

Johannes Hugentobler zum Gedenken (1897-1955)

Autor(en): **Keller, Iso**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Innerrhoder Geschichtsfreund**

Band (Jahr): **35 (1992-1993)**

PDF erstellt am: **18.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-405270>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Johannes Hugentobler zum Gedenken (1897–1955)

von Iso Keller

I. Leben und Werk

Johannes Hugentobler ist keine Sensation, aber eine Konstante in der kirchlichen Kunst der Gegenwart. Er ist keine auffallende, aber eine wesentliche Erscheinung. Polemiker finden in seinem Werk nur dürftiges Futter, stille Betrachter werden um so reicher entlassen.

Vorbemerkung des Verfassers:

Der Beitrag zum Gedenken an den mit Appenzell eng verbundenen Johannes Hugentobler erschien erstmals 1953 in der «Civitas» und wurde für den hier vorliegenden Abdruck lediglich leicht gekürzt. Eine aktualisierte und weniger hymnische Neufassung ist in der Hugentobler Monographie von 1978 erschienen. Die von der Redaktion dieser Zeitschrift gewählte Erstfassung bedarf beim heutigen Leser (1994) der Nachsicht aus sozusagen historischer Distanz. (I.K.)



A. Daten und Taten

Hugentoblers Jugend steht inmitten eines einfachen Daseins unter bedeutsamen Vorzeichen des Schöpferischen: Geburtstag ist der Pfingstheiligtag 1897 (6. Juni), Geburtsort das augenfrohe Fischerdorf Staad bei Rorschach und «der See das erste, unendliche, nie vergessene Spielzeug»!

Der Grossvater arbeitet als Schmied, der Vater als Wagner, beide für einen Steinbruch; der Knabe freundet sich mit Schiffern, Fischern und Steinmetzen an: darin ist die unablässige Volksverständlichkeit seiner Kunst vorgebildet. Die verstandestüchtige, sich an Lektüre und Gespräch entzündende Wesensart kann sich am St.Galler Gymnasium formen. Das heftige literarische Interesse, das Hugentobler in diesen humanistischen Bildungsjahren auf immer erfasst, findet jedoch den unerschütterlichsten Stützpunkt in optischen Erlebnissen: «Die Farbigkeit der Ilias fesselt mich mehr als die Etymologie.» In den oberen Klassen flammt der Bildsinn plötzlich zu hellstem Bewusstsein auf. Der Deutschlehrer Otto Lünig pflegt mit Leidenschaft Werke der Malerei zu besprechen. In diesen Stunden winkt dem Gymnasiasten die Möglichkeit, selbst Bilder zu gestalten, «als höchstes Lebensglück und herrlichstes Abenteuer»: So hat ihn der Beruf gewählt.

Der Maturus wird Künstler statt Akademiker – wie sich zeigen wird – zwar kein rationalistischer, doch ein rationaler Künstler! –, zunächst für kurze Zeit als

Schüler August Wanners, hernach als Entwerfer in einer Lithographie, was ihm zu Ersparnissen verhilft, die Studienreisen nach Florenz, Rom und Umbrien verzehren. Von den mittelalterlichen Malern ergriffen, schafft der Heimgekehrte sein erstes grosses, öffentliches Bild: «Der Auferstandene» in der Pfarrkirche Mels. Das Werk, heute das unbestritten tüchtigste des Gotteshauses, erregt einen Sturm der Entrüstung. Hugentobler bleibt für ein gutes Jahrzehnt als kirchlicher Künstler verfemt – abgesehen von Appenzell, seinem neuen Wohnsitz, wo er im romantischen «Schloss» Heim und Familie gründet: dort malt er den mächtigen Mauritius an den Turm der Pfarrkirche. Die erzwungene Hinwendung zur Tafelmalerei, die hingebende Bemühung um Portrait, Stilleben, Früchte und Blumen entwickeln den Sinn für Farbe und Komposition.

Die in 10 Jahren gereifte Kunst weckt das Interesse der Klosterfrauen von Leiden-Christi bei Gonten, in deren Kirche ein glühender Kreuzweg entsteht. Es folgen innig empfundene Altarbilder in der Stadtkirche Wil und die Ausmalung der Pfarrkirche Gommiswald als erste umfassende malerische Raumgestaltung. Die nachherigen stillen Jahre im Atelier, von denen zahlreiche Kompositionen profanen und religiösen Inhalts zeugen, werden befruchtend unterbrochen durch Reisen nach Italien, Deutschland, Griechenland, Litauen.

Anregungen und Erfahrungen lassen die Idee des neuen Gesamtkunstwerks reifen. Die frühere gelegentliche Beschäftigung mit der Architektur, als deren reizvolles Nebenprodukt auch die vielen Fassadenmalereien in den bunten Gassen Appenzells zu gelten haben, und ein ausgeprägter Sinn für landschaftstreuere Bauart können sich erstmals beim Bau der Kapelle auf der Alp Ahorn, des neuen innerrhodischen Marienheiligtums, in einem selbständigen Werk entfalten; eine Kapelle im Plattenbödeli beim Säntisersee folgt.

1937 erfolgt der kühne Sprung in die grossformatige Glasmalerei: die «neun Chöre der Engel» und die Fensterrose in der zunächst sehr umstrittenen Kirche Bruggen-St.Gallen. Neue Techniken werden erobert; das in einem Wettbewerb ausserkorene Fassadenbild in Kriens macht sich die Keramik zu Nutzen. 1942/43 siedelt Hugentobler vorübergehend ins Fürstentum Liechtenstein, wo er die Kirche Triesen inwendig vollkommen umgestaltet und mit einer Deckenmalerei versieht, die in der thematischen und stilistischen Konzeption seit Jahrhunderten ihresgleichen sucht. Gleichzeitig entsteht in Heerbrugg im Rheintal sein bisher einziger grösserer Bau, die Bruderklauen-Pfarrkirche. Der Kirchenbau wird zur Hauptbeschäftigung des «Kapellenmeisters»: es folgen sich dicht ein Heiligtum auf Wallenstadtberg, eine Kapelle im Toggenburger Rietbad und eine auf der Alp Malbun in Liechtenstein, Umbau und Ausgestaltung der Magdalena-Kapelle in Steinegg bei Appenzell, das Bruderklauenkirchlein in Ragnatsch bei Mels, die Renovation der Krypta von St.Mauritius in Appenzell und die innere Neugestaltung der St.Antoniuskapelle im st.gallischen Waldkirch.

Die Hingabe ans Handwerkliche und das Studium der Bauaufgaben lassen in Hugentobler auch den Techniker wachsen und reifen, der sich aber mit dem Architekten und Maler verschwört. Aus Experimenten mit Steingüssen entsteht die Erfindung von Kunststeinplatten, die eine fingerdicke, glasglatte Bildschicht ent-

halten und mit einer vollständig neuen Technik auch einen eigenen, neuen Stil der Wandgestaltung gestatten. Das Chorwandbild vom «himmlischen Jerusalem» in der neuen Kirche Rheinfelden wendet dieses für Hugentobler kennzeichnende Verfahren erstmals in grossem Massstab an, und in der Kapelle von Ragnatsch, die er selber baut, werden die Einheit, ja Identität von Baustoff und Bildstoff und das bis dahin paradoxe Ereignis einer transparenten Steinmalerei zum Gestaltungsprinzip. Wenngleich durchaus (und mehr als irgendein anderer anerkannter Maler und Architekt von Gotteshäusern) in der Tradition verwurzelt, hat Hugentobler jetzt seine unverwechselbare, seine unvergleichliche künstlerische Eigenart gewonnen, die freilich unauffällig wirkt. Er ist zugleich ganz er selbst und zugleich freier Knecht des kirchlichen Auftrags und dessen teils mystisch verborgener, teils aus der Kontinuität ablesbarer Norm. Zwang wird Freiheit, Freiheit Zwang. Hugentoblers Selbstverwirklichung vollzieht sich unter dem Gesetz des Organischen.

B. Linien und Punkte der innern Entwicklung

Diese organische Entwicklung der innern künstlerischen Lebenskurve ist im Gewirr von Farben und Formen, von Bauten und Bildern dem flüchtigen Begegnerten kaum augenfällig, dem beharrlichen, aufs Wesentliche dringenden Betrachter jedoch enthüllt sie sich.

Hugentobler ist von Anfang an *Augenmensch*, Gespräche und Briefe, Lieblingsbücher und Lieblingsgedichte verraten eine Ergriffenheit durch das Optische, die in die tiefe Kindheit zurückreicht. Die Farben seines Jugendlandes sind ihm unvergessen. Die Tönung des Seespiegels, die braune Haut der Schiffsleute und Fischer, das grüne Grau der Sandsteinblöcke sind ihm trotz langem Abstand unverblasste Gegenwart. Ein Brief aus Griechenland bezeugt es: «Was mich hier fast wieder zum Knaben macht, das ist das Licht, vor allem das Licht im Wasser, jene Stunden tauchen auf, da ich vor zweieinhalb Jahrzehnten am Seeufer sitzend stumm und gebannt die Kiesel auf dem Grunde betrachtete, überschritten von den Schwärmen kleiner Fische und den Kringeln der Wasseroberfläche. Nur ist hier das Licht im Wasser und viel intensiver, dringt viel tiefer . . . »

Was die Natur angeregt, das entfaltet die Kunst: die Kunst der Alten, in die er sich staunend versenkt. Versuche, bei lebenden Meistern und in Schulen zu lernen, hat Hugentobler bald aufgegeben. Trotzdem ist er nicht Autodidakt zu nennen, weil er sich jederzeit fleissig Lehrmeistern unterzieht: Mehr betrachtend als selbst gestaltend durchwandert der junge Hugentobler Europa und die abendländische Kunst. Nicht ein Stil, sondern die Haltung, die Gesinnung wird so erlernt. Die Kirchen des italienischen Mittelalters, später die byzantinischen Bauten werden als beispielhaft begriffen. Das Verhältnis von Bild und Bau, von Farbe und Raum wird intensiv erwogen. Dann wird der Pinsel geübt, damit er die eigene Sprache lerne: Stilleben vor allem sind die Etüden, an denen Hugentobler erproben will, wie sich das Traumhafte, das Irreale und Surreale, die inneren Gesichte, die poetische und künstlerische Substanz gestalten lassen ohne Verzicht auf Gegen-

ständigkeit. Diese Stillebenreihe, in wenigen Privatsammlungen überblickbar, bezeugt, wie bedächtig Hugentobler von einem stilvollen, doch immer noch irgendwie drastischen Realismus allmählich zu einer gewichtlosen, transparenten Malweise voranschreitet, doch immerfort unter Beibehaltung der leserlichen Gegenständlichkeit.

Was Selbstzweck zu sein schien, enthüllt seine Frucht in der Erfahrungsübertragung auf den grossen Massstab der Architekturmalerei. Das Tagebuch hält die gedanklichen Operationen fest, die Hugentobler Schritt für Schritt zur grösseren Aufgabe, zum grösseren Ziel nicht verführen, sondern geleiten, und die in ihm eine Vision der idealen Kirchenmalerei heranbilden, welche ihn unweigerlich eines Tages zur Selbstschöpfung bildtauglicher Architekturen zwingen muss: «Zuerst aus festen Körpern einen klargefügten und begrenzten Raum machen, das ist *bauen*. Dann diese Wände und ihre Decke mit Farbe wieder transparent und schwebend machen, das ist *malen*. Wenn beides rein und stark gelingt, dann erleben wir die Gefangenschaft und gleichzeitig die Befreiung aus ihr.» Noch klarer vielleicht spricht sich dieser Wille zum transparenten Stil, dem späteren kennzeichnenden Bau und Bildstil Hugentoblers, in folgender Notiz aus: «*Bauen* und *malen*: zuerst mit festen und genauen Händen die Mauern ringsum aufrichten gegen die Aussenwelt. Dann mit lautlosen Geisterhänden die Mauern wieder abbrechen, durchstossen mit dem Zauberpinsel, dass sie verschwinden, weschmelzen wie jene zu Jericho und hereinlassen die Welt der Ahnungen, nicht die Welt, wie sie ist, und nicht die Welt, wie sie nicht ist: sondern die Welt, wie sie immer ist.»

«*Nicht die Welt, wie sie ist, und nicht die Welt, wie sie nicht ist: sondern die Welt, wie sie immer ist*»: hierin tritt Hugentoblers künstlerisches Streben klar zutage, ein Streben, das sich vor allem in seinem Verhältnis zum Thema schrittweise enträtselt. Zuerst halten sich sakrales und profanes Thema fast die Waage, zeitweise sogar überwiegt das letztere, vor allem in der Etüdenzeit, in der lernenden, sich schulenden «*l'art pour l'art-Zeit*»; dann wächst im gleichen Verhältnis, in dem die eigene Sprache sich formt, die eigene Tendenz sich prägt, die eigene Absicht plant und Grundstrukturen aufzeigt, der Raum des religiösen Themas, das später Hugentoblers gesamtes Schaffen fast ausschliesslich beherrscht. Schon bei den Tafelbildern führt der Weg über die sichtbaren Dinge wie Äpfel, Krug und Tisch und immer wieder Blumen (also bereits durchsichtigen Wesen) hinüber zu unsichtbaren Geschöpfen, mit Vorliebe zu den Engeln. Dass bei der Errichtung eines Kultbaues die Wahl des theologischen Themas, sozusagen der Bau des Theologiegebäudes, vorangehen muss, ist Überzeugung und Praxis des Künstlers. Es kann nicht Zufall sein, dass Hugentobler, freilich im Einvernehmen mit seinen verständigen Bauherren, die Themen seiner Raummalerei selber aufstellt und ordnet. Dass er vor allem in der Kirchenmalerei in wachsendem Mass die unsichtbaren Gegenstände der Geisterwelt wählt, ist bezeichnend und fällt mit der analogen, doch keineswegs ins Ungegenständliche zielenden Entwicklung von Technik und Stil zusammen. Die grosse Kassettendecke in Triesen ist ausschliesslich der Darstellung der guten und bösen Dämonen gewidmet, der Fensterzyklus in Bruggen

den Chören der Engel und das gewaltige Chorwandbild in Rheinfeldern sogar dem neuen Himmel und der neuen Erde der Geheimen Offenbarung ! Die Fortschritte, die Sublimierung und Verselbständigung von Thema, Technik und Stil wirken bei Hugentobler in einer derart komplexen Wechselbeziehung aufeinander ein, dass man sie als ideale Identität empfindet. Der «Zwang» dieser einheitlichen innern Entfaltung ist es, der ihn zum eigenen Bauen führt. Um Räume zu haben, die für seine zunehmend «sichtbarkeitsflüchtigen», zunehmend gnadenhaften, jenseitigen Themen taugliches Material darbieten, baut er seine Kirchlein und Kapellen selbst. Und um die erstrebte Einheit zu erzielen, erfindet er, unnachgiebig konsequent, auch wenn er zuerst langwierige chemische Forschungen durchzustehen hat, das neue Bau- und Bildelement, das *aus* einem und *in* einem jener Stoff ist, der das Schwerelose ohne Verrat an den realen und realistischen Funktionen des Gotteshauses so auszudrücken vermag, wie es Hugentobler vorschwebt.

C. Merkmale der künstlerischen Persönlichkeit

1. Hugentobler fühlt sich der *Tradition* verpflichtet, was ihm auch ermöglicht, seine moderne Bildsprache überkommenen Raumformen einzuordnen (Chorbild Mels, Altarbilder Wil, Ausmalung Gommiswald, Umbau Steinegg, Neugestaltung Triesen, Renovation Krypta Appenzell). Er fühlt sich ebenso der Landschaft verpflichtet, ihrem Baustil, ihrer Eigenart, ihrer Gliederung (Ahorn-Kapelle, übrige Berg-Kapellen, Heerbrugg), so dass er ohne vorgefasstes Schema je neu aus dem jeweiligen Gelände einen Sakralbau gestaltet. Und er fühlt sich den Funktionen des Gotteshauses und damit auch dem Kirchenvolk verpflichtet, so dass er selbst bei der Wahl ungewohnter, ja mystischer Themen (Engel, Dämonen, Geheime Offenbarung, Bruder Klausens Visionen, Erscheinungen des Auferstandenen usw.) anschaulich, fasslich, gegenständlich bleibt. Man hat bekanntlich anderwärts brüsk mit der Tradition gebrochen und mit auffallenden Manieren Schockwirkungen erzielt. Vielleicht ist das Vorgehen Hugentoblers konventioneller, doch bestimmt diskreter und konstruktiver. Er verzichtet darauf, durch exklusive, subjektive, extravagante Einzelformen interessant zu wirken, legt aber jeden Wert darauf, anhand einer Ordnung der Themen und der Formen eine sakrale und ergreifende Atmosphäre zu schaffen. «*Ergreifen und verblüffen sind nicht nur verschiedene, sondern gegensätzliche Wirkungen*», hat er einmal geschrieben.

2. Die Wahl der (eben erwähnten) *Themen* zeigt eine fortschreitende Einkehr in den innersten sakralen Bezirk. Hugentobler sucht im strengsten, im heiligeinfältigsten Wortsinn das Unsichtbare sichtbar, das Geistige sinnlich fassbar zu machen, ohne das Unadäquate zu leugnen, vielmehr, indem er es durch eine Entstofflichung deutlich macht. Nicht eine Stilfrage, auch nicht funktionelles, vielleicht nicht einmal liturgisches Denken ist für Hugentoblers Bauen und Malen primär, sondern das Thema. Insofern entspringt (und entspricht) seine Kunst der *ratio*: rational wird das Thema in künstlerische Gestaltgebung umgesetzt – dies aber durch einen ausgesprochenen Augenmenschen, durch einen, der wohl gliedernd denkt, aber sozusagen mit den Augen.

3. Schon in dieser geistigen Tendenz ist der Wille zum einheitlichen, *aus einer Konzeption* stammenden *Gesamtkunstwerk* grundgelegt, zur Kirche *aus einer Hand* vom Grundriss bis zum letzten Kerzenhalter, zu einer Einheit, die im Mittelalter auch durch ein gesinnungsmässig geschlossenes Kollektiv bewerkstelligt zu werden vermochte, heute jedoch nur noch durch einen einzelnen garantiert werden kann. Typisch dafür ist die Entstehung von Hugentoblers einzigem grösserem Sakralbau, der Pfarrkirche Heerbrugg. Bevor er mit dem Bau begann, konzipierte er zwei aufeinander bezogene Bilderzyklen, Szenen aus dem Neuen Testament und ebenso analoge Bilder aus dem Leben von Bruder Klaus, wobei jeder Zyklus eine Art Stockwerk bildet. Die Bezüge der Themen sind nicht bloss äusserlicher Art. So ist z. B. der Darstellung des zwölfjährigen Jesus im Tempel das Bild vom Abschied des Bruder Klaus beigelegt; der verbindende Text lautet: «Muss ich nicht in dem sein, was meines Vaters ist!» Aus diesem «zweistöckigen» Thema erwuchs als gemässer Ausdruck ein sozusagen zweistöckig gegliederter Bau.

So tritt dann, fast automatisch, auch die Malerei in ein intimes Verhältnis zum Bau, wie es heute selten anzutreffen ist. Thema, Architektur und Malerei liegen auf ein und derselben Linie, gehen in ein und dieselbe Richtung. Wo andere Künstler mit ihrer starken, ausschliesslich «malerischen» Persönlichkeit und Eigenwilligkeit den Raum sprengen, bleibt Hugentobler bei aller satten Farbigkeit massvoll, ruhig, durch klare, jedes Farbfeuerwerk verhindernde Konturen gebunden, auch wenn er nicht die Linien eines eigenen Baues malerisch fortsetzen kann, sondern eine vorhandene Wand, eine gegebene Fensterreihe behandeln muss. Wie viel mehr wird diese Einheit verwirklicht, wenn alles aus des Künstlers Hand stammt! Hugentobler ist, unseres Wissens weit und breit, *der einzige Maler, der sich Räume selber baut und handwerklich präzise ausgestaltet*. Aus dem Thema baut er, landschaftsgebunden, den Raum, aus dem Thema wählt er die Materialien, aus dem Thema entwickelt er die Lichtführung, ja aus dem Thema sucht er nach neuen Werkstoffen in der Überzeugung, dass der Künstler Mittel finden kann und muss, die der Theologie, die dem Sakralen besonders angemessen sind, besonders transparent sind für den religiösen Gehalt.

4. Auch die Bereicherung der *malerischen Mittel* liegt also durchaus in der Absicht Hugentoblers. Seinen Themen besonders angemessen scheinen ihm zwei Techniken zu sein. *Glasmalerei* und *Steinguss*, und ein spezifisches Kunstmittel, die Überschneidung. Darin charakterisiert sich der spätere Hugentobler als Kirchenmaler.

Der aufmerksame Betrachter seiner Malerei kann feststellen, dass die *Überschneidung* in zunehmendem Mass angewandt und zugleich sublimiert wird. Wenn in der modernen Malerei, aus der Tendenz heraus, die Fläche zu wahren, das Nebeneinander-Setzen der Formen vorwiegt, dann ist freilich Hugentobler kein moderner Maler, denn er wählt bewusst das Hintereinander. Diese Gestaltungsart steht in innigem Zusammenhang mit der besprochenen Themenwahl. Das Hintereinander, die Überschneidung ist für Hugentobler das taugliche malerische Mittel, um Geisthaftes, d.h., ins Anschauliche übersetzt, um Durchsichti-

ges darzustellen; sie schafft eine «magische Wirklichkeit», ein Ebenbild und Gleichnis des Ineinanders von Wirklichem und Überwirklichem. Ausserdem erweckt das Diaphane den Eindruck der Schwerelosigkeit. (Das eindrucklichste Beispiel bietet vielleicht das Rheinfelder Chorwandbild: über und durch alle Überschneidungen schweben wie ein Hauch Engel, zwar dem aufmerksamen Auge flüchtig fassbar, doch nicht eigentlich den Sinnen verhaftet.) Es wäre freilich ein grobes Missverständnis, zu glauben, dass Hugentoblers Ideal in einer Sprengung, in einem Durchstossen der Wände mit gemalten Raumillusionen zu suchen sei. Zwei Briefstellen geben darüber Auskunft: «Naturalistisch auf die ‚Kerkerwände‘ gemalte Körper, Raum und Luftperspektiven (z.B. barocke) sind eine Unterhaltung über die Freiheit, nicht die Befreiung selbst. Nur die Befreiung, nicht das Gespräch über sie oder die Erinnerung daran beseligt.» Und: «Moses berührte mit seinem Stab den Felsen, da sprang der Quell. Sollte es nicht ein tiefinnerlich verwandter Vorgang sein, wenn der Maler mit seinem Pinsel die Wand berührt?! Der Maler muss eine Wand bezwingen, verwandeln mit seinen farbigen Taufwassern.» Hugentobler will so die Gleichzeitigkeit und Gleichräumigkeit der verschiedenen Wirklichkeitsschichten nachgestalten, und er entpuppt sich darin als ein höchst moderner Maler, der gemeinsam mit aktuellen Absichten der Literatur und vor allem des Theaters mit seinen neuen Simultanversuchen eine allgemeine Tendenz der heutigen Kunst ausdrückt, die komplexe Tiefengliederung von Wirklichkeit und Wahrheit künstlerisch abzubilden.

Dass Hugentobler nicht müde wird, das Geistige seiner ins Jenseits durchsichtigen Themen anschaulich zu machen, bezeugt sich jüngst eindrücklich in seinem Bemühen, die Bilder nicht mehr mit dem Pinsel, sondern im selbstentdeckten Bildgussverfahren und in dessen für Überschneidungen besonders geeigneten, von unirdischem Glanz erfüllten Wirkung herzustellen. Damit glaubt er, das religiöse Symbol des Schleiers, der zugleich verhüllt und enthüllt, in einer einheitlichen Bau- und Bildweise verwirklicht zu haben.

D. Hauptwerke (Auswahl)

Malerei:

Fresko «Der Auferstandene». Pfarrkirche Mels; Turmbild «St.Mauritius». Pfarrkirche Appenzell; Eine Sammlung Tafelbilder bei Familien Neff, Rickenbach-Schwyz; «Königin der Engel», Tafelbild, Haus Josef Eugster, Altstätten SG; Stilleben und «Ophelia». Haus Dir. Studach, Altstätten SG; Kreuzweg. Kloster Leiden Christi, Jakobsbad AI; Altarbilder. Stadtkirche Wil; Ausmalung der Kirche Gommiswald SG; Fensterzyklus «Chöre der Engel» und Fensterrose. Bruggen SG; Goldvorhang mit Emails «Rosenkranzgeheimnisse». Alp Ahorn (App.); Wand, Decken, Altarbilder und Fenster der Kirche Triesen (Liechtenstein); Fensterzyklus. Kirche Heerbrugg SG; Decke und Altarbild. Kapelle Steinegg (App.); Chorfenster der Pfarrkirche Flums; Tafelbild «Steinigung des hl. Stephanus». Haus Alois Burri, Zürich 5; Fensterrose. Kapelle Malbun (Liechtenstein); Wandbild in Steinguss im Schulhaus Amden SG; Chorwandbild in Steinguss. Kath.

Kirche Rheinfelden; Wandbild und Deckenbilder in Steinguss. Kapelle Ragnatsch-Mels SG;

Architektur

Neubauten:

Kapelle Ahorn, Appenzell; Kapelle Plattenbödeli beim Sämtisersee, Appenzell; Pfarrkirche Heerbrugg SG; Kapelle Wallenstadtberg SG; Kapelle Malbun (Liechtenstein); Kapelle Ragnatsch SG; Kapelle am Stoss;

Umbauten und Renovationen:

Pfarrkirche Triesen (Liechtenstein); Kapelle Steinegg, Appenzell; Krypta St. Mauritius, Appenzell; Antoniuskapelle, Waldkirch SG;

II. Das Dorf Appenzell

(Kurzer Führer von Johannes Hugentobler)

Diese kurze Beschreibung von unserem Gestalter des farbenfrohen Dorfes lag unter den Akten des Historischen Vereins. Mit dem vorausgehenden und nachfolgenden Beitrag soll das Andenken an Johannes Hugentobler (6. Juni 1897 – 11. Juni 1955) wach gehalten werden, nachdem die wertvolle Monographie aus dem Jahre 1978 nicht mehr im Buchhandel erhältlich ist. Johannes Hugentobler führte in den Jahren 1929 – 1934 im Historischen Verein das Protokoll, in dem er die Kommissionssitzungen und Versammlungen in anschaulicher Weise festgehalten hat. (hgr)

Wir kommen auf der Hochebene von Gais her und dort wo die Strasse nach Südwesten sich zu senken beginnt, öffnen sich die fast baumlosen grünen Hügel zu einem Kranz, bilden eine Mulde und auf ihrer Sohle breitet sich das stattliche Dorf Appenzell aus.

Ein typischer Marktflecken, wie es tausende gibt in Europa: Nach den ersten Häusern auf dem diesseitigen Ufer der Sitter überschreiten wir die steingewölbte Brücke, da erhebt sich hart am Fluss der steile spätgotische Chor der grossen Pfarrkirche, dann folgt der massive Bau des Rathauses, davor ein rechteckiger Marktplatz mit einem Brunnen, dann die enge Hauptgasse mit dichtgedrängten Häusern. Schon nach dreihundert Schritten beginnen die Häuser sich zu lockern und öffnet sich der grosse Landgemeindeplatz mit seiner Linde in der Mitte. Dort wo im Westen der Brunnen steht, zieht die Strasse weiter, aber schon geben die Häuser den zwischen ihnen hindurch den Blick frei auf Wiese und Wald. Wir passieren die Kirche des Kapuzinerklosters mit dem schönen Steildach und den massigen Bau der Kollegium-Schule, dann beginnt die Strasse stracks dem westlichen Ende der letzten Häuserzeilen zuzueilen.

Wir kehren ins Dorf zurück und sehen mit Freude, worin sich dasselbe von vielen andern unterscheidet. Die allermeisten Häuser zeigen die typisch appenzellische Eigenart. Über einem massiven Erdgeschoss die holzgetäfelte Fassade mit den dichten und lichten Fensterreihen, letztere geschützt durch Aufzugläden und darüber häufig der geschweifte barocke Giebel. Wenn die Erdgeschosse mit ihren

üblichen Schaufenstern und ihren dahinterliegenden Werkstätten vom regen Gewerbefleiß zeugen, dann sind die holzverkleideten Obergeschosse von weniger prosaischer Art, denn sie tragen fast ausnahmslos ein farbiges Kleid, vergleichbar der frohen Landestracht und sind häufig mit lebhaften Ornamenten und Emblemen geschmückt. Diese Schmuckfreude schafft über dem Niveau der Geschäftigkeit so etwas wie eine festliche Atmosphäre. Die Sitte der farbigen Fassaden geht mindestens an den Anfang des 17. Jahrhunderts zurück, wurde dann von der vorletzten und letzten Generation vergessen und von der jetzigen wieder neu belebt. Es beginnt schon bei der Kirche, deren Turm das Bild des Landespatrons St. Mauritius über alle Dächer hebt, die Rathausfassade zeigt zwischen ihren gotischen Fenstern das Bild der Schlacht am Stoss und diese Beispiele von Kirche und Staat pflanzen sich die Gasse hinauf an den Bürgerhäusern fröhlich fort, Gasthäuser, Hotel, Wirtschaften. Selten, und mehr am Rande des Dorfkerns sehen wir jene humorlose Gattung von Häusern, wie sie die Gründerperiode um 1900 herum überall in die Welt gesetzt hat. Sie werden wettgemacht durch den Anblick einiger stattlicher Bauten aus dem 16. bis 18. Jahrhundert, wie sie z.B. am Postplatz stehen: Das steilgieblige, schlanke «Schloss», daneben das massive «Salesishaus», beide 1570 erbaut, der friedliche Bezirk des alten Frauenklosters mit seiner ruhigen Dachmasse, und fernerhin eine Gruppe von währschaften Patrizierhäusern an der Engelgasse, wo sich eine, hier seltene, Gartenfreude auslebt. Einzig am oberen Rande des Dorfes finden sich unaufdringlich die prosaischen und nützlichen Post und Bahngebäude. Erst in den letzten Jahren gesellte sich zum alten, bürgerlich bäuerischen Bestand einige Industrie, heute noch unauffällig. Den Ausfallstrassen entlang sind einige Ketten von Siedlungshäusern im Begriff, sich auszudehnen.

So liegt und lebt unser Dorf in seiner Mulde an der Sitter, überhöht von der Bergkette Hoher Kasten, Alp Siegel, Ebenalp, im Westen Hundwilerhöhe und Himmelberg, im Norden vom Burghügel Clanx. Im Osten wird der Blick begrenzt vom sanften Ausläufer der Fänern und des Hirschbergs, woher wir gekommen sind.