

Zeitschrift: Marchring
Herausgeber: Marchring, Kulturhistorische Gesellschaft der March
Band: - (1984)
Heft: 24

Artikel: Georg Weber (1884-1978) : Maler aus dem Linthgebiet
Autor: Paradowski, Stefan
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1044365>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

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

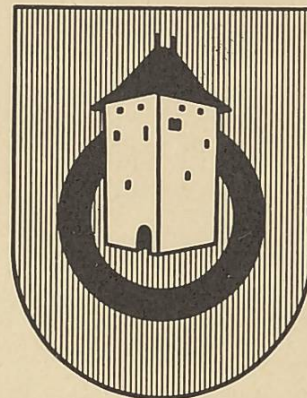
GEORG WEBER (1884 - 1978)

Maler aus dem Linthgebiet



Marchring

VOLKS- UND HEIMATKUNDE
DER LANDSCHAFT MARCH



24/1984

Stefan Paradowski

GEORG WEBER (1884 - 1978)

Maler aus dem Linthgebiet

Inhaltsverzeichnis

| | | |
|------------------------------------|--------------------------------------|----|
| 1. Teil: Sein Leben | Einleitung | 3 |
| | 1.1 Eine Künstlerlaufbahn | 6 |
| 2. Teil: Seine Zeit, seine Malerei | 2.1 München | 15 |
| | 2.2 Linth, Land, Leute | 18 |
| | 2.3 Künstlerischer Standort | 24 |
| 3. Teil: Sein Werk | 3.1 Stilleben | 28 |
| | 3.2 Wandmalerei | 31 |
| | 3.3 Landschaft | 39 |
| | 3.4 Porträt | 44 |
| | 3.5 Grafik | 50 |
| 4. Teil: Anhang | 4.1 Anmerkungen | 52 |
| | 4.2 Literaturverzeichnis | 57 |
| | 4.3 Fragmentarisches Werkverzeichnis | 58 |

Impressum

| | |
|------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Herausgeber: | Marchring, Gesellschaft für Volks- und Heimatkunde der Landschaft March, 8853 Lachen SZ, Postcheck 87-3437 |
| Redaktion: | Dr. Stefan M. Fuchs, Birkenstrasse 3, 8853 Lachen |
| Administration/Auslieferung: | Max Schnellmann, Papeterie, Rathausplatz 4, 8853 Lachen O. Kessler AG, ok-shop, Glarnerstrasse 5, 8854 Siebnen |
| Abonnementspreis: | Einzelnummer im Normalformat Fr.5.—; pro Jahr sind eine bis zwei Nummern vorgesehen; für Gesellschaftsmitglieder kostenlos. Verkaufspreis dieser Nummer Fr. 10.— |
| Druck: | A. Kessler AG, Gutenberg, 8853 Lachen |

Zu diesem Heft

Am 4. Mai dieses Jahres jährt sich zum 100. Male der Geburtstag des Kunstmalers Georg Weber von Tuggen, eines Mannes, der in weiten Kreisen — als Inbegriff des Künstlers — noch in bester Erinnerung geblieben ist. Der Marchring freut sich, diesen Jubiläumstag mit der Eröffnung der Gedenkausstellung im March-Museum Rempen würdig begehen zu können. Dies umso mehr, als Georg Weber einerseits unsere Bestrebungen und Ziele zeitlebens unterstützte und wir andererseits sein Werk und seine Persönlichkeit schätzen. Der Marchring-Abend, welcher am 30. März 1962 im Bären Siebnen zu seiner Ehrung veranstaltet wurde, bezeugt dies.

Den Plan, eine Weber-Ausstellung zu gestalten, wurde von unserer Gesellschaft schon seit längerer Zeit verfolgt. Von Liebhabern und Sammlern wurde dieser Wunsch denn auch stets wieder an uns herangetragen.

Unser Vortand erhielt nun mit dem Jubiläums-Geburtstag einen idealen Grund, unverzüglich ans Werk zu gehen und das Jahresprogramm 1984 weitgehend auf Georg Weber auszurichten. Persönlich freut es mich besonders, dass ich hier mitorganisieren darf, war doch der Künstler mit meinem Vater befreundet; die beiden haben 1936 zusammen eine mehrwöchige Kunstreise nach Italien bis Neapel unternommen.

Es war uns von Anfang an klar, dass die Bearbeitung dieses Themas einer grundlegenden kunsthistorischen Studie bedurfte. Ein Glücksfall ist, dass wir im Kunsthistoriker lic. phil. Stefan Paradowski von Reichenburg, einem gebürtigen Benkner, einen ausgewiesenen Fachmann gewinnen konnten. Herr Paradowski erforschte in eigener Regie Leben und Werk Georg Webers mit Eifer, Elan und Begeisterung. Die vorliegende

Monographie über unseren Tuggner Künstler hat er bis zur Drucklegung selbst betreut; sein diesbezügliches Engagement ist spürbar! Mit berechtigtem Stolz übergeben wir hiermit dieses sein Werk der Öffentlichkeit.

Nachdem das doppelte Ziel, Ausstellung und Publikation, als notwendig und sinnvoll erkannt war, nahm der Vorstand dieses Unternehmens tatkräftig an die Hand, in der Hoffnung, Fortuna möge uns auch hier, beim Finden der Spender behilflich sein. Unser Marchring-Vorstand hofft, dass er sich als Promotor dieser Kulturleistung der Wertschätzung der Bevölkerung erfreuen kann.

Es bleibt mir die angenehme Pflicht des Dankens: zunächst Herrn Paradowski für seine ausgezeichnete Arbeit; sodann Frau Martha Weber, der Witwe des Künstlers, und Frau Edith Wieland, seiner Tochter, die das Unternehmen von allem Anfang an mit wärmstem Interesse unterstützt haben. Natürlich sollen hier die grosszügigen Gönner und Spender erwähnt werden, sowie die Leihgeber und andere Besitzer von Werken und die Vorstandskollegen, ohne deren Unterstützung das Unternehmen nicht durchführbar gewesen wäre.

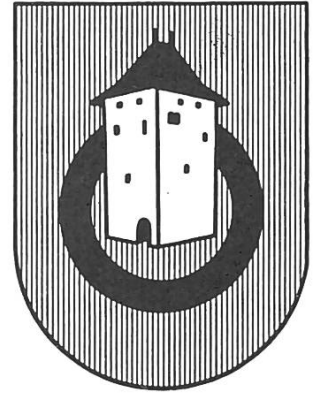
In der Überzeugung, dass Publikation und Ausstellung guten Anklang finden, wünsche ich Ihnen dabei viel Freude.

MARCHRING, der Präsident:



Vital Kessler





Stefan Paradowski

GEORG WEBER (1884 - 1978)

Maler aus dem Linthgebiet

1. Teil

Sein Leben

Einleitung

In erster Linie Maler

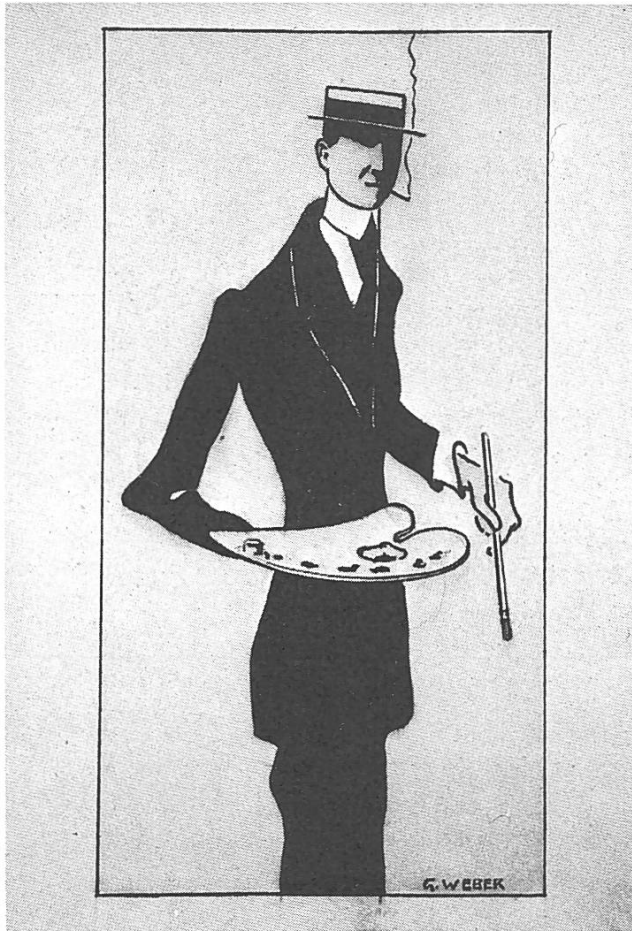
1917 nahm sich Georg Weber aufs Korn. Scherzhaft stellte er sich selbst mit Palette und Pinsel dar¹ (Analogie: Abb. 1). Doch diese augenzwinkernde Eigensicht ist nur ein Teil der Bildaussage. Mit der Ironie vermengte sich tiefer Ernst. Georg Weber wollte in der Zeichnung auch, sozusagen programmatisch, festhalten: Ich bin Künstler. Und so war es. Georg Weber blieb zeitlebens in erster Linie Maler. Eine solch eindeutige Tatsache hat mannigfaltige Auswir-

kungen; die vorliegende Studie möchte diese zu ergründen versuchen.

Andere Kunstgeschichtsschreibung

Bislang war die Kunstgeschichtsschreibung einseitig auf die klassische Moderne oder, fachgerecht ausgedrückt, auf die Avantgarde ausgerichtet. Nun ist in den letzten Jahren ein neuerwaches Interesse für die andere Kunst, die das nichtavantgardistische Schaffen umfasst, in Gang gekommen.²

Mit Nicht-Avantgarde ist jene Kunst angesprochen, die sich, letztlich noch auf das 19. Jahrhundert fixiert, gegenständlich-



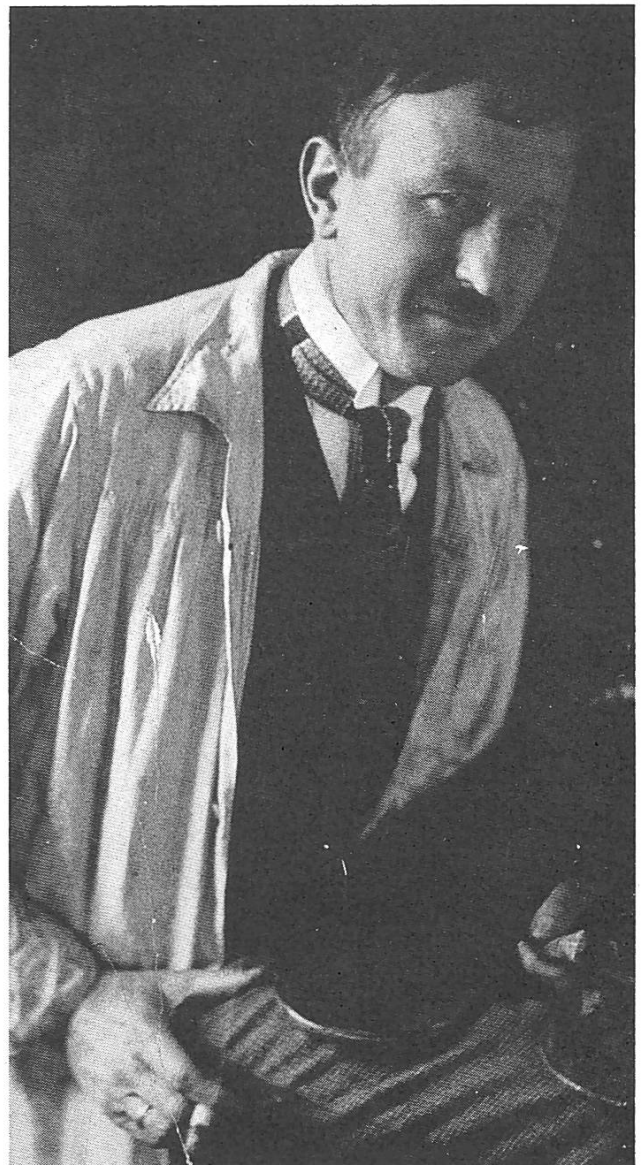
1 Selbstbildnis (Karikatur), Mischtechnik, auf Papier, undatiert

realistisch ausdrückt und somit absondert von den umwälzenden Errungenschaften etwa der modernen expressiven, kubistischen, surrealistischen, abstrakten oder konkreten Strömung. Die momentane Zuwendung zur herkömmlichen, konventionellen Kunst, wie sie auch Georg Weber vertrat, kommt oft mit dem Vorsatz einer Neubewertung daher. Doch mit welchem Massstab soll gemessen werden in einer Zeit, die selbst ohne Richtschnur ist, die als Norm an das zu Bewertende zu legen wäre? Es kann demnach weniger eine Neubewertung als vielmehr eine Aufwertung stattfinden. Für Georg Weber bedeutet das: Er soll der Vergessenheit und Mythologisierung entrissen, und sein Werk und Leben sollen aufgefaltet, einsichtig gemacht werden.

Grosse Wertschätzung

Georg Weber besitzt heute in seiner Heimatgemeinde Tuggen und ihrer Umgebung trotz (oder wegen?) seines Ablebens eine starke Gegenwärtigkeit. Über ihn ist nur Erfreuliches in Erfahrung zu bringen. Gerne erinnert man sich seiner. Die Besitzer seiner Werke weisen ein geradezu ideales Verhältnis zu ihrem Kunstgut auf. Diese einmalige intime Beziehung leitet sich teils davon ab, dass die meisten Sammler Georg Weber persönlich gekannt haben und der Linth-

2 Georg Weber, 1926 (Bild: Slg. Fam. G. Weber, Ascona)



ebene zugetan sind, wie es ihnen der Künstler quasi vorgezeigt hatte. Das heisst anders: In der Kunst Georg Webers findet man eine Gesinnungsverwandtschaft und sich selbst ein wenig bestätigt.

Späte Sammeltätigkeit

Eine rege Sammeltätigkeit und damit ein Stück verspätete Anerkennung ereignete sich in den 50er und 60er Jahren. Damals war Georg Weber schon betagt und seine neuen Hervorbringungen trugen den Stempel der zunehmenden Entkräftung. In dieser Zeit veräusserte er aber nicht nur aktuelle, sondern auch immer mehr Bilder, auf denen er fast sein Leben lang gesessen hatte. Wo waren vorher die einheimischen und anderen Käufer?

3 Seite aus der Zeitschrift: «Der Sonntag» vom 3. November 1940



Weder angefeindet noch angeregt

In einer kleinen Gemeinde, wo jeder jeden kennt und somit die soziale Kontrolle ein hohes Mass einnimmt, muss ein Künstler ein bizarres Geschöpf sein, denn er hebt sich durch seine angeblich sonderbare Aktivität schroff von seinen Mitbewohnern ab.

Georg Weber sah sich einer kleinen Gruppe kommunal wichtiger Leute, der politischen und kirchlichen Elite, gegenüber. Die dünne Schicht des Kleinbürgertums konnte es mit ihrem Bildungs- und Fortschrittlichkeitsanspruch nicht vereinbaren, einen Dorfkünstler geringzuschätzen, sonst hätte es sich des Banausentums verdächtig gemacht. Deshalb strebte diese Seite den Zugang zu Georg Weber an und fand ihn auch.³ Das verschaffte dem Künstler einen Schutz. Unterschwellig aber war seine Person und sein Tun eher ein Ärgernis. Georg Weber war einem Klima ausgesetzt, in dem er weder Anfeindung noch Anregung verspürte. Der sehr spärliche Bilderverkauf in der Zwischenkriegszeit muss ihm wie eine Verurteilung durch seine nächste Umgebung, die Gemeinde, vorgekommen sein.

Innerhalb der dörflichen Gespanntheit zwischen Künstler und Gemeinschaft, die beide Seiten lähmte, konnte Georg Weber nicht erwarten, als Malerpersönlichkeit auf die Rechnung zu kommen. Das Glück musste jenseits dieser Schranke liegen. So war es denn auch. Der Tuggner erarbeitete sich in den 30er Jahren künstlerisch und geltungsmässig den Zenith. Beredter Ausdruck dieser Situation sind die auswärtigen Kirchenmalereien (Goldau (Abb. 3, unten), Schübelbach, Oberwil, Uznach).

Quellenlage/Arbeitsmethode

Die insgesamt eher spärlichen Quellen lassen sich drei Abteilungen zuweisen mit authentischen, direkten und indirekten Zeugnissen.

Zu den authentischen Quellen sind jene Menschen zu rechnen, die Georg Weber begegnet sind. Dazu gehören allen voran die Frau des Künstlers, Martha Weber, die in Ascona lebt und Tochter Edith Wieland, Journalistin in Rom; beide haben mit grosser Aufmerksamkeit, viel Wohlwollen und Engagement das Entstehen der Arbeit über ihren geliebten Mann und Vater begleitet. Das Zusammentreffen des Verfassers mit ihnen war von entscheidender Bedeutung, privat wie für den Ausgang der Studie. In der Regel haben ebenfalls die Besitzer von Weber-Werken mit dem Künstler Kontakte gepflegt. Mit den Nachforschungen und dem Registrieren der Bilder kam die Verbindung zu ihnen zustande. Viele ihrer Erinnerungen sind in Gesprächsprotokollen festgehalten worden. Dabei kam es zu einer Kunstgeschichtsschreibung von unten. Es war von Anfang beabsichtigt, sowohl authentische Aussagen als auch klassisch-wissenschaftliche Belege gleichberechtigt zu behandeln und in die Arbeit einfließen zu lassen. Den aufgeschlossenen Dialogpartnern, die direkt, per Telefon oder Brief angesprochen wurden, sei an dieser Stelle für ihre Mitwirkung ganz freundlich gedankt.

Das zweite Bündel von Quellen stammt direkt von der Hand Georg Webers. Es sind dies vornehmlich einige Briefe. Sie wurden, soweit sie sich für die Studie unentbehrlich erwiesen, berücksichtigt. Es liegen, nebst vereinzelt Briefen und Karten, zwei Sorten von diesen Schriftstücken vor: Briefe an Pater Johannes Heim, Nuolen, und an Alois Blöchliger (sel.), Spitalverwalter, Uznach. In Kenntnis sind wir auch über drei Artikel, die Georg Weber zum Autor haben. Zudem hat sich eine eigenhändig verfasste Kurzbiografie erhalten.

Die grösste Gruppe umfasst die indirekten Quellen. Am zahlreichsten sind hier die Zeitungsberichte über Ausstellungen oder die Person des Künstlers (z. B. Geburtstagsgratulationen); viele Stellen daraus sind dem vorliegenden Text eingefügt. Indirekte Quellentypen verkörpern überdies die Ausstel-

lungskataloge, die Lexika-Beiträge über den Tuggner, Briefe und Karten an ihn, Fotografien und diverse Protokoll-Eintragungen, die Georg Weber und sein Werk betreffen.

1.1. Eine Künstlerlaufbahn

Verhängnisvolle Dummheit

«Bis zu meinem achtzehnten Lebensjahre hatte ich noch keine Dummheit von entscheidender Bedeutung begangen. Dann aber lenkte sich mein Lebensschifflein vom wenig bewegten Strom, in dem ich bisher unter Zustimmung und Aufsicht wohlmeinender Menschen dahinsegelte, plötzlich ab und betrat mit Leichtsinn (. . .) die unsichere, seichte und klippenreiche Künstlerlaufbahn.»¹

Diese bildlichen Worte hat Georg Weber 1917 unter dem Titel «Prolog» im Mitglieder- und Gästebuch der Künstlergruppe Winterthur eingetragen. Dieser Vorspruch macht indirekt darauf aufmerksam, dass seine Wahl des Künstlerlebens eigentlich einer Dummheit zu verdanken ist. Aber schon oft, wie auch bei Georg Weber, stand zu Beginn eine Dreistigkeit, die sich als glückliche Fügung erweisen sollte.

Das Weber-Geschlecht

Georg Weber ist, wie er selbst sagt, als «Sprössling einer anständigen, aber nicht sehr bedeutenden Familie»² geboren. Webers sind ein alteingesessenes Tuggner Geschlecht. Ihr Stammbaum lässt sich einige Jahrhundert zurückverfolgen.³ Georg Webers Grossmutter Maria Elisabeth Antonia, geb. Bamert (1828-1896) und Grossvater Joseph Erhard (1820-1903)⁴ haben eine Schirmfabrikation, Pilgerherberge und Wirtschaft unterhalten. Im «Rössli» machten die Pilgrime, vom Ricken her aus Vorarlberg

und Süddeutschland kommend, auf dem Weg nach Einsiedeln halt. Fabrik und Restaurationsbetrieb waren einträgliche Unternehmen. Webers kamen zu Vermögen, aber auch zu Ansehen. Grossvater war immerhin Kantonsrat.⁵ Den Grosseltern oblag die Erziehung einer fünfköpfigen Kinderschar; Vater Arnold (1855-1933) (Abb. 43) wuchs mit drei Schwestern und einem Bruder auf. Er soll zeitweise die Tätigkeit eines Bäckers ausgeübt und auch ein Bauerngewerbe in Galgenen besessen haben. Finanzielle Schwierigkeiten kannte er keine. Er war von Haus aus begütert. Er konnte es sich leisten, ein ungezwungenes, unkonventionelles Dasein zu fristen.⁶ Er vermählte sich 1879 mit der Tuggnlerin Christina Pfister (1859-1884); diesem Paar wurde fünf Jahre später, am 4. Mai 1884, ein Kind geschenkt: Johann Georg.

Der Anfang der sonst unbeschwerten Kindheit verlief unter einem ungünstigen Stern: Georgs Mutter starb am 5. Juni 1884, einen Monat nach der Geburt, an Kindbettfieber. 1891 verheiratete sich der Vater wieder. Josephina Karolina Bamert (1868-1957) wurde seine zweite Frau. Dieser Ehe entsprang Friedrich Joseph (1898-1955), Georg Webers Stiefbruder.

Nach dem tragischen Verlust der Mutter fand Georg Weber liebevolle Aufnahme im allernächsten Kreis, einem Grosshaushalt in Tuggen, bestehend aus Vater, Grossmutter, Grossvater und weiteren Verwandten. Besonders Tante Karolina (1858-1948) (Abb. 3, Mitte rechts) soll sich rührend um den Kleinen gekümmert, ihn erzogen, aber auch verzogen haben.⁷ Georg Weber wurde 1930 von ihr an Kindes Statt angenommen.⁸

Schulzeit in Tuggen, Siebnen und Sarnen (bis 1902)

In Tuggen verbrachte der Junge eine glückliche Schulzeit (Abb. 4). Der weitere Lebensweg führte ihn über Siebnen, wo er die Se-

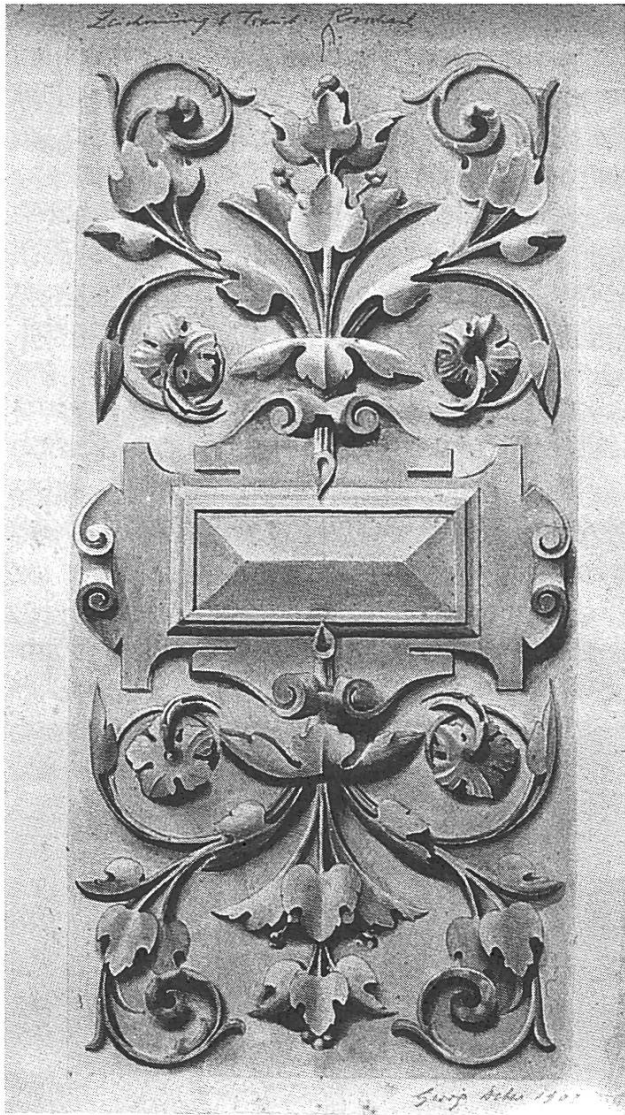
kundarschule besuchte, ins Lyzeum nach Sarnen zu den Benediktinern. Alsbald fiel seine zeichnerische Fähigkeit auf. Der Wunsch, Künstler zu werden, begann zu keimen. Gleichzeitig schwand das Interesse für die Schule. Die Angehörigen bedachten Neigung und Absicht des Jünglings mit Argwohn: Für sie bedeutete eine Künstlerschaft soviel wie Ungewissheit und Brotlosigkeit. Eine materielle Sicherheit wollte man geschaffen wissen. Georg Weber dürfte 18jährig⁹ gewesen sein, als er bei Joseph Traub-Federer, Rorschach, die Praxis eines gewerblichen Malers kennenlernte.

4 Georg Weber, 8jährig (1892) (Bild: Slg. Fam. G. Weber, Ascona)



Bei Dekorationsmaler und Restaurator Joseph Traub in Rorschach (1902-1904)

Traub stand wahrscheinlich einer Firma von zwanzig bis dreissig angestellten Malern



5 Ornamentstreifen (trompe l'oeil), entstanden bei Josef Traub, Rorschach; Mischtechnik, auf Papier, 1903

und Restauratoren vor; Geschäfte dieser Art waren um die letzte Jahrhundertwende in Blüte.¹⁰ Traub war damals auch in der Gegend um den Zürichsee aktiv, so in den Kirchen zu Nuolen, Wollerau und Freienbach.¹¹ Im Rorschacher Betrieb eignete sich Georg Weber wertvolle Kenntnisse an. Es ist sogar möglich, dass er an der Wiederherstellung von Kunstschatzen im Stift Einsiedeln beteiligt war.¹² Damals wies er sich schon über ein beträchtliches Talent aus. Drei lavierte Zeichnungen sind erhalten geblieben.¹³ Eine davon zeigt einen Ornament-

streifen mit einer Kartusche in der Mitte, von der aus sich ein Ranken- und Blattwerk entfaltet (Abb. 5). Diese Arbeit, eine Art Gesellenstück, ist grau in grau gehalten und deutet in ihrer Tonigkeit schon auf Georg Webers spätere Malerei hin. Hier, bei Traub, ebnete sich der Weg zum Studium der freien Kunst. München, nebst Berlin die wichtigste deutsche Kunstmetropole, war die nächste und ausschlaggebendste Station.

Privat-, Kunstgewerbeschule und Akademie in München (1904-1911)

Georg Weber kam 1904, mit 20 Jahren, in die Hauptstadt des Königreichs Bayern, besuchte daselbst zuerst eine Privatschule, dann, von 1906 bis 1909, die Kunstgewerbeschule. Eindeutige Zeugnisse aus den ersten fünf Münchner Jahren sind nicht bekannt. Aus diesem Zeitabschnitt sind aber einige Bildnisse auf uns gekommen. Nur wenige davon lassen sich identifizieren.¹⁴ Es sind Leute aus der Linthgegend, die Georg Weber wohl während der Ferienzeit abzeichnete. Der bekannteste Porträtierte ist der Tuggner Kantonsrat Jean Pfister (1858-1922). Wahrscheinlich stammt ein Teil der andern Personendarstellungen aus München.

Die Kunstgewerbeschulen bestehen seit dem 18. Jahrhundert. Sie vermittelten in einer meist dreijährigen Ausbildung — in den Genuss einer solchen dürfte auch Georg Weber gekommen sein — handwerkliche Geschicklichkeiten und kunstgeschichtliches Wissen. Georg Weber durcheilte die schulische Vorstufe mit Erfolg; im New Yorker Blatt «Amerikanische Schweizer Zeitung» vom 13. Juni 1908¹⁵ können wir nachlesen: «Ein Bürger von Tuggen (SZ), namens Georg Weber, der die Kunstmalerei studierte, wurde nach ausgezeichnete Prüfung in die königliche Kunstakademie in München aufgenommen.»¹⁶

Die älteste Akademie wurde 1577 in Rom gegründet. Solche Einrichtungen machten

die Kunst lehr- und lernbar. Sie waren vergangenheitsorientiert und klammerten sich an ein Repertoire alter Stile und Schulen. Die Erneuerungen in der Kunst spielten sich ausserhalb der verkrusteten Akademien ab. So war's auch in München. Dies wirkte sich prägend auf Georg Weber aus, der von 1909 bis 1911 an der höheren Kunstschule eingeschrieben war. Er fand in Karl Raupp (1837-1918), einem stimmungsvollen Landschaftsmaler, und vor allem in Hugo Habermann (1849-1929) zwar keine künstlerisch herausragende, aber seriöse und vorbildliche Lehrmeister. Bereits im dritten Semester rückte Georg Weber in die Komponierklasse vor, eine Auszeichnung, die nur den begabtesten Schülern zukam.

Lehrer Hugo Habermann an der Münchner Akademie

Habermann war eine schillernde Künstlernatur. Er machte zuerst eine militärisch-höfische Karriere und ging hierauf an die Akademie, wo er später, 1905, eine Professur erhielt. Habermanns frühe Gemälde verraten eine ausserordentliche Melancholie. Ruhm und Bedeutung sollte ihm das mondäne Damenbildnis einbringen, das er mit malerischer Raffinesse auszuführen verstand. Das Malerische und Melancholische, Habermanns künstlerische Eigenschaften, sind ebenso in Georg Webers Werk auszumachen und sind nicht zuletzt in Abhängigkeit zu seinem Lehrer zu betrachten.¹⁷

Die Hinterlassenschaft aus der Akademie-Aera ist sehr dürftig; kein überliefertes künstlerisches Dokument liesse sich einwandfrei in die dortige Schaffensetappe einreihen.¹⁸

Wanderjahre (1911-1914)

27jährig, 1911, verliess Geoerg Weber Akademie und München. 6½ Jahre hatte er in der Kulturkapitale an der Isar verbracht.

Fortan tauschte er die stickige Atelierluft gegen ein zwangloses Wanderleben ein.

Vorerst vervollständigte er seine weitere Ausbildung im Allgäu bei Kunstmaler Schmid.¹⁹ Dem schloss sich ein freies Studium in Italien (1912), Frankreich (1913-1915), Deutschland und Österreich an: Städte dieser Länder — speziell Mailand, Florenz, Rom — suchte Georg Weber mit längerem Aufenthalt auf; sie drückten zweifellos bleibende Spuren in seine Seele. Allein: Kein einziger konkreter Beleg kann uns diese Epoche des Umherziehens vergegenwärtigen.

Tuggen und Basel (1914-1916)

Georg Weber schrieb im schon erwähnten Album der Künstlergruppe Winterthur nieder: «Seit Ausbruch des Krieges weile ich wieder in meiner Heimat, so über ein Jahr in Tuggen, dann kürzere Zeit in Basel und seit Frühjahr 1916 zumeist in Winterthur.»²⁰ In die unmittelbare Vorkriegszeit sind wohl die ersten Landschaftsbilder und architektonischen Nabsichten anzusetzen.²¹ In der Stadt im Tal der Eulach blieb Georg Weber bis 1918.

Winterthur (1916-1918)

Über die zwei Winterthurer Jahre gibt uns das Schweizerische Künstler-Lexikon Aufschluss: Georg Weber «ist vornehmlich Bildnismaler; doch pflegt er auch das Stilleben und erteilt regelmässig Privatunterricht.»²² Eine weitere Beschäftigung stellte das Aktzeichnen dar, worin sich Georg Weber nachweislich versuchte.²³ Seinerzeit stand den Künstlern zuoberst im Kunstmuseum ein gut belichteter Saal für solche Übungen zur Verfügung.²⁴

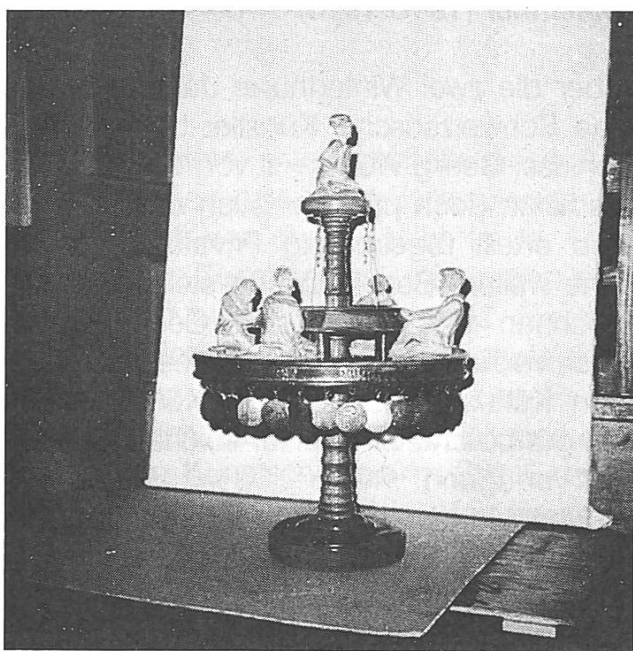
Von 1914 bis 1918 hat sich der Tuggner all jenen Gattungen — Bildnis, Landschaft, Stilleben, Akt — zugewandt, die auch in Zukunft eine Rolle spielen werden. Dieses

Spektrum erfährt in den 30er Jahren durch die Sparten der Wandmalerei und der (Gebrauchs-)Grafik eine Erweiterung und damit seine endgültige Spannweite.

Das Motiv zur Niederlassung in Winterthur muss offenbleiben.²⁵ Festzuhalten ist, dass Georg Weber erstmals in seinem Leben, etwa 35jährig, einigermaßen sesshaft wurde. Die geschichtlichen Umstände, der Erste Weltkrieg, trugen dazu das ihrige bei. Ein Indiz für die Ortsgebundenheit liefert seine Mitgliedschaft bei der 1916 ins Leben gerufenen Künstlergruppe Winterthur.²⁶ Diese «stellte nie eine Lokalschule dar. Schon die Gründergeneration war künstlerisch von den verschiedenartigsten Herkünften.»²⁷ Ihre Kunst war auf die sichtbare Welt der Gegenstände und Natur bezogen. Der innovative Drang fehlte. Die modernen Richtungen gingen wirkungslos an den Winterthurern vorbei. Auch Georg Weber blieb ein konservativer Maler.²⁸

Auf dem Tisch im Stammlokal²⁹ der Künstlervereinigung stand zu jener Zeit ein Vereinsmal (Abb. 6), ein gedrechselter Ständer mit geschnitzten Figuren auf einem Rad,

6 Vereinsmal der Künstlergruppe Winterthur (Bild: Eugen del Negro, Stammheim)



an dem metallene Plaketten mit Namen hängen; in ein solches Medaillon ist das Wort «Weber» eingraviert.³⁰

Ausstellungen

Als Mitglied der Künstlergruppe stellte Georg Weber im Winterthurer Museum seit 1916 wiederholt aus.³¹ Die Feuertaufe erlebte er indes in München, wo er im Rahmen dreier Bilderschauen des örtlichen Kunstvereins 1912 und 1913 erstmals an die Öffentlichkeit trat.³² Am häufigsten, mehr als fünfmal,³³ beschickte der Tuggner das Kunsthaus Zürich. Auch belieferte er die Turnusveranstaltungen des Schweizerischen Kunstvereins (etwa Bern und Glarus, beide 1920)³⁴ sowie die Nationalen Kunstaussstellungen 1919 in Basel und 1931 in Genf.³⁵ Weitere Georg-Weber-Malereien waren in der Basler Kunsthalle (1915), in Uznach (1921) und in St. Gallen (1911) zu sehen.³⁶

Die oben zusammengestellte Reihe der Präsentationen ist sicher lückenhaft, lässt aber erahnen, dass zirka zwanzig Gemäldeauftritte einige Publizität mit sich brachten. Auffallend ist einerseits die allmählich abnehmende Intensität der Ausstellungsaktivitäten, andererseits wurde Georg Weber nie die Ehre einer umfassenden Einzelschau zu teil. Obwohl die Gefahr, im Kollektiv der Ausstellenden unterzugehen, bestand, vermochte er die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. So war ihm die Presse immer gut gesinnt. Nur einmal ist ein Ansatz zu einer Kritik auszumachen.³⁷ Die wohlwollenden Erwähnungen kommen nicht nur von anonymer und unbedeutender Seite, sondern auch von namhaften etablierten Rezensenten an ebensolchen Zeitungen. In Linus Birchler (1893-1967) z.B. hatte Georg Weber geradezu einen militanten Fürsprecher³⁸; als Professor fand er leichten Zugang zur überregionalen Presse. Die lokale Entsprechung verkörperte Alois Blöchliger (1897-1979). Mit dem schreibenden Spitalverwalter in Uz-

nach stand Georg Weber schon um 1920 in Beziehung. Er berichtete nicht primär als Sachverständiger, aber als wahrer Kunstliebhaber über seinen malenden Freund ennet der Linth.³⁹

Lange Zeit verlief der Bilderverkauf nicht wunschgemäss. Vom Erlös hätte sich Georg Weber kaum ernähren können. Sieht man die Kataloge durch, erschienen vielfach an verschiedenen Ausstellungen dieselben Gemälde. Möglicherweise wirkten die zu hohen Stückpreise — bis zu Fr. 1 000.— — absatzhemmend.⁴⁰

Endgültig in Tuggen und Heirat (1918)

Die rastlosen Lehr- und Wanderzeiten waren Ausdruck eines ungebundenen Künstlertums. Die Basis dazu bildete eine finanzielle Unabhängigkeit. Das ständige Umherreisen brachte es mit sich, dass der Tuggner erst als 32jähriger Mann in den Militärdienst eingezogen wurde: 1916 hatte er die Rekrutenschule nachzuholen. Unnötig zu sagen, dass er dabei todunglücklich war.⁴¹

Das Kriegsende bedeutete auch für Georg Weber einen spürbaren Einschnitt. Seine freie Existenz nahm einen gezügelteren Lauf an. Nach der Verehelichung am 18. September 1918 mit der Thurgauerin Martha Schürer (geb. 1896) (Abb. 44) liess sich der heimatverbundene Maler wieder in Tuggen nieder.

Künstlergemahlin Martha Weber (geb. 1896) und Tochter Edith (geb. 1920)

Die Künstlergemahlin Martha Weber war eine ungemein tüchtige und eigenwillige Persönlichkeit. Ab 1920 war sie gewählte Posthalterin in Tuggen und versah den Dienst 24 Jahre lang. Zusätzlich hatte sie bis zur Automatisierung die Telefonzentrale zu betreuen.

Die Tuggner Post war eine Domäne der Weber. Seit ihrer Entstehung wurde sie von Tante Karolina und Onkel Erhard verwaltet.



7 Georg Weber mit Frau Martha und Töchterchen Edith beim Kapellhof, Tuggen, um 1926 (Bild: Slg. Fam. G. Weber, Ascona)

Martha Weber trat in deren Fussstapfen. Sie musste 1944 auf Anraten ihres Arztes den Beruf vorzeitig aufgeben.

Martha Weber verhielt sich gegenüber ihrem Künstlergatten mit viel Verständnis auf Distanz. Sie wollte ihm nie das Gefühl der Kontrolle geben. Sie erlaubte es sich nicht, sein Atelier zu betreten und mischte sich auch sonst nicht in seine Arbeit ein.⁴² — Martha und Georg Weber wurde 1920 die Tochter Edith (Abb. 3, Mitte links) geboren.⁴³

Reisen

Zeitlebens blieb Georg Weber Tuggen treu. Alle seine Wege führten an diesen Ort hin, aber auch stets wieder weg. Mit der Heirat und der Geburt der Tochter kam wohl ein statisches Moment in sein Dasein, doch der Hang zum Ortswechsel, zur Reiserei war unverkennbar. Nun war der Künstler nicht mehr als Einzelgänger, sondern mit der ganzen Familie unterwegs. Österreich, Italien

und ganz besonders Deutschland hatten es Webers angetan.

1920 schon hatte die Künstlergattin die Autoprüfung abgelegt und um 1925 in Turin einen Bianci gekauft. Ab diesem Zeitpunkt folgten sich regelmässig kleine und grosse Autotouren ins In- und Ausland. Martha Weber sass jeweils am Steuer, Tochter Edith war wenn immer möglich dabei, ebenso eine neu eingeladene Begleitperson. Zu viert auf der Fahrt, wuchs der Ausflug regelmässig zum Bildungserlebnis aus: Hauptsächlich Kirchen- und Museumsbesuche gehörten zum Besichtigungsprogramm. München, Georg Webers künstlerischer Urgrund, zählte fast jedes Jahr zu den Reisezielen.

Atelierbrand

1931 zerstörte ein Brand das Innere von Georg Webers Atelier.⁴⁴ Ursache des Vorfalles war wahrscheinlich der Holzofen, aus dem Glut gefallen war, während Georg Weber auswärts die Mahlzeit einnahm. Das Ausmass des Schadens ist unbekannt. Ein Bild mit Brandspuren ist noch vorhanden.⁴⁵ Professor Linus Birchler als Kunstfachmann und ein Versicherungsexperte waren zur Einschätzung des Verlustes in Tuggen anwesend.⁴⁶

Vielseitiger Maler

Mit Georg Weber ist heute die Vorstellung eines Landschafters verknüpft, der Ausschnitte aus der Linthgegend künstlerisch herauslöste. Dieses Gedächtnismuster hat seinen Grund darin, dass ihn viele Leute überlebten und das Bild eines Menschen überlieferten, der ständig mit Staffelei und andern Malutensilien auf der Suche nach einem Platz war, von dem aus sich das Vorbild ausbreitete, das sich als Abbild in eine feste Form überführen liess. Tatsächlich hat Georg Weber nach dem Zweiten Weltkrieg vorwie-



8 Georg Weber, um 1940 (Bild: Slg. Fam. G. Weber, Ascona)

gend Landschaften gemalt. Aber zuvor zeichnete er sich als vielseitig Schaffender aus. So hat man ihn denn früher auch in Urteil und Erinnerung eingeschätzt.⁴⁷ Er setzte sich im besonderen mit der Bildnis-, Kirchen- und Landschaftsmalerei auseinander.

Porträtist

Es lag in der Natur der Akademien, der wichtigsten Kunstvermittlungsstätten des 19. Jahrhunderts, sich der erlebbaren Wirklichkeit zuzuwenden, um daraus bestimmte Vorlagen für eine künstlerische Umsetzung zu gewinnen. Diese Optik erhielt auch Georg Weber aufgeprägt. Folgerichtig beschäftigte ihn anfänglich die Bildniskunst. Er war kein grosser Seelenkundiger. Er stiess nicht in die inneren Abgründe der Dargestellten vor, aber er zeichnete und malte ihre

äussere Gesichtsscharakteristik mit einem Streben nach Aufrichtigkeit und mit sicherer Hand.⁴⁸

Landschafter

Zuerst wohl aus eigenem Antrieb, später vielleicht unter dem Eindruck des Ausbleibens geeigneter Möglichkeiten zur Herstellung von Porträts, wurde aus Georg Weber ein malender Dichter der Linthregion. War er ursprünglich noch nahe beim Objekt, öffnete sich bald einmal seine Linse und erfasste das Weite, den Atem der daliegenden Landschaft. Georg Weber gestaltete den ruhig gleitenden Ausblick in die Ebene und erhaschte dabei auch die Luft und ihr Volumen. Keiner hat die schwermütige atmosphärische Situation des Linthgebietes einfühlsamer geschildert als er.⁴⁹

Kirchenmaler

Relativ spät entdeckte der Tuggner seine Begabung, Kirchen dekorativ und mit Szenen auszumalen. Diese Beschäftigung erstreckte sich schwerpunktartig über ein Jahrzehnt. Die erste Ausmalung, die des Goldauer Chors und Schiffs, betitelte Georg Weber als sein Hauptwerk.⁵⁰ Es folgten noch vier weitere monumentale Sakralgemälde, deren Credo in einer vornehmen Zurückhaltung liegt: Farbigkeit, Linearität, Handlung, Bewegung, Gefühle, all diese Komponenten sind auf ein einmaliges Minimum reduziert. Die standortgebundene Malerei griff auch auf den weltlichen Bereich über, blieb aber innerhalb eines bescheidenen Rahmens.⁵¹

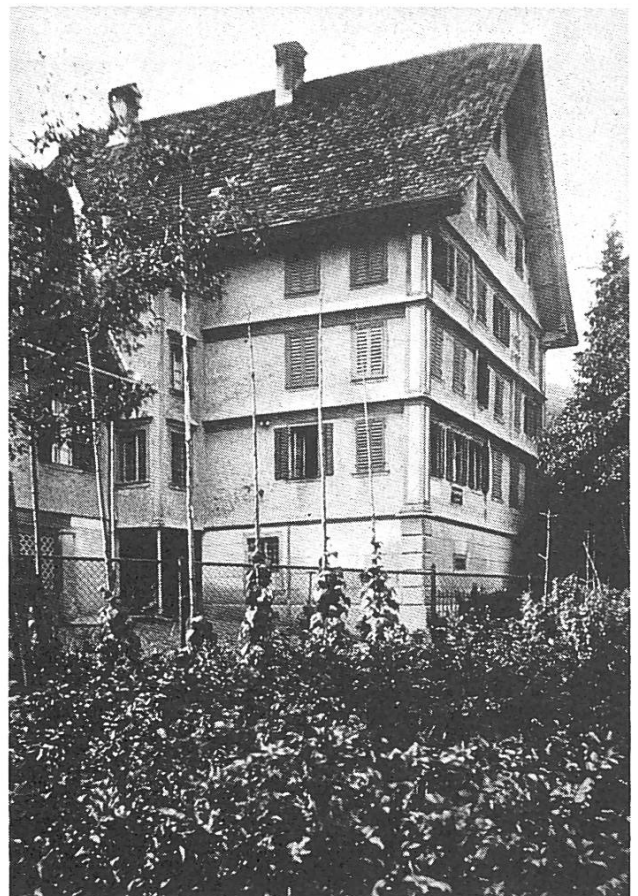
Engelberg, Tessin (ab 1939)

Martha Weber war herzleidend und föhnanfällig. Dies beschleunigte den Entschluss,



9 «Chalet Edith» der Familie Georg Weber, in Engelberg (um 1939 erbaut); Oel auf Leinwand, undatiert

10 Georg Webers Geburtshaus in Tuggen, vormals Gasthaus «Rössli», 1964 ersetzt durch Hochhaus Tuggi-Center (Bild: Slg. Fam. G. Weber, Ascona)

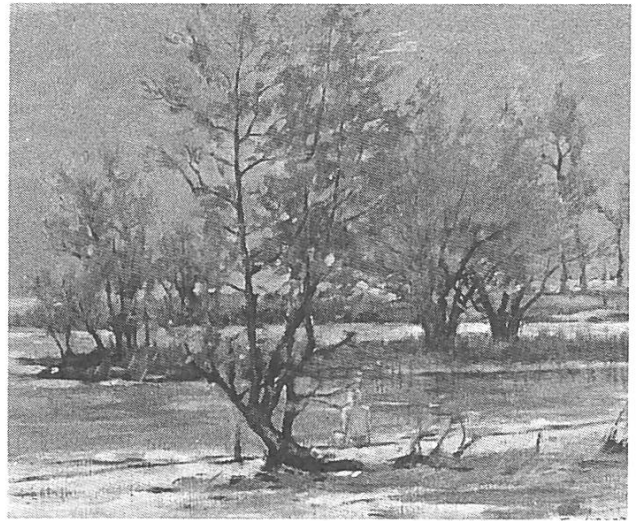


Ausserhalb von Tuggen eine Bleibe zu suchen. Schon vor dem Zweiten Weltkrieg wurde im obwaldnerischen Engelberg eine Wohnung gemietet, wo dann um 1939 der Bau des «Chalets Edith» (Abb. 9) erstand.⁵²

Für Martha Webers Gesundheit versprach aber erst das Tessiner Klima spürbare Besserung. Um 1946 erfolgte der Bezug einer Wohnung in Monti. 1950 wurde die «Casa Trifogli», ein Haus in Ascona, gekauft und 1952 bezogen.⁵³ Der letzte Umzug geschah um 1958, als sich Webers eine Wohnung in der «Casa Borromeo», ebenfalls in Ascona, erstanden.⁵⁴

Vor der Engelberger Episode logierte die Familie im sogenannten Weber-Haus in Tuggen (Abb. 10), das dem gleichnamigen Geschlecht seit alters her gehörte. In diesem stattlichen Gebäude, einem früheren Gasthausbau («Rössli», wurde 1964 durch Hochhaus Tuggi-Center ersetzt), erblickte sowohl Georg Weber als auch Tochter Edith das Licht der Welt. 1923 zogen Webers in ihr erstes Heim (Abb. 11) ein, das, neben dem heutigen PTT-Haus stehend, zugleich Wohnort und Poststelle war. Ab 1944 belegte die Familie nur einen Teil des alten Postgebäudes, der dann in den 50er Jahren aufgege-

11 Erstes Haus der Familie Georg Weber in Tuggen (1923 erbaut), heute Zürcherstrasse 7 (Bild: Slg. Fam. G. Weber, Ascona)



12 Flusslandschaft am Lago Maggiore bei Ascona; Oel auf Leinwand, undatiert

ben wurde. Von da an bis zu seinem Tod verfügte Georg Weber noch über das Atelier unterm gleichen Dach. Die Künstlerbude an der jetzigen Zürcherstrasse 7 war für den Maler eine Mehrzweckbehausung, die zum Arbeiten, Kochen und Schlafen eingerichtet war.⁵⁵

Zurück zu den Quellen

Schon zu Zeiten des Lernens und Wanderns trieb es Georg Weber mit Beharrlichkeit ins Dorf am Rande der Linthebene zurück. Die Quellen seiner Kindheit und Gemeinde versiegten ebenfalls nicht, als er in Engelberg und im Tessin Wohnsitz nahm. Kaum war der Frühling ins Land gezogen, gleichsam mit den ersten Schwalben, hatte Tuggen auch seinen Georg Weber wieder. Das wiederholte sich Jahr für Jahr. Die Rückkehren waren sein Lebenselixier.

In Engelberg und Ascona fühlte sich der Tuggner nie heimisch. Verhältnismässig wenige Bilder dürften in den beiden fremden Orten entstanden sein.⁵⁶ Vergleicht man die Motive, kommt zuweilen der Verdacht auf, Georg Weber habe andernorts das gesucht und gefunden, was er schon kannte: z.B. eine gemalte Uferlandschaft am Lago Mag-

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 Verkehrsunfalls. 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 ungeschlachtet 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 Kunsthochschulen besaßen⁸, 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 Julian 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 Tugger auch, als er sich mit den Keimschen Mi-

neralfarben anlegte¹³, «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 auf trocknen, als sie beim Malen waren. Diese Eigenschaft konnte dem Tuggner

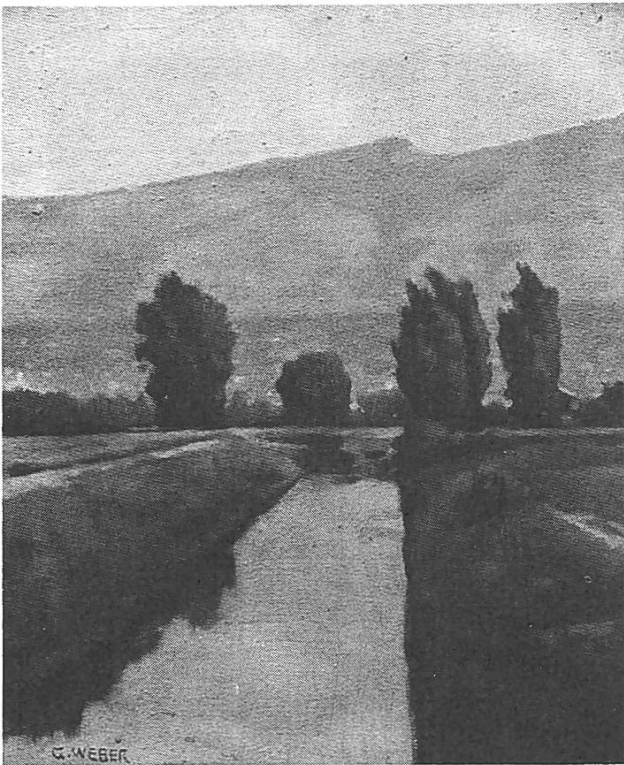
nur recht sein, bekundete er doch immer eine Vorliebe für eine sanfte, sich nicht aufdrängende Farbigkeit.

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

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



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 Schönewettermaler 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

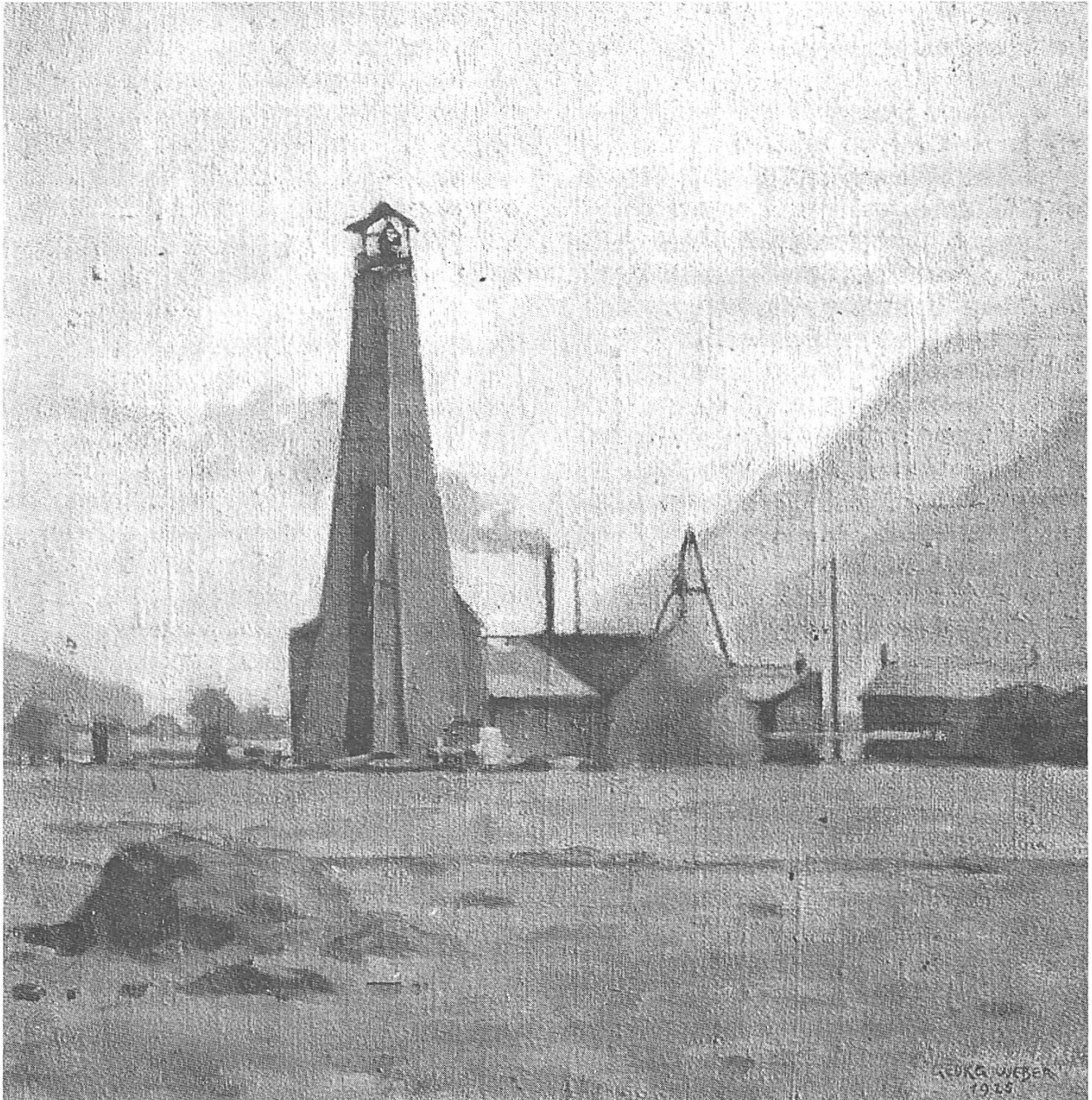
Ästhetischer Betreuer der Linthebene

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 Gegenstand⁶, 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 ist⁷. 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 gedreht⁸. Georg Weber soll sich gegenüber dem Buch ablehnend verhalten haben: Es sei psychologisch und faktisch unrichtig und spürbar, dass der Autor kein Einheimischer sei⁹. 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-

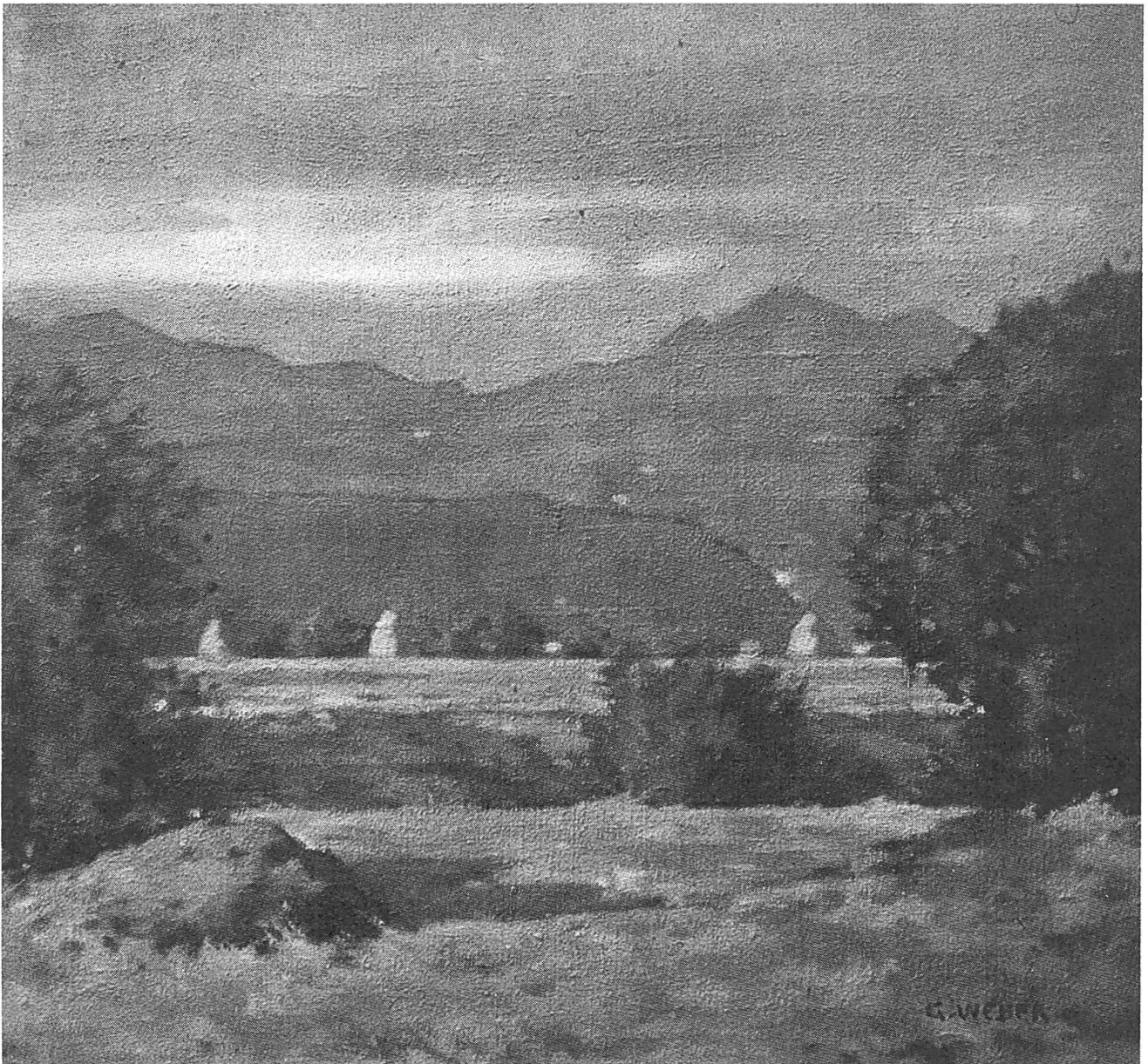
te auch dokumentarisch von Interesse sind, denn sie sagen uns: So hat die Linthebene einmal ausgesehen. Weilte der Künstler noch unter uns, verteuflten ihm andauernd bewegliche Objekte das Motiv: Kühe, Traktoren, Menschen, Autos, Flugzeuge, die zwischenzeitlich von der Ebene Besitz ergriffen haben. Und 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 Zu-

kunft 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 Knabenbildnis¹¹, 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); Rötels 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.

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

Kinder

Zuerst nahm sich Georg Weber seiner näheren personellen Umgebung künstlerisch an. Unter den Porträtierten sind auffallend viele Kinder¹⁹ 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

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 Tugger soll es immer schwieriger gewesen sein, Leute zu finden, die sich abbilden liessen.²³

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 nahestanden²⁴ (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 Damenporträts²⁶ 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 Ver-

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



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

treter eines bäuerlich-dörflichen Selbstbewusstseins (Abb. 19).

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 konturierlich Bildnisse von Angesehenen in Dorf und Region angefertigt.²⁷

Die Anzahl der Notabeln-Porträts ist kein geeigneter Messer für den Grad des Verantwortseins 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 Fontainebleau 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 Briefmarkensteher 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 zu-

sammen, 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 Beurer 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.

Beurer Kunstform

Die Beurer 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 unbedenken 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

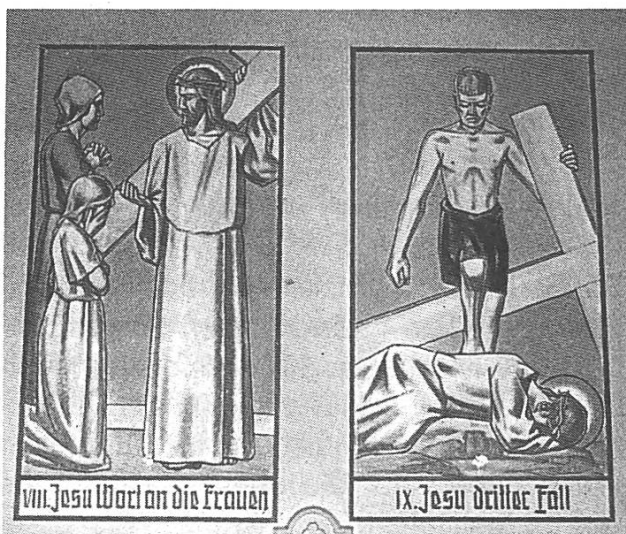
durch unzählige Reisen nach Italien und Deutschland.

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 Beuroner 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.

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



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 selbstverständlich 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
- Festgefügtter Bildaufbau
- Freihaltung des Bildes von aller Gestik der Handschrift.¹⁵

Natürlich konnte der Tuggnier 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.

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 eingrenzbaaren 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



22 Bildnis; Oel auf Leinwand, 1929

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 Heusser¹⁷ — 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 inne-

ren Abwehrhaltung hervor. Alles Unheimlich-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 Winterthur¹ präsentierte Ge-

org 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 Tugger 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 Stilleben³ 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 Bevorzungen kannte. In der Universitätsstadt Leiden entstanden auch Stilleben mit Tabak-

pfeifen. 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 Stilleben⁵ auf eine andere Weise zum Vorschein (Abb. 23). Er hat verschiedene, auf einer Ebene platzierte 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 (Brief-

öffner?). 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.

Früchtestück

Ein undatiertes Früchtestilleben⁶ 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 geädelt werden.

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



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 Näckklang 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-Denkmal. 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 Inner-schweiz.

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 alttümlicher Formen. Zwischen ihnen, den Tabernakel überhöhend, springt der 'Quell lebendigen Wassers' hoch, an dem sich zwei Hirsche tranken (...) 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 ge-

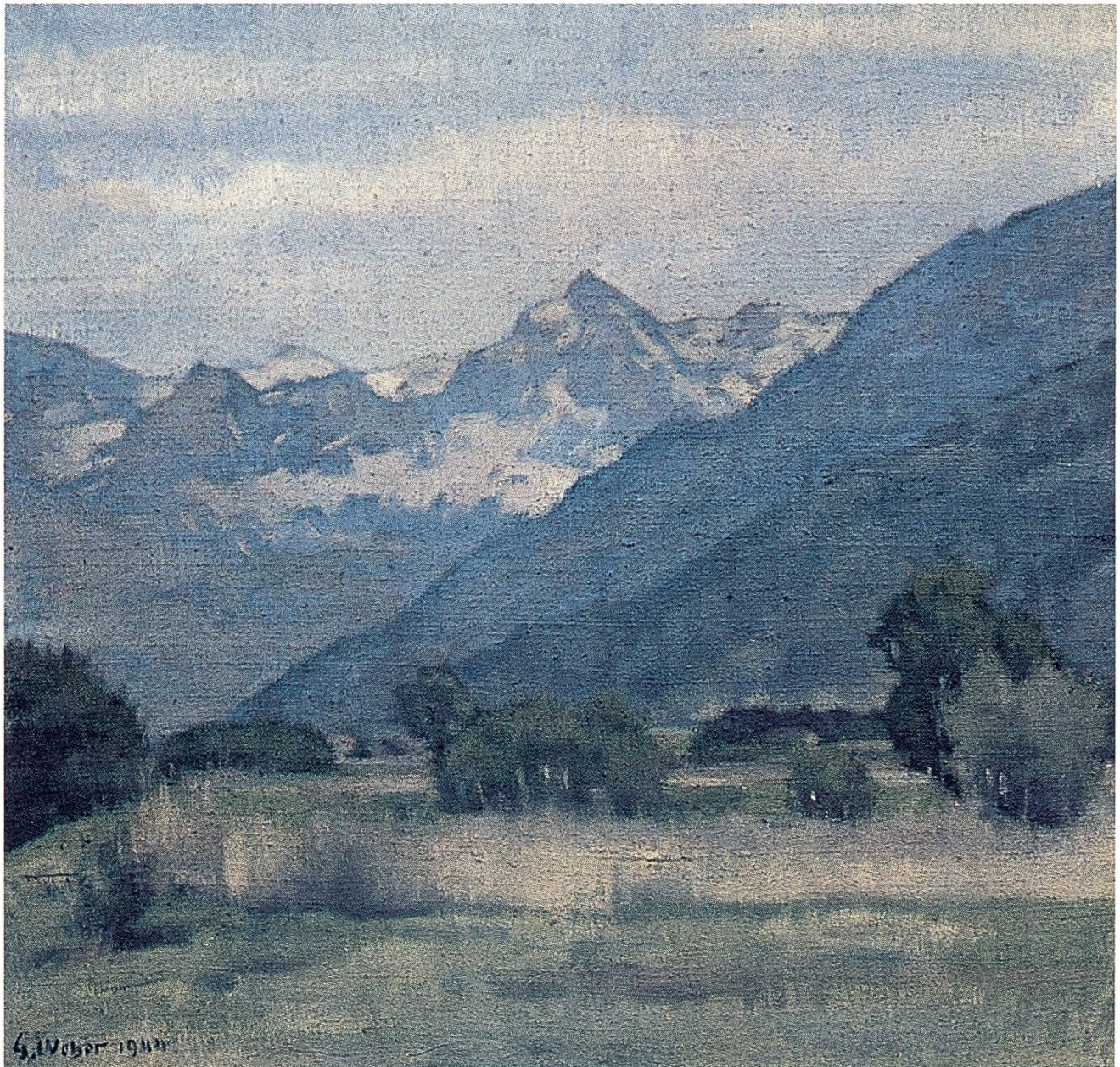
schaffen, sieben davon sind Stiftungen. Die Geldgeber sind seitlich jener Kreuzwegetappen angeführt, die ihrer Zuwendung zu verdanken sind. Ihre Grosszügigkeit reichte offenbar nicht aus, in Goldau die kritischen Stimmen verstummen zu lassen. Aber die Einwände, die sich gegen Georg Webers Werk richteten, 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

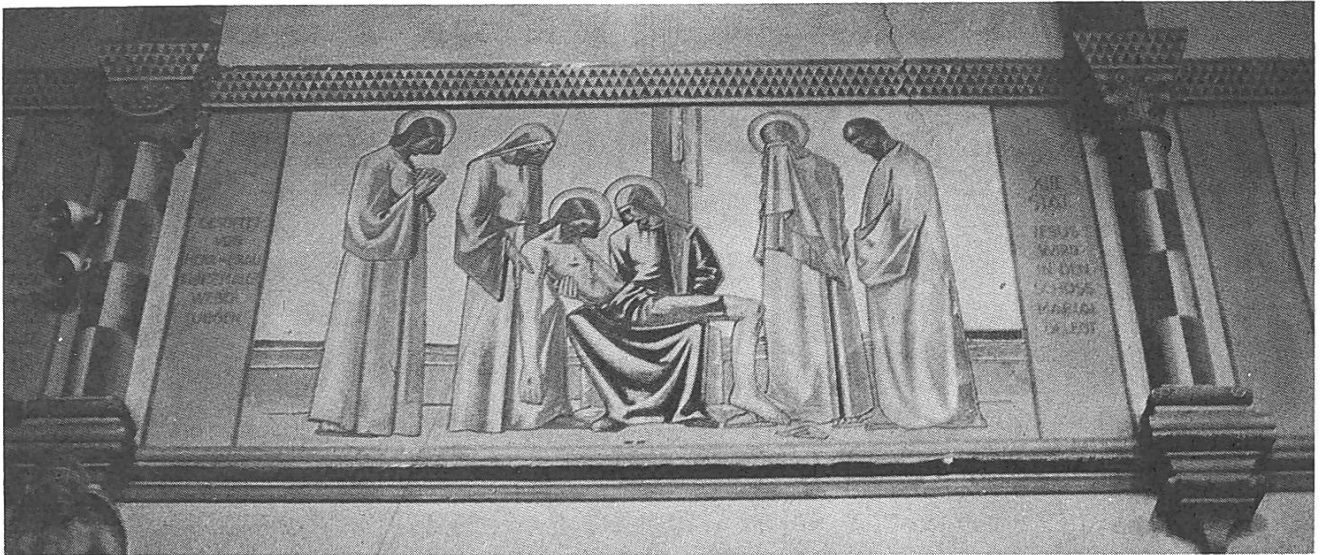
Tafel 6 (rechts):
Stilleben
Oel auf Leinwand, 1923





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 Habertür»³, einem Ratsmitglied. «Die Bemalung vom Schiff der Kirche hat den Kultusverein nicht belastet.»⁴

Von allem Anfang an begleiteten Missstimmigkeiten 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 Kirchenaus schmückung 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 Kampf Stimmung 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, sät 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 frömmlicher Mentalität nicht anstecken. Nun war der Stein im Rollen begriffen, zumal der Kunstzweist 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 Äusseren 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, einführende 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, Staerke, 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



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

dauernde Malakt in ihrer zeitlichen Abfolge notiert:

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 Rütlichschwur 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

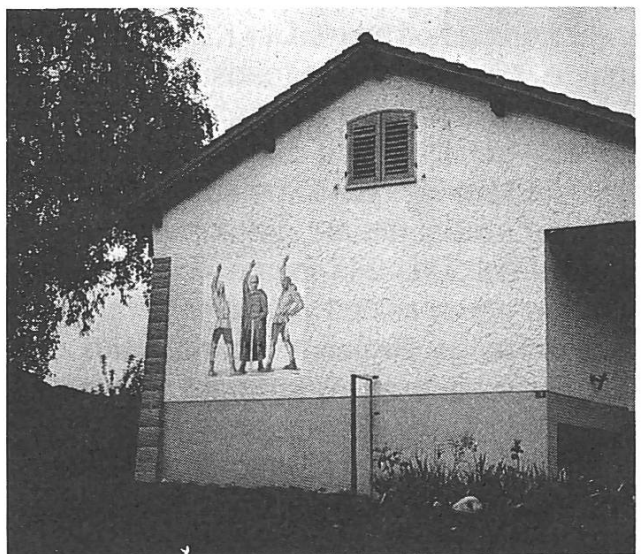
Georg Weber soll sein frühes Ausscheiden nur schlecht verwunden haben.²⁸ Dass er sich mit Verve dem Wettbewerb anschloss, bezeugt eine Anzahl von Entwürfen,²⁹ die sich aber über keinen allzu grossen künstlerischen Impetus ausweisen.

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 Monumentalmalerei war's 1957 eine Sonnenuhr³² 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 Landschaftsportrait 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



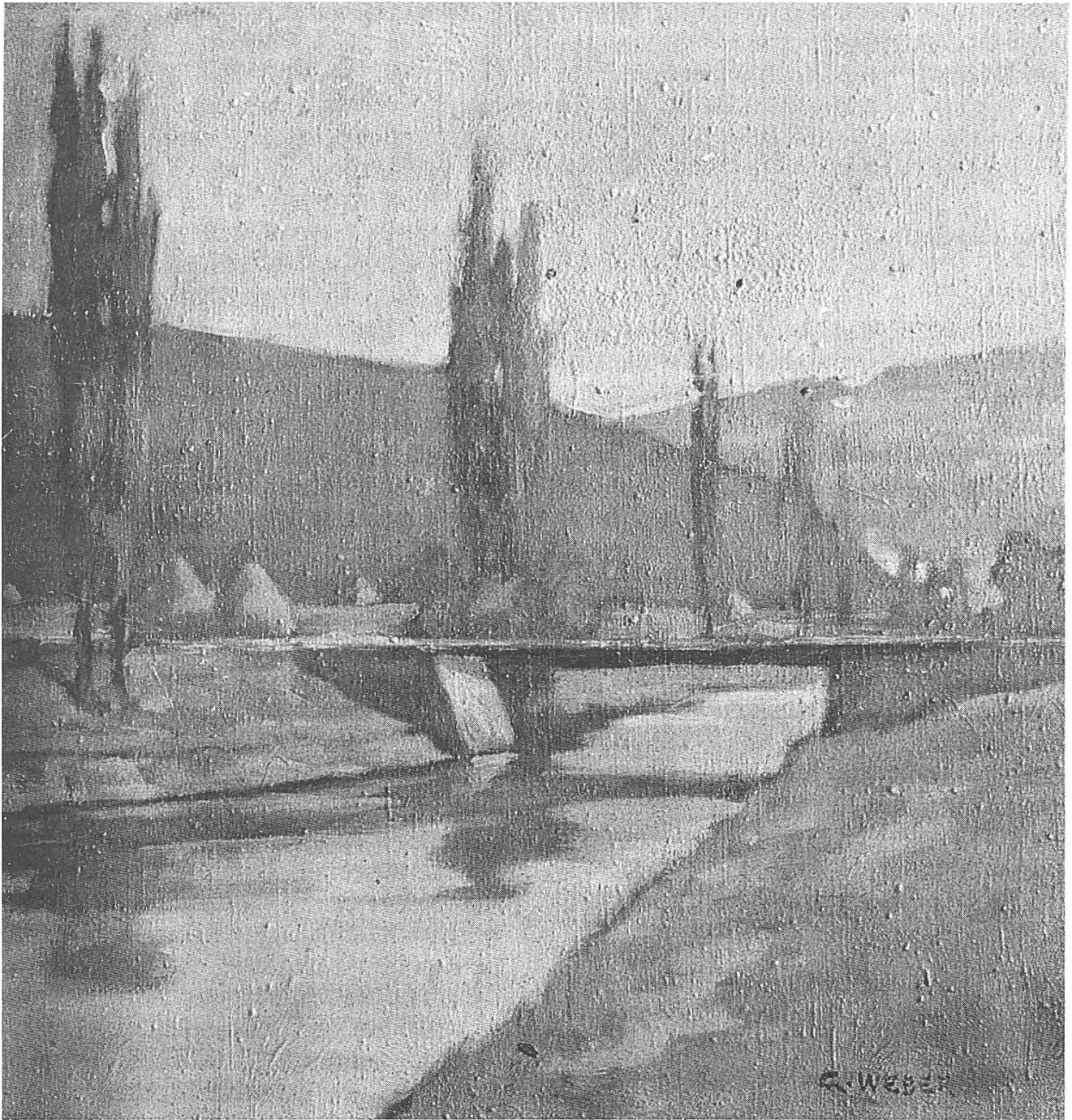
Erste Landschaften

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 nahtlos 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 Landschaftler 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

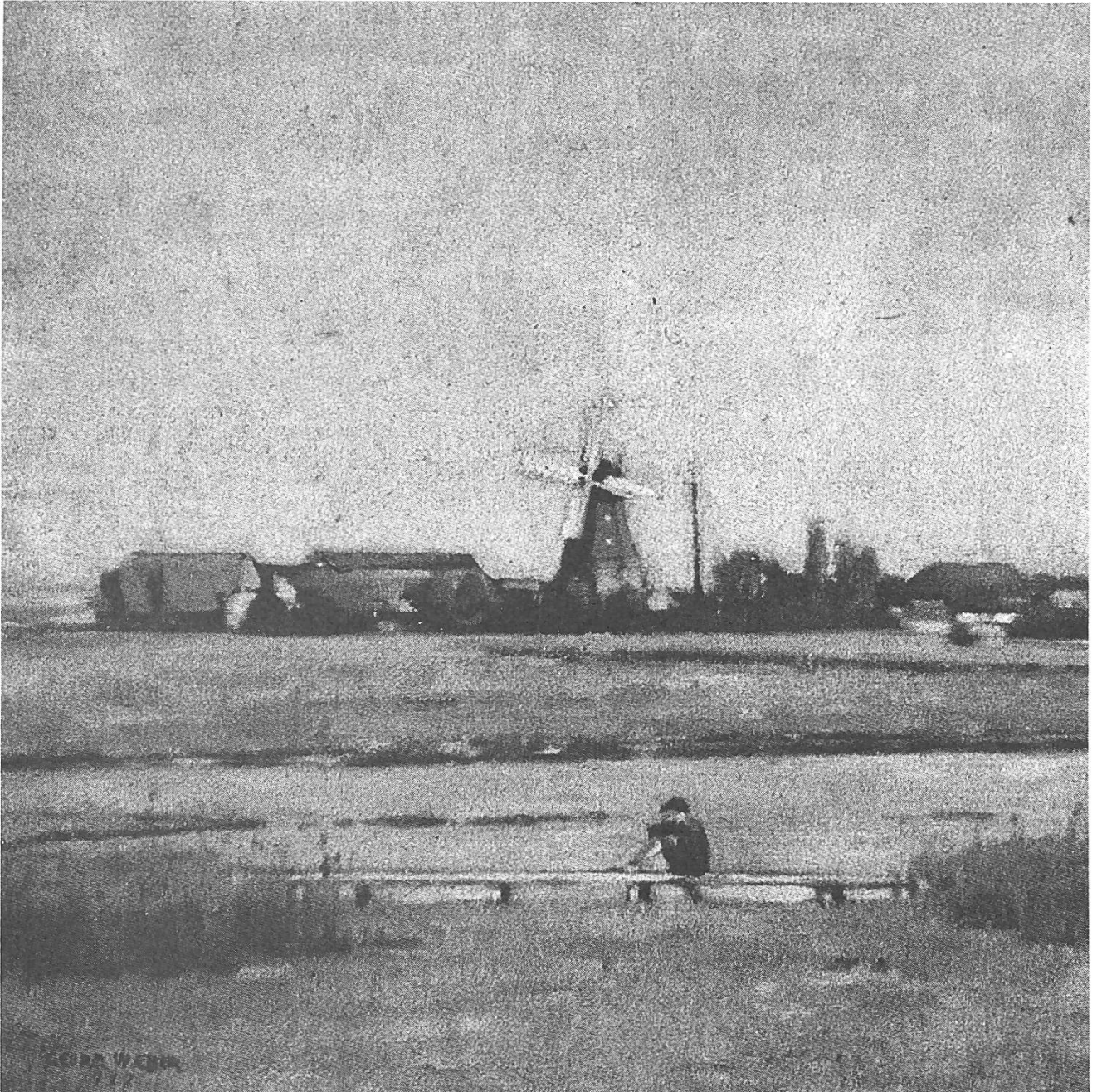
wenig zu tun, eher mit dem Willen und Können, das von der Natur Abgelauchte sichtbar zu machen: Olive, Ocker, Beige, Lila, selbst Rosa — alles natürliche Selbstverständlichkeiten, die uns Georg Weber ins Bewusstsein hebt. Er war oft dem Vorwurf ausgesetzt, seine Hervorbringungen seien monoton. Einerseits wusste er, dass daran etwas lag, andererseits 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 befreundet⁹ 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 Senkrechtafekt 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 einheitliche 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» verleihe 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 farbllichem Widerstreit zum Gelb, überhaupt zur Helligkeit des Bildes stehen.

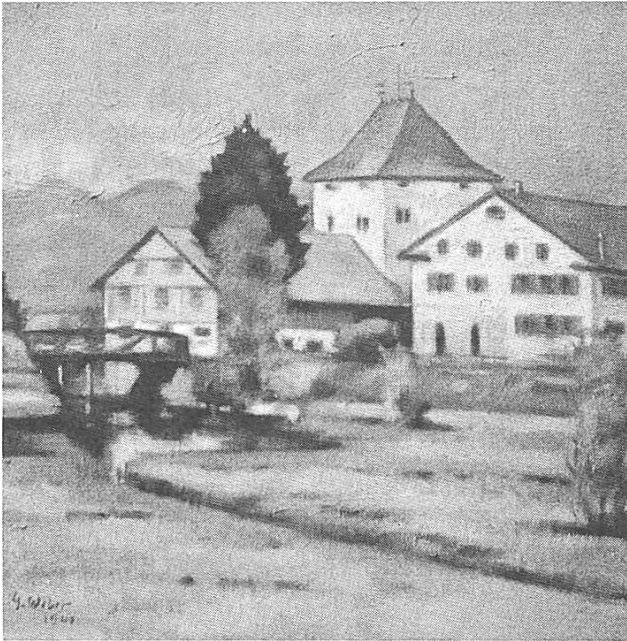
Solche Zusammenstösse von Hell und Dunkel bleiben Raritäten.¹⁷ Sie erlösen zwar das Bild von einer gewissen Gleichförmigkeit, aber darin spiegelt sich ein Wollen, das sich selbst zu gefallen trachtet. Die «gelbe Periode»¹⁸ war nicht von langer Dauer, schliesslich konnte Georg Weber nicht einfach alles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

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 Georg 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

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





37/38 Links: Knabenbildnis (Studie); Rötrel 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 Damenbildnis⁷ 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 sein¹⁴ — 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.

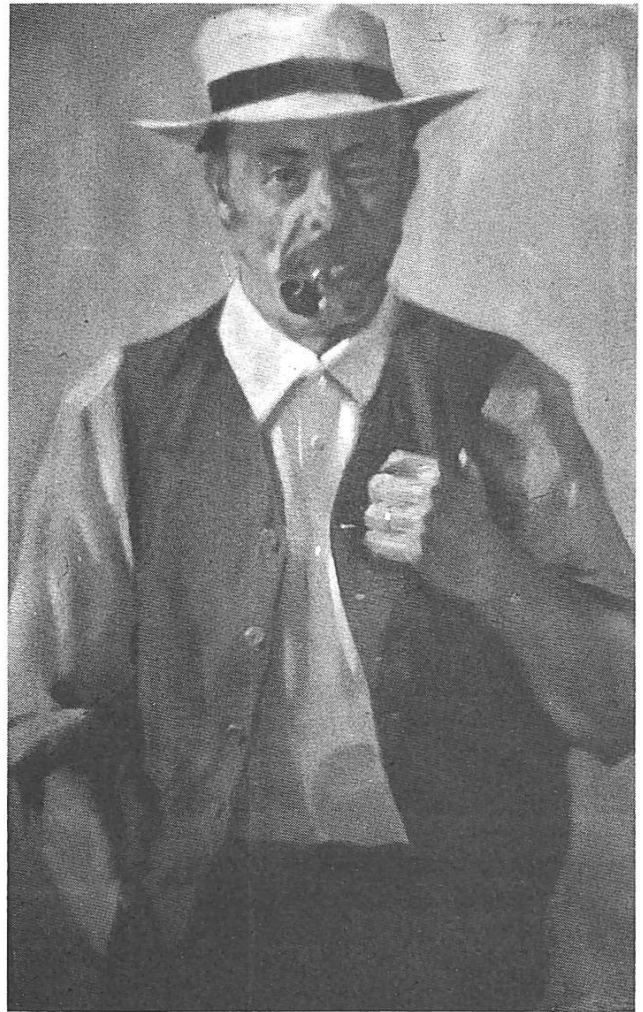
Dasselbe Befremdliche und Unreale ist ins Postum-Porträt von Richard Spiess (1906-1932)¹⁹ eingedrungen. Das Aufeinandertreffen von Rot, Rosa, Braun und Gelb, dieser Gegensatz gerinnt zum Sinnbild der Abwesenheit, das mitteilt: Der Vergegenwärtigte weilt nicht mehr unter den Lebenden.

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 Schürer²⁶ und Maria Schürer²⁷, 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 vorausgegangenen Porträts von Familienmitgliedern innewohnen.

Selbstporträts

Das schon erwähnte Selbstbildnis (Analogie: Abb. 1) im Winterthurer Künstlerbuch²⁹

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 $\frac{3}{4}$ -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.

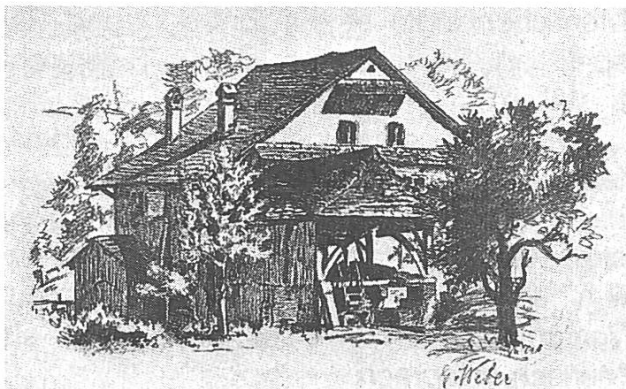
3.5. Grafik

«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 (malistisch) gesehen.

Mühle Tuggen

Eine gefaltete 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 über Eck 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 hält. 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

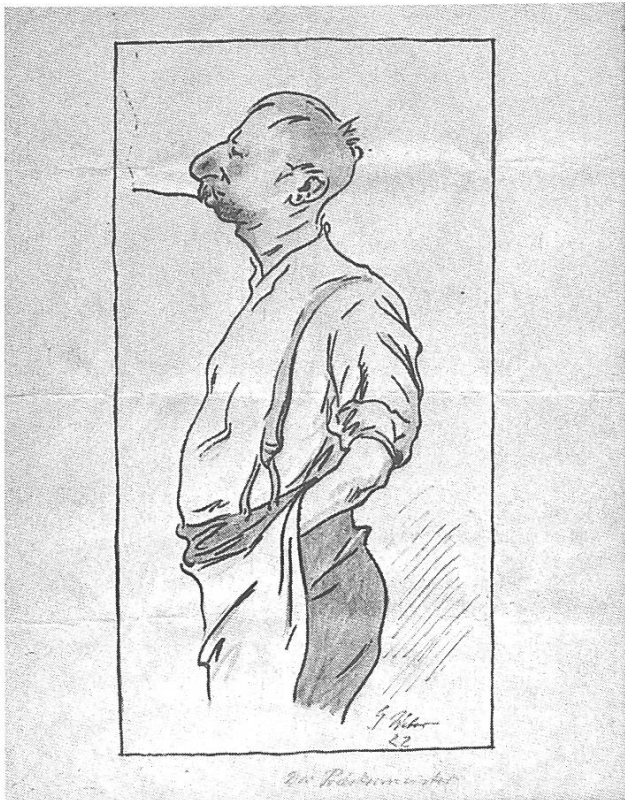
Die (echte) Fahne darf man ebenso als Werk des Malers ansprechen.⁵ Im Protokollbuch des Jungmännerbundes lautet ein knapper Eintrag dazu: «Zeichen und Farben sind von einem namhaften Kunstfreund entworfen.»⁶ Diese Erwähnung ohne Namensnennung ist bestimmt auf Georg Weber gemünzt, der das Gemeindewappen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

4.1. Anmerkungen

Einleitung

- 1 Nr. 1.1 — Diese und alle folgenden Nummern beziehen sich auf das Kapitel 4.3: Fragmentarisches Werkverzeichnis; sie sind dort aufgeschlüsselt.
- 2 Hans-Jörg Heusser (1981); erstes Kapitel: Avantgardismus und Kunstgeschichtsschreibung, S. 278 ff.
- 3 Das zeigte sich namentlich durch die Porträtaufträge, die Georg Weber durch die Dorfelite verschafft wurden, z.B. Nrn.: 2.7/3.9/3.10/4.1.

1.1: Eine Künstlerlaufbahn

- 1 Mitglieder- und Gästebuch der Künstlergruppe Winterthur. Dreiteiliger Eintrag auf einer Seite von Georg Weber. Links: ein Kurztext unter dem Titel «Prolog»; Mitte: Kniestück (Selbstdarstellung); Rechts: autobiografische Notiz mit Datumangabe und Unterschrift («Winterthur im Juli 1917/Georg Weber»). — Das Buch ist derzeit bei Eugen del Negro, Stammheim, Aktuar der Künstlergruppe Winterthur, einsehbar.
- 2 Siehe Anm. 1
- 3 Webers besaßen einen ausführlich gearbeiteten Stammbaum, der ihnen vor einigen Jahren abhanden gekommen sein muss. Daraus ging u.a. hervor, dass Urgrossvater Johann Gregor Weber Gemeindepäsident und die Grosstante Schwester Maria Karolina (1822-1883) Priorin im Kloster Weesen (1862-1883) war.
- 4 Im Familienregister (Gemeindeverwaltung Tuggen) sind auf den Seiten 102-104 (Blätter 2-4) vier Generationen mit entsprechenden Lebensdaten verzeichnet: Georg Webers Grosseltern, Eltern, er selbst, seine Frau und sein Kind.
- 5 Mitteilung von Albert Jörger, Siebnen (15.11.83).
- 6 Mitteilung von Martha Weber, Ascona (8. / 9.10.83)
- 7 Mitteilung von Martha Weber, Ascona (1.11.83)
- 8 Eintrag im Familienregister (siehe Anm. 4), S. 102

- 9 Im «Prolog» (siehe Anm. 1) hält Georg Weber fest, dass er bis zum 18. Altersjahr keine Dummheit begangen hätte. Dieser Zeitpunkt dürfte mit dem Beginn der Tätigkeit bei Josef Traub, Rorschach, zusammenfallen.
- 10 Mitteilung aus dem Gedächtnis von Bernhard Anderes, Rapperswil (8.11.83)
- 11 An diesen Orten besorgte er die Dekoration, die Deckenmalerei oder die Übermalung. Mitteilung von Albert Jörger, Siebnen (2.11.83)
- 12 Martha Weber, Ascona, erinnert sich noch schwach daran, dass ihr Georg Weber über seine Restaurationstätigkeit im Kloster Einsiedeln berichtete (Mitteilung: 1.11.83).
- 13 Nrn.: 30.1 - 30.3
- 14 Nrn.: 2.1 / 2.7
- 15 Allgemein wird der Besuch der Kunstgewerbeschule in München von 1906 bis 1909 angegeben, so auch im Künstlerlexikon der Schweiz (1963-1967). Die Aufnahmeprüfung in die Akademie fand jedoch vor dem 13. Juni 1908 statt. Demnach musste sich Georg Weber über ein halbes Jahr gedulden, bis er in die höhere Schule übertreten konnte.
- 16 Exemplar bei Martha Weber, Ascona
- 17 Kurzcharakterisierung und Literaturhinweis zu Hugo Habermann: Kindlers Malerei Lexikon, Bd. 5, Zürich 1976, S. 254 - 256
- 18 Es ist anzunehmen, dass das laut der «Münchener Neuesten Nachricht» vom 7. Juli 1912 unter dem Titel «Tänzerin» (Nr. 3.2) in München ausgestellte und erhaltene Bild zuvor an gleicher Stelle entstand. Zudem ist wie schon früher mit der Wiederaufnahme des Porträtierens im Urlaub zuhause zu rechnen.
- 19 Von dieser Episode ist überhaupt nichts Näheres bekannt.
- 20 Siehe Anm. 1
- 21 Nr. 21.1. Bei diesem Bild dürfte es sich um das «Haus im Dorf» handeln, das 1915 u.a. in der Kunsthalle Basel zu sehen war.
- 22 Schweizerisches Künstlerlexikon (1905 - 1917). Bildnisse und Stilleben aus Winterthur sind keine erhalten.
- 23 Bild mit handschriftlich hingeseztem Titel, Nr. 27.1
- 24 Heinz Keller (o.J), S. 3. Ob allerdings Georg Weber den Saal auch aufsuchte, ist nur anzunehmen.

- 25 Hatte er etwa ein Mitglied der Künstlergruppe Winterthur von München her gekannt?
- 26 Später gesellte er sich auch zur Künstlergruppe Zürich. Diese Beziehung scheint sehr lose gewesen zu sein: Es sind keine entsprechenden Dokumente vorhanden.
- 27 Heinz Keller (o.J.), S. 4
- 28 Vgl. dazu auch Kapitel 2.3: Künstlerischer Standort
- 29 Restaurant «Steinbock», existiert nicht mehr. Mitteilung von Georg Bretscher, Winterthur (24.10.83) (Mitglied der Künstlergruppe Winterthur)
- 30 Das Vereinsmal ist bei Georg Bretscher. Selbst das Vorhandensein einer Weber-Plakette ist noch kein Beweis dafür, dass der Tuggner an der Gruppengründung (1916) beteiligt war. Der heutige Aktuar der Künstlervereinigung, Eugen del Negro, glaubt, Georg Weber habe sich nur als Gast ins Album eingetragen (Mitteilung: 8.11.83).
- 31 Zwei Kataloge konnten eruiert werden: zu den Ausstellungen von 1917 und 1927. — Alle hier erwähnten Kataloge befinden sich entweder bei Martha Weber, Ascona, oder in der Bibliothek Kunsthaut Zürich.
- 32 Juli 1912, November 1912 und Februar 1913. Siehe Schweizerisches Künstlerlexikon (1905-1917). Keine entsprechenden Kataloge bekannt.
- 33 Fünf Kataloge zu Ausstellungen in Zürich liegen vor. Siehe auch: Künstlerlexikon der Schweiz (1963-1967); dort ist zusätzlich eine Ausstellung im Jahre 1926 angegeben.
- 34 Kataloge zu: Winterthur 1916, Bern 1920, Glarus 1920. Siehe auch: Künstlerlexikon der Schweiz (1963-1967); dort ist auch eine Veranstaltung im Jahre 1918 angeführt.
- 35 Beide Kataloge vorhanden
- 36 Alle drei Kataloge einsehbar. — Eine der letzten Ausstellungen fand 1962 anlässlich eines Anlasses zu Ehren Georg Webers in Siebnen statt.
- 37 Wechselausstellung Kunstmuseum St. Gallen, «St. Galler Tagblatt» vom 8. Juni 1929
- 38 Siehe Kapitel 3.2: Wandmalerei
- 39 Der früheste erhaltene Brief von Georg Weber an Alois Blöchliger trägt das Datum: 28. Dezember 1920 (Original bei: Erbgemeinschaft Alois Blöchliger, Uznach). Verschiedentlich berichtete Blöchliger über Georg Weber in den Lokalzeitungen: So etwa anlässlich des 60. Geburtstages des Künstlers (nochmalige Erwähnung später) und nach dem Tode des Malers im «St. Galler Volksblatt», 1978 (genaues Datum unbekannt), unter dem Titel «Kunstmaler Georg Weber zum Gedenken». 1972 und 1977 setzte sich der Uzner — vergebens — für eine Ausstellung ein. (entsprechende Briefe bei: Erbgemeinschaft Alois Blöchliger, Uznach).
- 40 Das «Damenbildnis» (Katalog Ausstellung 1915 Kunsthalle Basel) war für Fr. 1000.— angeboten. Das Gemälde «Vorfrühling an der alten Linth» ist 1920 an den Turnusaussstellungen des SKV in Bern und Glarus sowie 1921 in Uznach vertreten, allemal zum Preis von Fr. 800.—. Das Cézanne-Aquarell «Arbres dans un ravin» war 1915 im Kunsthaut Zürich, als Georg Weber dort ausstellte, für Fr. 1200.— zu haben!
- 41 Mitteilung von Martha Weber, Ascona (15.11.83)
- 42 Alle Angaben über Martha Weber stammen von ihr selbst (Mitteilung: 8./9.10.83).
- 43 Gymnasium in Fribourg. Aufenthalt in Italien und England. Heiratete 1952 in zweiter Ehe den Schriftsteller Klaus-Peter Wieland; war mit ihm in Frankreich wohnhaft. Zwei Kinder. Heute Witwe. — Mitteilung von Martha Weber, Ascona (26.11.83).
- 44 Alle Angaben in diesem und letztem Abschnitt («Reisen») nach Martha Weber, Ascona (Mitteilung: 8./9.10.83 und 1.11.83)
- 45 Nr. 22.3
- 46 Bei der Beurteilung des Schadenfalls soll — so Bert Bamert, Zürich (Mitteilung: 10.10.83) — Linus Birchler ein Bild auf Fr. 3000.— geschätzt haben
- 47 Vgl. dazu: «Zu einem Geburtstag» von Alois Blöchliger, «March-Anzeiger» vom 12. Mai 1944
- 48 Siehe Kapitel 3.4: Porträt
- 49 Siehe Kapitel 3.3: Landschaft
- 50 Dies ist wenigstens stark zu vermuten. Im Künstlerlexikon der Schweiz (1963-1967) ist vom «Hauptwerk» die Rede, was auf eine entsprechende Information des Künstlers zurückgehen dürfte, stützte doch die Redaktion der genannten Publikation ihre Einträge über Kunstschaaffende auf deren eigene Angaben ab.
- 51 Siehe Kapitel 3.2: Wandmalerei
- 52 Entsprechender Beleg bei Martha Weber, Ascona
- 53 Entsprechender Beleg bei Martha Weber, Ascona
- 54 Entsprechender Beleg bei Martha Weber, Ascona
- 55 Zu diesem Abschnitt («Engelberg, Tessin») alle Angaben im wesentlichen nach Martha Weber, Ascona (Mitteilung: 8./9.10.83 und 26.11.83). — Zum Weber-Haus (Mitteilung von Albert Jörger: 1.84): War ein sehr stattlicher Gasthausbau, wohl aus dem 18. Jahrhundert; wurde 1964 durch Hochhaus Tuggi-Center ersetzt. 1824 wird ein «Rössli»-Wirt Georg Weber erwähnt.
- 56 Derzeit sind neun Engelberger Bilder —

vier davon allein im Besitz von Martha Weber, Ascona (Nrn.: 24.5/24.8/26.9/26.10) — und vier Tessiner Oelgemälde (Nrn.: 26.4 - 26.7) bekannt

57 Nrn.: 26.7/26.8

2.1: München

- 1 Erwähnt bei Hans Karlinger (1966), S. 68
- 2 Vgl.: Münchner Secession. In: Secession (Ausstellungskatalog), Haus der Kunst, München 1964, S. 6-9
- 3 Hans Karlinger (1966), S. 81
- 4 Vgl.: Eintrag zu Hugo Habermann in Lexikon: Münchner Maler im 19. Jahrhundert, Bd. 2, München 1982, S. 72-74
- 5 Nr. 3.2
- 6 Schweizerisches Künstler-Lexikon (1905 - 1917)
- 7 Nr. 3.1
- 8 Hans Lüthy (1983), S. 9
- 9 Vgl.: Cuno Amiet und die Maler der Brücke (Ausstellungskatalog), Zürich 1979, S. 45
- 10 Beat Stutzer (1983), S. 12/13
- 11 Künstlerlexikon der Schweiz (1958-1967), Bd. 1, S. 152
- 12 Beat Stutzer (1983), S. 13
- 13 Im Künstlerlexikon der Schweiz (1963-1967) ist lediglich zu Goldau der Vermerk «Mineralfarben» angebracht; es ist anzunehmen, dass damit die Keimschen gemeint sind und dass Georg Weber die andern Monumentalaufträge in derselben Technik ausführte.
- 14 Fritz Billeter, Christus blickt uns wie ein Hippie mild entgegen. In: «Tages-Anzeiger» vom 30. Oktober 1979
- 15 Zu Fresko und Keimschen Mineralfarben: Willy Fries (1980), vor allem S. 16-20
- 16 Georg Weber, Kunsthandwerk der March. In: Marchring Nr. 4, 1965, S. 14-16

2.2: Linth, Land, Leute

- 1 Brief an Alois Blöchliger (Original bei: Erbgemeinschaft Alois Blöchliger, Uznach)
- 2 Auf dieselbe Art pflegte er beim Porträtieren vorzugehen. Eine Vorzeichnung ist auf der Rückseite des Bildnisses Nr. 3.7 zu sehen.
- 3 Alle Angaben zu diesem Abschnitt nach Martha Weber, Ascona (Mitteilung: 8./9. 10.83)
- 4 Z.B. Nrn.: 24.3/24.5/24.6/24.8/25.2/25.3
- 5 Siehe Kapitel 3.3: Landschaft
- 6 Nrn.: 22.1 (Oelturm) und 22.2 (Windmühle)
- 7 Nr. 22.1 — Zum Linthkanal: Molliser Kanal 1807-1811, Grynau Kanal 1811-1815, Benkner Kanal 1811-1816 — Zur Oelboh-

rung: 1925 begonnen, 1926 1000 m Tiefe erreicht, 1927 Wiederaufnahme der Bohrung, 1928 1650 m erreicht, 1928 ohne Erfolg abgebrochen (Mitteilung zu Linthkanal und Oelbohrung von Albert Jörger, Siebnen: 1.84)

- 8 Siehe: Zoom, Filmberater, 1. Dezember 1976, S. 23 ff
- 9 Mitteilung von Martha Weber, Ascona (8./9. 10.83)
- 10 Nrn.: 5.5 - 5.7
- 11 Nr. 3.3
- 12 Nr. 3.4
- 13 Im Aufsatz «Kunsthandwerker der March» von Georg Weber (in: Marchring, Nr. 4, 1965) verwendet er diesen Ausdruck im Zusammenhang mit dem figürlichen Werk Ulrich Rosensteins (Steinmetz/Holzschnitzer). Vom im «Tagesanzeiger» (?) vom 18. April 1929 abgebildeten Gemälde ist in den 60er Jahren (?) eine Replik entstanden (Nr. 26.1). Dieser Fall ist nur ein Beispiel
- 14 Ein Exempel des gewichenen Impetus ist Nr. 26.2.
- 15 Nrn.: 27.6 - 27.10. Die Strandszenen sind mit spärlich bekleideten, hölzernen Figuren bevölkert. Sie scheinen aus dem Atelier an den Badestrand verbannt zu sein, wo sie bezugslos in verschiedenen Posen verharren.
- 17 Nrn.: 27.1 - 27.5
- 18 Nrn.: 28.1 - 28.3
- 19 Etwa Nrn.: 2.1/2.5/2.10/3.3/3.8
- 20 «Der Landbote und Tagblatt der Stadt Winterthur» vom 22. Dezember 1917
- 21 Mitteilung von Rosmarie Tschirky-Pfister, Tuggen (3.10.83)
- 22 Wie Anm. 21
- 23 Martha Bamert, Tuggen, verweist im Gespräch immer wieder auf diesen Sachverhalt (Mitteilung: 13.9.83).
- 24 Nrn.: 3.6 (das Mädchen war Post-Angestellte in Tuggen) / 3.7 (z.B.)
- 25 Nrn.: 2.1/2.11 (z.B.)
- 26 Nrn.: 3.6/3.7
- 27 Nrn.: 2.7 (1909) / 3.9 (1917) / Kpl. Josef Ifanger, ca. 1920 (Bild noch nicht eruiert, obwohl sich Albert Jörger, Siebnen, darum bemühte) / 4.1 (1935) / 3.10 (1937)
- 28 Siehe Kapitel 3.5: Grafik
- 29 Siehe Kapitel 3.2: Wandmalerei

2.3: Künstlerischer Standort

- 1 Hans A. Lüthy (1983), S. 20
- 2 Beat Stutzer (1983), S. 11
- 3 Hans A. Lüthy (1983), S. 10
- 4 Hans A. Lüthy (1983), S. 42
- 5 Aus dieser Zeit stammt wohl ein Brief, den

ein gewisser Max Tilk oder Max Tiltz (Original bei: Martha Weber, Ascona) an Georg Weber richtete. Es dürfte sich um einen deutschen Künstler handeln, der zu Besuch in der «Tuggner Campagna» — wie er schrieb — weilte. Vorübergehende Beziehungen unterhielt Georg Weber, laut Aussage von Martha Weber, Ascona (Mitteilung: 8./9.10.83), ebenso zu Gustav Weiss, einem Gründungsmitglied der Künstlergruppe Winterthur.

- 6 Zu Otto Meyer-Amden: Hans A. Lüthy (1983), S. 41/42. — Namentlich wären noch etwa zu erwähnen: Josef Nauer (Freienbach), Charles Wyrsh (Kriens/Lachen), Karl Ammann (Lachen), Karl Theodor Huber (Pfäffikon)
- 7 Vgl. zu diesem Abschnitt: Beat Stutzer (1983), S. 13 («Die Dunkeltönen»)
- 8 Mitteilung von Martha Weber, Ascona (8./9.10.83)
- 9 Josef Kreitmaier (1921), vor allem S. 34-38
- 10 Mitteilung von Martha Weber, Ascona (15.11.83)
- 11 Georg Webers Kirchengemälde entstand unter der Ägide von Pfr. Richard Kost; sein Nachfolger, Pfr. Erich Bärlocher, heute in Binningen bei Basel, machte an einem Telefongespräch (22.10.83) darauf aufmerksam, dass sie im Beuronen Stil gehalten sei.
- 12 Vgl. dazu: Herbert Schindler (1982), besonders Kapitel «Versuche zur Erneuerung des Nazarenenstils», S. 194-197
- 13 Alle Angaben nach Martha Weber, Ascona (Mitteilung: 8./9.10.83)
- 14 Josef Kreitmaier (1921), besonders Kapitel «Der Urtyp», S. 19 ff., und «Die Beuronen Kunstform», S. 29 ff.
- 15 Horst Richter (1975), S. 141
- 16 Ausstellungskatalog «Dreissiger Jahre Schweiz / Ein Jahrzehnt in Widerspruch», Zürich 1981. Ausstellungsprojekt, an dem vier Schweizer Museen beteiligt waren.
- 17 Hans-Jörg Heusser (1981). Der ganze Abschnitt «Heimatsehnsucht» stützt sich auf diesen Autor.

3.1: Stilleben

- 1 Dezemberausstellung der Künstlergruppe Winterthur vom 2. bis 23. Dezember 1917 im Museum (Katalog)
- 2 «Der Landbote und Tagblatt der Stadt Winterthur» vom 22. Dezember 1917
- 3 Nrn.: 14.1 - 14.6
- 4 Nr. 14.1
- 5 Nr. 14.2
- 6 Nr. 14.3
- 7 Nr. 14.4

3.2: Wandmalerei

- 1 «Bote der Urschweiz» (Erscheinungsdatum unbekannt, wahrscheinlich 1932)
- 2 «Ostschweiz» vom 7. Januar 1932
- 3 Protokoll II Kultusverein Goldau, S. 41 (Pfarrarchiv Goldau)
- 4 Protokoll II Kultusverein Goldau, S. 87
- 5 Protokoll II Kultusverein Goldau, S. 70
- 6 Zweiseitiger Brief, eingeklebt zwischen den Seiten 90 und 91 in: Protokoll II Kultusverein Goldau
- 7 Josef Niklaus Zehnder, Der Goldauer Bergsturz, Goldau 1974, S. 158
- 8 Siehe auch Kapitel 2.3: Künstlerischer Standort
- 9 «Basler Volksblatt» vom 29. Mai 1936
- 10 Aus Georg Webers Empfehlungsschreiben vom 9. Juni 1939 an den damaligen Uzner Kirchenpräsidenten. Brief entstand im Vorfeld der Bemalung der Taufkapelle in der Pfarrkirche Uznach (Original: Pfarrarchiv Uznach).
- 11 Angaben zu diesem Abschnitt nach Martha Weber, Ascona (Mitteilung: 8./9.10.83) und Pfr. Erich Bärlocher (Mitteilung: 21.10.83). Letzterer war Nachfolger (ab 1951) von Pfr. Richard Kost und ist heute in Binningen bei Basel ansässig. Der jetzige Pfarrer von Oberwil, Heinz Warnebold, war aus zeitlichen und andern Gründen nicht in der Lage, Quellenmaterial zu den einstigen Maleisen in der St.-Peter-und-Paul-Kirche, z.B. Protokolle, zu beschaffen.
- 12 Hans-Rudolf Heyer, Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Landschaft, Bd. 1, Basel 1969, S. 381
- 13 So Pfr. Erich Bärlocher (Mitteilung: 21.10.83)
- 14 Vgl.: Albert Jörger, Baugeschichte und Beschreibung der Pfarrkirche Schübelbach. In: Die Pfarrkirche St. Konrad zu Schübelbach, Festschrift zur Vollendung der Restaurierung 1976-1978, Schübelbach 1978, S. 34/35
- 15 Albert Jörger in einem Papier («Schübelbach / Pfarrkirche») vom 4. November 1983 (im Besitz des Verfassers)
- 16 Vgl.: «St. Galler Volksblatt» vom 2. Oktober 1935
- 17 Protokoll der Renovation der Pfarrkirche Schübelbach, verfasst von Kaplan Josef Amstad (Pfarrarchiv Schübelbach). Auszug von Albert Jörger (wie Anm. 15)
- 18 Wie Anm. 15. Gleichorts: «Für die Erhaltung, d.h. Abnahme des Weberschen Deckenbildes, habe ich mich noch einsetzen wollen, doch wurden die Kosten für die ca. 10 m² Gemälde als zu hoch angesehen, und man sah auch keine Weiterverwendung. Leider!»

- 19 Original im Besitz von Martha Weber, Ascona
- 20 Zu Richard Arthur Nüscheler: Künstlerlexikon der Schweiz (1958-1967), S. 701
- 21 So der handschriftliche Titel von Nr. 10.1. Ist nicht datiert. Zeichnungspapier und Zeichnungsstil entsprechen dem Entwurf II (Nr. 11.3) für die Taufkapelle Uznach (1940)
- 22 Wie Anm. 10
- 23 Paul Oberholzer, Die künstlerische Ausstattung. In: Gedenkschrift zur Konsekration der Pfarrkirche Uznach, Uznach 1940, S. 74-77
- 24 Wie Anm. 23, S. 77
- 25 Baujournal für den Kirchengumbau Uznach (Pfarrarchiv Uznach). Auszug (beim Verfasser) von Josef Güntensperger, Kirchenratspräsident, Uznach
- 26 Dieses Zitat und alle bisherigen einschlägigen Fakten aus: Beat Stutzer (1978)
- 27 In der Wettbewerbsordnung heisst es, die nichtprämierten Entwürfe würden den Verfassern kostenfrei zurückgeschickt. Georg Webers Fassung «Eidgenossen» ist auf S. 99 im Buch zum Schwyzer Wandbild (siehe Anm. 26) reproduziert, konnte aber bislang noch nicht ausfindig gemacht werden.
- 28 Mitteilung von Hedy Buner, Tuggen (16.9.83)
- 29 Nrn.: 7.2 - 7.5
- 30 Nr. 12.1
- 31 Nrn.: 13.1 / 13.2
- 32 Nr. 12.2

- 12 Berthold Fenigstein im «Tages-Anzeiger» vom 8. März 1926
- 13 «St. Galler Tagblatt» vom 8. Juni 1929
- 14 Martha Weber, Ascona, erinnert sich an dieses Ereignis, kann es aber zeitlich nicht exakt einstufen. Sie setzte den Vorfall gefühlsmässig in die 30er Jahre. Einige bildliche Belege (Nrn.: 23.1/23.2) scheinen ihr Recht zu geben (Mitteilung: 8./9.10.83)
- 15 Rosmarie Tschirky, Tuggen, verweist auf ein solches Bild; ihr Haus steht auf einem ehemaligen Rapsfeld (Mitteilung: 3.10. 83).
- 16 Nr. 23.2: Die kursive Signatur erinnert an diejenige auf früheren Bildern (vor allem Studien); im Stil steht es Nr. 23.1 nahe, das ebenfalls undatiert ist, aber vor dem Brand des Kapellhofs (ist Motiv) 1936 entstanden sein muss. Diese Indizien machen eine Datierung in die 30er Jahre wahrscheinlich.
- 17 Kontraste scheinen noch im Bild Nr. 23.1 auf. Ansonsten sind bisher keine weiteren Gemälde dieser Art aufgetaucht.
- 18 Auch Martha Weber, Ascona, führte diesen Begriff ins Feld (Mitteilung: 8./9.10.83)
- 19 Nrn.: 24.1 / 24.11 (die meisten undatiert)
- 20 Nr. 24.2. Dem Motiv «Grynau» hat sich Georg Weber etliche Male zugewandt, zuerst evtl. mit Nr. 21.5.
- 21 Besonders Nr. 24.7
- 22 Nrn.: 25.1 - 25.7
- 23 Nr. 25.2

3.3: Landschaft

- 1 Nr. 21.1. Katalog: Kunsthaus Zürich, Ausstellung vom 20. Januar bis 28. Februar 1915
- 2 «Neue Zürcher Zeitung» vom 7. Februar 1915. Hans Trog's voller Wortlaut: «In der Landschaft ist der Vortrag ziemlich flau.» Weil er von der «Landschaft» spricht, ist ungewiss, ob er sich überhaupt auf das Bild «Haus im Dorf» bezog, das im Katalog als drittes Gemälde neben zwei Bildnissen angeführt ist.
- 3 Landschaften, die registriert werden konnten und datiert sind (Nrn.: 21.2 / 21.3)
- 4 Nr. 21.2
- 5 Nr. 21.3
- 6 «St. Galler Volksblatt» vom 20. September 1930
- 7 Nr. 22.3
- 8 «St. Galler Volksblatt» vom 15. Juni 1928
- 9 Mitteilung von Martha Weber, Ascona (8./9. 10.83)
- 10 Nr. 22.1
- 11 Nr. 22.2

3.4: Porträts

- 1 Nrn.: 2.1 -2.7 / 2.11 (datiert). Nrn.: 2.8 / 2.9 (undatiert, dürften auch dem Zeitraum 1907 - 1909 angehören).
- 2 Die Zuweisung eines dritten Bildes, Nr. 2.11, ist ungewiss. Möglicherweise stellt dieses Porträt die Tuggnerin Louisa Bruhin-Diethelm (1873 - 1938), Mühle, dar.
- 3 Nr. 2.1
- 4 Nr. 2.7. Zu Jean Pfister: Arnold Pfister, Das Geschlecht der Pfister, (Typoskript), 1943 verfasst. Zurzeit bei: Emil Pfister-Auf der Maur, Tuggen
- 5 Vorstudie: Nr. 2.10 (datiert 1915). (Betrachtet man Datum und Ähnlichkeit der Figur, müssen dazu noch die Nrn. 2.12 und 2.13 gezählt werden). Ausführung in Oel: Nur als Postkartenmotiv (Nr. 31.1) bekannt. Bild selbst ist, laut Martha Weber, Ascona (Mitteilung: 15.11.83), kurz vor dem Tod ihres Mannes wahrscheinlich verkauft worden. Die genannten Bilder müssen während des Basler Kurzaufenthaltes entstanden sein.
- 6 «Neue Zürcher Zeitung» vom 7. Februar 1915

- 7 Katalog: Ausstellung Kunsthaus Zürich vom 20. Januar bis 28. Februar 1915
- 8 Nr. 3.7
- 9 Nr. 3.5. Katalog: Ausstellung Kunsthaus Zürich vom 4. bis 22. August 1915. Laut Martha Weber, Ascona (Mitteilung: 8./9.10.83), ist das Bild mit dem Porträt nach Georg Webers Vater identisch.
- 10 Nr. 3.6
- 11 Ihre Ortsanwesenheit ist im Tuggener Einwohnerkontrollbuch bezeugt. Die Besitzerin des Bildnisses «Lesendes Mädchen», Alice Bamert, Tuggen, ist der Ansicht, dass es sich bei der Dargestellten um Frieda Ballmer handelt.
- 12 Dazu kommt auch das (einzeln) porträtierte Geschwisterpaar Josephine Bamert-Pfister (1903 - 1981), Nr. 3.8, und Alois Pfister (geb. 1900), Nr. 3.3.
- 13 Nr. 3.9
- 14 Martha Weber, Ascona, erinnert sich an dieses Bildnis (Mitteilung: 26.11.83). Der Verbleib ist derzeit unbekannt.
- 15 Nr. 3.10
- 16 Zeit der Tätigkeit in Tuggen der beiden Kaplane: nach Angaben von Pfr. Erhard Müller, Tuggen (Mitteilung: 2.12.83)
- 17 Nr. 4.1
- 18 Angaben zu Kaspar Bamert nach Staatschreiber Karl Amgwerd, Schwyz. Im Buch: Der Stand Schwyz im hundertjährigen Bundesstaat 1848 - 1948, Einsiedeln 1948, ist fälschlicherweise die Amtszeit von 1918 - 1920 angegeben.
- 19 1. Version: Nr. 4.2; 2. Version: Nr. 4.3
- 20 Nr. 4.6
- 21 Der Reihe der Porträts nach Fotografie sind vermutlich auch die Nrn. 4.4 und 4.5 einzufügen; ihr Entstehungsdatum (1925 / 1929) liegt vier Jahre auseinander; den Bildern scheint dieselbe Person zugrunde zu liegen.
- 22 Nr. 3.5
- 23 Nr. 5.1
- 24 Nr. 5.2
- 25 Nrn.: 5.3 / 5.4
- 26 Nr. 5.6
- 27 Nr. 5.5
- 28 Nr. 5.7
- 29 Siehe Kapitel 1.1: Eine Künstlerlaufbahn
- 30 Nr. 3.5
- 31 Nr. 1.1
- 32 Nr. 1.2

3.5: Grafik

- 1 Nr. 15.2. Exemplare u.a. bei: Karl Bruhin, Landwirt, Tuggen und Marie Kälin-Bruhin, «Schloss Grynau», Tuggen

- 2 Nr. 15.1
- 3 Das Motiv der Mühle ist auch zu Kalenderehren gelangt (Nr. 15.3): Für Usego, Markus Pfister, Tuggen. Exemplar bei: Marie Kälin-Bruhin, «Schloss Grynau», Tuggen
- 4 Nr. 16.1. Laut Josie Spiess war ihr Bruder August Spiess-Küfer (geb. 1896) das Modell für den Jüngling (Mitteilung von Albert Jörgen, Siebnen: 1.84).
- 5 Nr. 16.2 und entsprechende Postkarte Nr. 16.3. Der untere Teil der Fahnenstange ist in einem Nebenraum der Kirche — links vom Haupteingang — verwahrt, der obere Teil (inkl. Fahne) fehlt.
- 6 Protokollbuch des Jungmännerbundes (Pfarreiarchiv Tuggen). Telefonische Durchgabe des Zitats von Pfr. Erhard Müller (2.12.83)
- 7 Nr. 18.1. Der Karikatur sind auch ein Tolstoi-Vexierbild (Nr. 18.2) und das Winterthurer Selbstbildnis (Nr. 1.1) — Pendant dazu: Nr. 1.3 — verpflichtet.
- 8 Für den Cäcilienverein gestaltete Georg Weber einen Entwurf: Nr. 17.1. Ob dessen Ausführung bewerkstelligt wurde, ist ungewiss. Wäre z.B. als Ehrenmitglied-Karte durchaus denkbar — der offene Raum zwischen den Füßen des dargestellten konsoltischähnlichen Möbels mit Aufbau könnte man sich als Platz für einen Eindruck gut vorstellen. — Beat Jäger, Kaltbrunn, weiss davon zu berichten, dass Georg Weber einen Dress-Entwurf für den Tuggener Fussballclub lieferte (Mitteilung: 10.83). — August Spiess-Küfer gründete ca. 1925 eine Likörfirma in Tuggen; für diese schuf der Künstler ein Briefblatt («Spiess-Liköre», Nr. 20.1).
- 9 (Plakat Nr. 19.1. Postkarte Nr. 19.2). Zitat aus: «Ostschweiz» unter dem Titel «Schwyz. Kantonschützenfest», 1931 (genaues Datum unbekannt)
- 10 Erwähnt in: Siehe Anm. 9

4.2 Literaturverzeichnis

Zu Georg Weber

(Unberücksichtigt sind hier die im Text erwähnten zahlreichen Zeitungsartikel zu Person und Werk des Künstlers)

- 1905 - 1917
Schweizerisches Künstler-Lexikon,
S. 679/680
Frauenfeld
- 1964 - 1967
Künstlerlexikon der Schweiz,
XX. Jahrhundert, Bd.2, S.1037/1038
Frauenfeld
- 1976 Otto Gentsch
500 Jahre Kunst- und Kunsthandwerk
in der Landschaft March
Siebnen
- 1978 Otto Hahn
Kunstmaler Georg Weber und sein
Werk
In: Marchring, Nr. 18/1978, S. 21-24
Lachen
- Allgemein verwendete Literatur (Auswahl)*
- 1921 Josef Kreitmaier
Beuroner Kunst
Freiburg im Breisgau
- 1966 Hans Karlinger
München und die Kunst des 19.
Jahrhunderts
München
- 1975 Horst Richter
Geschichte der Malerei im 20.
Jahrhundert
Köln
- 1976 Kindlers Malerei-Lexikon, 15 Bde.
Zürich
- 1978 Beat Stutzer
Das Wandbild am Bundesarchiv
in Schwyz
Gurtellen
- 1980 Willy Fries
Mauer und Glas
Wattwil
- 1981 Hans-Jörg Heusser
Heimatsehnsucht und Katastrophen-
angst — Sozio-psychologische
Aspekte der schweizerischen Malerei
der dreissiger Jahre
In: Dreissiger Jahre Schweiz /
Ein Jahrzehnt in Widerspruch,
Ausstellungskatalog, S. 278-286
Zürich
- 1982 Herbert Schindler
Nazarener
Regensburg
- 1983 Hans A. Lüthy
Die Kunst in der Schweiz 1890-1945
In: Hans A. Lüthy, Hans-Jörg Heusser,
Kunst in der Schweiz 1890-1980,
S. 9-59
Zürich
- 1983 Beat Stutzer
Von Böcklin bis zur «Gruppe 33»
In: Yvonne Höfliger und Mitautoren,
Gruppe 33
Basel
- o.J. Heinz Keller
Maler und Bildhauer der Künstler-
gruppe Winterthur
Winterthur
(ohne Jahresangabe)

4.3 Fragmentarisches Werkverzeichnis

Die hier versammelten Objekte sind in der Regel an ihrem Ort des Verbleibs auf ein Inventarisierungs-Blatt registriert worden. Die Bestandesaufnahme strebt keine Vollständigkeit an. Aus zeitlichen Gründen konnten nicht alle, aber die meisten bekannten Weber-Arbeiten, auch die zerstörten, erfasst werden. Viele Bilder müssen als verschollen gelten; so auch jene, von deren Existenz man z.B. aus Ausstellungskatalo-

gen weiss (u.a. die Gemälde mit Waldmotiv, kein Zeugnis davon ist bislang zum Vorschein gekommen). Es ist anzunehmen, dass nach dem Aufruf in mindestens drei hiesigen Lokalzeitungen im August 1983 einige Besitzer von Weber-Bildern sich nicht gemeldet haben. Zudem ist mit Sicherheit zu sagen, dass mit der oben erwähnten Presse-notiz gar nicht alle Inhaber erreicht wurden, weil sie irgendwo ausserhalb der Region an-sässig sind. — Anbei sind 171 Nummern verzeichnet. Wieviele künstlerischen Doku-mente der Tuggner insgesamt gestaltet hat, lässt sich wahrscheinlich nie exakt bestim-men.

Die registrierten Weber-Objekte verteilen sich auf sieben Abteilungen mit 31 Unter-gruppen. Das erfasste Material konnte teils aus arbeitstechnischen Gründen innerhalb der Abteilungen nicht durchgängig nach ei-nem bestimmten Kriterium geordnet wer-den; so ist die Auflistung z.B. nur stellenwei-se chronologisch.

Nach jeder Objekt-Nr. sind untenstehen-de sechs Angaben in dieser Reihenfolge an-geführt:

- 1 Objekt-Bezeichnung (Titel)
- 2 Name und Wohnort des Besitzers oder Standort des Objekts
- 3 Technik (O.a.L. = Oel auf Leinwand)
- 4 Format (in cm; 1. Zahl: Basis, 2. Zahl: Hö-he)
- 5 sign. = Objekt ist signiert, d.h. mit dem Namen des Künstlers versehen. Oder: unsign. = auf Objekt fehlt Signatur
- 6 Jahr der Entstehung (in Klammer: Schät-zung). Oder: undat. = Objekt ist nicht da-tiert

Porträt

- 1 *Selbstbildnisse*
- 1.1 Selbstbildnis / Zeichnung im Mitglieder-und Gästebuch der Künstlergruppe Win-terthur, bei: Eugen del Negro, Ober-stammheim / ? / 12x25 / sign. / 1917
- 1.2 Selbstbildnis / Louis Bamert, Bremgarten / O.a.L. / 49x61 / sign. / 1929

- 1.3 Selbstbildnis / Martha Weber, Ascona / Mischtechnik, auf Papier / 19x30 / sign. / undat.
- 2 *Studien*
- 2.1 Mädchenbildnis (en face) von Maria Noser-Bamert (1897-1953) / Marie Rieder-Noser, Uznach / Mischtechnik, auf Papier / 32x44 / sign. / 1907
- 2.2 Bildnis (Profil) von einem Mann / Viktor Bu-ner, Tuggen / Rötél auf Papier / 22x29 / sign. / 1908
- 2.3 Bildnis (3/3-Ansicht) von einer Frau / Alfons Bamert, Tuggen / Rötél auf Papier / 30,5x37 / sign. / 1908
- 2.4 Bildnis (3/4-Ansicht) von einem alten Mann / Urs Bamert-Meli, Tuggen / Mischtechnik, auf Papier / 29x38 / sign. / 1908
- 2.5 Knabenbildnis (Profil) / Hugo Bamert, Tug-gen / Rötél auf Papier / 18x25 / sign. / 1908
- 2.6 Knabenbildnis (3/4-Ansicht) / Hugo Ba-mert, Tuggen / Rötél auf Papier / 18x25 / sign. / 1908
- 2.7 Bildnis (3/4-Ansicht) von Jean Pfister (1858-1922) / Alfons Bamert, Tuggen / Mischtechnik, auf Papier / 39x52 / sign. / 1909
- 2.8 Greis (Profil) auf Stuhl / Clemenz Dobler-Bamert, Tuggen / Bleistift auf Papier / 31,5x48 / sign. / undat.
- 2.9 Bildnis (3/4-Ansicht) von einem Mann / Clemenz Dobler-Bamert, Tuggen / Kohle oder Kreide auf Papier / 31,5x48 / sign. / undat.
- 2.10 Knabenfigur (3/4-Ansicht) / Clemenz Dobler-Bamert, Tuggen / Rötél auf Papier / 29,5x46,5 / sign. / (1915)
- 2.11 Bildnis (en face) von Louisa Bruhin-Diet-helm (1873-1938) (?) / Ida Maissen-Bruhin, Sevgein / Kohle oder Kreide auf Papier / 43x50 / sign. / 1909
- 2.12 Knabenbildnis (en face) / Martha Weber, Ascona / Kreide auf Papier / 30x48 / sign. / 1915
- 2.13 Knaben-Kniefigur (en face) / Martha We-ber, Ascona / Kohle auf Papier / 31,5x47,5 / sign. / 1915
- 2.14 Knaben-Kniefigur (3/4-Ansicht), auf Stuhl sitzend / Martha Weber, Ascona / Misch-technik, auf Papier / 32,5x44 / sign. / un-dat.
- 2.15 Bildnis (Profil) von einer Frau / Martha We-ber, Ascona / Mischtechnik, auf Papier / 25x33 / sign. / undat.
- 2.16 Bildnis (3/4-Ansicht) von einem Mann / Martha Weber, Ascona / Mischtechnik, auf Papier / 21,5x30 / sign. / 1916
- 2.17 Knabenbildnis (en face) von Walter Kälin / Hanspeter Spiess, Tuggen / Mischtechnik, auf Papier / 22x30 / sign. / 1924

- 3 *Modellbildnisse*
- 3.1 Weibliche Halbfigur (en face) / Martha Bamert, Tuggen / Oel auf Karton / 50x67 / sign. / 1913
- 3.2 Tänzerin / Clemenz Dobler-Bamert, Tuggen/OelaufHolzplatte/31x62,5/sign./undat.
- 3.3 Knabenbildnis (Halbfigur im Profil) von Alois Pfister (geb. 1900) / Willi Bamert, Tuggen / O.a.L. / 46x73 / sign. / undat.
- 3.4 Knabenbildnis (Halbfigur im Profil) von Alois Pfister (geb. 1900) (Replik auf Nr. 3.3) / Annalis Bamert, Amden / O.a.L. / 40x60 / sign. / undat.
- 3.5 Bildnis von Arnold Weber (1855-1933) («Bauer», Halbfigur en face) / Martha Weber, Ascona / O.a.L. / 46x73 / sign. / 1915
- 3.6 Lesendes Mädchen, sitzend / Willi Bamert, Tuggen / O.a.L. / 53,5x68,5 / sign. / undat.
- 3.7 Bildnis von Louise Müller-Pfister (geb. 1897) (Halbfigur, 3/4-Ansicht, sitzend) / Vreni Leuenberger, Strengelbach / O.a.L. / 60x70 / sign. / undat.
- 3.8 Bildnis von Josephine Bamert-Pfister (1903-1981) (Halbfigur, 3/4-Ansicht) / Annalis Bamert, Amden / O.a.L. / 38x75 / sign. / undat.
- 3.9 Bildnis (Profil) von August Spiess-Spiess (1870-1945) / Hugo Bamert, Tuggen / O.a.L. / sign. / 1917
- 3.10 Bildnis (3/4-Ansicht) von Kpl. Alois Gisler (1896-1944) / Franz Gisler, Udlingenswil / O.a.L. / 43,5x49 / sign. / 1937
- 4 *Porträts nach Fotografie*
- 4.1 Postum-Bildnis (3/4-Ansicht) von Landammann Kaspar Bamert (1854-1926) (1. Version) / Schwyzer Regierungsgebäude, Sitzungssaal / O.a.L. / 60x80 / sign. / 1935
- 4.2 Postum-Bildnis (en face) von Richard Spiess (1906-1932) (1. Version) / March-Museum Rempen / O.a.L. / 50x55 / sign. / 1932
- 4.3 Postum-Bildnis (en face) von Richard Spiess (1906-1932) (2. Version) / Eleonore Spiess-Küfer, Tuggen / O.a.L. / 45x52 / sign. / (1933)
- 4.4 (Postum?)-Bildnis (Profil) von einem Mann / Urs Bamert-Meli, Tuggen / O.a.L. / 25x30 / sign. / 1925
- 4.5 (Postum?)-Bildnis (3/4-Ansicht) von einem Mann / Urs Bamert-Meli, Tuggen / O.a.L. / 40x40 / sign. / 1929
- 4.6 Postum-Bildnis (3/4-Ansicht) von Anna Kessler-Ruoss (1903-1933) / Vital Kessler, Tuggen / O.a.L. / sign. / undat.
- 4.7 Postum-Bildnis (3/4-Ansicht) von Landammann Kaspar Bamert (1854-1926) (2. Version) / Armin Bruhin, Lachen / O.a.L. / 63x67 / sign. / (1935)
- 5 *Bildnisse von Familienmitgliedern*
- 5.1 Bildnis (Profil) von Martha Weber (geb. 1896) / Martha Weber, Ascona / O.a.L. / 38x43 / sign. / (1918)
- 5.2 Bildnis (3/4-Ansicht) von Karolina Weber (1858-1948) / Martha Weber, Ascona / O.a.L. / 40x40 / sign. / 1926
- 5.3 Kinderbildnis (3/4-Ansicht) von Edith Wieland-Weber (geb. 1920) / Martha Weber, Ascona / O.a.L. / 40x40 / sign. / (1926)
- 5.4 Kinderbildnis (en face) von Edith Wieland-Weber (geb. 1920) / Martha Weber, Ascona / O.a.L. / 40x40 / sign. / undat.
- 5.5 Postum-Bildnis (3/4-Ansicht) von Schwiegermutter M. Schürer / Martha Weber, Ascona / O.a.L. / 40x48 / unsign. / undat.
- 5.6 Postum-Bildnis (3/4-Ansicht) von Schwiegervater W. Schürer / Martha Weber, Ascona / O.a.L. / 40x48 / unsign. / undat.
- 5.7 Postum-Bildnis von Martha und Edith Weber / Martha Weber, Ascona / O.a.L. / 60x75 / unsign. / undat.
- Wandmalerei**
- 6 *Goldau SZ*
- 6.1 Innenausmalung (u.a. Kreuzweg) / Kirche Herz Jesu, Goldau / Mineralfarben / — / sign. / 1931/34
- 6.2 Lebensbrunnen: Zwei trinkende Hirsche («Skizze für Chorapsis der Kirche in Goldau»)/Deponiert bei Richard Janser, Tuggen / Gouache auf Papier / 75x75 / sign. / (1931)
- 7 *Bundesarchiv Schwyz*
- 7.1 Wettbewerbsbeitrag «Eidgenossen» / Verbleib unbekannt / Abgebildet in: Beat Stutzer, Das Wandbild am Bundesarchiv Schwyz, Gurtellen 1978
- 7.2 Drei Eidgenossen / Clemenz Dobler-Bamert, Tuggen / Oel auf Karton / 72,5x68,5 / sign. / undat.
- 7.3 Drei Eidgenossen (Entwurf) / Alfons Bamert, Tuggen / Kreide auf Papier / 85x80 / unsign. / undat.
- 7.4 «Eidgenossen» (Entwurf) / Alfons Bamert, Tuggen / Kreide auf Papier / 85x80 / unsign. / undat.
- 7.5 Drei Eidgenossen (Entwurf) / Alfons Bamert, Tuggen / Mischtechnik, auf Papier / 85x80 / unsign. / undat.
- 8 *Schübelbach SZ*
- 8.1 Deckenbild: Harfespielender David (zerstört) / Pfarrkirche Schübelbach / Mineralfarben / — / — / 1934/35
- 8.2 Harfespielender David (Entwurf für «Deckenbild Schübelbach») / Deponiert bei Richard Janser, Tuggen / O.a.L. / 70x56 / unsign. / (1934)

- 9 *Oberwil BL*
- 9.1 Innenausmalung (u.a. Kreuzweg) (zerstört) / Kirche St. Peter und Paul, Oberwil / Mineralfarben / — / — / 1936
- 10 *Entgangene Aufträge*
- 10.1 Christus, umgeben von Betenden, «Entwurf für Kirche in Perlen (Luzern)» / Martha Weber, Ascona / Kreide auf Papier / 62,5x48 / sign. / (1940)
- 11 *Uznach SG*
- 11.1 St. Kolumban und St. Gallus taufen und lehren / Taufkapelle, Pfarrkirche Uznach / Mineralfarben / — / sign. / 1940
- 11.2 St. Kolumban und St. Gallus («Entwurf I») / Martha Weber, Ascona / Kreide auf Papier / 38x54,5 / sign. / (1940)
- 11.3 St. Kolumban und St. Gallus («Entwurf II») / Martha Weber, Ascona / Kreide auf Papier / 45,5x62,5 / sign. / 1940
- 12 *Tuggen profan*
- 12.1 Drei Eidgenossen / Auf Hausmauer bei Urs Bamert-Meli, Tuggen / Mineralfarben / 200x200 / sign. / 1956
- 12.2 Sonnenuhr / Auf Hausmauer bei Willi Bamert, Tuggen / Mineralfarben / ? / sign. / 1957
- 13 *Tuggen sakral*
- 13.1 Gnadenstuhl / Taufnische, Pfarrkirche Tuggen / Mineralfarben / — / sign. / 1959
- 13.2 Gnadenstuhl (Entwurf) / Martha Bamert, Tuggen / Mischtechnik, auf Papier / 87x91,5 / unsign. / undat.
- 13.3 Gnadenstuhl (Entwurf) / Martha Weber, Ascona / Mischtechnik, auf Papier / 46,5x59 / sign. / undat.

Stilleben

- 14 *Diverses*
- 14.1 Tabakstück / Otto Ruoss-Strasky, Siebnen / O.a.L. / 30x25 / sign. / 1923
- 14.2 Küchenstück / Clemenz Dobler-Bamert, Tuggen / O.a.L. / 46,5x33,5 / sign. / 1924
- 14.3 Früchtestück / Ruth Meier-Pfister, Steinhäusern / O.a.L. / 30x25 / sign. / undat.
- 14.4 Spielzeugstück / Edith Wieland, Rom / O.a.L. / 70x62 / sign. / 1923
- 14.5 Früchtestück / Martha Weber, Ascona / O.a.L. / 40x40 / sign. / 1951
- 14.6 Stilleben mit Tasse / Martha Weber, Ascona / O.a.L. / 41x41 / sign. / undat.

Grafik

- 15 *Mühle Tuggen*
- 15.1 Mühle Tuggen (Zeichnung) / Karl Bruhin, Tuggen / Kohle oder Kreide auf Papier / ca. A4 / sign. / undat.
- 15.2 Karte (1963): Mühle Tuggen / Expl. bei Alfons Bamert, Tuggen / Druck auf Papier / ca. A5 / — / —
- 15.3 Kalenderkarte: Mühle Tuggen / Expl. bei Marie Kälin-Bruhin, Tuggen / Druck auf Papier / ca. A5 / — / —
- 16 *Fahnenweihe*
- 16.1 Postkarte: «Fahnenweihe Jungmännerbund Tuggen 1921» / Expl. March-Museum Rempen / Druck auf Papier / A6 / — / —
- 16.2 Fahne für Jungmännerbund Tuggen / zurzeit unauffindbar
- 16.3 Postkarte: «Jungmännerbund Tuggen» (Motiv: Nr. 16.2) / Expl. March-Museum Rempen / Fotokarte / A6 / — / —
- 17 *Cäcilienvereinsfest*
- 17.1 «Entwurf» für Cäcilienvereinsfest (Ehrenkarte?) / Martha Weber, Ascona / Mischtechnik, auf Papier / 39,5x50,5 / sign. / undat.
- 18 *Karikaturen*
- 18.1 Bildnis Kniestück (Profil) von Bäckermeister Otto Bächtiger-Pfister (1881-1970) / Marcus Pfister, Tuggen / Mischtechnik, auf Papier / 26x34 / sign. / 1922
- 18.2 Vexierbild «Tolstoi» / Martha Weber, Ascona / Tusche auf Papier / 21x29,5 / sign. / 1924
- 19 *Schützenfest*
- 19.1 Plakat «Schwyzer Kantonalschützenfest» / Expl. Plakatsammlung des Kunstgewerbemuseums Zürich / Lithografie / 60x84,5 / — / —
- 19.2 Postkarte für Schützenfest / Expl. Erbgemeinschaft Alois Blöchliger, Uznach / Druck auf Papier / A6 / — / —
- 20 *Diverses*
- 20.1 Briefblatt «Spiess-Liköre» / Expl. March-Museum, Rempen / Druck auf Papier / 21,5x27 / — / —

Landschaft

- 21 *Erste, rauhe Landschaften*
- 21.1 «Haus im Dorf» / Marcus Pfister, Tuggen / O.a.L. / 48x42 / sign. / (1915)

- 21.2 Blick Richtung Schmerikon / Erbgemeinschaft Alois Blöchliger, Uznach / O.a.L. / 54x45 / sign. / 1920
- 21.3 Strasse nach Tuggen mit Kapellhof / Eleonore Spiess-Küfer, Tuggen / O.a.L. / 60x48,5 / sign. / 1921
- 21.4 Kapelle in Eschen FL / Martha Weber, Ascona / O.a.L. / 50x50 / sign. / undat.
- 21.5 Grynau / March-Museum, Rempen / O.a.L. / 35x43,5 / sign. / undat.
- 22 *Eigenartiger Reiz der Naturmotive*
- 22.1 Linthebene mit Oelturm / Bert Bamert, Zürich / O.a.L. / 50x50 / sign. / 1925
- 22.2 Insel Poel, Ostsee / Hermann Pfister-Bamert / O.a.L. / 50x50 / sign. / 1927
- 22.3 Alt Linth mit Brücke / Martha Bamert, Tuggen / O.a.L. / 40x40 / sign. / undat.
- 23 *Aufstand gegen Kontrastlosigkeit*
- 23.1 Linthebene mit Kapellhof / Erbgemeinschaft Alois Blöchliger, Uznach / O.a.L. / 60x50 / sign. / undat.
- 23.2 Flusslandschaft (Linth) / Paul Oberholzer-Höner / O.a.L. / 40x40 / sign. / undat.
- 24 *Vollgesogene Landschaften*
- 24.1 Flusslandschaft (Alt Linth) / Albert Jörger, Siebnen / O.a.L. / 60x55 / sign. / 1933
- 24.2 Grynau / Clemenz Dobler-Bamert, Tuggen / O.a.L. / 55x55 / sign. / 1940
- 24.3 Ebene im Herbst, gegen Hirzel / Eleonore Spiess-Küfer, Tuggen / O.a.L. / 60x55 / sign. / 1941
- 24.4 Alpine Landschaft, Engelberg / Josef Artho, Tuggen / O.a.L. / 50x60 / sign. / 1946
- 24.5 Landschaft und zwei Bauernhäuser in Engelberg / Martha Weber, Ascona / 40x50 / sign. / undat.
- 24.6 Gebirgslandschaft mit zwei Häusern in Engelberg / Ernst Kamm-Kessler, Siebnen / O.a.L. / 50x60 / sign. / undat.
- 24.7 «Häusergruppe in der Schwand bei Engelberg» / Martha Mächler-Kessler, Lachen / O.a.L. / 44,5x37,5 / sign. / undat.
- 24.8 «Chalet Edith», Engelberg / Martha Weber, Ascona / O.a.L. / 60x50 / sign. / undat.
- 24.9 Blick auf Titlis / Josef Artho, Tuggen / O.a.L. / 60x55 / sign. / undat.
- 24.10 Linthebene gegen Glarneralpen / Alfons Bamert, Tuggen / O.a.L. / 55x55 / sign. / undat.
- 24.11 Blick vom Doggen mit Gutsbetrieb Richtung Glarneralpen / Bert Bamert, Zürich / O.a.L. / 60x55 / sign. / undat.
- 25 *Staubige Farbigkeit*
- 25.1 Blick Richtung Kapellhof und Buechberg / Erbgemeinschaft Dr.F.Schoenenberger, Uznach / O.a.L. / 50x60 / sign. / undat.
- 25.2 Blick über Linthebene Richtung Glarneralpen / March-Museum, Rempen / O.a.L. / 60x60 / sign. / 1944
- 25.3 «An der Alten Linth» / Martha Weber, Ascona / O.a.L. / 70x60 / sign. / 1949
- 25.4 Blick Richtung Bachtel / Otto Hahn, Siebnen / O.a.L. / 60x55 / sign. / undat.
- 25.5 Alt Linth und Pumpwerk / Viktor Buner, Tuggen / O.a.L. / 50x55 / sign. / undat.
- 25.6 Blick Richtung Rüteli, Tuggen / Willi Bamert, Tuggen / O.a.L. / 70x61 / sign. / undat.
- 25.7 Zwüschetlinth / Bert Bamert, Zürich / O.a.L. / 50x50 / sign. / undat.
- 26 *Diverses*
- 26.1 Häusergruppe an Alt Linth / Josef Artho, Tuggen / O.a.L. / 70x60 / sign. / undat.
- 26.2 Linthbort-Kapelle / Josef Artho, Tuggen / O.a.L. / 70x60 / sign. / undat.
- 26.3 Linthbort-Kapelle / Josef Krieg, Tuggen / O.a.L. / 60x50 / sign. / undat.
- 26.4 Tessiner Rebberg mit Häusergruppe / Alfons Bamert, Tuggen / O.a.L. / 54x53 / sign. / undat.
- 26.5 Am Lago Maggiore bei Ascona / Bert Bamert, Zürich / O.a.L. / 60x60 / sign. / undat.
- 26.6 Am Lago Maggiore bei Ascona / Clemenz Dobler-Bamert, Tuggen / O.a.L. / 60x55 / sign. / undat.
- 26.7 Am Lago Maggiore bei Ascona / Martha Bamert, Tuggen / Oel auf Karton / 46x38 / sign. / undat.
- 26.8 Bätzimatt am Zürichsee / Josef Artho, Tuggen / O.a.L. / 70x60 / sign. / undat.
- 26.9 Engelberg: Blick Richtung Spannörter / Martha Weber, Ascona / 60x56 / O.a.L. / sign. / undat.
- 26.10 Engelberger Landschaft mit Bauernhof / Martha Weber, Ascona / 55x55 / sign. / undat.
- 26.11 Engelberger Landschaft / Bert Bamert, Zürich / O.a.L. / 40x40 / sign. / undat.
- 26.12 Blick Richtung Hirzli und Glarneralpen / Willi Bamert, Tuggen / O.a.L. / 69x56 / sign. / undat.
- 26.13 Blick über Ebene Richtung Gommiswald / Willi Bamert, Tuggen / O.a.L. / 60x65 / sign. / undat.
- 26.14 Zwüschetlinth / Willi Bamert, Tuggen / O.a.L. / 60x50 / sign. / undat.
- 26.15 Blick über Ebene Richtung Hirzel und Glarneralpen / Willi Bamert, Tuggen / O.a.L. / 60x50 / sign. / undat.
- 26.16 Blick über Alt Linth Richtung Stockberg / Vital Kessler, Tuggen / O.a.L. / 60x60 / sign. / undat.
- 26.17 Landschaft mit Pappelreihe und Kapellhof / Vital Kessler, Tuggen / O.a.L. / 60x55 / sign. / undat.

- 26.18 Blick vom Seeplatz Richtung Glarneralpen / Richard Janser, Tuggen / O.a.L. / 55x45 / sign. / undat.
- 26.19 Landschaft mit Schützenhaus / Richard Janser, Tuggen / O.a.L. / 50x40 / sign. / (vor 1941)
- 26.20 Zwüschetlinth / Richard Janser, Tuggen / O.a.L. / 50x40 / sign. / undat.
- 26.21 Kapellhof an Strasse / Josef Krieg, Tuggen / O.a.L. / 60x50 / sign. / undat.
- 26.22 Brücke über Alt Linth / Hugo Bamert, Tuggen / O.a.L. / 70x60 / sign. / undat.
- 26.23 Blick vom Doggen Richtung Glarneralpen / Bert Bamert, Zürich / O.a.L. / 55x50 / sign. / undat.
- 26.24 Alt Linth / Viktor Buner, Tuggen / O.a.L. / 50x60 / sign. / undat.
- 26.25 Blick über Alt Linth Richtung Glarneralpen / Martha Weber, Ascona / O.a.L. / 70x60 / sign. / undat.
- 26.26 Blick über Zwüschetlinth Richtung Glarneralpen / Paul Tschirky-Pfister, Tuggen / O.a.L. / 60x49 / sign. / 1967
- 26.27 Blick Richtung Benkner Büchel / Trudi Fäh, Benken / O.a.L. / 60x50 / sign. / undat.
- 26.28 Wasserlandschaft / Martha Mächler-Kessler, Lachen / O.a.L. / 50x60 / sign. / undat.
- 26.29 Brücke über Alt Linth / Pia Blöchliger, Uznach / O.a.L. / 60x50 / sign. / undat.
- 26.30 Blick über Alt Linth Richtung Glarneralpen / March-Museum, Rempen / O.a.L. / 65x60 / sign. / undat.
- 26.31 Wasserlandschaft / Marie Rieder-Noser, Uznach / O.a.L. / 50x50 / sign. / 1964
- 26.32 Blick Richtung Benken / Trudi Fäh, Benken / O.a.L. / 60x50 / sign. / undat.
- 26.33 Blick über Linth-Seitengraben Richtung Stockberg / Ernst Kamm-Kessler, Siebnen / O.a.L. / 65x60 / sign. / undat.
- 26.34 Wasserlandschaft / Robert Schächli, Uznach / O.a.L. / 45,5x50 / sign. / undat.
- 26.35 Brücke über Alt Linth / Marie Kälin-Bruhin, Tuggen / O.a.L. / 40x40 / sign. / undat.
- 26.36 Grynau und Linthbrücke / Marie Kälin-Bruhin, Tuggen / O.a.L. / 50x50 / sign. / undat.
- 26.37 Grynau (nach Kupferstich «dessiné par Perignon») / Marie Kälin-Bruhin, Tuggen / O.a.L. / 90x70 / unsign. / undat.
- 26.38 Alt Linth / Emil Pfister-Auf der Maur, Tuggen / O.a.L. / 50x50 / sign. / undat.
- 26.39 «Dorfstrasse in Tuggen» / Emil Pfister-Auf der Maur, Tuggen / O.a.L. / sign. / 1964
- 26.40 Herbstlandschaft / Emil Pfister-Auf der Maur, Tuggen / O.a.L. / 60,5x60,5 / sign. / undat.
- 26.41 Rietlandschaft / Edith Wieland, Rom / O.a.L. / 61x65 / sign. / undat.

Akt

- 27 *Diverses*
- 27.1 «Aktskizze Winterthur» / Alfons Bamert, Tuggen / Kohle oder Kreide auf Papier / 36x56 / sign. / 1917
- 27.2 Stehender weiblicher Akt / Martha Bamert, Tuggen / O.a.L. / 53x75 / sign. / undat.
- 27.3 Liegender, auf dem Bauch / Viktor Buner, Tuggen / Röteli auf Papier / 29x20 / sign. / 1937
- 27.4 Mann, auf Tischkante sitzend / Urs Bamert-Meli, Tuggen / Mischtechnik, auf Papier / sign. / 1937
- 27.5 Stehender Akt / Viktor Buner, Tuggen / Röteli auf Papier / 20x29 / sign. / undat.
- 27.6 Drei Badende (Wandgemälde) / Viktor Buner, Tuggen / Mineralfarben / 130x70 / sign. / 1959
- 27.7 Liegende weibliche Rückenfigur / Viktor Buner, Tuggen / O.a.L. / 60x20 / sign. / undat.
- 27.8 Stehender Jüngling / Viktor Buner, Tuggen / O.a.L. / 20x60 / sign. / undat.
- 27.9 Vier Badende / Viktor Buner, Tuggen / O.a.L. / 50x60 / sign. / undat.
- 27.10 Drei Badende / Willi Bamert, Tuggen / O.a.L. / 60x55 / sign. / undat.

Diverses

- 28 *Religiöse Themata*
- 28.1 St. Sebastian / Viktor Buner, Tuggen / O.a.L. / 40x55 / sign. / undat.
- 28.2 St. Sebastian / Alfons Bamert, Tuggen / O.a.L. / 29x40 / sign. / undat.
- 28.3 St. Sebastian / Davon nur Fotografie vorhanden (Martha Weber, Ascona)
- 28.4 Muttergottes mit Kind / Martha Weber, Ascona / O.a.L. / 70x60 / sign. / undat.
- 29 *Auf Rahmen aufgezogen*
- 29.1 Taufszene (Studie) / Alfons Bamert, Tuggen / ? / 85x80 / unsign. / undat.
- 29.2 Christus am Kreuz und zwei Begleitfiguren / Alfons Bamert, Tuggen / ? / 85x80 / unsign. / undat.
- 30 *Bei Traub, Rorschach*
- 30.1 Dekorationsmuster («Zeichnung b. Traub Rorschach») / Martha Weber, Ascona / Mischtechnik, auf Papier / 45x50 / sign. / 1903
- 30.2 Pokal / Martha Weber, Ascona / Mischtechnik, auf Papier / 31x49 / sign. / undat.
- 30.3 Floraler Ornamentstreifen mit Kartusche (Trompe l'oeil) / Martha Weber, Ascona / Mischtechnik, auf Papier / 34x59 / sign. / 1903

- 31 *Postkarten mit Gemäldemotiv*
- 31.1 «Knabenbildnis» / Expl. bei Erbgemeinschaft Alois Blöchliger, Uznach / Druck auf papier / A6 / — / —
- 31.2 Haus «Steihufe», heute am Steinweg / Expl. bei Clemenz Dobler-Bamert, Tuggen / Druck auf Papier / A6 / — / —

Abbildungsnachweis

Alle Abbildungen, ausser die speziell vermerkten, stammen vom Verfasser dieses Marchring-Heftes.

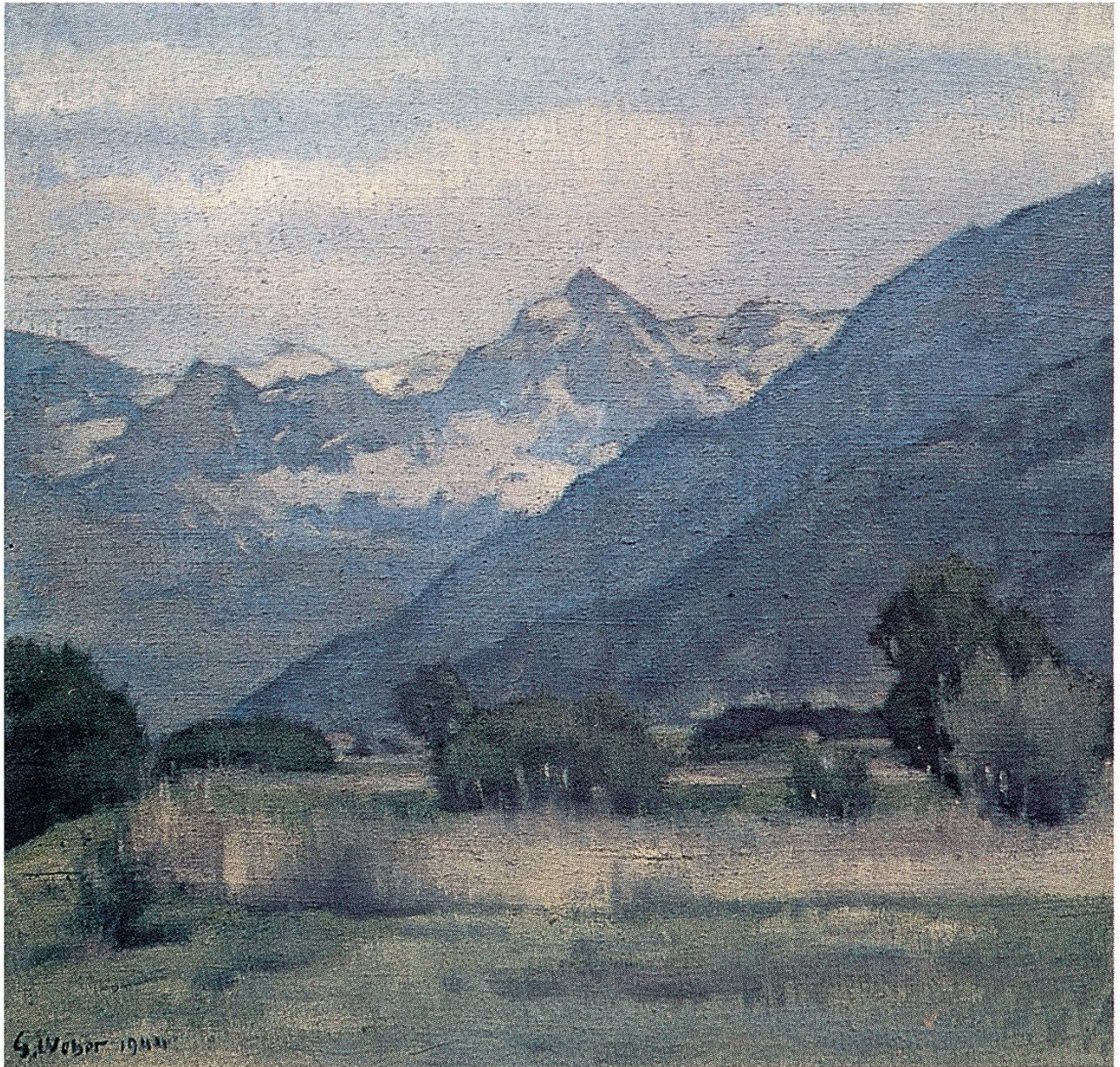


Bild oben:
Blick über Linthebene
Richtung Glarneralpen
Oel auf Leinwand
1944

Bild links:
Stilleben
Oel auf Leinwand
1923

Titelseite:
Selbstbildnis
Oel auf Leinwand
1929