Seine Zeit, seine Malerei

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Marchring**

Band (Jahr): **- (1984)**

Heft 24

PDF erstellt am: **23.05.2024**

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

giore (Abb. 12) trägt täuschend ähnliche Züge wie die Darstellung der am Zürichsee gelegenen «Bätzimatt».[57]

Verkehrsunfall (1972)

Georg Weber war dauernd in Bewegung, die erst am Ziel, beim Malen, erschöpft auslief. Das schien sich auch im Sommer 1972 wieder einmal zu bewahrheiten. Doch er erreichte nicht mehr die kreative Ruhe, die allerdings dem 88jährigen schon Jahre zuvor blasser werdende, farblich verwelkende Oelgemälde aufzwang. Er wurde das Opfer eines Verkehrunfalls. Nun zog er vielleicht zum ersten Male heim an einen fremden Platz, ins Tessin, jetzt als gebrochener Mensch, nicht mehr als Maler.

Tod in Locarno (1978)

Sein Leben erlöschte im Pflegeheim Locarno am 30. September 1978. Zehn Monate war er dort in Obhut, täglich von seiner Frau besucht, in deren Armen er friedlich entschlief.

2. Teil Seine Zeit, seine Malerei

2.1. München

München um 1900

1901 erschien in einer Berliner Zeitung der Aufsatz über den «Niedergang Münchens als Kunststadt».[1] Drei Jahre darauf, 1904, kam Georg Weber in die Bayernkapitale, deren Tragkraft erlahmt gewesen sein soll. Der Tuggner war beseelt, in der Ferne Künstler zu werden. München ist um 1900 von markanten Ereignissen umrahmt, die das Wort vom «Niedergang» relativieren. 1892 erfolgte die Gründung der Secession, einer abtrünnigen Gruppierung, die sich von der örtlichen Künstlerschaft abspaltete. 1899 wurde der Künstlerkreis «Scholle» ins Leben gerufen.[2] Beide Gegebenheiten sind hier insofern von Belang, als auch Hugo Habermann darin involviert war, der nachmalige Lehrer von Georg Weber. 1911, als der Tuggner wegzog, bildete sich in München die entwicklungsgeschichtlich bedeutsamste Künstlervereinigung Deutschlands, der «Blaue Reiter», der unter Kandinsky und Marc entstand.

Habermann wird an einer Stelle als «originellstes Temperament der Secession» eingeschätzt.[3] Er gehörte zu den Vertretern des Jugendstils. Die Beschwingtheit seines Pinselstrichs ist nicht nur durch das Zurückgehen auf die Naturformen, sondern auch durch die flämische Barockmalerei angeregt worden.[4] Ein schwacher Nachhall auf diese Bewegtheit ist in Georg Webers «Tänzerin»[5] (Abb. 13) aufzuspüren; das undatierte Bild war im Juli 1912 im Münchner Kunstkreis ausgestellt.[6] Vom Thema, Format (Hochrechteck) und von der Malweise her hat der Tuggner nie mehr ähnliche Pfade beschritten. Die Farbmasse ist ungeschlacht hingeworfen. Figur und Beschäftigung (der Tanz) fanden keine angemessene künstlerische

13 Tänzerin; Oel auf Holzplatte, undatiert

Gestaltung. Fürderhin hat Georg Weber Bewegungsmotive zugunsten in sich ruhender Sujets gänzlich vermieden. Die «Tänzerin» im grauschwarzen, knöchellangen Kleid scheint ein typisches Akademie-Produkt zu sein, ebenso ein weiteres Bild, eine weibliche, düstere Halbfigur im Mantel, welche in einem für Georg Weber ungewöhnlich dunkeltonigen Hintergrund buchstäblich zu versinken droht.[7]

Warum München?

Warum kam für Georg Weber gerade München in Frage? «Da (in der Schweiz) mit Ausnahme von Genf keine Kunstakademien als Ausbildungsstätte für Künstler existieren, wandte sich der Kunststudent im allgemeinen einer Akademie im Ausland zu», wo Paris, Stuttgart, Mailand und eben München die beliebtesten Kunstschulen besassen[8], die in den Augen des Bürgertums hohes Ansehen genossen. Georg Weber stammte aus einer Familie, die sich im Dorf durch Rang und Vermögen auszeichnete. Ihr wird vorgeschwebt haben, dass ihrem Abkömmling nur eine ernsthafte und standesgemässe Ausbildung Garantie für eine sichere Zukunft verschaffen könne. Vor diesem Hintergrund erscheint die Wahl Münchens verständlicher.

Im Bann Münchens

München begründete im 19. Jahrhundert unter König Ludwig I. seinen Ruf als Kunststadt von europäischer Strahlkraft. Die seit 1770 bestehende Zeichenschule wurde 1808 zur Akademie erhoben; unzählige Schweizer suchten dieses pädagogische Kunstmekka auf, das Ende des vorigen Jahrhunderts für auffallend viele Eidgenossen allerdings nur Durchgangsstation war oder eine Einrichtung, die sie mit ungutem Gefühl verliessen.

Cuno Amiet zog für zwei Jahre, 1886-1888, nach München, lernte hier Giovanni Giacometti kennen und siedelte mit ihm schliesslich nach Paris an die Académie Julien über.[9] «Im Jahre 1898 kehrten Carl Burckhardt (...) und Heinrich Altherr (...) von ihrem zweijährigen Studium in München, dessen sie überdrüssig geworden waren, nach Basel zurück.»[10] Nach kurzem Versuch (1903/1904) an derselben Unterrichtsstätte bildete sich Paul Burckhardt unter Beratung durch seinen Bruder Carl zum Landschaftsmaler aus.[11] Diese Reihe, die sich

14 Georg Weber (helle Gestalt, vorne) im Kreis seiner Studienkollegen in München, 1906 (Bild: Slg. Fam. G. Weber, Ascona)

noch ergänzen liesse, deutete die zunehmende Opposition unabhängiger Künstler gegen den Akademismus an. Dieser Widerstand richtete sich gegen das Erstarren in hergebrachten Regeln sowie die daraus resultierende Pedanterie und Phantasielosigkeit.

Malkultur als Handwerk

Für Georg Weber war der Schulbetrieb, der letzten Endes «mehr auf die virtuose Beherrschung des Handwerklichen denn auf das Künstlerische ausgerichtet war»[12], kein Grund zum Weggehen, sondern zum Bleiben. Diese Mentalität des Verharrens schlug ja auch in seinem künstlerischen Werk durch: Seine Bilder sind durchwegs einer würdevollen Ruhe verpflichtet.

Die Gravität und Feierlichkeit seiner Malerei fusst auf einer breitabgestützten Basis der Handwerklichkeit. Georg Weber war ein Techniker erster Güte. Das äusserte sich etwa darin, dass er für die Meisterung der Landschaft eine perfekte Handhabung entwickelte, die dem darzustellenden Objekt, das vor allem aus Licht und Luft bestand, eine verblüffend übereinstimmende Gestalt zu geben verstand: Der Leichtigkeit und Flüchtigkeit des sichtbaren Gegenstandes, dem, was seinen Bildern den Schimmer, den Dunst, die Melancholie spendete, kam Georg Weber insofern bei, als er die Farbe selbst zu einem Schleier machte und quasi mit dem Malgerät auf die Leinwand hauchte. Darin besteht eine wesentliche, wenn nicht gar die künstlerische Hauptleistung Georg Webers.

Mineralfarben

Sinn fürs Handwerkliche bewies der Tuggner auch, als er sich mit den Keimschen Mi-

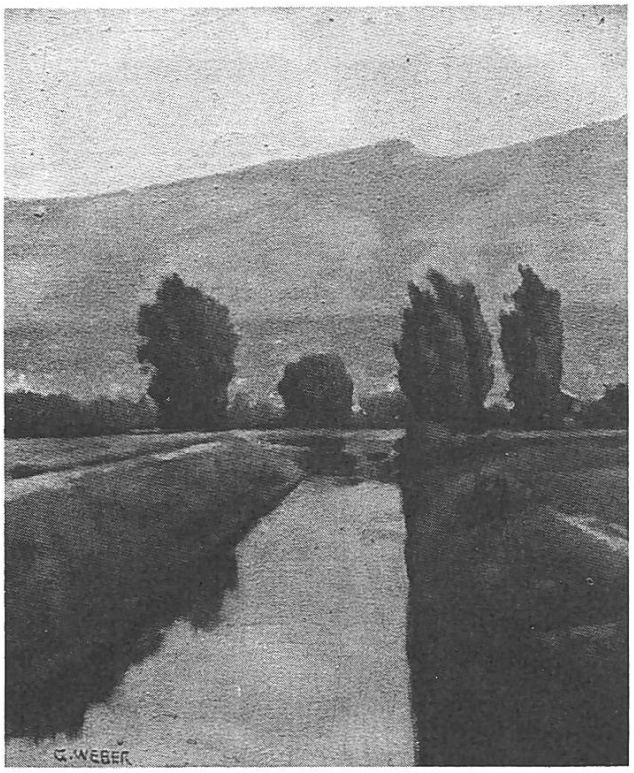
neralfarben anlegte[13], «mit einem Verfahren also, das einer verbesserten Freskotechnik entspricht, die in unserem Land nur noch von wenigen Künstlern beherrscht wird.»[14]

Die alte Freskomalerei besteht darin, dass der Malputz jeden Morgen frisch aufgetragen wird. So fügt der Künstler sein Bild stückweise wie ein grosses Mosaik aneinander. Er malt in den noch nassen, frischen Putz (daher der Name «fresco»).

Der Keramiker Adolf Wilhelm Keim ist auf die Urfarben zurückgegangen, die Mineralien, die beständiger sind. Seine zweite Idee war: Man malt nicht mehr Tagewerke. Durch Säure wird die Mauer so behandelt, dass sie nun als Ganzes und zeitlich unbeschränkt bemalt werden kann.[15]

Georg Webers Monumentalgemälde, allen voran Goldau, sind mit Mineralfarben ausgeführt. Ein Charakteristikum dieser Substanzen ist, dass sie um einige Grade heller auftrocknen, als sie beim Malen waren. Diese Eigenschaft konnte dem Tuggner nur recht sein, bekundete er doch immer eine Vorliebe für eine sanfte, sich nicht aufdrängende Farbigkeit.

15 Flusslandschaft bei Tuggen (Zwüschetlinth); Oel auf Leinwand, undatiert



Künstler als Handwerker

In einem 1965 im «Marchring» erschienenen Aufsatz redet Georg Weber von «künstlerisch veranlagten Kräften».[16] Er meinte damit jene Persönlichkeiten der Gotik und des Barock aus der March, die sich als Steinmetze, Holzschnitzer und Maler einen Namen gemacht hatten. Er sah in ihnen weniger Künstler, sondern primär Handwerker. Zu dieser Spezies gehörte er selber: Nichts hätte er getan, ohne aus den überlieferten Erfahrungen zu schöpfen und sie mit handwerklichem Geschick und eigenen Intentionen zu verschmelzen.

2.2. Linth, Land, Leute

Freiluftmalerei

Georg Weber war ein ausgesprochener Pleinairist. Er betrieb eine vom Atelier weitgehend unabhängige Landschaftsmalerei. Er wollte nicht wie die klassischen Impressionisten das Momentane, den optischen Reiz eines Augenblicks, das Wechselhafte der Atmosphäre einfangen. Das Gegenteil war ihm ein Anliegen: Die Dauer, das Zustandshafte einer Erscheinung beschrieb er bedächtig mit dem Pinsel. Wie sehr er auf die Natur als Vorlage und auf günstige Bedingungen angewiesen war, spricht aus einem Brief:

«Entschuldigen muss ich mich endlich, dass ich Dich auf das längst versprochene Bild so lange warten liess. Hätte Dir dasselbe am liebsten längst übermittelt; aber das schlechte Wetter der letzten Tage hat mir leider verunmöglicht, die Landschaft ganz zu vollenden, und im Atelier bastle ich nicht

mehr gerne um meine Landschaftsbilder herum, da sie dabei gerne an Unmittelbarkeit verlieren.»[1]

An Ort und Stelle skizzierte der Tuggner mit dunkler Oelfarbe ein Liniengerüst, das mit grosser Präzision das Konzept des Bildes zum voraus festlegte.[2] Hierauf schritt er unverzüglich zur definitiven Ausführung. Er ging behutsam vor. Selten schloss er ein Bild auf Anhieb ab. Stets war es erforderlich, dass er zwei- bis dreimal denselben Platz im Freien aufsuchen musste, um das Gemälde zum Abschluss zu bringen. Im Atelier nahm er nur unwesentliche Retuschen vor. Er hatte mehrere Bilder in Bearbeitung. Wenn ihn ein Werk nicht befriedigte, stellte er es, mit dem Rücken nach vorn, an die Wand und nahm ein anderes hervor.[3]

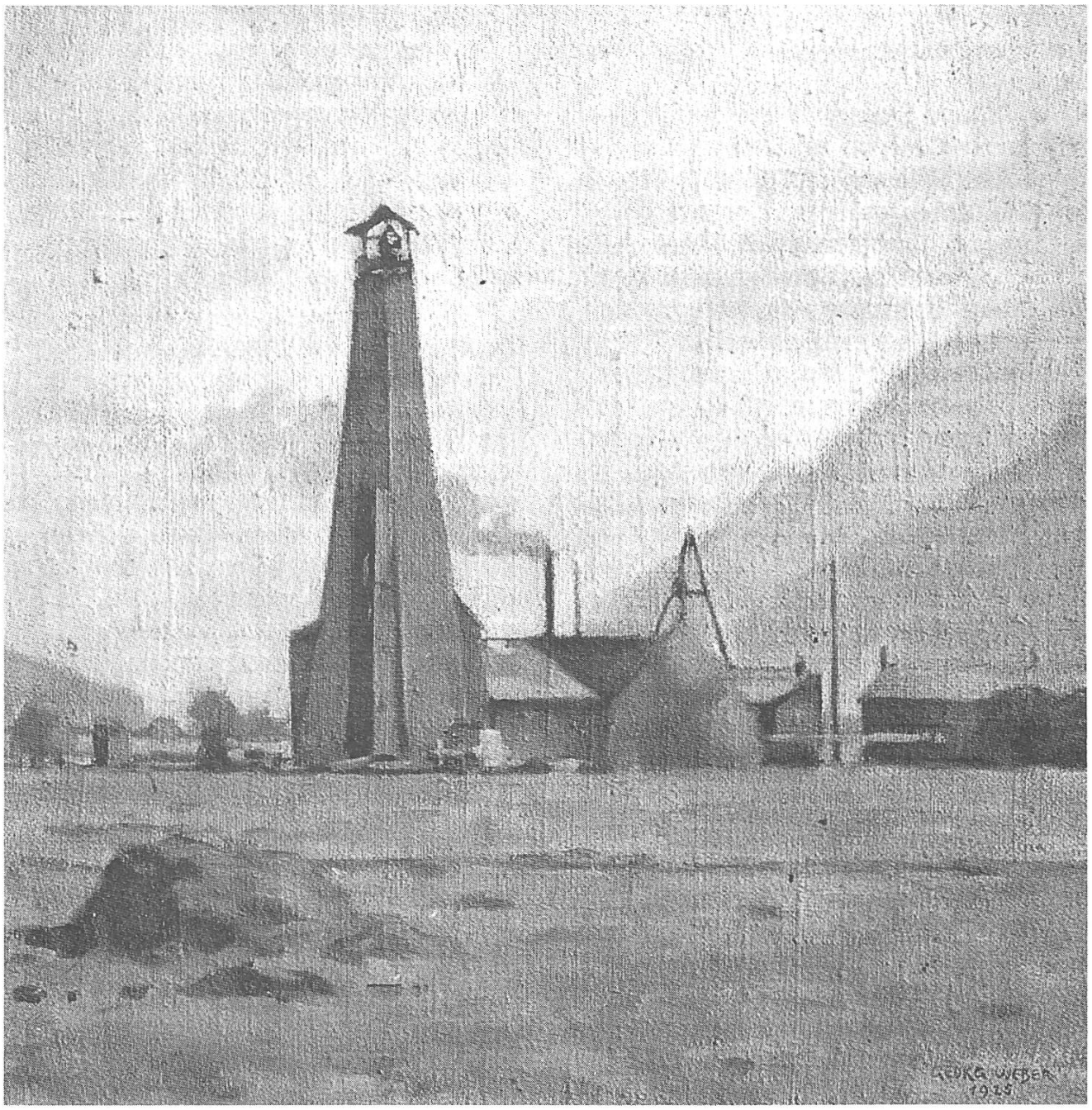
Georg Weber war ein extremer Schönwettermaler des Sommers. Reine Winterlandschaften sind von ihm nicht bekannt. Mitunter hat es Schnee vom Herbst oder Frühling in seinen Bildern, dem er weit weg im Hintergrund auf erhöhten Lagen eine Berechtigung zugestand.[4] Auch dem Motiv der Stürme und anderer Unbilden des Wetters hat er sich radikal verschlossen. Hingegen gibt es eine Gruppe von Landschaften, die der Nach-Regen-Stimmung Ausdruck verleihen.[5]

Ästhetischer Betreuer der Linthebene

Zum 60. Geburtstag des Künstlers, am 8. Mai 1944, wurde im «St. Galler Volksblatt» auf Georg Weber das Lob des «ästhetischen Betreuers» der Linthebene gesungen. Doch welche Landschaften hat er denn gemalt? Seine Schauplätze sind unbelebt: Da ist nur zuweilen ein Mensch unterwegs; vielleicht steht mal ein Gebäude oder eine Häusergruppe in der Ferne; selten kommt ein technischer Gegenstand[6], überhaupt nie ein Auto, das für Webers so unentbehrlich war, zu Bildwürde. Der Künstler gab sich der freien Sicht auf die Ebene hin, aber es war keine ins Leere; die Linthgegend ist umragt von Hügelzügen und Bergen, die den wandernden Blick abfangen und in ihren Schoss betten. Georg Weber liebte das Urtümliche und Abweisende des Riets: die Sümpfe und Pfützen, das Schilf und die Tristen, die Teiche und die Löcher, die Kanäle und die Gräben. Ein solches Gebiet musste menschenleer und unverbaut sein (Tafel 5).

Der Bohrturm

Mit dem Bau des Linthkanals Anfang des 19. Jahrhunderts ist die Gegend zwischen Zürich- und Walensee erstmals dem technischen Zugriff ausgeliefert worden. Die Eindämmung der Überschwemmungen zusammen mit dem medizinischen Fortschritt rotteten die «Gförer» aus, das weitverbreitete Sumpffieber, das die Leute elend werden liess. Der zweite gravierende Einbruch der Zivilisation beginnt mit der Suche nach dem schwarzen Gold, dem Oel. Georg Weber hat sich dieses Themas angenommen (Abb. 16). Doch den Oelturm hat er nicht als bedeutungsschwangeres Zeitzeichen ausgelegt, sondern als eine die Ebene kontrastierende Kompositionsmarke, als ein ästhetisches Element, das sozusagen mit der Natur eins ist[7]. Die Bevölkerung nannte den Hochbau «Teufelskirche». Dem Eindringen der technischen Aera begegnete sie mit Skepsis. In diesem Spannungsfeld ist auch der 1938 erschienene Roman «Riedland» des erst kürzlich verstorbenen Schriftstellers Kurt Guggenheim angesiedelt. Wilfried Bolliger hat nach diesem literarischen Vorbild 1976 den gleichnamigen Film gedreht[8]. Georg Weber soll sich gegenüber dem Buch ablehnend verhalten haben: Es sei psychologisch und faktisch unrichtig und spürbar, dass der Autor kein Einheimischer sei[9]. Vielleicht war dem Tuggner der Roman einfach zu konfliktträchtig, eine Eigenheit, die seiner Malerei völlig abging.



16 Oelturm in der Linthebene; Oel auf Leinwand, 1925

Motive ohne Maler

Die Oelbohrung (1925-1928) führte zu keinem Ergebnis. Hingegen: Die Wirtschaftskrise der 30er Jahre und dann vollends die nationale Selbstversorgungsnotwendigkeit während des Zweiten Weltkriegs liessen Melioration und Urbarmachung Tatsache werden. Im nachhinein bleibt die schmerzliche Erkenntnis, dass der Chronist, der das Aufbauwerk hätte malend kommentieren können, ausblieb.

Malerische Dokumente

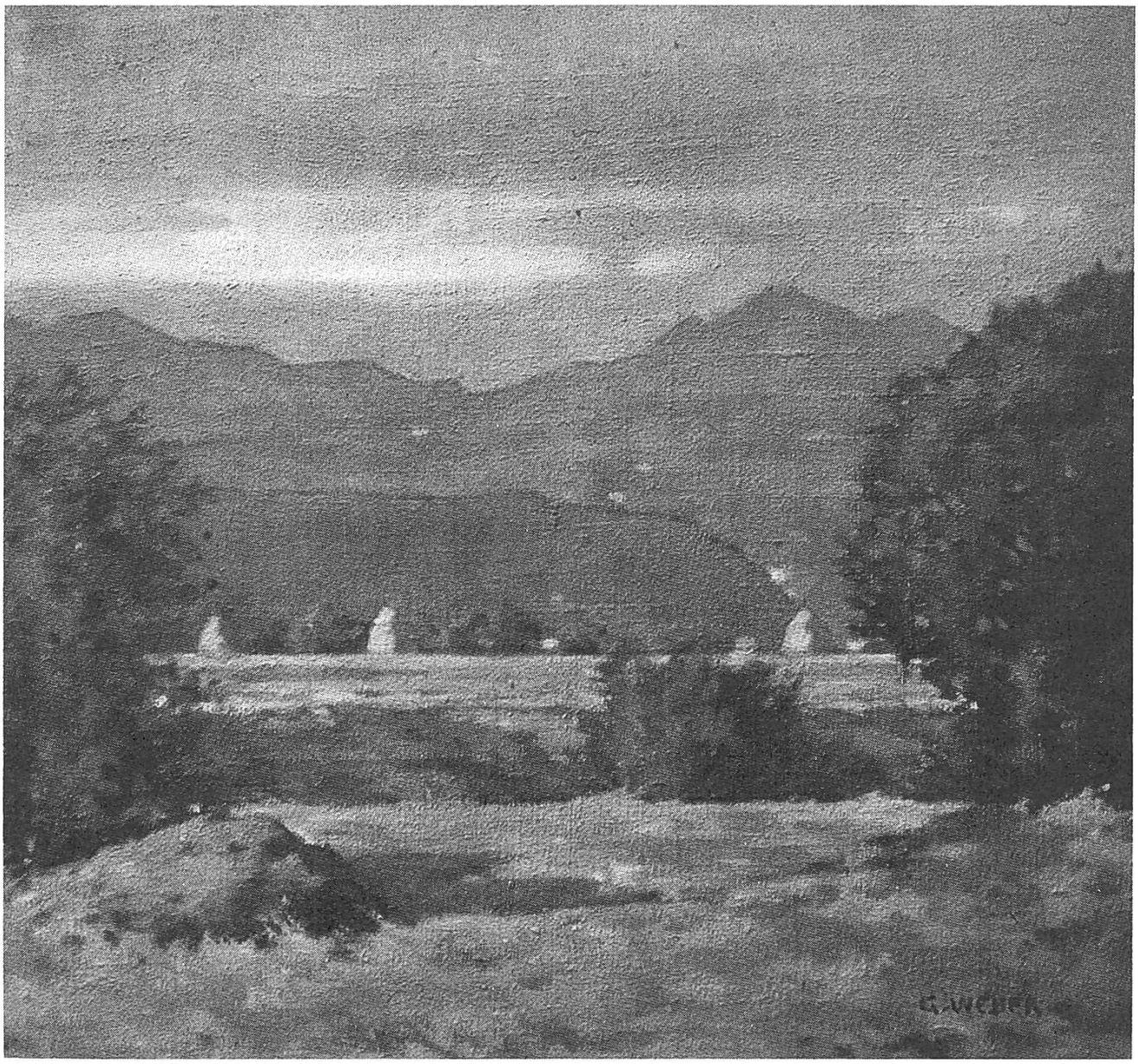
Georg Weber übergab uns als Erbe ästhetische Zeugnisse von hoher Qualität, die heu-

te auch dokumentarisch von Interesse sind, denn sie sagen uns: So hat die Linthebene einmal ausgesehen. Weilte der Künstler noch unter uns, verteufelten ihm andauernd bewegliche Objekte das Motiv: Kühe, Traktoren, Menschen, Autos, Flugzeuge, die zwischenzeitlich von der Ebene Besitz ergriffen haben. Und der hilflos umherschweifende Malerblick müsste allemal an einer Wand, der übermächtigen Autobahn, kläglich zerschellen. Ein solches Mahnmal, das das 20. Jahrhundert der Linthebene und der Zukunft verpasste, verdiente auch keinen Maler.

Vitalitätsverlust

In die 50er Jahre zurück reichen einige Porträts von Familienmitgliedern, die bestimmt sind von einem fahlen Grau-Violett.[10] Auch das Schicksal der Wiederholung ereilte Georg Weber. Er malte ein etwa 1912 entstandenes Knabenbildnis[11], das durch seine

17 Blick über Tuggner Buechberg Richtung Bachtel; Oel auf Leinwand, undatiert



Lieblichkeit und farbliche Vornehmheit besticht, etwa 50 Jahre später nach.[12] Bei diesem Vergleich ist zu sehen, was anstelle der früheren «leichtverhaltenen Grandezza»[13] getreten ist. Überhaupt ist die Nachkriegszeit durchsetzt von Repetitionen.[14] Der Reigen der einst wunderbaren Zwischentöne verlor sich in eine blasse Grün-in-Grün-Malerei. Am Lebensabend blieb Georg Weber nicht einmal die ihm von aussen auferlegte Bedrängnis erspart, immer dieselben Sujets malen zu müssen — z.B. die Linthbort-Kapelle.[15] Der Vitalitätsverlust meldete sich am stärksten in den späten Aktdarstellungen,[16] die seit je ein Sorgenkind Georg Webers waren.[17] Im «Hl. Sebastian»,[18] um 1960 entstanden, ist weniger das Leiden zum Ausdruck gebracht als eine dumpfe Hingabe an das Unausweichliche, das im Stillen für sich zu ertragen ist — das Unausweichliche könnte Georg Webers Alter sein.

18 Kinderbildnis (Studie); Rötel auf Papier, 1908

Porträts

Das Porträtieren hatte in der Zeit um den Ersten Weltkrieg einen Höhepunkt erreicht und erstreckte sich dann, in reduziertem Ausmass, bis an die Schwelle des Zweiten Weltkriegs. Nachträglich sind nur noch sporadisch Bildnisse entstanden.

Kinder

Zuerst nahm sich Georg Weber seiner näheren personellen Umgebung künstlerisch an. Unter den Porträtierten sind auffallend viele Kinder[19] versammelt, die hingebungsvoll charakterisiert erscheinen, so dass eine Zeitung darüber berichtete, von ihnen gehe wegen ihrer Schlichtheit «etwas Herziges, Rührendes»[20] aus (Abb. 18). Dass Georg Weber sein Augenmerk auf Kinder richtete, liegt darin beschlossen, dass sie leichter als Modell gewonnen werden konnten. Ein Leben lang hatte er sich anstrengen müssen, Leute in sein Atelier zu bekommen, die sich für Bildnisse oder Aktstudien zur Verfügung stellten. Der Künstler soll jeweils die Kinder nach der Schule angeheuert haben.[21] An die Modelle pflegte er eine Entschädigung zu entrichten.[22]

Modellfrage

Dass die Modellfrage bei einem Teil der Bevölkerung wilde Gerüchte und Spekulationen wecken musste, ist nicht verwunderlich und wäre auch in jedem anderen Dorf zu gewärtigen, denn an einem solchen heiklen Punkt lassen sich gut Projektionen anstellen und Verdrängungen entladen. Aber die anhaltende Vermischung von Wahrheit und Dichtung scheint ein ungünstiges Klima geschaffen zu haben, denn für den Tuggner soll es immer schwieriger gewesen sein, Leute zu finden, die sich abbilden liessen.[23]

Erwachsene

Die Ausrichtung der Bildnisse auf die Erwachsenenwelt war zu Beginn identisch mit dem Porträtieren von Personen aus dem sozial bescheidenen Milieu. Dabei musste sich Georg Weber nicht weit bemühen: Er wählte einfache Menschen aus der Gemeinde, die ihm nahestanden[24] (Tafel 2) oder sonstwie gut bekannt waren.[25]

Georg Weber fand in dieser frühen Etappe den indirektesten Zugang zu seinem Gegenüber. Möglicherweise lag es auch an den Modellen: Sie sind ganz in sich gekehrt, erfüllt von einer stillen, inneren Zufriedenheit, die sich auf den Maler übertragen musste, der seinerseits künstlerisch darauf reagierte. In der Tat: Georg Weber hat vorab in zwei Damenporträts[26] eine Qualität erzielt, die einen Zenith in seinem Tun versinnbildlichen. Er hat hier Bilder geformt, die die Dargestellten weder erhöhen noch verniedlichen, sondern die ihnen ihr Eigenleben belassen. Die Personen besitzen eine dichte Aura der Normalität, ja sind eigentliche Vertreter eines bäuerlich-dörflichen Selbstbewusstseins (Abb. 19).

20 Bildnis Bezirksammann August Spiess-Spiess (1870-1945); Oel auf Leinwand, 1917

19 Bildnis Louise Müller-Pfister (geb. 1897); Oel auf Leinwand, undatiert

Seinesgleichen waren es ja nicht, die Georg Weber zuerst ins Bild nahm. Er selbst war ein Exponent der begüterten Schicht. Umso mehr ist ihm nachträglich zugute zu halten, dass er über die soziale Schranke hinweg Porträts hervorbrachte, die fern sowohl aller Überheblichkeit als auch Anbiederung sind.

Notabeln

Die wichtigen Leute im Dorf, die Notabeln, deren Rang durch politische oder kirchliche Stellung bestimmt war, verkörperten die schmale Spitze der Sozialpyramide. Georg Weber als Angehöriger des Bildungsbürgertums hat wenige, aber einigermassen kontunierlich Bildnisse von Angesehenen in Dorf und Region angefertigt.[27]

Die Anzahl der Notabeln-Porträts ist kein geeigneter Messer für den Grad des Verankertseins im ländlich-kommunalen Alltag. Nimmt man aber dazu die Bildnisse der einfachen Leute und berücksichtigt man das Faktum, dass Georg Weber dem Tuggner Vereinsleben doch einige Impulse gab,[28] ist ein überraschend breites Bezugsspektrum festzustellen, das ihn als integrierte Figur — allerdings mehr als Mensch und weniger als Maler — ausweist.[29]

2.3. Künstlerischer Standort

Provinz und Provinzielles

Grosse Veränderungen in der Kunst haben sich seit je im Schmelztiegel der Städte abgespielt. Das konzentrierte Klima der Politik, Kultur, Wirtschaft und des Zusammenlebens bildete das Fundament, auf dem künstlerische Erneuerungen gedeihen und ausstrahlen konnten. Im 19. Jahrhundert geriet diese Tradition zunehmend ins Wanken: Künstler brachen aus dem städtisch-brodelnden Milieu und suchten in der Natur eine neue Erlebniswelt. Eine Gruppe französischer Maler, die sich zeitweilig im Dorf Barbizon bei Fontainebleu zusammenfand, machte die Wende erstmals kenntlich.

In der Schweiz kam es gleichfalls zum «Exodus aus den Städten».[1] Eine Reihe von Künstlern wählten als Arbeitsplatz die Provinz: Anker in Ins BE, Amiet in Oschwand BE, Giovanni Giacometti in Stampa GR, Buri in Brienz BE, Lüthy in Weggis LU und Otto Meyer in Amden SG. Auch Georg Weber ist dieser Schar zuzuzählen. Er hat wohl nach der langen Münchner Zeit eine gewisse Zivilisationsmüdigkeit verspürt und die ländliche Anspruchslosigkeit herbeigesehnt. Die Heirat fiel mit dem Beginn der provinziellen Sesshaftigkeit zusammen: Georg Weber richtete sich von da an eigentlich für immer in Tuggen. Nur Engelberg und Ascona rüttelten an dieser Ortsbindung geografisch, aber nicht gefühlsmässig.

Nicht alle Maler haben die innere Sicherheit, ein starkes Oeuvre abseits der Städte und ihrer Anstösse zu erarbeiten. Cézanne war eine grosse Ausnahme. Er brauchte geradezu das freiwillige Exil, um ein Werk zu schaffen, das alle herkömmlichen Seh- und Malweisen revolutionierte. Keiner vor ihm näherte sich so unbeirrbar der absoluten Malerei; ihr folgte die nichtfigürliche, an kein natürliches Vorbild sich orientierende Darstellungsart etwa eines Malewitsch oder Mondrian. Sicher gab es noch andere Neuerer der Kunst, Cézanne jedoch war ihrer aller Ahnherr. Seinen Spuren folgten letztlich auch die aufgeschlossenen Schweizer Künstler. «Die zwischen 1877 und 1880 Geborenen haben als erste das Wagnis der Eroberung der Ungegenständlichkeit auf sich genommen: Augusto Giacometti, Paul Klee, Louis Moilliet.»[2] Georg Weber, 1884 zur Welt gekommen, ist derselben Generation zugehörig. Er distanzierte sich nie vom Prinzip, der schaubaren Erscheinung, der Natur, eine bildliche Form zu geben. Seine Schöpfungen gewannen zwar der Tradition eine einmalige Seite ab, blieben ihr indes stets verhaftet, obwohl schon vor und während des Ersten Weltkriegs eine Strömung in der Schweiz sich Bahn brach, die sich in verschiedenen Etappen vom Gegenstand abwandte — im Zeichen der vom Ausland stammenden Ideen des Kubismus, Orphismus und Futurismus. In diesem Zeitabschnitt gab sich Georg Weber einer Malerei hin, deren Quelle die ihn umgebende Landschaft und die Menschen darin waren. Die fortschrittlichen Richtungen prallten grösstenteils an seiner Kunst ab. Er war nicht allein. Der praktische Rückzug in die Provinz glich sich in der Schweiz gefährlich einem geistigen Rückzug ins Provinzielle an. Bereits damals zeigten sich Ansätze zu einem «an Macht zunehmenden Heimatstil»[3]. Auch später, ab den 20er Jahren, war auf helvetischer Ebene, hauptsächlich im Lande

selbst, eine «Erlahmung der Kräfte»[4] am Werk.

Georg Webers Abgeschiedenheit im Dorf beinhaltet auch immer mehr eine solche in künstlerisch-personeller Hinsicht. Hatte er um 1920 noch Kontakt zu Malerkollegen vom Winterthurer Aufenthalt her, sollte auch bald diese soziale Verbindung abbrechen.[5] Charakteristisch war, dass er auf sich selbst abgestellt war. Nicht einmal zu Künstlern in der Region trat er in Beziehung; und es wären nicht die geringsten gewesen: z.B. der im toggenburgischen Wattwil geborene Willy Fries (1903-1980) aktualisierte die christliche Kunst und wurde damit zum Ärgernis; Karl Bickel (1885-1982), allenfalls als Briefmarkenstecher bekannt, hinterliess auf Walenstadtberg, am hohen Südhang der Churfirsten, einen Friedenstempel, das Paxmal, das es noch zu entdecken gilt; und Otto Meyer-Amden weilte 16 Jahre im Refugium über dem Walensee; er widmete sich der stillen, intimen und zugleich intensiven Zeichnung und dem tiefgründigen Aquarell, «in denen der ethischen Botschaft und der strengen Form gleichwertige Bedeutung zukommt.»[6]

In der Nachfolge des Impressionismus

Paris war im 19. Jahrhundert der unbestrittene Mittelpunkt der Malerei. Viele Schweizer nahmen es auf sich, dort den Anschluss herzustellen, und zwar meist auf beschwerlichem Weg. Sie hatten verpasste Entwicklungsstufen nachzuholen, um zur befreienden Farbigkeit zu gelangen, die im Impressionismus erstmals direkt und frisch auftrat.[7] Georg Weber bewunderte diese frohe Buntheit. Er war jedoch nie in Paris. München blieb für ihn ausschlaggebend und so auch: Nicht das Ungeschminkte, sondern das Verhaltene, nicht die freche, sondern die seriöse Malmanier, nicht der anspringende Ton, sondern das reserviert Tonige. All diese künstlerischen Belange des Zurücktretens klangen auch besser mit seinem Naturell zusammen, das nichts Aufrührerisches, sondern stets Zuvorkommendes, Abgeklärtes in sich gehabt haben muss.[8]

Doch ohne den Impressionismus ist sein Werk undenkbar. Die Väter dieses Stils brauchten den unmittelbaren Kontakt zur Natur, um darauf spontan malerisch reagieren zu können. Georg Weber eiferte ihnen nach. Er war aber kein Imitator. Er hatte seine eigene, unauffällige Art. Es war nicht das Sonntägliche, das Unbeschwerte, das ihn fesselte. Es war das Stille, das Eigentümliche, das Normale der Rietlandschaft, der er als Künstler begegnete. Farblich erregend ist die Linthgegend nicht, aber sie besitzt eine verhüllte Farbigkeit — Georg Weber hat diese dezente Pracht poetisch geschildert.

Aus des Tuggners Landschaftskunst lassen sich zusammenfassend folgende Charakteristika schälen:

— Verzicht auf schillernde Kontrastfarbigkeit
— Glatter Farbauftrag
— Ausschaltung alles Leidenschaftlichen, Kühnen
— Unterdrückung des Persönlichen.

Diese vier herausragenden Eigenschaften stimmen nun exakt mit einer deutschen Kunstform überein, die vom 1863 neugegründeten Beuroner Benediktinerkloster propagiert wurde.[9] Georg Weber hat diesen Ort persönlich von Besuchen her gekannt.[10] Seine Kirchenmalerei ist bald einmal mit dem Kunstwollen der Mönche in Zusammenhang gesetzt worden.[11] Hier liegt also, nebst dem impressionistischen Ansatz, ein weiterer Schlüssel zum Verständnis des Tuggners.

Beuroner Kunstform

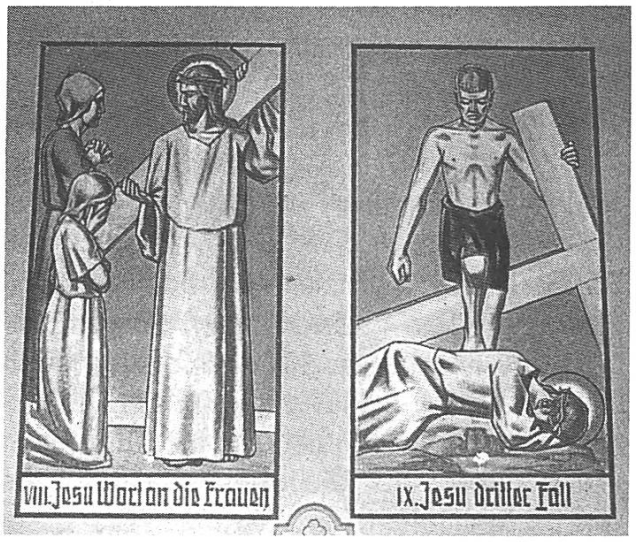
Die Beuroner Kunst zielte auf eine Wiedererweckung des nazarenischen Gedankenguts. Die Nazarener, 1809 als erste moderne Künstlervereinigung gegründet, besannen sich, ähnlich wie später die englischen Präraffaeliten, auf die christlich-italienische und altdeutsche Kunst (Dürer). Die aske-

tisch-religiöse Künstlerbruderschaft konnte ihr Anliegen freilich nicht in eine zwingende malerische Aussage umgiessen.

Die Beuroner Erneuerung besass in dem Maler, Bildhauer und Architekten Peter Lenz (1832-1928), der den Namen Desiderius annahm, ihre zentrale Persönlichkeit. Er forderte eine entschiedene Abkehr von der entleerten künstlerischen Ausdrucksform und opponierte gegen eine Kirchenmalerei, die im weltlichen Geiste des Impressionismus eine illusionistische Naturnachahmung unbesehen auf religiöse Stoffe übertrug. Damit entlarvten sich allerdings seine theoretischen Vorstellungen als rückwärtsgewandt und fortschrittsfeindlich in bezug auf die moderne Kunst.[12]

Georg Weber war ebenso eine Einstellung auf die künstlerische Vergangenheit eigen. Dem Mittelalter gehörte seine grosse Liebe. Besonders Giotto (1266-1337), dem bedeutendsten Schöpfer der neuen christlichen Kunst, galt seine uneingeschränkte Bewunderung. Von seiner Strenge und Beschränkung dürfte Georg Weber viel gelernt haben. Begreiflicherweise war der Tuggner dem Barock und damit seiner Üppigkeit, Körperlichkeit und Sinnlichkeit abgeneigt.[13] Den Hang zur alten Kunst bekundete er durch unzählige Reisen nach Italien und Deutschland.

21 Kirche St. Peter und Paul, Oberwil BL, Kreuzwegstationen, 1936, zerstört 1964 (Bild: Theo Kamber, Oberwil)



Betrachtet man seine Monumentalarbeiten, lassen sich von hier zur Beuroner Schule noch vermehrt Brücken schlagen als nur von den Landschaftsgemälden aus. Goldau und das baselländische Oberwil, die mächtigen Entfaltungsstätten standortgebundener Malereien, sind durchdrungen von der Absicht zum Gesamtkunstwerk, von der Harmonie zwischen Architektur und Malerei. Georg Weber hat in beiden Kirchen nicht nur den Kreuzweg gestaltet, sondern das ganze Innere nach einem Plan farblich-dekorativ vereinheitlicht — ganz im Sinne Beuronischer Forderungen; diesen entsprachen auch die nachstehenden, vom Tuggner realisierten Postulate:[14]

— Monumentale Wirkung
— Flächenhaftigkeit
— Linien-, Silhouettenkunst
— Hieratisch-liturgisches Kultbild.

Die obenerwähnten formal-inhaltlichen Kategorien haben ihren Ursprung in der altchristlichen und romanischen Kunst. Speziell erstere zeigt Kompositionen mit hoheitsvoll erstarrten Figuren vor raumlosem Hintergrund; ihr Stil ist monumental, linear und flächenhaft. Zweifellos kannte Georg Weber derartige Beispiele und liess sich davon inspirieren, zumal Goldau und Oberwil neuromanische Bauten darstellen.

Neue Sachlichkeit

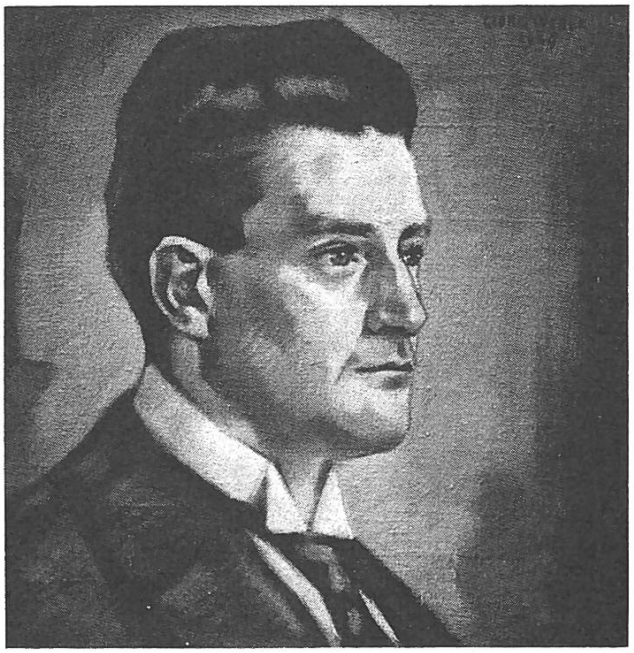
Als Erklärungsversuch für das Schaffen Georg Webers wurde bisher der Impressionismus und der Beuroner Kunstkanon herangezogen. Beide Richtungen wurzeln im 19. Jahrhundert. Der Tuggner hat sich selbstverstädlich nicht vorsätzlich daran geheftet. Aber durch seine einschlägige Ausbildung, seine Kenntnisse und Reiseaktivität hat er viel Vergangenes verinnerlicht und daraus bewusst und unbewusst geschöpft.

In den 20er Jahren entwickelte sich als Protest gegen das Emotionale und die

Formverzerrungen des Expressionismus ein neuer Realismus. Dieser vermied alles Extravagante und demonstrierte eine äusserlich unterkühlte, beherrschte Formverhärtung, für die bald der Name «Neue Sachlichkeit» gefunden wurde. Es gibt Kriterien dieses Stils, zu denen Georg Weber eine überraschende Nähe aufweist:

— Nüchterne, unsentimentale Sehweise
— Unbedeutende Sujets
— Festgefügter Bildaufbau
— Freihaltung des Bildes von aller Gestik der Handschrift.[15]

Natürlich konnte der Tuggner der neuen geistigen Auseinandersetzung mit der Dingwelt und der sozial-kritischen Dimension der Neorealisten nichts entgegenstellen. Aber die antiexpressive Haltung verbindet beide Parteien. Die Neue Sachlichkeit trägt auch die Bezeichnung «Magischer Realismus». Selbst ein Zug in dieser Richtung ist Georg Webers Landschaften und gewissen Porträts (Abb. 22) nicht abzusprechen.



22 Bildnis; Oel auf Leinwand, 1929

Heimatsehnsucht

In der Kunstgeschichtsschreibung verschafft sich die Überzeugung immer mehr Raum, dass ein Kunstwerk nicht allein der persönliche Ausdruck eines Künstlers ist, sondern ebenso sehr der der gesellschaftlichen Situation. Ein Künstler bewegt sich nicht nur in einem personell eingrenzbaren Bezirk von Angehörigen, Bekannten und Bewohnern, z.B. eines Dorfs. Er ist auch in einem grossen, übergreifenden Bereich angesiedelt, wo seinesgleichen, ohne voneinander zu wissen, unter ähnlichen Umständen wirken. Ebenfalls vergleichbar ist die psychische Befindlichkeit der Künstler.

Im Rahmen eines riesigen Ausstellungsprojektes mit dem Titel «Dreissiger Jahre Schweiz / Ein Jahrzehnt im Widerspruch» ist auch der sozio-psychologische Gesichtspunkt der entsprechenden Malerei genauer untersucht worden.[16] Die Anwendung dieser Betrachtungsweise auf Georg Weber drängt sich vorab deshalb auf, weil in den 30er Jahren sein Wirken und sein (auswärtiger) Ruhm den höchsten Stand erreichten.

Die Beweggründe der Malerei werden — von Hans-Jörg Heusser[17] — in den beiden sich gegenüberstehenden psychologischen Feldern «Heimatsehnsucht» und «Katastrophenangst» geortet. Diesen Teilen sind die «offizielle» und die «nicht-offizielle» Kunst zugeordnet. Alles Bedrohliche verursachte Angst und gab Anlass zu deren Bannung: Darstellungen des Krieges, des Flüchtlingselends, der Gewalt, der Hölle, des Gespenstischen. Die offizielle Malerei hingegen, die dem herrschenden Geschmack entsprach und gegenüber der Wirtschaftskrise, Massenarbeitslosigkeit und Kriegsgefahr die Augen verschloss, gaukelte ein idyllisches Reich des Friedens, der Harmonie, des Glücks, der Unbeschwertheit vor. Ihre wichtigsten Motivkreise waren: «Die Flucht aus der Zeit», «die Verklärung der Schweiz ins Bukolisch-Arkadische» sowie «die 'heile' Privatwelt». Diese «Heimatmaler» produzierten auch Wunschbilder von einer schweizerischen Landschaft als ein von der modernen

Zivilisation und Technik unberührtes Gebirgs- und Bauernland, was einem Wegzug aus der gesellschaftlichen Wirklichkeit in eine kompensatorische Phantasiewelt gleichkam.

Die Heimatsehnsucht erfüllte psychologische Bedürfnisse und ging aus einer inneren Abwehrhaltung hervor. Alles Unheimatlich-Unheimliche wurde vermieden, z.B. Kampf, Konflikt, Widerspruch, Misere. Daraus resultierte eine bezeichnende Beschränktheit und Enge der Bilderwelt, die auch deutlich bei Georg Weber auszumachen ist.

3. Teil Sein Werk

3.1. Stilleben

Ein Stilleben ist die Darstellung regloser Dinge in einer bewusst vom Maler geschaffenen Anordnung. Objekte eines Stillebens können ausnahmslos alle Gegenstände sein. Bis ins späte Mittelalter liegt die Betonung auf dem Bildinhalt. Für die Wiedergabe alltäglicher Dinge besteht kein Interesse. Erst im 16. Jahrhundert und vor allem im niederländischen 17. Jahrhundert wird das Stilleben zur Bildgattung. Es ist Spiegel des aufstrebenden Bürgertums mit seiner Neigung zum Materiellen. Während des 18. Jahrhunderts kündigen die hervorragenden Stilleben des Franzosen Chardin, die der Farbe und dem Licht grosse Aufmerksamkeit schenken, den Impressionismus und die moderne Malerei an. Das 19. und 20. Jahrhundert geben die stoffliche Neugier immer mehr zugunsten einer rein farblichen und formalen Auseinandersetzung auf.

Erste Stilleben

In der Dezemberausstellung 1917 der Künstlergruppe Winterthur[1] präsentierte Georg Weber fünf Bilder; darunter befanden sich zum ersten Male gleich zwei Stilleben. In einer Lokalzeitung stand darüber: «Einfachheit, Grau in Grau, scheint die Vorliebe Webers (...) gewesen zu sein. In diesem Sinne, aber äusserst ansprechend, sind seine beiden Stilleben mit Büchern und primitiven Interieurs gemalt.»[2] Der Ausdruck «primitive Interieurs» ist hier auf eine erhellende Art falsch gewählt, denn das Stilleben bezweckt nicht, einen Innenraum (Interieur) abzubilden, vielmehr zielt es darauf, die Gegenstände ihrer eigentlichen Sphäre zu berauben, sie aus ihrer natürlichen Umwelt zu entfernen. Das dürfte — Aussehen und Verbleib der beiden Stilleben sind heute unbekannt — auch Georg Weber getan haben, indem er die Objekte vor sich arrangierte und sie ganz aus der Nähe betrachtet auf die Malfläche übertrug, so dass der sie umgebende Raum «primitiv» wurde, zur Nebensächlichkeit absank.

Es ist verwunderlich, dass sich der Tuggner nur so wenig dem Stilleben zuwandte. Dabei hätte doch diese Gattung mit ihrer Absicht, die leisen Unwahrscheinlichkeiten des Lebens zur Bildwürde zu erheben, dem bescheidenen Maler zusagen müssen. Gewissermassen war es trotzdem so. Sind denn seine landschaftlichen und religiösen