Sein Werk

Objekttyp: **Chapter**

Zeitschrift: **Marchring**

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

Heft 24

PDF erstellt am: **27.05.2024**

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

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

Hervorbringungen nicht Beweise der Sichtbarmachung jener ruhigen Feierlichkeit, die sonst nur dem Stilleben vorbehalten ist?

Sechs Stilleben[3] von Georg Weber sind auf uns gekommen. Vier davon sollen näher erörtert werden, die sich in ihrer Thematik gegeneinander abgrenzen. Die reiche inhaltliche Palette signalisiert die Teilnahme, die der Künstler der ihm nahestehenden Dingwelt angedeihen liess.

Tabakstück

Die Stilleben haben ihren inhaltlichen Fächer schon im 17. Jahrhundert ausgebildet, wobei jede Region ihre eigenen Bevorzugungen kannte. In der Universitätsstadt Leiden entstanden auch Stilleben mit Tabakpfeifen. Georg Weber hat 1923 ein solches Motiv (Tafel 6) aufgegriffen.[4] Er projizierte einen intimen Ausschnitt auf ein für ihn aussergewöhnlich kleines Format (30 x 25 cm). Alle Raucherutensilien sind in schräger Aufsicht nahe an den Betrachter gerückt. In angeblicher Unordnung liegen die Gegenstände verstreut herum: Pfeife und Schachtel, Zigarren und Zigaretten, Tabakpaket und -büchse. Doch diese Zwangslosigkeit wird durch einen übergreifenden Stimmklang der Farben ausgeglichen: Ein Braun in delikaten Stufungen gibt dem Bild einen einheitlichen Charakter. Hellere Töne, gräuliche und weissliche, beleben das Kolorit, ohne sich aufzudrängen. Die Zusammenstellung alltäglicher Kleinigkeiten ist nahezu massstäblich genau, 1:1, vorgenommen. Die Zufälligkeit der verteilten Sachen macht vergessen, dass sie der Maler willentlich insze-

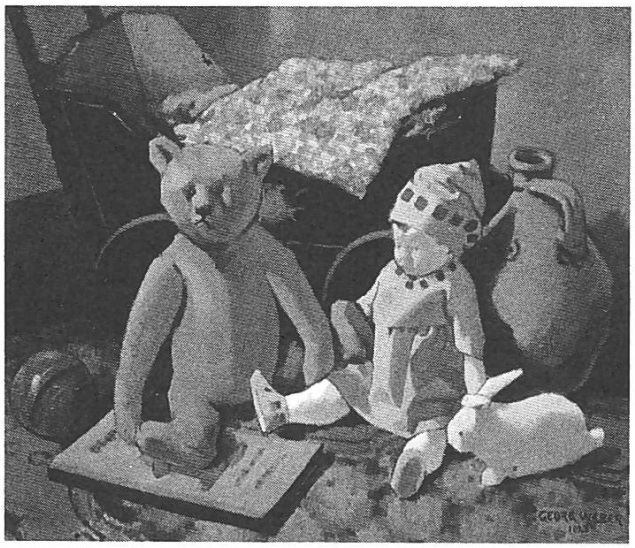
23 Küchenstück; Oel auf Leinwand, 1924

nierte. Der Ort, wo sich die Dinge locker und still aufhalten, ist unwesentlich: Sie liegen in erster Linie auf einer fleckigen braunen Fläche.

Küchenstück

Die Künstlichkeit brachte Georg Weber in einem 1924 gemalten Stilleben[5] auf eine andere Weise zum Vorschein (Abb. 23). Er hat verschiedene, auf einer Ebene plazierte Objekte beinahe frontal wiedergegeben, also eine Perspektive angewandt, die etwa beim Porträtieren üblich ist. Mit dieser Sicht entzieht der Künstler die Dinge der Normalität und wertet sie zu seinem gleichartigen Gegenüber auf. Nun wählte er nicht, wie man erwarten könnte, Kostbarkeiten aus, die sich fast auf Augenhöhe vor ihm zeigten. Nein, Einfaches, Gebräuchliches steht da versammelt: Links hinten ein kubischer Zinnkrug, rechts daneben ein zu einem Drittel gefülltes Kelchglas; vor diesen beiden Dingen, leicht aus der Bildmittelachse nach links verschoben, eine Schale mit Apfel und zwei Weggenbrötchen; rechts davon ein ausgefranstes Stück Papier; darauf, schräg gestellt, ein längliches, undefinierbares Gerät (Brieföffner?). Die Anordnung befindet sich vor einem unruhig roten Hintergrund und ruht auf einer gelbbraunen Unterlage, vielleicht einer überzogenen Küchenkommode, deren Vorderkante parallel zum untern Bildrand verläuft und links über eine abgerundete Ecke in die Senkrechte einbiegt. Ein karges Mahl, vielleicht ein Zvieri, steht bereit, aber nicht unmittelbar zum Konsum einladend. Es drängt sich nicht auf, das Ganze als Sinnbild für Georg Webers damalige Existenzlage zu interpretieren. Vielmehr liegt nahe, dass es dem Maler darum zu tun war, Artikel aus dem täglichen Dasein in ihrer direkten Banalität künstlerisch zu meistern: Sein Küchenstück gerinnt ihm denn auch zur Poesie des Bedeutungslosen.

24 Spielzeugstück; Oel auf Leinwand, 1923 (Bild: Edith Wieland, Rom)



Früchtestück

Ein undatiertes Früchtestilleben[6] beinhaltet ähnliche künstlerische Komponenten wie das schon besprochene Tabakstück aus 1923: nahe Schrägsicht, Raffinement in der tonig gestimmten Farbigkeit, scheinbar wahllos verstreute Objekte; und das Format ist nicht nur vergleichbar, sondern identisch. Hier wie dort ist die Farbe pastos aufgetragen und Pinselstriche in ihrer Struktur erkennbar. Und in beiden Fällen ergriff Georg Weber die Gelegenheit, eine Kostprobe seiner malerischen Potenz abzugeben. All diese Verwandtschaften drängen dazu, das Früchtestück in die Entstehungszeit des Tabakstillebens zu plazieren.

Spielzeugstück

1923 malte Georg Weber ein Spielzeugstück (Abb. 24) mit Teddybär, Puppe, Stoffhase, Ball und Buch, ein Inventar, das für ein Kind die Welt bedeutet.[7] Dieses Stilleben berückt allein schon durch die Darstellung von Sachen, die in der Kunst einen Dornröschenschlaf schlummern und nur selten durch Abbildungen geadelt werden.

3.2. Wandmalerei

Die eiszeitlichen Höhlenmalereien sind die ältesten Wandbilder der Menschheitsgeschichte. Doch sie dienen noch keinem Schaubedürfnis, sondern dem Kult. So ist es auch in Ägypten: Die Grabmalereien sind Bilder für die Toten. In Griechenland hat es grosse Wandbilder gegeben. Erhalten ist davon so gut wie nichts. Ein Nachklang griechischer Malereien findet sich besonders in den Villen Pompejis. Echte Freskotechnik ist aus dieser Zeit nachzuweisen. Das grosse Kapitel abendländischer Wandmalerei beginnt mit dem Florentiner Giotto. Bald tauchen die grossen Namen der Renaissance auf: Raffael, Leonardo, Michelangelo. Im Barock feiert die Deckenmalerei Triumphe. Mit dem Schweizer Ferdinand Hodler beginnt die moderne Wandmalerei.

Herz-Jesu-Kirche Goldau (1931 und 1934)

Erst ab 1931 stellte sich Georg Weber der Herausforderung, grossformatige Flächen zu bearbeiten. Ganz unvorbereitet war er eigentlich nicht auf diese Aufgabe: Schon in seinen Landschaften walten bereinigte, jeder Detailklauberei abholde Formen. Doch die Wandmalerei trug völlig neue Themen an den Tuggner heran, die eine besondere künstlerische Bewältigung erheischten. Georg Weber wusste den Anforderungen seines neuen Betätigungsfeldes einen unverkennbaren Stempel aufzudrücken.

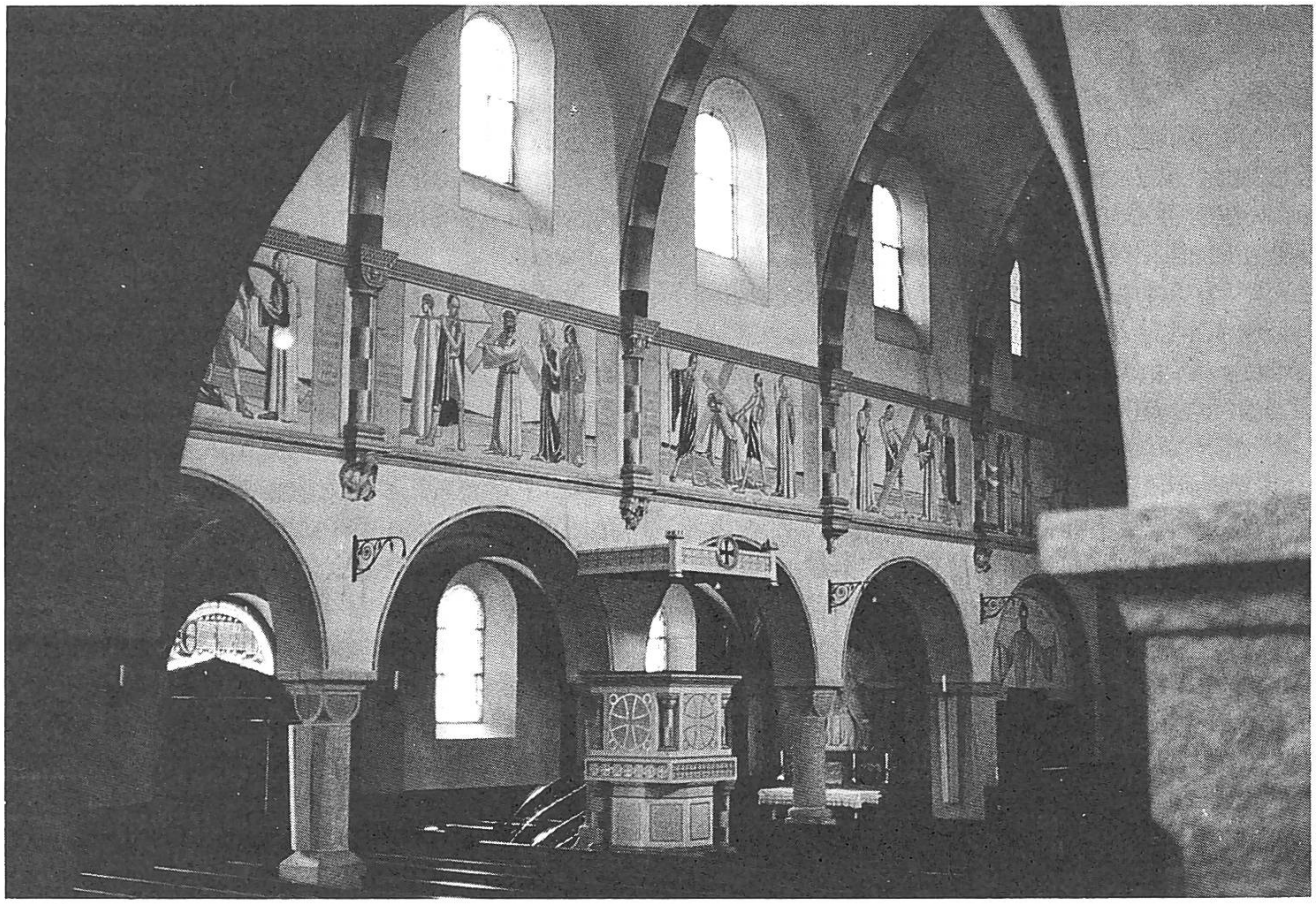
Der Innenraum der Goldauer Herz-Jesu-Kirche blieb lange unvollendet. Die Grundsteinlegung zu diesem Gottesgebäude erfolgte am 2. September 1906, also genau am 100. Geburtstag des Bergsturzes. Unter der Leitung des Architekten August Hardegger entstand ein neuromanischer Bau im Sinne eines Bergsturz-Denkmals. Spät, um 1930, wurde die Innenausstattung energisch vorangetrieben. Dazu gehörte auch die Bemalung.

Die Wahl zur Ausführung fiel auf Georg Weber und geht auf eine alte Freundschaft zurück. In den 20er Jahren wirkte der spätere Goldauer Kaplan, Alois Gisler (Abb. 39), in Tuggen. Von da her kannte er den einheimischen Künstler und berief ihn in die Innerschweiz.

Nach der beendigten Ausmalung des Chors erschien aus der Feder von Professor Linus Birchler, dem damaligen «Kunstdenkmäler»-Autor, folgender Beschrieb im «Boten der Urschweiz»:

«Die ganze Chorapsis mit dem (...) Triumphbogen ist grosszügig-dekorativ zur Einheit zusammengezwungen. Auf leuchtendem Blaugrund der Apsiswölbung erscheinen vier kniende Engel, anbetend zum Tabernakel niedergeneigt, einfach und streng stilisiert, aber ohne Nachahmung altertümlicher Formen. Zwischen ihnen, den Tabernakel überhöhend, springt der 'Quell lebendigen Wassers' hoch, an dem sich zwei Hirsche tränken (...) Hinter dem Altar ist ein heller Rotvorhang gemalt, und darüber befindet sich zweimal das altchristliche Symbol des Fisches. Der oben genannte Triumphbogen, auf dem eine schlichte und eindrucksvolle Kreuzigungsgruppe (...) steht, ist sehr geschickt in die farbliche und räumliche Komposition einbezogen.»[1] Und in einem andern Artikel desselben Schreibers heisst es am Schluss: «Noch harrt das Schiff der Bemalung, wenn diese in ähnlichem Sinne durchgeführt wird, so kann die Kirche Goldau füglich als Musterbeispiel der liturgischen Bewegung in der neuen Kirchenmalerei gelten.»[2]

Georg Weber zeichnete auch für die weitere Bemalung der Kirche verantwortlich (Abb. 25). Demzufolge ging Linus Birchlers angedeuteter Wunsch, das Gesamtinnere zu einer künstlerischen Geschlossenheit fortzuführen, in Erfüllung; durch ihn — damit bekannte er sich als grosser Bewunderer und Förderer der Kunst des Tuggner Malers — erfuhr dann auch am 24. Oktober 1934 die Leserschaft der «Neuen Zürcher Nachrichten»:



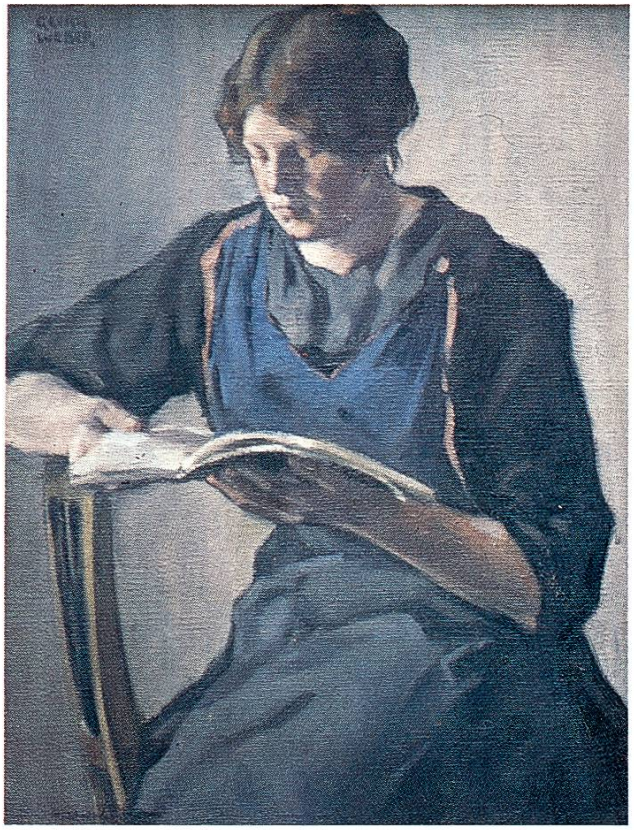
25 Kirche Herz Jesu, Goldau, Blick gegen Hauptschiffwand mit Kreuzwegstationen, 1934

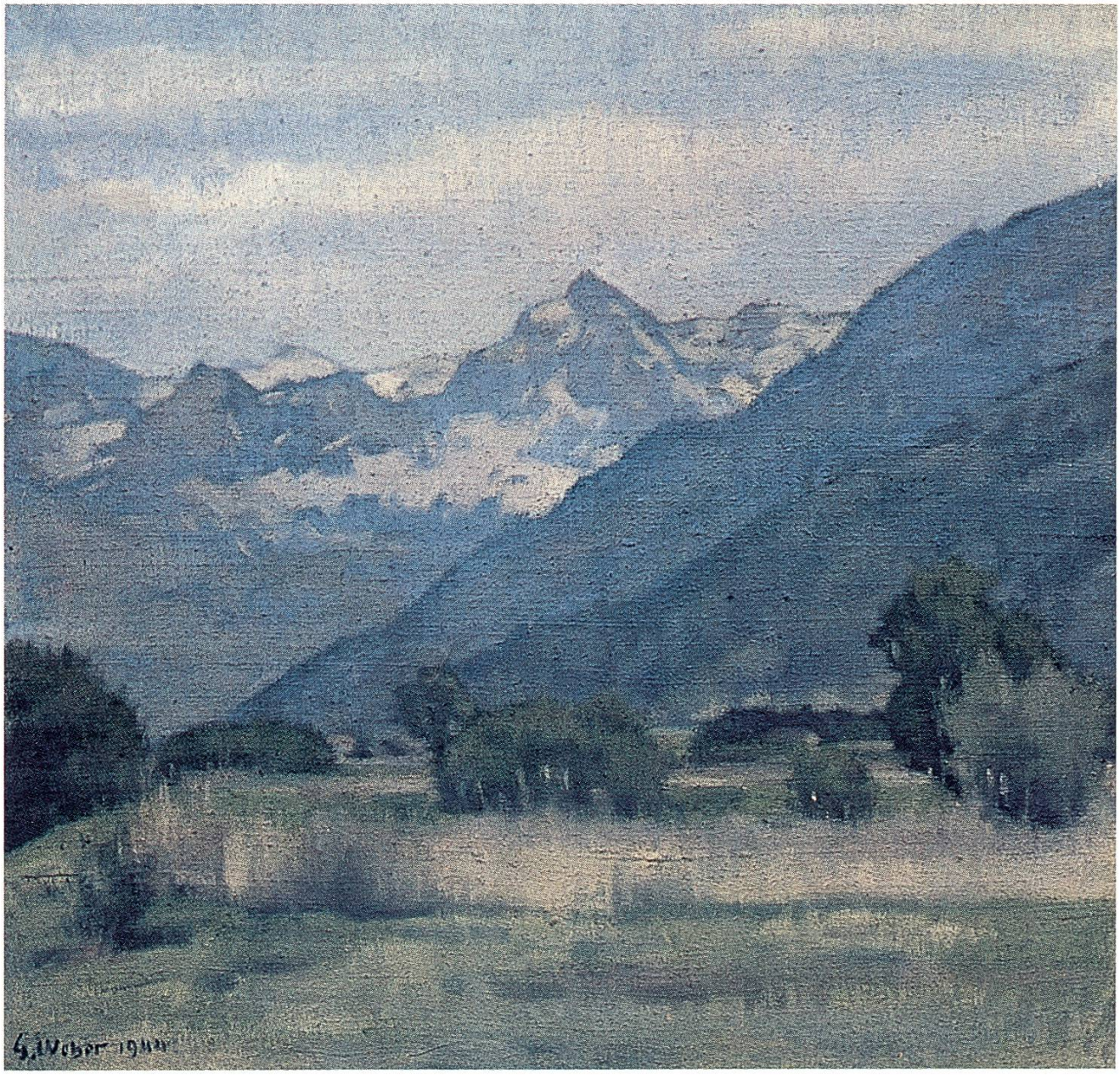
«Ausgehend von einer schon vorhandenen grossen Kreuzigungsgruppe am Chorbogen wählte Georg Weber als einzigen Akzent des Raumes das Thema des Kreuzweges, den er über den Arkaden des Hauptschiffs und an der Orgelbrüstung durchlaufen lässt; dazu kommen noch die Figuren der Kirchenpatrone Petrus und Paulus in Mauerlünetten des Chores. Durch farbige Behandlung der Architektur wusste er den Raum und seine Gliederung schön straff zusammen zu halten. Respekt verdient vor allem die Sicherheit, mit der er das Thema des Kreuzweges meisterte: klare Distanzwirkung, leichte Ablesbarkeit der flächenhaften Komposition, knappe, einprägsame Gesten der sparsam verwendeten Formen und schlichte Epik der Erzählung.»

Dreizehn grossflächige Stationenbilder (Abb. 26 / Tafel 7) hat Georg Weber geschaffen, sieben davon sind Stiftungen. Die Geldgeber sind seitlich jener Kreuzwegetappen angeführt, die ihrer Zuwendung zu verdanken sind. Ihre Grosszügigkeit reichte offenbar nicht aus, in Goldau die kritischen Stimmen verstummen zu lassen. Aber die Einwände, die sich gegen Georg Webers Werk richteten, bezogen sich vielleicht mehr auf die formal-künstlerischen als auf die finanziellen Belange. Man kann sich lebhaft vorstellen, dass die bildlich radikalen Vereinfachungen mit der gewagten Farbbetonung Königsblau/Rotorange die Gemüter erhitzten.

Die Goldauer Wandmalereien beruhen ganz auf der persönlichen Initiative von Alois Gisler, der nach Tuggen in Goldau von 1929 bis 1939 Kuratkaplan war. Von Amtes wegen war er Präsident des «Katholischen Kultusvereins», einer Art Kirchenverwaltungs-

Tafel 1 (oben): Selbstbildnis, Oel auf Leinwand, 1929





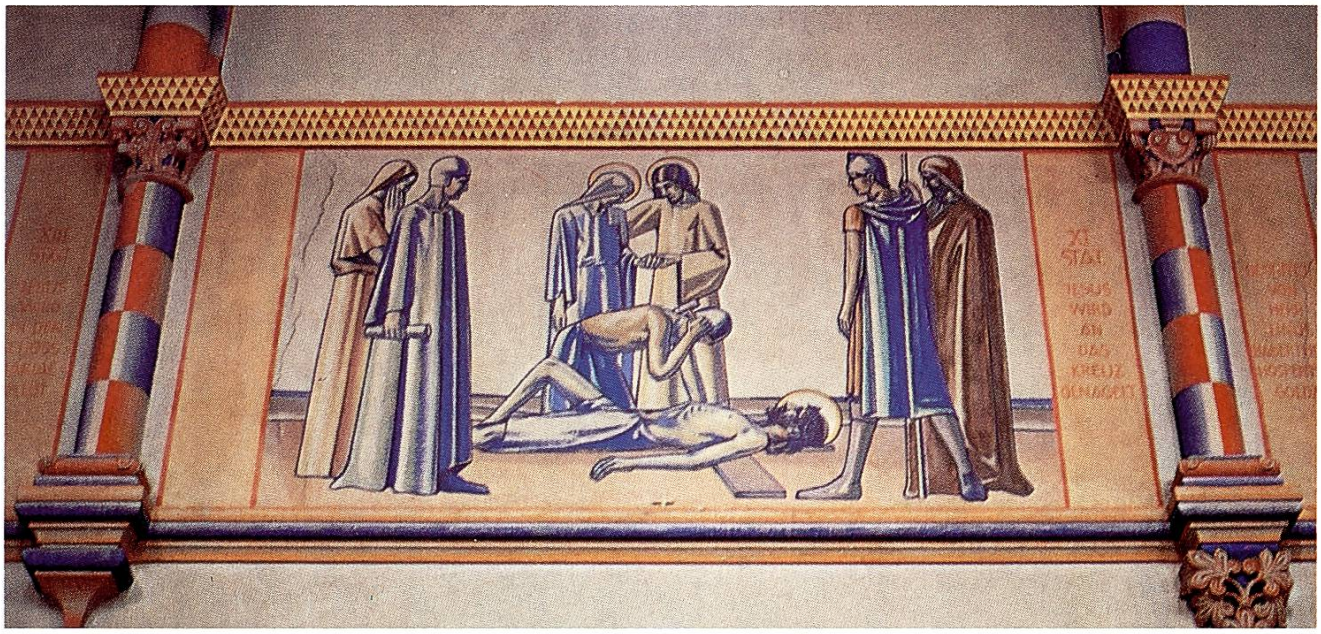
Tafel 2 (linke Seite, oben links):
Lesendes Mädchen
Oel auf Leinwand, undatiert

Tafel 3 (linke Seite, oben rechts):
Frauenbildnis (Studie)
Rötel auf Papier, 1908

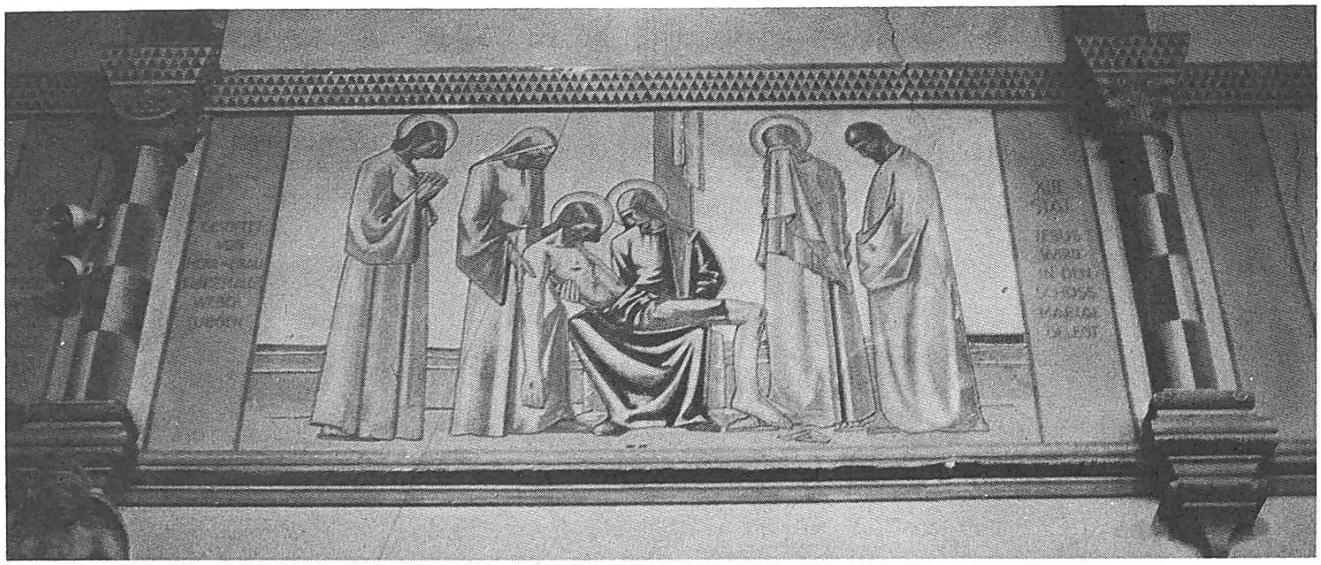
Tafel 4 (linke Seite, unten):
Strasse nach Tuggen mit Kapellhof
Oel auf Leinwand, 1921

Tafel 5 (oben):
Linthebene und Glarneralpen
Oel auf Leinwand, 1944

Tafel 6 (rechts):
Stilleben
Oel auf Leinwand, 1923



Tafel 7 (oben): Kirche Herz Jesu, Goldau, Kreuzwegstation, 1934
Tafel 8 (unten): Flusslandschaft (Linth), Oel auf Leinwand, undatiert



26 Kirche Herz Jesu, Goldau, Kreuzwegstation, 1934

rat. Aus den dürftigen Protokolleintragungen dieser Goldauer Korporation geht hervor, dass sie «betreff der Kirchenmalerei keine Verantwortung zu tragen habe. Für die Ausmalung des Chores (und die Erstellung der Seitenaltäre) sei noch ein Credit von Fr. 8 000.— nötig gewesen. Denselben habe (...) Caplan Gisler auf seinen Namen erhoben unter Bürgschaft von Herrn Haberthür»[3], einem Ratsmitglied. «Die Bemalung vom Schiff der Kirche hat den Kultusverein nicht belastet.»[4]

Von allem Anfang an begleiteten Misstimmigkeiten das Goldauer Projekt. Oberst Dr. Rickenbacher, eine einflussreiche Person und Vizepräsident, soll Kaplan Gisler einen Finanzierungsplan abschlägig beschieden haben.[5] Nach diesem Vorfall hat sich letzterer wohl entschlossen, die Kirchenausschmückung ohne die Trägerschaft des Kultusvereins durchzubringen. Dies gelang ihm denn auch. Der Preis dafür war hoch. Nach einem jahrelang schwelenden Konflikt verfasste Rickenbacher 1938 sein Rücktrittsschreiben, das eine Reihe geharnischter Vorwürfe enthält, unter ihnen auch nachstehender: «Die Kirchenmalerei wurde ausgeführt, ohne dass sie im Vorstande behandelt wurde. Warum? Weil der Präsident wusste, dass die Mehrheit dagegen gewesen wäre.»[6]

Die Auseinandersetzung um die Goldauer Malereien war primär eine Angelegenheit zwischen Präsident (Gisler) und Vizepräsident (Rickenbacher), die je hinter sich Leute zu mobilisieren verstanden. Ein Echo auf diese Zwietracht ist heute noch vorhanden; doch die Kampfstimmung ist zumindest vordergründig sehr gedämpft. So findet sich etwa im 1974 neu aufgelegten Buch «Der Goldauer Bergsturz« der Satz: «Man wird sich wohl bald mit einer totalen Neuausstattung des Kircheninnern befassen müssen, da diese dem heutigen Geschmack nicht mehr in allen Teilen entspricht, von dem morgigen gar nicht zu reden.»[7]

Mit Goldau liess sich der Tuggner in ein Abenteuer ein. Sein Wagemut, derart konsequent eine Idee darzulegen, die auf einer Ästhetik geläuterter Formen beruht, säte Unruhe. Im Stil der Malereien glaubt man eine Gestaltwerdung jener Kunstsprache zu erkennen, die auf der schon erwähnten Schule von Beuron gründet;[8] Georg Weber liess sich jedoch von deren frömmlerischer Mentalität nicht anstecken. Nun war der Stein im Rollen begriffen, zumal der Kunstzwist die lokale Bühne nicht überschritt.

27 Kirche St. Peter und Paul, Oberwil BL, Blick ins Innere mit Kolossalbüste Christkönig am Chorbogen, 1936, Wandmalung zerstört 1964 (Bild: Theo Kamber, Oberwil)

Kirche St. Peter und Paul in Oberwil BL (1936)

Als 1936 die Innenausmalung der baselländischen Kirche St. Peter und Paul vollendet war (Abb. 27), publizierte Linus Birchler erneut einen Zeitungsbericht, der Georg Weber betraf; darin ist zu lesen:

«Von ausserordentlicher Wucht ist am Chorbogen die gemalte Kolossalbüste Christkönig mit ausgestreckten Armen in rot und blau abgetönter Farbharmonie, welche seitlich von zwei erhöht schwebenden Engeln und vier Opferengeln angebetet wird, ausgedacht (...) Diese Ausmalung wirkt auf der hellgelben Grundfarbe und durch Sepiakonturierung der Figuren geschmackvoll warm in Ton und Farbe und Plastik. Die Kreuzwegstationen sind in ihrer Pastelltonung und tiefreligiösen Charakterisierung der Figuren etwas ganz Besonderes und prägen diesem Künstlerwerke eine besondere Note auf (...) Die Ausführung lag in den Händen des bewährten Kirchenmalers Weber aus Tuggen.»[9]

Was die Art des Auftrages und die Örtlichkeit angeht, war das neue Unternehmen in vielem eine künstlerische Wiederholung von Goldau. Auch Ungemach stellte sich nochmals ein. Doch darüber kam Georg Weber offensichtlich bestens hinweg. Jedenfalls machte er 1939 in einem Brief selbstbewusst Reklame für sich: «Besonders möchte ich (...) auf die Kirche von Oberwil bei Basel hinweisen, deren innere Ausmalung ganz mein Werk ist. Da ich ja selbst Automobilbesitzer bin, könnte ich Sie auf Wunsch einmal hinführen.»[10]

Der damalige Oberwiler Pfarrer, Richard Kost, wünschte sich im Zusammenhang mit einer gründlichen Innenrenovation eine künstlerische Aufwertung mittels Wandmalereien seines 1896 gebauten neuromanischen Gotteshauses. Er soll Kaplan Gisler in Goldau besucht und die dortigen Wandgemälde sich besehen haben. Zuhause erwuchs ihm Widerstand. Der einheimische Maler Jacques Düblin (geb. 1901) wehrte sich gegen die Bevorzugung eines Auswärtigen. Hinter ihn scharte sich der Basler Kunstverein. Vergebens. Georg Weber konnte sich an die Arbeit machen.[11]

Im Kunstdenkmäler-Band des Kantons Baselland steht ein harmloser Vermerk: «Bei der nach Plänen von Hanspeter Bauer 1964/65 durchgeführten Innenrenovation entfernte man die neuromanischen Architekturelemente im Innern.»[12] Dahinter versteckt sich allerdings nicht weniger als die gründliche Zerstörung von Georg Webers Mauerbildern. Der Kreuzweg, so eine Rechtfertigung, sei künstlerisch nicht viel wert gewesen und habe tot gewirkt; niemand habe den weggeschlagenen Werken nachgetrauert.[13]

Die grimmige Ironie des Schicksals erzwang es, dass als Ersatz 1964/65 alle Oberwiler Kirchenfenster mit Glasmalereien versehen wurden: durch Jacques Düblin.

Pfarrkirche Schübelbach (1934/1935)

Am 18. März 1934 beschlossen die Gläubigen von Schübelbach einen Kirchenumbau. Trotz Wirtschaftskrise und Arbeitslosigkeit waren sie beseelt, es gründlich machen zu wollen. Der baulichen Substanz gegenüber verhielt man sich recht unbekümmert. So wurde etwa am Äussern alles Historische verwischt und an den Anbau von 1870 nochmals drei Meter in Schiffsbreite angehängt.[14] Dadurch entstand über der Empore eine freie Deckenfläche, die Georg Weber zu füllen hatte (Abb. 28):

«Da ist David, der König, wie er auf der Terrasse seines Palastes auf der Harfe spielt und versonnen seinen Tönen lauscht; oben auf einer Wolkenbank sitzen Engel und spielen und singen mit, ein Blick führt in die Ferne und zeigt einen kleinen Ausschnitt der morgenländischen Landschaft. Also nichts von Dramatik, nicht etwa das Doppelspiel zwischen dem jugendlichen Sänger David und dem trüben Saul, sondern ganz im Sinne des lyrischen Dichters, der sein eigener

28 Pfarrkirche Schübelbach, Deckenbild über Empore, 1934, zerstört 1976 (Bild: Inventarisation KDM SZ)

und einziger Zuhörer ist. Stilistisch und farbig ruht das Medaillon sicher in der Gesamtstimmung des Raums und ist auch den bestehenden Gemälden gut eingeordnet mit seiner Abwandlung von Rot-Braun und Grau-Grün, das sind ja die spezifisch Weber'schen Farbtöne.»

Diese treffende, einfühlende Beschreibung, am 2. Oktober 1935 im «St. Galler Volksblatt» publik gemacht, vermittelt eine gute Idee über das Bild selbst und seine Einbettung im Kircheninnern, das indes unter Mithilfe des Tuggners einer zu tiefgreifenden Umgestaltung unterworfen wurde. «Nach heutigem Urteil veränderte Weber das barocke Farbklima völlig zugunsten einer damals unter dem Einfluss der 'Moderne' stehenden, inzwischen verrufenen Barock-Interpretation.»[15]

An der Renovation beteiligte sich freilich auch Karl Theodor Huber, der in jener Zeit in verschiedenen Kirchen der Schweiz aktiv war, z.T. auch nach eigenen Entwürfen. Er hatte wohl die Verantwortung für die gesamte Innenrestauration inne.[16] Im Renovations-Protokoll fällt allerdings das Bemühen Georg Webers auf, «die Direktion über die ganze Innenausstattung der Kirche in Händen» zu bekommen.[17]

Im Zuge der letzten Restaurierung von 1976 bis 1978 wurden die Veränderungen aus den Jahren 1934/35 rückgängig gemacht. Die heutigen Denkmalschutz-Massnahmen, die hartnäckig willens sind, den ursprünglichen Zustand wieder herbeizuführen, gehen ihrerseits auf Kosten anderer Eingriffe. Ein Opfer solchen Vorgehens wurde Georg Webers David-Gemälde. Anstrengungen zu dessen Erhaltung schlugen leider fehl.[18]

Entgangene Aufträge

Nicht überall hatte der Künstler Erfolg, wo er sich um die Zuteilung einer Malaufgabe bemühte. Durch eine Karte, die den Poststempel vom 19. September 1932 trägt, lässt Linus Birchler den Tuggner wissen: «O je, Nüscheler, der ist ein öder Nachbeter historischer Stilformen. Ich hätte Ihnen diesen Auftrag so gerne gegönnt.»[19] Georg Weber — oder vielleicht sogar mehreren Bewerbern — wurde allem Anschein nach Richard Arthur Nüscheler (1877-1950) vorgezogen, ein Zürcher (Glas-)Maler, Heraldiker und Restaurator, der auch in der Innerschweiz sowie in Reichenburg und Schänis Berücksichtigung fand.[20]

Um 1940 fertigte Georg Weber einen «Entwurf für Kirche in Perlen (Luzern)»[21] an. Die in Farben ausgeführte Zeichnung stellt einen thronenden Christus in der Orans-Haltung dar. Im Schutz seiner erhobenen Arme kniet, spiegelbildlich verteilt, eine Menge Betender. Über ihnen schwebt links und rechts je eine 3er-Engelgruppe. Schlichte Frömmigkeit spricht aus dem Bild. Es blieb bei der Ideenskizze.

Taufkapelle Pfarrkirche Uznach (1940)

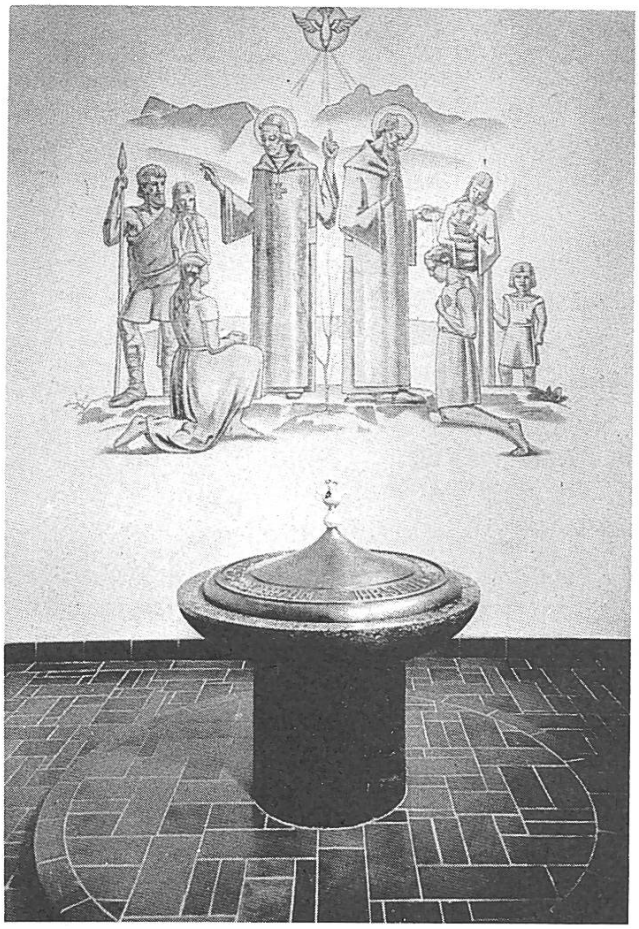
Am 9. Juni 1939 fasste sich Georg Weber ein Herz und schickte über den Linthkanal einen Brief, den er wie folgt eröffnete:

«Sehr geehrter Herr Kirchenpräsident! Wie Sie sich noch erinnern werden, habe ich gelegentlich (...) in Tuggen mit Ihnen betreff der Kirchenbemalung in Uznach Rücksprache genommen. Ich erlaube mir heute, mich nochmals bei Ihnen als Kirchenpräsidenten für die innere Bemalung der Kirche (...) höflichst zu empfehlen.»[22]

Diesmal trug die Bewerbung Früchte. Der Umbau befreite die Pfarrkirche Uznach von ihrem damals als unecht taxierten gotischen Aussehen. Der Innenraum musste völlig neu umgestaltet werden und kam bewusst auch für die Aufnahme von aus der Zeit und ihrem Fühlen entstandenen Werken in Frage. Schweizer Künstler aus allen Himmelsrichtungen — Büsser, Staerkle, Magg, Roesch, Wanner, Schenker — wurden herbeigezogen. Unter ihnen weilte auch der Maler aus dem Nachbardorf:[23]

«In der Taufkapelle schuf Georg Weber, Tuggen, das schöne Wandbild, die heiligen Glaubensboten Kolumban und Gallus darstellend, wie sie in unserer Gegend das Wort Gottes verkünden. Der heilige Kolumban predigt den andächtig lauschenden Zuhörern und der heilige Gallus spendet den Bekehrten die Taufe. Die stilisierten Linien unserer Berge zeigen, dass der Vorgang in unserer Landschaft spielt. Der Künstler hat die ruhige symmetrisch aufgebaute Komposition sorgfältig abgewogen, bewusst zeichnerisch gehalten und zurückhaltend koloriert. Es kam ihm vor allem auf die Gesamtwirkung im Raume an, die er auch wirklich erreicht hat. Das Bild, das durch seinen Inhalt wie durch seinen Schöpfer mit unserer Gegend enge Beziehungen hat, wird sich auch besonderer Wertschätzung erfreuen.»[24]

Parallel zum Kirchenumbau ist ein Journal geführt worden; darin sind der Bildentstehungsprozess und der etwa drei Wochen dauernde Malakt in ihrer zeitlichen Abfolge notiert:



29 Pfarrkirche Uznach, Taufkapelle, Wandbild, 1940 (Bild: Slg. Fam. G. Weber, Ascona)

Am 20. Mai 1940 wird dem Entwurf zugestimmt. 2. Juni: Georg Weber malt ein Probestück auf Putzgrund. 25. Juni: Gerüstung in der Taufkapelle. 13. August: Entfernen des Gerüstes für die Vollendung des Bildes.[25]

Wettbewerb Wandbild Bundesarchiv Schwyz (1935)

In den 30er Jahren nahmen die standortgebundenen Kirchengemälde Georg Weber in Beschlag. Ihre Gemeinsamkeit leitet sich aus ihrem ähnlichen Zweck und Inhalt ab. Eine neue Situation ergab sich, als im Juli 1935 ein Wettbewerb für ein Wandbild an der Stirnseite des noch im Bau befindlichen

Bundesarchivs in Schwyz ausgeschrieben wurde. Die Künstler waren in der Wahl des darzustellenden Gegenstandes frei. Erwünscht war eine Bezugnahme auf das vaterländisch-geschichtliche Gedankengut. Die Teilnahmeberechtigung beschränkte sich auf Maler der Innerschweiz. Die Wettbewerbsordnung und die Neuheit des Themas dürften Georg Weber zum Mitmachen animiert haben.

Insgesamt haben 48 Künstler die Wettbewerbsunterlagen angefordert, wovon schliesslich deren 29 einen Entwurf eingereicht haben, der sich aus drei Teilen zusammensetzte: Ideenskizze 1:50 auf gelieferter Planunterlage; Entwurf des Freskos 1:10; Detail in natürlicher Grösse auf einer Fläche von einem Quadratmeter.

In sechs Umgängen der Jury wurde der Sieger, Heinrich Danioth, ermittelt, dessen «Fundamentum« zur Ausführung kam. Die zweite Runde brachte die meisten Eliminierungen, auch Georg Weber gehörte zu den Ausgeschiedenen.

Eindeutig dominierend ist das Drei-Eidgenossen-Motiv, das fast von zwei Dritteln der Wettbewerbsteilnehmer in irgendeiner Variante ins Bild aufgenommen wurde. Nur die drei Schwörenden sind in sieben Vorschlägen auszumachen. Die Einseitigkeit dieser Sujet-Bevorzugung ist auf eine starke bildliche Tradition zurückzuführen. Den Rütlischwur kann man geradezu als Leitmotiv der Schweizer Historienmalerei ansprechen.

Auch Georg Webers Entwurf beschränkte sich auf die Wiedergabe dreier Schwurfiguren. Und ebenso auf ihn trifft zu:

«Es kann (...) festgehalten werden, dass das allgemeine Niveau der Konkurrenz (...) weder in formaler noch stilistischer Hinsicht (...) Format erreichte. Stark ist das Nachleben Hodlers spürbar, ja da und dort aufdringlich (Renggli, Mossdorf, Weber, Annen).»[26] In der Tat: Des Tuggners Gestalten, in heroisch-trotziger Körpergebärde versteift, scheinen dem Riesengemälde «Einmütigkeit» im Zürcher Kunsthaus entstiegen zu sein.[27]

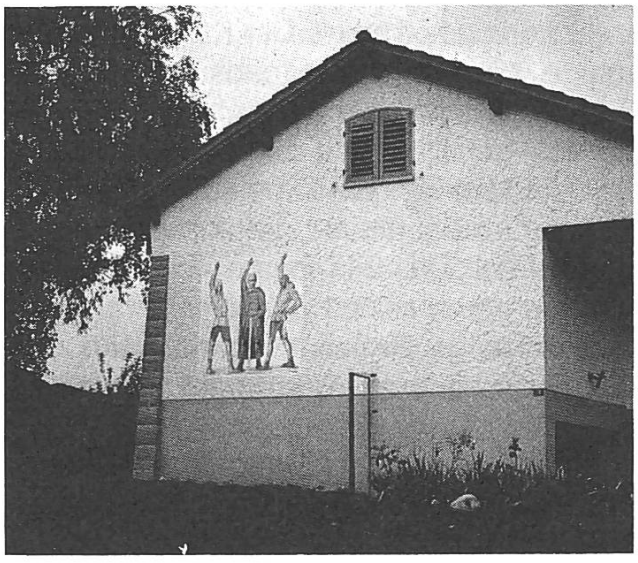
Georg Weber soll sein frühes Ausscheiden nur schlecht verwunden haben.[28] Dass er sich mit Verve dem Wettbewerb anschloss, bezeugt eine Anzahl von Entwürfen,[29] die sich aber über keinen allzu grossen künstlerischen Impetus ausweisen.

Letzte Wandmalereien in Tuggen

1956 — etwa 20 Jahre nach der herben Schwyzer Enttäuschung — brachte Georg Weber eine Wiedergutmachung: Er durfte zur Realisierung seiner drei Eidgenossen schreiten; Emil Bamert-Hess stellte ihm dazu die Giebelseite seines Hauses an der Gässlistrasse in Tuggen (Abb. 30) zur Verfügung.[30]

1957 widmete sich der Maler dem Thema des Gnadenstuhls (einer im 12. Jahrhundert entwickelten Darstellung der göttlichen Dreifaltigkeit): Der thronende Gottvater hält vor sich Christus am Kreuz; über ihnen schwebt die Taube als Sinnbild des heiligen Geistes.[31] Dieses Bild fügte Georg Weber der Taufkapelle der Tuggner Pfarrkirche ein. Szenen mit den heiligen Kolumban und Gallus umrahmen das Trinitätsmysterium. Der Gnadenstuhl verkörperte den Abschluss

30 Haus Emil Bamert-Hess (heute: Urs Bamert-Meli an der Gässlistrasse, Tuggen, Wandbild, 1956



von Georg Webers religiöser Wandmalerei; auf dem Gebiet der profanen Monumentalgemälde war's 1957 eine Sonnenuhr[32] an der Tuggner St. Gallerstrasse.

3.3. Landschaft

Die Landschaft als selbständiges Bildthema ist eine der jüngsten Gattungen der Malerei. Zwar kennt die Spätantike die Landschaftsdarstellung, aber das jenseitsbezogene Christentum lehnt den als heidnisch empfundenen Naturalismus ab. Landschaft lebt höchstens als Beiwerk in Figurenkompositionen weiter. Sie findet sich zuerst in der Buchmalerei und beeinflusst im Norden die Tafelmalerei (Brüder van Eyck). 1444 gibt der Schweizer Konrad Wirz erstmals ein nachprüfbares Landschaftsporträt der Genfersee-Gegend. Seit dem 17. Jahrhundert, vor allem von den Niederlanden ausgehend, erlebt die Landschaftsmalerei einen ungeahnten Aufschwung. Wirklich vor der Natur im Freien fertiggemalte Bilder gibt es erst ab Mitte des 19. Jahrhunderts. Die Impressionisten entdeckten die Stimmungsreize des Alltäglichen.

31 Haus im Dorf; Oel auf Leinwand, undatiert

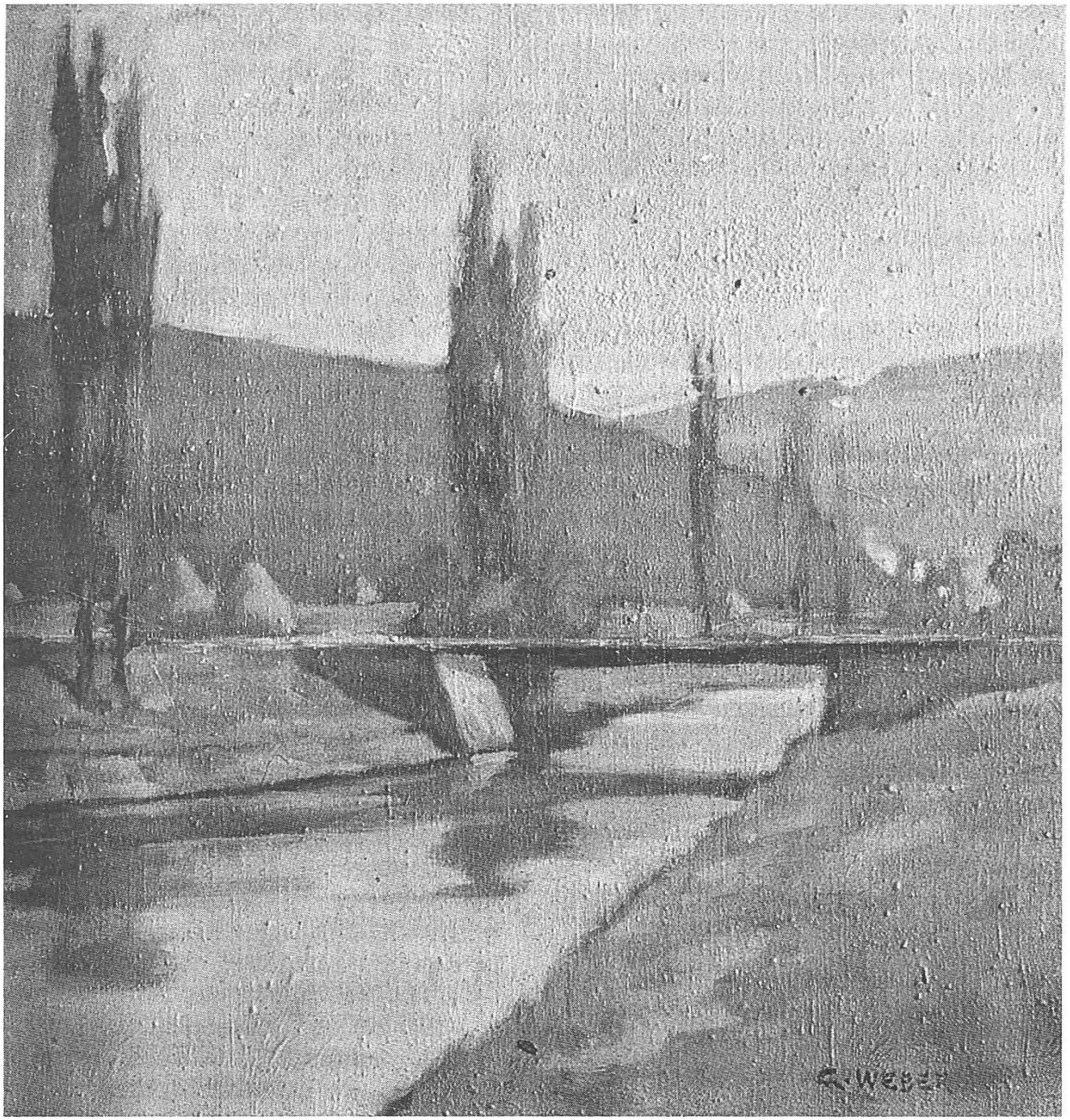
Erste Landschaften

Das derzeit älteste uns bekannte Landschaftsgemälde von Georg Weber ist genau besehen kein solches, sondern eine Architekturdarstellung, die wahrscheinlich unter dem Namen «Haus im Dorf» (Abb. 31) an der ersten Ausstellung des Künstlers im Kunsthaus Zürich zu bewundern war.[1] Vor dem nahsichtig aufgenommenen Gebäude — es ist das Haus der Familie Pfister (Linthstrasse 4), an dem der heutige Usego-Laden angebaut ist — flattern helle Laken an der Wäscheleine und geben dem Bild einen ungezwungenen Anstrich. Vorherrschend ist indes eine temperierte Stimmung. Das spürte auch der Kritiker der «Neuen Zürcher Zeitung», Hans Trog, als er vermerkte, «der Vortrag» in Oel sei «ziemlich flau.»[2] Damit tippte er eine bildnerische Eigenheit an, die Georg Webers Werk von allem Anfang an durchwirkte und ein Leben lang nicht mehr weichen sollte: eine zur Schwermut neigende Bild-Stimmung.

Reine Landschaften sind aus der Zeit um 1920 überliefert.[3] Da ist etwa, aus einer ungewöhnlichen Perspektive, nämlich von der Brücke aus über den östlichen Seitengraben bei der Grynau beobachtet, eine Flusslandschaft eingefangen.[4] Gewässer, Gelände und Spiegelung erscheinen in einem dominanten grau gedämpften Grün, das rauh gelagert als teigig-kompakte Schicht die Malfläche bedeckt. Ein in dieser fast rohen Ausführungsart verwandtes Bild mit dem Tuggner Kapellhof im Mittelgrund (Tafel 4) ist dorfeinwärts wahrgenommen, als ob Georg Weber nun heimkehrte, um die Gegend malerisch auskundschaften zu gehen.[5]

Eigenartiger Reiz der Naturmotive

Zehn Jahre später ist schon eine reiche Ernte eingebracht; Georg Weber entwickelte sich zum Landschafter und machte sich sukzessiv die Naturmotive um ihn herum dienstbar. Eine Exkursion des «Vereins für Heimat-



32 Brücke über Alt Linth bei Tuggen, Oel auf Leinwand, undatiert

kunde vom Linthgebiet» brachte diesen 1930 nach Tuggen. Mit einer etwas einseitigen Optik sahen seine Mitglieder im Atelier einen Künstler, «dessen Werk fast ausschliesslich der künstlerischen Wiedergabe der heimatlichen Landschaft gewidmet ist. Und doch treten diese heimatlichen Momente der reifen und ausgeglichenen Bilder Webers zurück hinter den künstlerischen Qualitäten. Manchen der besten Bilder eignet eine malerische Kultur, eine Feinheit des Kolorits, die diese Bilder zu wertvollsten künstlerischen Schöpfungen machen.»[6] Dieser Aussage ist beizufügen, dass man den Tuggner nicht als exklusiven Landschaftsmaler einstufen darf.

Ein Jahr danach, 1931, wurde das Atelier ein Raub der Flammen. Ein Gemälde (Abb. 32) überstand unversehrt die Unbill und wies lediglich Brandspuren am Rücken des Rahmens auf; es dürfte in den 20er Jahren entstanden sein.[7] Zu derartig konstruierten Entstehungsvermutungen muss häufig Zuflucht genommen werden, da die meisten Landschaften undatiert sind. Das Bild enthält einen typischen Naturausschnitt; Georg Weber schickte sich immer wieder an, ähnliche Ansichten zu malen.

Der Standort des Künstlers (und des Betrachters) ist das rechte Alt-Linth-Ufer, das von links unten diagonal in den Bildraum stösst. Auf der Gegenseite säumen Pappeln den Flusslauf und markieren so die Tiefe Richtung Grynau. Eine Brücke (auf der Höhe des Tuggner Kapellhofs) überquert das Gewässer, im Hintergrund links der Untere Buechberg, hinter dem rechts ein weiterer Hügelzug verläuft.

Georg Weber schuf hier ein kleines Werk voller Lieblichkeit. Die subtil-zarte Farbigkeit in Braun-, Grün- und Grauvaleurs und einem trüben Violett ergeben eine harmonische Gesamtheit. Ein einfaches Bildgerüst, aus prägnanten Vertikalen (Pappeln), Horizontalen (Brücke) und Schrägen (Fluss) bestimmen die Grobstruktur des Bildes. Die Detailtreue nimmt mit zunehmender Entfernung ab und erzeugt auf diese Weise den Eindruck der Weite.

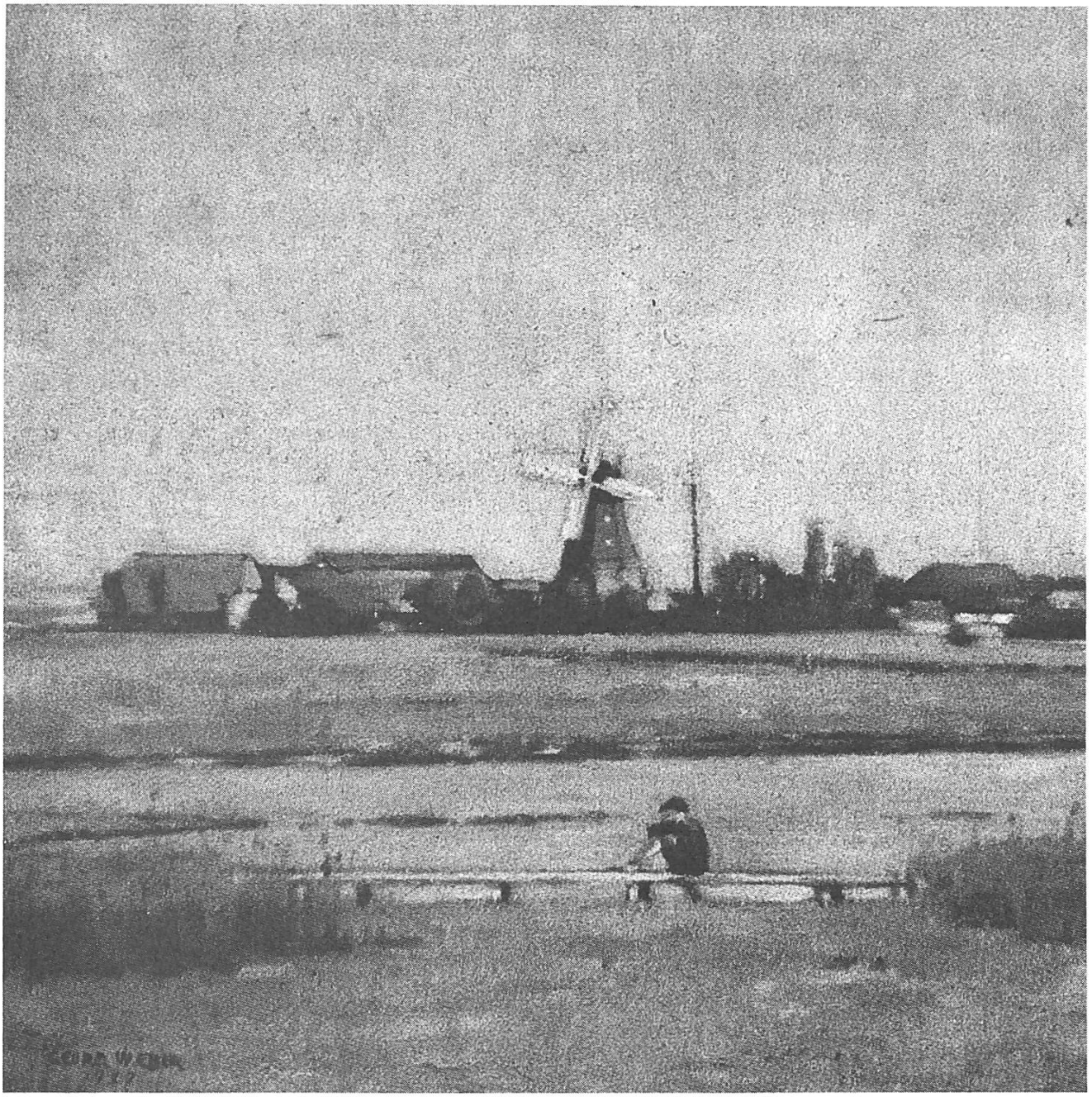
Wie oft tastete Georg Weber die Landschaft behutsam mit seinen Augen ab und liess die dabei empfundenen Regungen durch den Pinsel ins Gemälde einfliessen! Er sah mit wachem Verstand und analysierte. Nur dieser Schärfe ist es zu danken, dass er ein System der Zwischentöne entwickeln konnte, Töne, die wir mit unserer starren Ausrichtung auf plakative Buntheiten nicht mehr oder nur mit Mühe bemerken. An seinen Bildern werden wir uns des Verlusts gewahr. Er erschloss uns ein Reich der verborgenen Farben, die er nicht erfinden, sondern in der Wirklichkeit aufspüren musste. Nein, mit künstlerischer Phantasie hat das wenig zu tun, eher mit dem Willen und Können, das von der Natur Abgelauschte sichtbar zu machen: Olive, Ocker, Beige, Lila, selbst Rosa — alles natürliche Selbstverständlichkeiten, die uns Georg Weber ins Bewusstsein hebt. Er war oft dem Vorwurf ausgesetzt, seine Hervorbringungen seien monoton. Einerseits wusste er, dass daran etwas lag, anderseits sind seine Gestaltungen so bunt wie die abgemalten Objekte, die Linthebene-Landschaften, die nun mal keine Träger gegensätzlicher Farbigkeit sind.

In allen Ausstellungen von Georg Weber ist der Landschaften-Anteil der grösste. Er war ja kein Schnellmaler, aber er produzierte beständig. Mit jedem Gemälde veräusserte er sich ein Stück, und das ist aufmerksamen Beobachtern nicht entgangen, die Feinheiten und Vorzüge des Tuggners erkannten:

«Die sich der Natur getreu anpassende Farbgebung, fern von jeder Prunksucht, wirkt in ihrer vornehmen Bescheidenheit überaus anmutig und stimmungsvoll. Was aber sämtlichen Bildern einen einzigartigen Reiz verleiht, ist die mit staunenswerter Virtuosität behandelte Perspektive. Fällt nun gar das natürliche Sonnenlicht auf die kaum je durch Staffage belebten Wald- und Wiesengruppen mit den charakteristischen binsenbewachsenen Wassergräben, oder auf die in reiner Sachlichkeit aufgebauten Landhäuser, so ergiesst sich über die Szene ein unbeschreiblicher Zauber.»[8]

Der dies im «St. Galler Volksblatt» berichtete, war Professor Otto Francke aus Weimar. Er besuchte im Sommer 1928 seine Tochter; ihr Mann war der deutsche Ingenieur Scheibe, Chef der Oelbohrung. Georg Weber war mit ihnen befreundet[9] und setzte der Oelsuche ein Denkmal, wohl das einzige künstlerische Dokument (Abb. 16), das dem technischen Unternehmen in der Linthregion zugedacht ist.[10]

Er malte in gebührendem Abstand die Bautengruppe der Bohranlage mitten in der Ebene ab. Als Hintergrundkulisse dienen



33 Insel Poel, Ostsee; Oel auf Leinwand, 1927

die Glarneralpen: vor ihnen richtet sich allerdings ein dramatisch-gleissender Wolkenvorhang auf. Der Oelturm reckt sich als mächtiger Senkrechtakzent in die Höhe. In einem andern Gemälde (Abb. 33), wovon unten die Rede sein wird, ist das Oelbohrwerk quasi durch eine Häuseransammlung mit Windmühle ausgewechselt.[11]

1929 beteiligte sich der Künstler an einer Bilderschau in St. Gallen. Erstmals mischte sich ein Wermutstropfen in das sonst einhellige Lob auf seine Malerei. Voraus ging aber nochmals eine positive Besprechung im «Tages-Anzeiger» vom 8. März 1926; daraus ist in Erfahrung zu bringen, dass die Bilder «herrlich in der Tonigkeit» seien und dass das «kleinste Stück der Leinwand verarbeitet» sei. «Ohne Dramatik, ohne jeglichen Pathos, ohne starke Gegensätze von Hell und Dunkel» verliehe er der Landschaft

den Schimmer des «Feierlichen».[12] Die st. gallische Kritik nun argumentierte ähnlich, sah jedoch auch Schattenseiten:

«Diese Malerei: idyllisch, zart, und tonig atmosphärisch, ist rein gefühlsmässige Eindruckswiedergabe. Ganz an der Oberfläche bleibend, ohne tiefere Überlegung, oder schöpferisches Wollen und Geschehen. Rein reproduktiv, nicht photographisch, aber doch schematisch. Die Vielfalt tut der Malerei Webers etwas Abbruch. Die Skala der Töne ist hier wie dort dieselbe, knapp und korrekt, nirgends ein Anlauf, eine Steigerung (...) Die Gleichmässigkeit in Technik und Expression bringt es mit sich, dass auch das Ostsee-Motiv 'Auf der Insel Poel' sich nur durch fremde Form der Mühlenradflügel von den Linth-Landschaften abhebt. In der linearen Ausführung sind alle diese Arbeiten sehr intim und fein und entschädigen reichlich für die farbige Monotonie der Palette.»[13]

Dieser Beurteilung darf man ihre Berechtigung nicht absprechen, zumal darin zwei Aspekte, bejahend und in Frage stellend, ausgleichend zu ihrem Recht kommen.

Aufstand gegen Kontrastlosigkeit

Georg Weber litt an seiner Spezialität, über eine Tonleiter scheuer Farben zu verfügen. Dieses Unbehagen übertrug sich auch auf seine Frau, die sich für einmal hinter dem Rücken ihres Mannes ins Zürcher Kunsthaus stahl, um dort um Rat zu bitten. Sie kam leicht verschämt mit dem Bescheid zurück, Georg Webers verschleierte Farbigkeit sei besser als eine knallige und erzwungene.[14]

Ein Niederschlag des Suchens nach augenfälligen Gegensätzlichkeiten ist in den vorwiegend gelblich gestimmten Bildern der 30er Jahren auszumachen. Georg Weber soll seinerzeit auch die blühenden Rapsfelder, die sich am Südosthang des Tuggner Buechbergs ausdehnten, als Motiv seiner Malerei einverleibt haben.[15]

In einem undatierten Gemälde (Tafel 8) ist bezeichnenderweise eine Abendstimmung das Thema.[16] Dunkel lodernde Pappeln säumen auf einer Seite die breite Böschung des diagonal ins Bild hineinlaufenden Kanals. Die einbrechende Dämmerung setzt ihre Signale, die Schatten, die in farblichem Widerstreit zum Gelb, überhaupt zur Helligkeit des Bildes stehen.

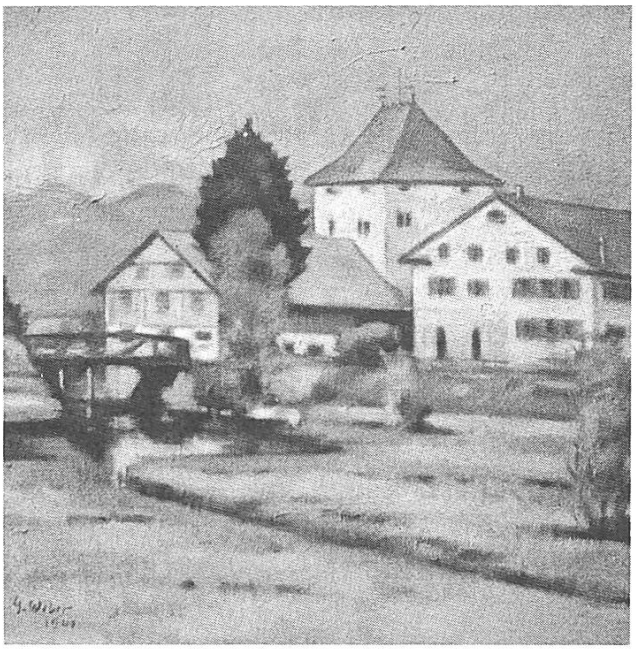
Solche Zusammenstösse von Hell und Dunkel bleiben Raritäten.[17] Sie erlösen zwar das Bild von einer gewissen Gleichförmigkeit, aber darin spiegelt sich ein Wollen, das sich selbst zu gefallen trachtet. Die «gelbe Periode»[18] war nicht von langer Dauer, schliesslich konnte Georg Weber nicht einfach alles Bisherige überspringen. Der Aufstand gegen die Kontrastlosigkeit verebbte so schnell wie er angefangen hatte.

Vollgesogene Landschaften

Hauptsächlich in die Phase von Engelberg, also in die 40er Jahre, sind Bilder anzusetzen, die durch ein eigenwilliges Merkmal wie zu einer Kette verknüpft sind.[19] Die fraglichen Gemälde sind nicht ausschliesslich dem Obwaldner Motivkreis zuzurechnen; sie enthalten ebenso Linthgebiet-Sujets, etwa die Grynau (Abb. 34).[20] Ihnen ist eine geläuterte Frische eigen, die die Landschaft nach einem Regen präsentiert, der das Gelände gesättigt hat. Das Schwammige, das Vollgesogene durchdringt jede Stelle, erfasst selbst allfällige Architekturen und Pflanzungen. Eine abschüssige, häuserbestandene Alpweide kann da in ihrem Zustand des Aufgeschwemmtseins sich im Hässlichen verlieren, wenn es schorfartig gefleckt ist.[21]

Verstaubte Ebene

Bei einer pastosen Malart entsteht eine reliefartige Wirkung. Anfänglich, mit seinen ersten Landschaften, schloss sich Georg We-



34 Häusergruppe bei Grynau, Tuggen; Oel auf Leinwand, 1940

ber dieser Technik an, die er aber schnell verfeinerte und zum entgegengesetzten Punkt hinaufführte, zur «vertreibenden» Verfahrensweise: Mit dem Malwerkzeug wird die Farbmasse derart aufgetragen, dass sie flach ohne Behandlungsspuren zu liegen kommt.

Die «vertreibende» Technik zeitigt einen ausserordentlichen malerischen Effekt. Dieser offenbart sich auch in jenen Schöpfungen Georg Webers, die vornehmlich im Vordergrund mit vielen Braunvarianten, die in Richtung Beige tendieren, aufwarten.[22] Diese spröde Farbigkeit erweckt oft den Eindruck, die Landschaft sei verstaubt oder, mitunter, sie sei durch die Glut der Hitze gelähmt.

Eine 1944 gefertigte Oelmalerei (Tafel 5)[23] hat ihre Horizontlinie auf der Höhe des unteren Bilddrittels, dort, wo sie auffallend häufig ihren Platz hat. In diesem Teil zieht sich mit unwiderstehlichem Tiefendrang die Ebene dahin. Sie ist mit Büschen bestockt. Von rechts ragen fast über die ganze Breite, parallel zum Rand gestaffelt, Schilfgürtel ins Bild — sandfarbene (beige). Sie geben eine Idee von Trockenheit und Dürre der noch ruhenden Frühlingslandschaft. Im Hintergrund türmen sich die Glarner Berge auf, mit Schneeresten bedeckt und rechts von der steilen Hirzli-Ostflanke (Fänenwald) überschnitten. Die stille Dramaturgie, die Georg Weber zur Verbildlichung der Übergangssaison-Stimmung anwandte, legt von einem ausgefeilten technischen Können und einem tiefen künstlerischen Empfinden Zeugnis ab.

3.4. Porträt

Ein Bildnis oder Porträt ist die künstlerische Darstellung eines oder mehrerer Menschen und hängt wie keine andere Bildart vom inneren Verhältnis des Darstellers zum Dargestellten ab. Die historische Ausgangsform ist die ganze Figur. Erst mit zunehmender Vermenschlichung und Realistik konzentriert sich das Abbildungsinteresse auf das Gesicht. Das Kopfbild als Spiegelung der Persönlichkeit tritt in allen Epochen auf. In der geschichtlichen Entwicklung zeichnet sich ein Übergang vom idealen zum realistischen Bildnis ab. Schon das griechische und römische Porträt kennt wirklichkeitsverwandte Züge. Dem Mittelalter hingegen ist die Persönlichkeitswiedergabe fremd. Das Individualporträt, wie wir es heute kennen, wird ab dem 15. Jahrhundert zu einem Anliegen der Malerei und geht zusammen mit der «Entdeckung der Welt und des Menschen» (Jakob Burckhardt).

Studien

Georg Weber hat die Studie als ein Mittel der Fixierung eines Motivs eingesetzt. Aufgrund der vorhandenen Studien lässt sich schliessen, dass ihm der Mensch als wichtigste Vorlage diente, um sein Beobachtungsvermögen und seine Gestaltungskraft zu bilden (Tafel 3). Studien als künstlerische Geläufig-

35 Bildnis Maria Noser-Bamert (1897-1953) (Studie); Mischtechnik, auf Papier, 1907

keitsübungen waren namentlich in den Akademien an die Wiedergabe eines Objektes gebunden. Mit diesem Verfahren wird sich Georg Weber in seiner Münchner Zeit vertraut gemacht haben. So sind denn die meisten Studienbildnisse in der Spanne zwischen 1907 und 1909 entstanden: Köpfe von Kindern und Greisen, von stattlichen Männern und Frauen ruhen auf dem Oberkörper, als ob dieser ein Sockel wäre.[1]

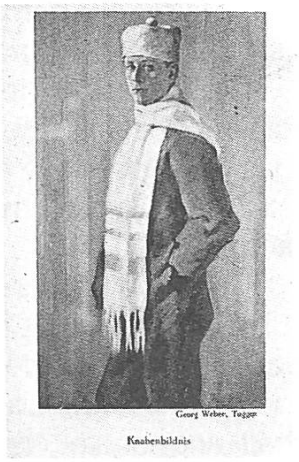
Zwei Bildnisse können konkret je einer Person zugeordnet werden.[2] Da ist das 1907 entstandene Mädchenbildnis (Abb. 35), das Maria Noser-Bamert (1897-1953) als Zehnjährige zeigt.[3] Die Kleine ist mit sparsamem Linieneinsatz, der die Umrisse akzentuiert, von vorne wiedergegeben. Das Gesicht, in zarter Gestalt, ist minim modelliert. Im Kontrast dazu steht das Porträt von Jean Pfister (1858-1922) (Abb. 36), Gemeindepräsident und Kantonsrat.[4] Der Kopf, leicht aus dem Profil gedreht, ist wuchtig und plastisch herausgearbeitet. Überdies wird die Qualität der Haut, ihre Geschmeidigkeit, betont. Diese Konzentrierung auf das Stoffliche, auf das Äussere geht zulasten der Sichtbarmachung seelischer Befindlichkeit.

Der Studiencharakter der gezeichneten Bildnisse, viele mit Rötelstift ausgeführt, offenbart sich auch darin, dass die Partie unter dem Hals — Schulter, Brust — nur skizzenhaft angedeutet, der Kopf indes detailliert festgehalten ist.

Modellbildnisse

Um 1915 brachte Geoeg Weber wahrscheinlich seine besten Porträts hervor. Als Vor-Bild wählte er meistens Menschen aus dem ihm nahestehenden Personenkreis. Das Modell war aber nicht mehr Vorwand

36 Bildnis Jean Pfister (1858-1922) (Studie); Mischtechnik, auf Papier, 1909



37/38 Links: Knabenbildnis (Studie); Rötel auf Papier, 1915. Rechts: Knabenbildnis; Ausführung in Oel als Postkartenmotiv

zur Aneignung künstlerischen Geschicks, es war Vorlage zur Anfertigung eines vollwertigen Bildnisses.

Den Sprung von einer Studie zum Porträt erschliesst uns ein Bildpaar (Abb. 37 und 38): Die Zeichnung gibt einen einfach gewandeten Knaben als Kniestück wieder; die Ausführung in Oel zeigt dieselbe Figur, jetzt sozusagen aufgewertet, mit Schal und Mütze.[5]

Im Frühjahr 1915 stellt Georg Weber erstmals im Kunsthaus Zürich drei Bilder — wovon zwei Porträts — aus. Daraufhin ertönt in der «Neuen Zürcher Zeitung» folgendes Echo:

Vor allem die Bildnisse «zeigen ein schönes malerisches Talent. Auf grau sind sie gestellt; wie dieses reich gemacht ist durch ein durchaus nicht gewöhnliches Empfinden für die Tonnüance, das macht dem Maler alle Ehre; dabei gestaltet sein Pinsel breit und flächig, und der Umriss der Gestalten hat eine charakteristische Lebendigkeit.»[6]

Der obige Text dürfte sich u.a. auf das Damenbildnis[7] beziehen, das Louise Müller-Pfister (geb. 1897) (Abb. 19), Tuggen, als etwa 18jährige zeigt.[8] Diesem Werk malerisch verwandt sind das «Bildnis eines Bauern» (Abb. 43)[9] und das «Lesende Mädchen» (Tafel 2),[10] das ziemlich sicher Frieda Balmer darstellt, eine 1915 im Postbüro Tuggen Angestellte.[11]

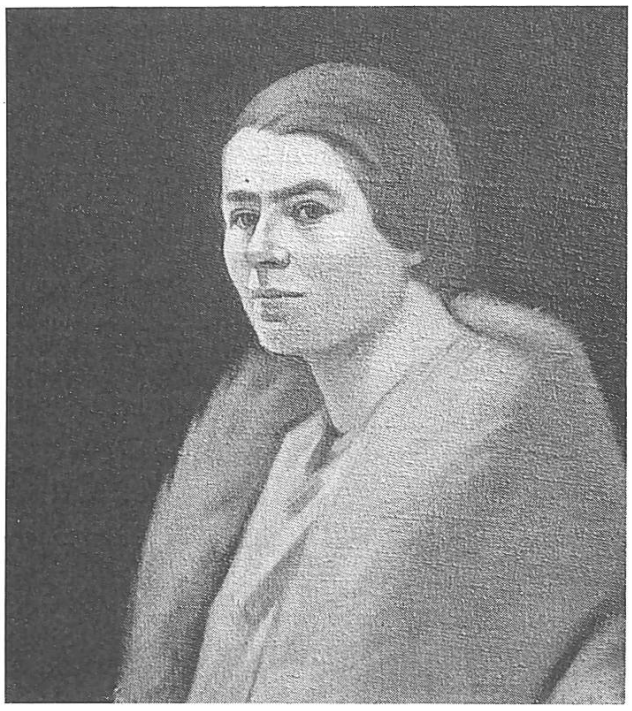
Die Figuren in den ersten Oelbildnissen rekrutierten sich aus dem einfachen Dorfmilieu.[12] Mit ihnen demonstrierte Georg Weber seine Begabung, realistische Bestandesaufnahmen vornehmen zu können, ohne Sklave der Wirklichkeit zu sein. Diese Porträts waren eine Art Visitenkarte. Jetzt konnten sich auch Honorationen, also angesehene Bürger, Georg Weber anvertrauen. Vor diesem Hintergrund wohl kam 1917 das Porträt von Bezirksammann August Spiess-Spiess (1870-1945)[13] zustande (Abb. 20).

Als Zeichen der Wertschätzung und sozialen Ebenbürtigkeit kann für einen Künstler das Abmalen eines Geistlichen bedeuten, weil dieser in einer Gemeinde oben auf der Prestigeskala steht. Bekannt sind zwei Priesterbildnisse von der Hand Georg We-

39 Bildnis Kaplan Alois Gisler (1896-1944); Oel auf Leinwand, 1937 (Bild: Franz Gisler, Udligenswil)

40 Postum-Bildnis Kaspar Bamert (1854-1926) für Galerie der Landammänner im Schwyzer Regierungsgebäude; Oel auf Leinwand, 1935

41 Postum-Bildnis Anna Kessler-Ruoss (1903-1933); Oel auf Leinwand, undatiert



bers. Beide Porträtierten wirkten in Tuggen: Kaplan Josef Ifanger von 1917 bis 1921 — er soll als Feldprediger abgebildet sein[14] — und Alois Gisler (Abb. 39)[15] von 1922 bis 1928.[16]

Porträts nach Fotografie

Ein besonderer Auftrag wurde Georg Weber 1935 zuteil. Für die Galerie der Landammänner im Sitzungssaal des Schwyzer Regierungsgebäudes hatte er ein Abbild von Kaspar Bamert (1854-1926) (Abb. 40) bereitzustellen.[17] Dieser war Mitglied der liberalen Partei und Landammann von 1916 bis 1918.[18] Neun Jahre nach dessen Ableben erhielt Georg Weber die Aufgabe anvertraut, nach einer Fotografie Kaspar Bamerts Erscheinungsweise der Nachwelt zu überliefern. Die malerische Übertragung erhielt einen Zug ins Heroische: Entrücktheit spricht aus der bewegten, gräulich-violetten Hintergrundfolie, die um den Schädel eine auratische Form annimmt, gleichsam an einen

42 Fotografie von Anna Kessler-Ruoss, Vorlage für Bildnis (Bild: Slg.Vital Kessler, Tuggen)

verweltlichten Heiligenschein erinnernd. Ein dunkler Umriss bindet Kopf und Brust zusammen.

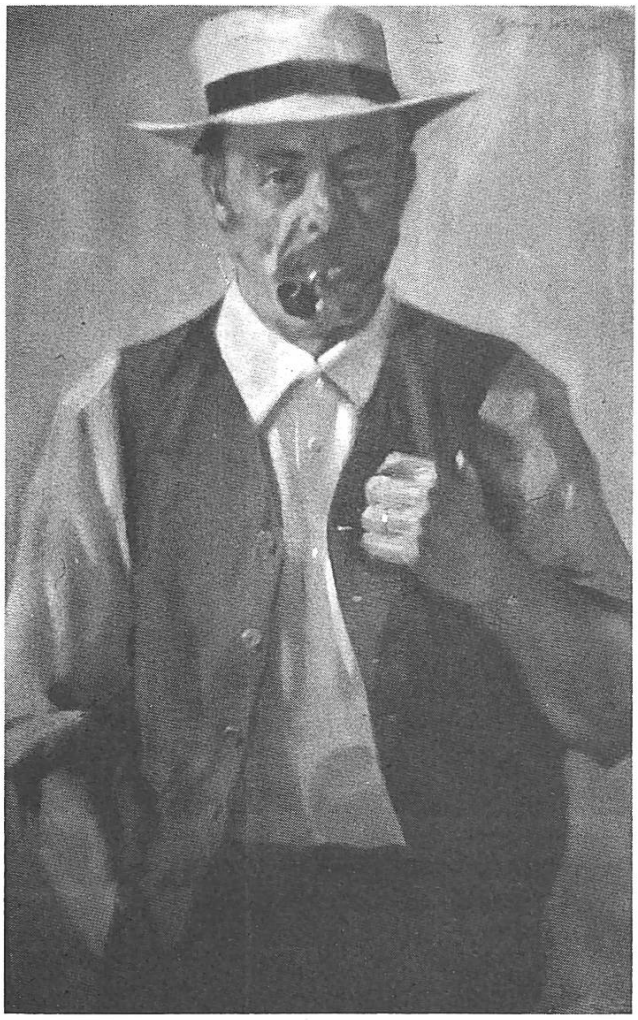
Dasselbe Befremdliche und Unreale ist ins Postum-Porträt von Richard Spiess (1906-1932)[19] eingedrungen. Das Aufeinandertreffen von Rot, Rosa, Braun und Gelb, dieser Gegensatz gerinnt zum Sinnbild der Abwesenheit, das mitteilt: Der Vergegenwärtigte weilt nicht mehr unter den Lebenden.

Weniger visionär, dafür freundlicher wirkt das Bildnis von Anna Kessler-Ruoss (1903-1933) (Abb. 41)[20]: Ihre Haut ist gespannt, jugendlich und in ebenmässigem Beige, Ocker und Braun gestaltet. Um ihren Hals schmiegt sich ein breiter, veristischer Pelzschal, ein Symbol der Würde, das freilich in seiner krassen Wirklichkeitstreue in Widerstreit zum Bild tritt. Der Pelzschal ist denn auch nicht auf der Fotografie, nach der das Porträt entstand, zu sehen, sondern eine freie Zutat des Malers.[21]

Bildnisse von Familienmitgliedern

Das bereits angesprochene «Bildnis eines Bauern»[22] stellt niemand anders dar als den Vater des Künstlers, Arnold Weber (Abb. 43). Ein überraschend schalkhaftes Äusseres kennzeichnet seine Person, ein Hauch von List sammelt sich in seinen Augen. Mit Hut und Pfeife, weissem Hemd, grauem Gilet und dunkler Hose ist er ausgestattet. Eine Hand steckt im Hosensack, die andere ist lässig mit dem Daumen ins Westenarmloch eingehakt. Als echter Bauer vermag er nicht restlos zu überzeugen, er steht eher in der entsprechenden Pose da.

Warum gab sein Sohn, Georg Weber, die Identität nicht preis, warum heisst das Gemälde nicht «Mein Vater»? An dieser Frage liesse sich eine psychoanalytische Deutung entspinnen. Vielleicht lässt sich soviel sagen: Der Maler sah seinen Vater weniger in dieser Rolle; der Künstler erblickte in ihm den Freund, den verwandlungsfähigen Kumpan.



43 Bildnis Arnold Weber (1855-1933); Oel auf Leinwand, 1915

Wohl im Heiratsjahr, 1918, hat Georg Weber seine Braut oder Gemahlin (Abb. 44) konterfeit.[23] Nichts Feierliches, das auf eine bevorstehende oder soeben erlebte Vermählung hindeutete, nein, Martha (Weber)-Schürer ist mit schlichtester Gültigkeit in Seitenansicht dem Bildgeviert eingefügt.

Das Porträt von Tante Karolina (Abb. 3, Mitte rechts) aus dem Jahr 1926 zeigt eine Frau von ernsthaftem Aussehen, kantige Züge durchziehen ihr Gesicht.[24] Ihr glattgestrichenes Haar läuft zuchtvoll über die ganze Kopfdecke und sammelt sich in einem Knoten. Der Ausdruck ist bestimmt und energisch. Man kann sich gut vorstellen, dass sie Georg Webers Mutter, die ja kurz nach des Künstlers Geburt verstarb, selbstbewusst ersetzen konnte.

44 Bildnis Martha Weber-Schürer (geb. 1896); Oel auf Leinwand, undatiert

Gleich zweimal erscheint Tochter Edith im Bild.[25] Einmal steckt sie in einem Mantel, dessen Kragen hochgeschlagen ist, das andere Mal (Abb. 3, Mitte links) trägt sie ein weissliches Kleid mit eckigem Ausschnitt. Das Haar, kurz, fest und beinahe schwarz, umrahmt ein hübsches Gesicht, aus dem zwei grosse, dunkle Augen blicken. Edith im Mantel ist noch ganz Kind, und ein Hauch Traurigkeit huscht über ihr Antlitz. Im andern Porträt glaubt man schon eine kleine Dame vor sich zu haben.

Wilhelm Schürer[26] und Maria Schürer[27], Georg Webers Schwiegereltern, und Martha Weber mit ihrer Tochter,[28] diese drei Oelgemälde, in den 50er und 60er Jahren gemalt, scheinen eigentümlich kraftlos; es gebricht ihnen an Frische und Unmittelbarkeit, die den voraufgegangenen Porträts von Familienmitgliedern innewohnen.

Selbstporträts

Das schon erwähnte Selbstbildnis (Analogie: Abb. 1) im Winterthurer Künstlerbuch[29] ist eine eher scherzhafte Eigenbegegnung. Georg Weber sieht sich als rauchender Dandy an der Arbeit, dessen Augen im Schatten des Hutes verschwinden quasi als Hinweis darauf, dass das Porträt als Persiflage zu lesen ist.

Dieselbe Kopfbedeckung verpasste Georg Weber auch dem «Bauern», seinem Vater.[30] In beiden Bildern klingt Ironie an. Ist das Zufall? Immerhin gibt es das Sprichwort: Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm.

Das Winterthurer Bildnis gibt den Künstler bis zum Knie in ¾-Drehung wieder.[31] Es setzt sich konsequent aus den jugendstilhaft aufgefassten Teilen Linie und Fläche zusammen. Mit der Linken hält der schlacksige Maler die Palette, die eine übergrosse geschweifte Herzform aufweist und auf Hüfthöhe die Figur überschneidet; so erhält das Malhilfsgerät als Attribut sein erforderliches Gewicht. Die andere Beifügung, der Pinsel, wird von der rechten Hand gehalten, die das Hauptinstrument des Künstlers gewissermassen als Pranke umschliesst.

Das zweite Bildnis (Tafel 1) und vermutlich das einzige in Oel schuf Georg Weber im Alter von 45 Jahren (1929).[32] Der Porträtierte tritt als Künstler auf mit Stehkragen, in Krawatte und Weste, darüber trägt er einen gelblich-weissen Malfrack. Die Brustpartie geht schräg in das Bildinnere. Das Gesicht ist geringfügig abgewendet. Der Blick ist direkt auf den Betrachter orientiert, d.h. Georg Weber sah sich selbst von Angesicht zu Angesicht. Zu einer schonungslos offenen Gegenüberstellung kam es nicht. Er war auch nicht der Typ, der die ungeschminkte Konfrontation suchte. Sein Zusammentreffen mit Menschen legte er auf Eintracht und Respekt an. So musste auch die Eigensicht ausfallen.

Georg Webers Augen sind leicht verkniffen, sie deuten Nachdenklichkeit an. Er entbietet sich ein aufrichtiges Ja. Die Farbigkeit strebt den Ausgleich an: Sie ist ungewöhnlich hell und heiter vorgetragen, ist ganz auf Versöhnung aus, wie es dem Maler als Mensch entsprach.

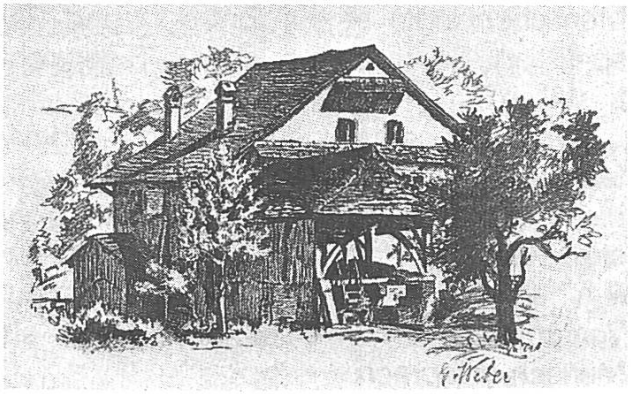
3.5. Grafik

«Grafik» (nach griech. graphein = schreiben, zeichnen) ist die übergreifende Bezeichnung für alle Gebiete der Zeichnung in Kunst und Industrie. Dazu zählen auch die Gebrauchsgrafik sowie der vervielfältigende, manuell hergestellte Bilddruck. Häufig wird der Begriff (grafisch) im Gegensatz zur weichen, fliessenden Darstellungsart (malerisch) gesehen.

Mühle Tuggen

Eine gefalzte Karte, die 1963 anlässlich des 90. Geburtstages von Karl Bruhin-Diethelm (1873-1965) herausgegeben wurde,[1] trägt auf dem Titelblatt (Abb. 45) eine Zeichnung mit der Legende: «Mühle Tuggen anno 1905». Auf dem Original selbst ist keine Jahresangabe vermerkt.[2] Stimmt das Datum, liegt hier die älteste Freihandzeichnung vor, die von Georg Weber stammt. Die Mühle ist isoliert und ohne Landschaftshinweise übereck in die Bildtiefe gerückt. Die sie umstehenden Bäume sind locker hinskizziert, der Bau seinerseits — einst ein Gwerbebetrieb, zu dem noch eine Sägerei und eine Bäckerei gehörten — ist aufmerksam registriert; im besonderen sind die Holzwände in ihrer Stofflichkeit sensibel nachempfunden.[3]

45 Titelseite von Karte (1963 gedruckt) mit Mühle-Motiv, das seinerseits 1905 als Zeichnung entstanden sein dürfte



Fahnenweihe Jungmännerbund 1921

Anlässlich der Fahnenweihe des Jungmännerbundes im Jahre 1921 sind Postkarten in Umlauf gesetzt worden. Die Hauptseite ist mit einem knienden Jüngling im Vordergrund geschmückt, der eine Fahne gesenkt vor sich hinhält. Hinter ihm ist der Tuggner Kirchturm gezeichnet, auf dem eine Immaculata — eine lichtverklärte, auf Wolken und der Mondsichel stehende Madonna mit Kind — erscheint. Die Signatur «G. Weber» ist oben rechts angebracht.[4]

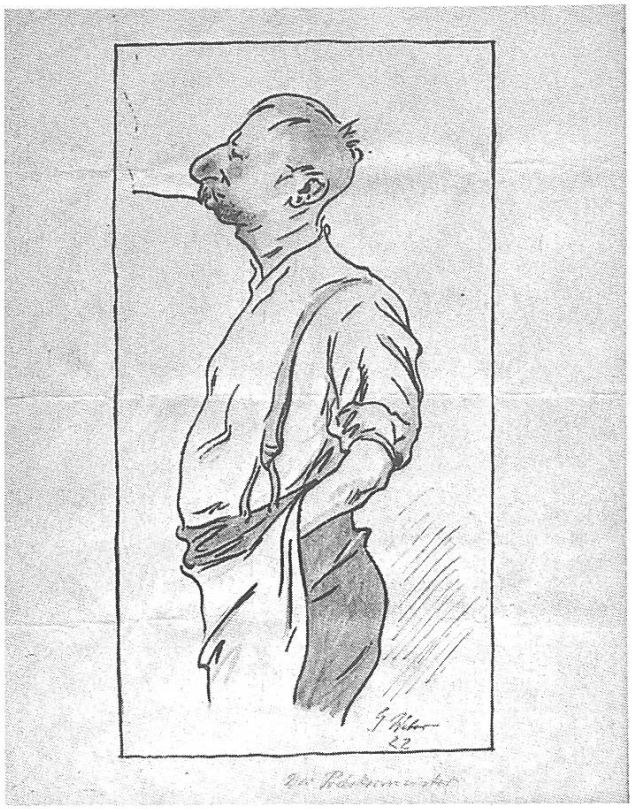
Die (echte) Fahne darf man ebenso als Werk des Malers ansprechen.[5] Im Protokollbuch des Jungmännerbundes lautet ein knapper Eintrag dazu: «Zeichen und Farben sind von einem namhaften Kunstfreund entworfen.»[6] Diese Erwähnung ohne Namensnennung ist bestimmt auf Georg Weber gemünzt, der das Gemeindewappen prominent als Signet auf die Fahne setzte.

Karikatur von Bäckermeister Bächtiger

1922 kehrte sich der Künstler für einen Moment einem Genre zu, das weniger seinem Temperament entsprach. Georg Weber muss gespürt haben, dass er nur mit einem ihm unvertrauten Medium, der Karikatur, eine angemessene Bewältigung des Motivs erreichen konnte. Bäckermeister Otto Bächtiger-Pfister (1881-1970), Tuggen, war ein unübersehbares Dorforiginal und drängte nachgerade zur pointierenden Karikierung hin (Abb. 46). Er ist denn auch in zugespitzter Charakterisierung als Halbfigur in Seitenansicht dem Zeichner aus humorvoll-übermütiger Hand entsprungen.[7]

Kantonalschützenfest in Tuggen (1931)

Es blieb nicht nur beim Einsatz für den Jungmännerbund. Verschiedentlich engagierte sich Georg Weber für die Orts-



46 Karikatur von Otto Bächtiger-Pfister (1881-1970); Mischtechnik, auf Papier, 1922

47 Plakat, 1931 (Bild: Plakatsammlung des Kunstgewerbemuseums der Stadt Zürich)

vereine.[8] Er hatte ihnen mit nützlichen Hilfeleistungen zuzudienen, kam aber als eigentlicher Künstler weniger zum Zuge, was seiner Arbeitsqualität keinen Abbruch tat. Das geht deutlich aus seinem Mittun für das Schwyzer Kantonalschützenfest in Tuggen hervor. Darüber informierte der «March-Anzeiger» vom 5. Juni 1931:

«In den letzten Tagen ist das Festplakat unseres Schützenfestes zum Versand gekommen. Dasselbe ist eine farbige, wirkungsvolle Reklame für die festlichen Tage. Auf die gebräuchliche Schützenfigur wurde verzichtet, dafür ein einfaches, in kräftigen Farben gehaltenes Landschaftsbild gewählt, ein Ausblick auf die Linthebene mit dem charakteristischen Mürtschenstock im Hintergrund. Die Schützenscheibenreihe und der Flaggenschmuck geben dem Bild den festlichen Ton. Das kant. Schwyzerische ist in den Farben der Flaggen rot und weiss und dem Schwyzerwappen nachhaltig betont. Neben dem Schwyzerischen wird auf den Festort hingewiesen, dargestellt durch das Wappen von Tuggen, St. Gallus mit dem Fährmann im Schiffchen. Das ganze Plakat ist in kräftigen, wohlabgewogenen Farben, weiss, rot und blau gehalten und wird sich an jeder Wand und an jeder Plakatsäule behaupten können. Es dürfte auch eine fachmännische Kritik nicht zu scheuen haben. Festplakat, Festkarte und Ehrenmeldung haben als Schöpfer unsern lieben Mitbürger Hr. Georg Weber, Kunstmaler in Tuggen.»[9]

Er war demzufolge — so würde man heute sagen — für das visuelle Erscheinungsbild des Schützenfestes verantwortlich. In der Funktion der künstlerischen Ausgestaltung war auch die Herstellung von Kulissen für das zum Fest gehörende patriotische Theater «Das Volk der Hirten» inbegriffen.[10] Die prunkvolle Ausschmückung einer festlichen Veranstaltung war übrigens schon an den Fürstenhöfen der Renaissance im Schwange. Kein geringerer als Leonardo besorgte z.B. die Dekoration bei Festivitäten der Sforzas in Mailand.