbeit als Konservator am Bündner Kunstmuseum. Von 1953–1971 stand er dieser Stelle unter Bedingungen vor, die, wenn man den heutigen Betrieb an diesem Institut betrachtet, kaum noch nachvollziehbar sind. Zusammen mit seiner Frau und einem Abwart verwaltete er den ganzen Betrieb, organisierte Ausstellungen, schrieb Katalogtexte und hatte daneben noch die Schularbeit, die gerade auf dieser Stufe volle Präsenz verlangt. Der ständige Kontakt zu Kunstwerken und Kunstschaaffenden brachte ihm viel, auch gute und dauernde Freundschaften. Trotz dieser Doppelbelastung fand er immer noch etwas Zeit für seine eigene künstlerische Tätigkeit. Seit 1945 begegnet man seinen Arbeiten – Zeichnungen, Aquarellen, Holzschnitten – in vielen Gruppen und etlichen Einzelausstellungen im Kanton wie in der übrigen Schweiz. Seit 1955 ist er Mitglied der GSMBA, Sektion Graubünden, und seit 1960 der Xylon, Sektion Schweiz, der internationalen Vereinigung der Holzschnitzer.

Emil Hungerbühler und seine Frau reisten viel. Süditalien und Griechenland gehörten da-

bei zu den bevorzugtesten Zielen. Von diesen eigentlichen Arbeitsaufenthalten brachte er Zeichnungen und Aquarelle mit. Im Gegensatz zu vielen seiner Malerkolleginnen und Kollegen aquarellierte er stets vor Ort. Dieses Verfahren gibt seinen Arbeiten trotz dem starken Abstraktionsgrad etwas sehr Authentisches, Direktes. Die so entstandenen farbigen Umsetzungen dienten in etlichen Beispielen als Anregung für farbige Holzschnitte. Und diese Sparte der künstlerischen Umsetzung beschäftigte und beschäftigt ihn in besonderem Masse. Die Umsetzung eines zeichnerischen oder malerischen Entwurfs reizt zu neuer Gestaltung. «Da es sich beim Holzschnitt um ein Umsetzen der Wirklichkeit in eine dekorative Einheit handelt, neigt der Holzschnitt zu mehr oder weniger Abstraktion. Die Polarität des Schwarz-Weiss wird zum Lebenssymbol. Der Holzschnitt hat in diesem Sinne häufig etwas Bekenntnishafte oder Expressives.» So der Künstler selber in einem Text über den Holzschnitt. Material und Technik verlangen gebieterisch nach einer Zusammenfassung, Klärung. Nebensächliches muss weg. Das Abgebildete wird zum Zeichen. All das trifft in grossem Masse, wie mir scheint, auch auf die Glasmalerei zu.

Man nimmt, so Hans R. Hofstätter in seiner «Geschichte der künstlerischen Techniken» (Ullstein 1967) an, dass die älteste künstlerische Verarbeitung von Glas, im Sinne der Glasmalerei, aus Alexandria stammt und wohl im 2. Jahrhundert n. Chr. nach Rom kam. Es handelte sich dabei um sogenannte «Goldgläser». Die eigentlich «bunten Gläser» stammten, so vermutet man, aus dem Orient. Bruchstücke belegen, dass es zur Zeit Karls des Grossen farbig gemusterte Glasfenster auch in Europa gab. Schon um 1100 herum wurden die Buntgläser nicht mehr gegossen, sondern geblasen. So liessen sich grössere und homogenere Glasflächen herstellen. Die eigentliche Technik hat sich, seit im 15. Jahrhundert der Glasdiamant erfunden wurde (vorher wurden die benötigten Glasstücke mittels eines glühenden Eisens oder glühender Kohlen getrennt) bis heute nicht mehr wesentlich verändert. In der Zeit

der grossen Kathedralen, von der Mitte des 12. Jahrhunderts an, verbreitete sich die Kunst der Glasmalerei über ganz Europa. Ab dem 15. Jahrhundert veränderte sich der Stil, dem Zeitgeschmack entsprechend immer stärker gegen den Realismus hin. Die Scheiben wurden zusehends zu Tafelbildern. Die technischen Fertigkeiten wurden immer raffinierter, und gegen Ende des 15. Jahrhunderts begannen sich Wappen- und Kabinettscheiben zu entwickeln. Das Interesse an farbigen Kirchenfenstern erlosch zusehends, und es war erst wieder die Zeit der «Neugotik», die sich dieser Kunstgattung ernsthaft zu erinnern begann. Die Entwürfe aber standen ganz in der Tradition der Tafelmalerei, das Licht spielte nur die Rolle der Beleuchtung und konnte, bedingt durch die vollkommen durchscheinenden Gläser, keine malerische Wirkung mehr haben. Erst der «Jugendstil» bot der Glasmalerei wieder eigenständigere Möglichkeiten. Die Fenster versuchten wieder mit der Architektur zusammen zu harmonisieren. Der Wiederaufbau zerstörter Kirchen bot nach dem Zweiten Weltkrieg den interessierten Künstlern grosse Aufgaben. Vor allem aus Frankreich erhielt die zeitgenössische Glasmalerei starke Impulse. In der Schweiz darf Augusto Giacometti zu den bedeutenden Erneuerern auf diesem Gebiete gezählt werden. Heute sind es gelegentlich auch öffentliche Bauten, die eine künstlerische Gestaltung in dieser Technik wählen.

Emil Hungerbühler war, als er sich ernsthaft auf die Auseinandersetzung mit farbigen Gläsern einliess, immerhin knapp 50jährig. 1968 nahm er an einem Wettbewerb für die Gestaltung in einem Churer Schulhaus teil. Einer seiner Mitkonkurrenten war der in Basel arbeitende Bündner Glasmaler Gian Casty. Dieser 1979 verstorbene, ganz wichtige Exponent der Schweizer Glasmalerkunst nach 1945, erhielt den Auftrag. Die folgenden grossen Arbeiten waren nun direkte Aufträge. Das hatte für ihn nur Vorteile. Er konnte sich mit definitiver Absicht sofort auf den auszus schmückenden Raum konzentrieren. Diese sehr anspruchsvollen Aufgaben stellten sich Ende der siebziger und in den achtziger Jahren: Abdankungs-

kapelle Lenzerheide 1978–1983, Haus Plattner, Uttwil 1987, Regionales Pflegeheim Romanshorn 1988/89. Alle drei Arbeiten haben einen zyklischen Charakter. Innerhalb seines übrigen Werkes stellte er sich 1972 diese Aufgabe erstmals, als er daran ging, eine Bildfolge zu Rainer Maria Rilkes «Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke» in 12 Holzschnitten zu bearbeiten. Diese Mappe, er zeigte sie immer als Bildfries, ist als Ganzes von einer starken inneren Dramaturgie geprägt, die über die übliche Illustration eines literarischen Textes hinausgeht. Diese Absicht zeigen auch seine mehrteiligen Glasarbeiten. Ist es in der Abdankungshalle das Motiv der Menschenalter – ein eigentliches «Lebensband», greift er im Haus Plattner wie im Pflegeheim in Romanshorn auf die Idee des Flusslaufes zurück. Und alle drei Beispiele sind, wie das Gerolf Fritsch in einer Besprechung der Scheiben in Lenzerheide in der «Bündner Zeitung» formulierte: «doppelspurig lesbar», einerseits als exemplarische Entwicklung des Lebensverlaufs und andererseits als Geschichte des Flusses. Mit didaktischem Geschick greift er exemplarische Sequenzen aus dem Leben heraus, setzt sie in allgemeingültige Zeichen um und bringt diese in einen inhaltlichen und vor allem auch formalen Zusammenhang.

Die Arbeit für das Pflegeheim in Romanshorn ist nicht nur der aufwendigste, sondern auch bedeutendste Beitrag in seinem glasmalerischen Schaffen. Von ihr soll hier weiter die Rede sein.

Holzschnitte können bei entsprechender Einrichtung im Atelier gedruckt werden. Für die Erstellung von Scheiben sind Spezialwerkstätten notwendig. Emil Hungerbühler arbeitete zuerst mit der Firma Kübele in St. Gallen, in den letzten Jahren mit der Werkstätte von Heinrich Stäuble in Engelburg (SG), zusammen. Das Vertrauen zwischen dem Entwerfer und dem Glasmaleratelier ist in diesem Falle gewährleistet. Emil Hungerbühler erhielt den Auftrag zur Gestaltung des grossen Raumes in Romanshorn über die Architekten. Die Vorarbeiten begannen, sobald das von ihm vorgeschlagene Thema akzeptiert war, mit kleinen

Einzelstudien. Durch die Arbeit an den Holzschnitten routiniert, war die flächige Anlage bereits in diesem Stadium weit fortgeschritten. Diese Vorstudien wurden darauf ins Originalformat umgesetzt. Ich sage bewusst nicht «vergrössert», denn was kleinformig zu stimmen scheint, kann im grossen Bildfeld unmöglich wirken. Das so entstandene Bildgerüst erhielt durch Temperafarben erste wichtige Akzente. So wurde laufend ergänzt und erweitert, darauf wieder übermalt und reduziert. In den Räumen einer ehemaligen Galerie konnten die originalformatigen Blätter in der richtigen Reihenfolge montiert und so aus entsprechender Distanz erstmals kritisch betrachtet werden. Dabei zeigte sich, dass vornehmlich aus kompositorischen Gründen wichtige Partien umgearbeitet werden mussten. Dabei galt es auf die Gesamtanlage und vor allem auf den Ablauf derselben Rücksicht zu nehmen. Die auf kleine Blättchen notierten Korrekturen wurden grösstenteils im Atelier eingearbeitet. Ein letzter Augenschein vor der unmittelbaren Umsetzung in farbige Gläser gab darauf Gewissheit, dass die Komposition durch die vorgenommenen Eingriffe konsequenter, klarer und damit geschlossener geworden war. Mit dem Originalentwurf reiste er darauf nach Engelburg. Mit dem Fachmann zusammen wurden die der gewünschten Farbe entsprechenden Gläser ausgesucht. Ein Glasschneider prüfte darauf die Formen auf ihre Schnittauglichkeit. Aus einem braunen Halbkarton wurden darauf die Schablonen der einzelnen Glasteile ausgeschnitten. Dazu benützt man eine Schere mit zwei Schneiden oder ein Messer mit zwei Klingen, deren Schnittbreite der Kernbreite der zu benutzenden Bleiruten entsprechen muss. Die Glasscheiben selber können verschieden dick sein und können verschiedene Strukturen haben. Wenn es sich um Überfanggläser handelt, deren Kernteile farblos sind, lassen sich grafische Zusätze einätzen. Die geschnittenen Gläser wurden mit Bienen-

wachs auf einer Glasscheibe befestigt und wo nötig, mit Schwarzlot bearbeitet. Die lasierend oder linear mit Schwarzlot bemalten Gläser werden bei hoher Temperatur gebrannt. Darauf wurden die einzelnen Stücke verbleit und für die Endmontage – an der vorgesehenen Stelle – vorbereitet.

Und wenn die Scheiben dann dort hängen, kommt es zu neuen Überraschungen. Die eingefärbten Gläser wirken anders als die matten Temperafarben und das Gerüst der Bleiruten bringt im formalen Bereich zusätzliche Prägnanz. Die Geschichte des Flusses, die, wie schon angedeutet, die Geschichte des Lebens ist, wird buchstäblich transparent und in einem Blick überschaubar. Das Wasser fliesst, bahnt sich einen Weg, staut sich, rinnt beschaulich, überschwemmt, wird korrigiert, wird benutzt, verschmutzt, birgt Leben. Der Künstler muss solche Assoziationen in gültige Bildzeichen umsetzen, indem er den Flusslauf eng beginnen lässt, ausweitet, ihn, den Fluss, Formen umlaufen lässt, wieder einengt und abschirmt, klar umgrenzend beschützt, dann aber öffnet und ihm schliesslich die ganze Bildfläche überlässt. Der Gedanke des Fliessens wird durch ein sich über sämtliche Scheiben durchziehendes Wellenband zusätzlich unterstützt. Auch die unregelmässig hohe Hängung unterstreicht die bildnerische Absicht. Verglichen mit den beiden Arbeiten in Lenzerheide und Uttwil lassen sich bildnerische und inhaltliche Parallelen feststellen. Aber die menschliche Gestalt erscheint in den Scheiben von Romanshorn in klarer Randstellung. Wo sie auftritt, geschieht das sehr zurückhaltend. Sie ist erahnbar in der umbauten Natur und auf den Schiffen. Ihrer prägenden Dominanz beraubt, geht sie auf in der unendlichen Weite der sie umgebenden Welt. Nichts deutet auf das Ende hin. Es ist vielmehr eine schöne Schilderung eines grossen Kreislaufs und weckt den Wunsch, immer wieder aufzubrechen auf der Suche nach neuem Land.