

19. Neujahrsblatt



Gemeinde Kilchberg ZH
Herausgegeben von der Kommission für die ortsgeschichtliche
Sammlung durch den Gemeinderat Kilchberg ZH im Januar 1978

Verehrte Mitbürgerinnen und Mitbürger!

Mit Alfred Marxer wird im diesjährigen Neujahrsblatt der wohl bekannteste Kilchberger Maler geehrt. Als Biograph konnte Dr. Hans A. Lüthy, Leiter des Schweizerischen Institutes für Kunstwissenschaft, gewonnen werden. Von ihm stammt die glückliche Idee, eigene Publikationen von Alfred Marxer wiederzugeben, welche uns in nicht alltäglicher Weise mit der Gedankenwelt des Künstlers vertraut machen.

Unser Dank gilt neben dem Verfasser insbesondere der Familie Marxer für die Gewährung der Publikationsrechte und Dr. Peter Marxer für die Unterstützung, welche er Verfasser und Gemeinderat spontan gewährte.

Mit freundlichen Grüßen
und den besten Wünschen zum neuen Jahr

Der Gemeindepräsident:
H. Gräub

Der Gemeinderatsschreiber:
H. Untersander

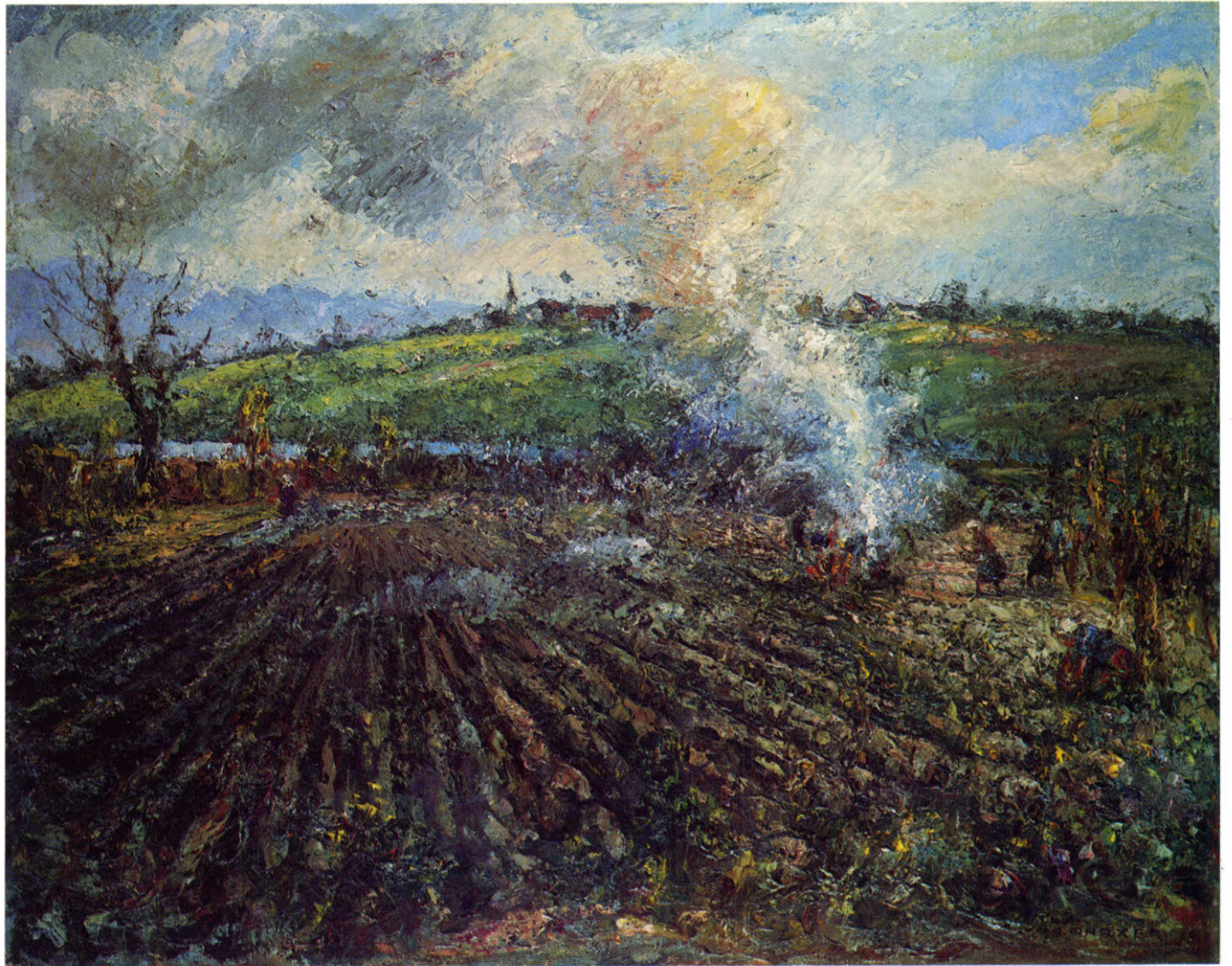
Der Kilchberger Maler
Alfred Marxer
(1876–1945)

Zu Alfred Marxer (1876–1945)

Die Schweizer Malerei zwischen den beiden Weltkriegen stösst in letzter Zeit auf vermehrtes Interesse. Vorläufig gilt dies vor allem den Vertretern der Erneuerungsbewegungen der europäischen Kunst, den Expressionisten, Kubisten, Dadaisten, Surrealisten, Konkreten und den Naiven, während die einem konventionelleren Weltbild verpflichteten Künstler eher im Hintergrund bleiben. Alfred Marxer gehört zu diesen: Still und konsequent hat er über eine lange Zeitspanne hinweg ein eindruckliches Gesamtwerk geschaffen, das in der zweiten Hälfte seines Lebens vorwiegend den Motiven der näheren Umgebung gegolten hat.

Die künstlerischen Anfänge Marxers folgen der damals üblichen Ausbildung. Der aus dem Fürstentum Liechtenstein stammende Vater war Dekorationsmaler in Turbenthal (Kanton Zürich), und der Sohn erlernte vorerst das väterliche Handwerk; daneben besuchte er die kunstgewerbliche Abteilung des Technikums in Winterthur. 1896 bis 1899 studierte er wie viele Schweizer in München, wo er bis 1915 als Maler und Graphiker wirkte. München war vor dem Ersten Welt-

Herbstfeuer, 1935
Öl auf Leinwand
Privatbesitz

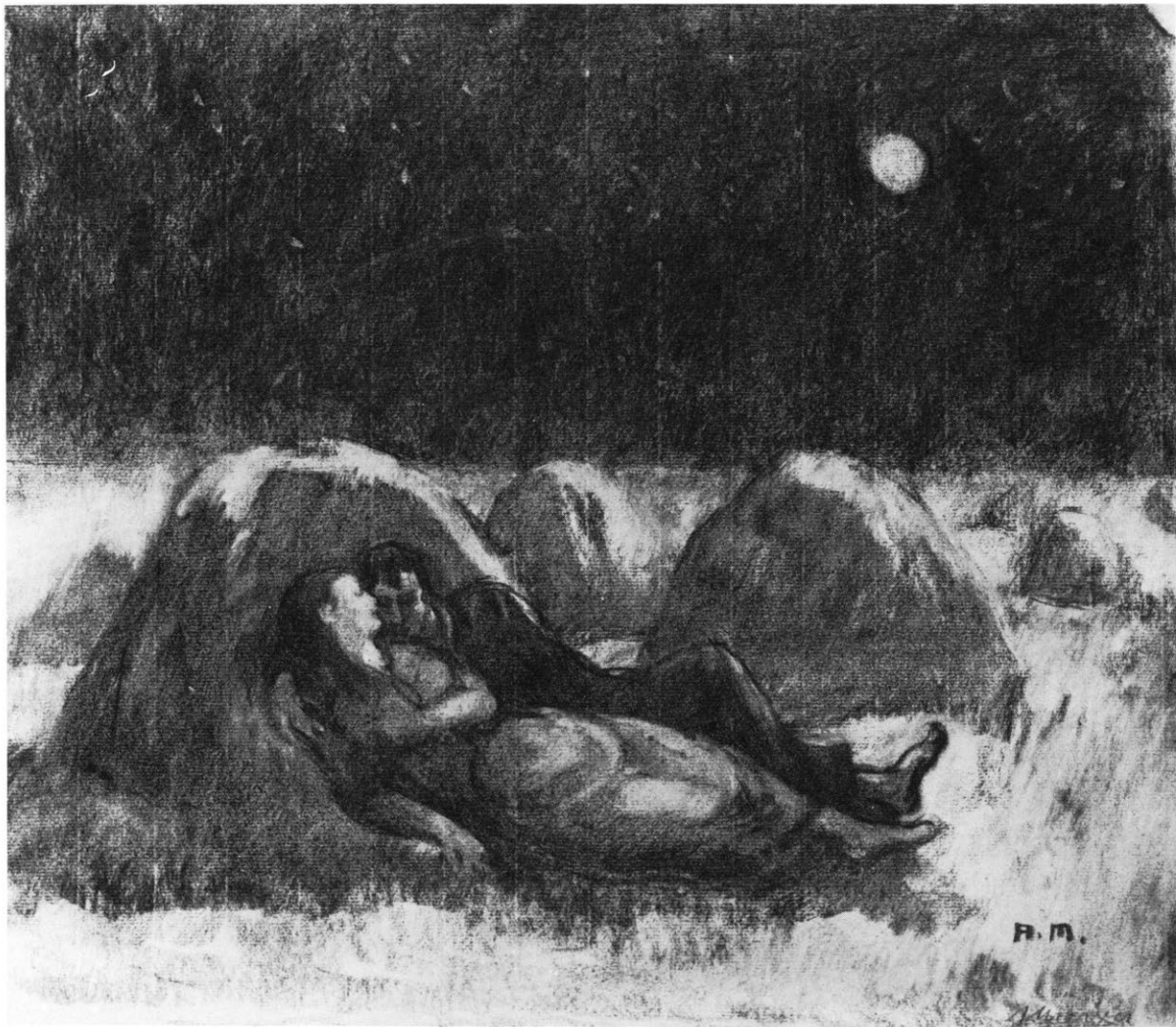


krieg eine der lebendigsten Kunststädte Europas; häufig fanden kleinere und grössere Kunstausstellungen statt, die sämtliche modernen Stilrichtungen zeigten. Andere Schweizer in München waren der 1862 in Kilchberg geborene Kunstgewerbler und Bildhauer Hermann Obrist, einer der bedeutendsten Vertreter des schöpferischen Jugendstils, und Paul Klee. 1914 konnte Marxer dank eines Stipendiums Paris besuchen, wo einige der frühen Hauptwerke entstanden. Im Herbst 1915 liess sich Marxer in Kilchberg nieder, das er nur noch für gelegentliche Reisen in die Niederlande und nach Italien verliess. Am 8. Dezember 1945 ist Marxer in Kilchberg an einer Lungenentzündung gestorben.

Wenn sich Marxer in München auch nicht an den avantgardistischen Versuchen der Gruppe um Kandinsky, Klee und den «Blauen Reiter» beteiligte, so verfolgte er doch zweifellos aufmerksam solche Erscheinungen. Einflüsse in seinem Frühwerk kommen jedoch eher aus dem Symbolismus und dem Jugendstil; die Paris-Reise steht unter dem Eindruck von Cézanne. Der Erste

Weltkrieg brachte für Marxer wie für viele gleichaltrige Schweizer einen jähen Abbruch der Beziehungen zum Ausland. Auf sich allein gestellt, suchte auch Marxer einen eigenen Weg, den er unter dem Eindruck des Krieges in grossen, religiös und symbolisch orientierten Figurenkompositionen fand. Damit folgte Marxer eher den Beispielen Cuno Amiets und Giovanni Giacomettis als dem übermächtigen Vorbild Ferdinand Hodlers, mit dem sich jeder damals tätige Schweizer Maler auseinandersetzte. Amiet suchte sich wie Giovanni Giacometti seine Motive vor allem in der Landschaft ausserhalb der Städte, gelegentlich unter Umsetzung der ländlichen Themen in das Philosophische und Existentielle. Wie die beiden genannten Schweizer Maler gibt Marxer diese Richtung im Lauf der 1920er Jahre auf und beschränkt sich auf die Darstellung der sichtbaren Welt, im besonderen des engeren Lebensraums des Künstlers selbst. Marxer wird von nun an der eigentliche malerische Erforscher seiner Wohngemeinde Kilchberg und des von dort aus gesehen besonders reizvoll gelegenen Zürichsees. Die Jahreszeiten

Illustration
zu «Pallier»
von Felix Timmermans,
1926
Kohle, Privatbesitz



werden in allen ihren Erscheinungen und Übergängen genau beobachtet und wiedergegeben, die helle Föhnstimmung ebenso wie die atmosphärisch grau gestufte Herbstlandschaft. Wie vor und mit ihm auch Hermann Huber und Reinhold Kündig sucht Marxer die Vorlagen für seine Bilder in der Nähe und projiziert hier seine kreativen Probleme und Lösungen. Seit den ersten ähnlichen Bestrebungen der Impressionisten sind allerdings drei Generationen vergangen, und die Welt von 1940 ist nicht mehr die gleiche wie 1870, als die Erforschung der atmosphärischen Erscheinung im Pariser Publikum heftige Reaktionen auslöste. Die Generation, der Marxer angehört, zog sich nach den Erschütterungen des Ersten Weltkrieges mit allen ihren Folgen oft wieder auf eine ihr vertraute Ebene zurück und überliess das künstlerische Abenteuer wenigen Einzelgängern. Marxer hat sich über diese Fragen in den im folgenden Teil abgedruckten Aufsätzen ausgesprochen und die Problematik seiner bewusst gegenständlichen und ästhetisch orientierten Kunst nicht übersehen. Ungleich vielen hielt er seinen selbstgewählten Weg ein und ver-

zichtete damit auf eine in der Jugend wohl erstrebte Avantgarde-Laufbahn. Welt und Heimat: In der schweizerischen Malerei des 20. Jahrhunderts sind diese Begriffe sowohl Gegensatz wie Ergänzung. Alfred Marxer zog sich nicht in ein inneres Exil zurück, sondern suchte Heimatliebe und Weltoffenheit zu verbinden. Häufige Reisen von Kilchberg aus bezeugen eine selbstverständliche Harmonie der Anschauung, die auch in den im Ausland geschaffenen Werken zum Ausdruck kommt. Um 1930 wurde eher der Norden als Reiseziel bevorzugt; Marxer hat offenbar mehrmals Felix Timmermans in Belgien besucht, nachdem er 1926/27 zu Timmermans' Hauptwerk «Pallierter» eine Illustrationenfolge geschaffen hatte. Die Erinnerung an diese Besuche leuchtet in den Aufzeichnungen Marxers noch lange auf. In den 1930er Jahren zog es den Maler häufig nach Süden; wir erfahren davon in auf genauer Beobachtung beruhenden bezaubernden Reiseberichten und einzelnen Bildern. Auf die künstlerische Produktion scheinen die Reisen keinen wesentlichen Einfluss zu haben: Nach wie



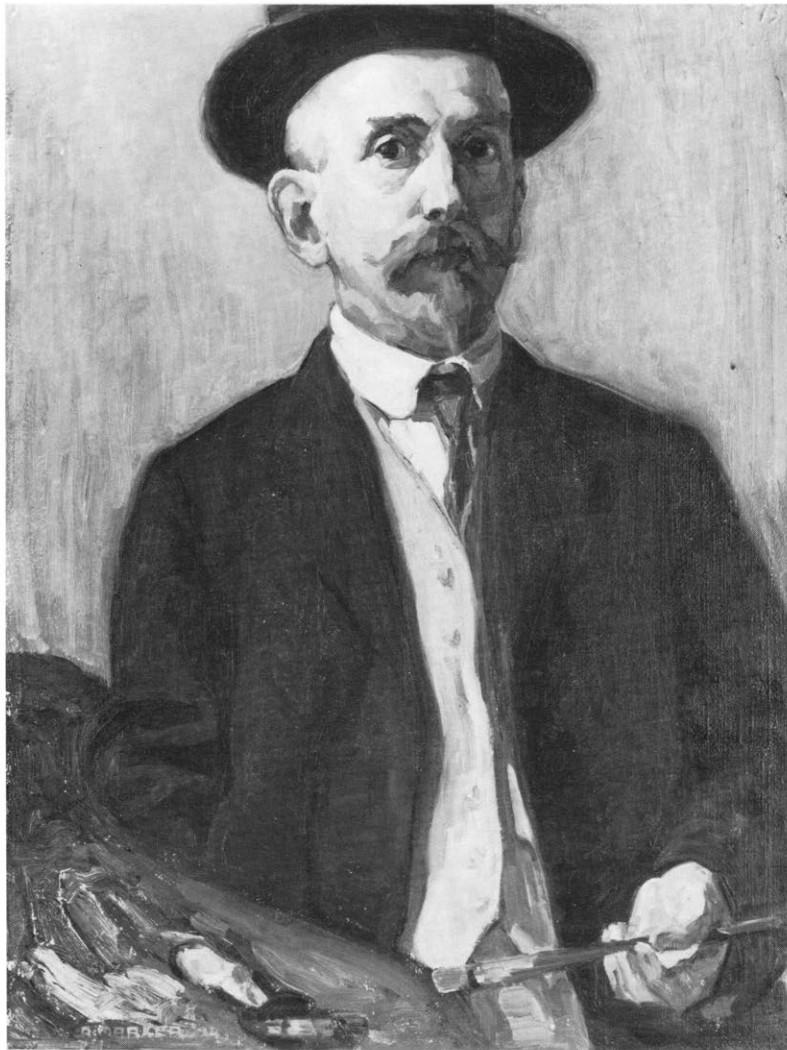
Stilleben mit Brot,
1930
Öl auf Leinwand
Privatbesitz

vor gehört die Liebe Marxers seiner Umgebung. Seit 1930 tritt neben der Landschaft immer stärker das Stilleben in den Vordergrund. Marxer stellt dabei keine kunstvollen Arrangements zusammen, sondern setzt die Darstellung der Natur und ihrer Früchte im Innenraum fort. Eine besondere Meisterschaft zeigt das Blumen-Stilleben, wo sich Marxer ebenbürtig in die Reihe bedeutender Stillebenmaler wie Cuno Amiet und Wilhelm Gimmi einfügt. Als weiteres Hauptmotiv erscheint auch das Bildnis; Marxer hat eine Reihe prominenter Zeitgenossen gemalt, daneben auch fast jedes Jahr sich selbst. Der Künstler sieht sich in den Selbstbildnissen als kühl abschätzenden Beobachter: In der Selbstbildnisreihe meint man stärker als in den Landschaften den Einfluss Cézannes wieder zu spüren, der Marxer in Paris so beeindruckt hatte.

Die schweizerische Malerei zwischen den beiden Weltkriegen zeigt ein ausserordentlich reichhaltiges und gemischtes Gesamtbild. Es fällt (nicht nur in der Schweiz) immer wieder auf, dass die damals bereits in der Reifezeit ihres Lebens stehenden Künstler-

persönlichkeiten sich ganz der Wirklichkeit zuwenden und die zeitgenössischen Bewegungen kaum zur Kenntnis nehmen. Frühere Experimente scheinen restlos vergessen: Augusto Giacometti, Hans Berger, Alexandre Blanchet und andere Generationsgenossen Marxers machen eine ganz ähnliche Entwicklung durch, etwas anders geartet gilt dies auch für die etwa zehn Jahre nach Marxer geborenen Wilhelm Gimmi, Ernst Morgenthaler, Hermann Huber und Reinhold Kündig. Sie alle gehörten eine Zeitlang avantgardistischen Strömungen an und mündeten in den 1920er und 1930er Jahren in ruhiges Wasser, von nun an praktisch ganz dem vermeintlich einfachen Problem der Gestaltung ihrer Umwelt verpflichtet.

Hans A. Lüthy



Selbstbildnis, 1914
Öl auf Leinwand
Privatbesitz

Vorwort

*Vorwort zur Gemäldeausstellung vom
Oktober 1938 in Kilchberg, verfasst von
A. Marxer*

Ich wurde 1876 in Turbenthal geboren. Mein Wohnsitz in Kilchberg dauert seit 1915 und die Stationen meiner Arbeit waren Winterthur, München, Paris, Italien und Holland. Meine Mission ist: Schönheit zu geben – sie auch dort zu suchen, wo sie oft unbeachtet liegen bleibt. Durch alle Zeiten meiner Entwicklung war mir Formung des Bildes und Gestaltung eines Eindrucks wichtiger als blosser Abschrift des jedermann Gefälligen – lag mir das «Wie» näher als das «Was». Am glücklichsten bin ich über eine Arbeit, wenn darin meine intuitive Freude, Begeisterung oder Ergriffenheit, als die treibenden Kräfte, durch alle Stadien des Entstehens erhalten bleiben und sich dann auch dem

Beschauer des Werkes noch lebendig mitzuteilen vermögen. Das Lebendige, das solchem Werke eignet, vermag allen Zeitströmungen standzuhalten.

Lieber will ich ein *Bild* malen, d. h. eine Landschaft mit Stimmungen und Spannungen, als nur die Gegend – lieber ein Bild, d. h. ein Bildnis mit menschlichen Wahrheiten und koloristischen Werten als nur ein Konterfei im Sinne der Photographie –, lieber ein Bild, d. h. ein Blumenbild, ein dekoratives Schmuckstück, darinnen die Fülle des Gartens ist und ganze Sommer-sonnenherrlichkeit als nur bestimmbare Blüten mit irgend lateinischen Namen!

A. Marxer

Ein Wiesenblumenstrauss

*Feuilleton aus der NZZ vom 29. Mai 1940
verfasst von Alfred Marxer*

Wie kommt nur ein Maler dazu, heute Wiesenblumen zu malen? Gescheiter wäre es, er würde helfen, sie zu Heu machen! Aber wenn seine Arbeit doch nicht produktive Arbeit des Hinterlandes sein darf, so ist sie wenigstens eine Stütze mehr, die Ruhe zu wahren im Lande. Auch wenn Künstlerarbeit in Tagen höchster Gefahr niemand nützt und niemand hilft, so ist und bleibt sie eben doch das heilende, überbrückende und vorwärtstreibende Mittel, das erlösend wirkt, nicht nur für den Künstler selber, auch für die Menschen, die um ihn sind und die ihm tapfer helfen, unbegreifliche Dinge zu tun. Der Maler, von dem hier die Rede sein soll, ist zu alt für den Waffenrock. Er hat die Behendigkeit für ziel-sichere Gefahrenabwehr verloren. Aber auch unter seinem Kittel schlägt ein warmes, eindeutiges Schweizerherz, wie es nur so empfindend Menschen gegeben wurde, die zeit-lebens die Schönheit der Heimat zu preisen berufen sind. Zweifel über die Berechtigung des Malens in einer Zeit argusäugiger Wacht,

Strandpartie
auf der Petersinsel
Aquarell
Privatbesitz



vor entscheidenden Stunden des Vaterlandes, sind ihm nicht erspart. Auch in seine Werkstatt dringt der Soldatenschritt, auch er ist umgeben von Menschen, die sich voreilig zur Flucht bereiten, auch er kann heimgesucht werden vom Wankelmut, wenn die täglichen Nachrichten vom Kriegsgeschehen seinem Wunschgedanken keine Rechnung tragen wollen. Alle Sorgen, die Gemeinlast geworden, kennt der Einsame in seiner Malklaue zur Genüge – mit dem Unterschied nur, dass ihm weder Lohn noch Arbeit gegeben wird, dass er den Weg dazu immer wieder mit Überwindung aller Hemmungen selber finden muss. Diese Arbeit, die nur einem innern Müssen Gehorsam zu leisten hat, trägt ihren Lohn in sich selber. Nach einem aufregenden Tag, der das Herz schwer, fast mutlos werden liess, als alle guten Geister auch die Werkstatt verlassen hatten, treibt es die Malerfamilie weg vom Haus in einen taufrischen Maimorgen hinein, in die weite blühende Landschaft hinaus. Der Aufstieg zur Höhe macht leicht, die Augen werden heller. Der Blick ist wie neu. Das Herz möchte jubeln, wenn es nicht

so sehr gepeitscht wäre und wenn die Sorge nicht so dicht hinterher ginge. Aber endlich bleibt das graue Schemen doch zurück, denn es verträgt das Freuen nicht, nicht das Jubeln des Kindes. Drei Menschen verbinden sich mit der Landschaft und harmonieren in ihrem tapferen Ausschreiten mit dem Lichttanzen im Walde, mit dem Sonnengeflimmer über den Wiesenhängen. Diese Wiesen jetzt! – sie sind nicht farbig, sie sind nicht grün – das steht bloss im Buche geschrieben. Das Medium, das die Blumenfarben fast aufhebt und das das Grün der Blätter tausendfach stuft und variiert, kommt von den Rispen, Halmen und Dolden, von Baum- und Wolken Schatten, die über der untergründigen Farbigkeit und Erdhaftigkeit lagern. Wenn wir über die sich überschneidenden Wiesenwellen oder zwischen Baumstämmen durch in die Ferne schauen, dann empfinden wir die Grautöne nicht anders, als wie sie als Summe aller Farben im Rotieren des Spektrums konstatiert werden können. Nur ganz nahe am Wegrand, wenn das Auge durch den Halmenschleier zu den Blumen dringt, werden wir der Farben gewahr, des herr-

Rittersporn, 1945
Öl auf Leinwand
Privatbesitz





Paris, Pont St-Michel
Kohle
Privatbesitz

schenden Gelb zuerst, des kostbaren Blau und Rot zutiefst. Der baumbestandene Wiesenplan unserer Mailandschaft ist weit entfernt von Farbenpracht, er ist nur unsagbar schöne Folie den sonnenbeschienenen Bauernhäusern mit den bunten Gärtchen. Ein vereinzelt blühender Apfelbaum, wie wirkt er als weithin dominierendes Fanal in solcher Umgebung!

Unsere Wanderer beginnen Blumen zu pflücken, jeder sie ordnend nach seinem Gefühl für die Wirkung der Vielheit. Und im Hause angekommen erweist es sich, dass ein Teil der erlebten Landschaft mit uns heimgekommen ist. Die bislang verborgene Farbigkeit der Wiesenblume, die nun in der Vereinigung zum Strauss von ihrer Bescheidenheit aufgibt, behält doch, auch bei reichster Auswertung des Malerischen, ihren vornehm zurückhaltenden Ton. Nicht die schöne, stolze Blüte ist es hier, die ihr forderndes Eigenrecht zur Bewunderung behält. Der Wiesenblumenstraus – wenn er nicht nur «abgemalt», sondern aus Erleben geformt werden soll, verlangt Aufgabe des Willkürlichen und Opferung von Teilabsichten – for-

dert phantasievolles Malen. Das Bild soll einem doch den Wiesenfrühling nahebringen mitsamt seinem Gesumm und Gezirpe. Lange noch, bis in die Nacht hinein, durchdringt das Auge des Malers das nervige Gebilde, dessen formreiche Struktur die farbige Bedeutung überbieten möchte. Erst am Morgen, wenn weiches Tageslicht den Strauss umfließt, entzündet sich das Verlangen, der schweren Aufgabe mit der Farbe zu nahen. Die weisse Leinwand lockt und hilft, den letzten Rest von Zagheit überwinden. Der Maler kennt kaum die Namen all der Zierlichkeiten, die vereinigt vor ihm auf goldfarbenem Grunde stehen. Das ist gut, denn botanische Vertrautheit wäre ihm nur hinderlich bei einer konsequent malerischen Behandlung des Vorwurfes. Es ist doch auch so, wenn er die Berge malt, dass grosse Namen und Höhenbegriffe ihm viel vom herzhaften Empfinden für das Malerische wegstehlen. Die formalen Elemente des Gebindes: die Sonnen, die Sterne, die Rispen und Halme, Krönchen und Schüsselchen, dunkle Leiterchen, die über Helligkeiten steigen, Filigranspitzen, die sich über Dun-

kelheiten spannen, sie müssen bezwungen und zusammengefasst werden, soll ein selbständig Ganzes als Bildschöpfung sein Recht behaupten. Und wenn das Licht fließen, Biegen und Streben, Stossen und Drängen, alles dramatische Leben des Anschwellens und Abflauens zum Ausdruck kommen soll in dieser kleinen Welt, die doch so gross ist, dann ist des Malers Wollen hochgesteckt. Das Gelb beherrscht die Blumigkeit unserer Wiesen. Aber Blau und Lila halten stand und der Rot gibt es reiche Auslese vom funkelnden Rubin bis zum süssesten Rosa. Die Grün, die zum Schwarz sich vertiefen, die durch die vertikalstrebende Stengelarchitektur ihre blättertransparenten Helligkeiten leuchten lassen, übernehmen das abgrenzende Binden der Gruppen des Strausses, in denen die farblichen Schönheiten konzentriert und zu Blickpunkten der ganzen Erscheinung herausgearbeitet werden. Hier sind die geweihten Partien des Bildes, wo kosendes Licht Formen vereinigen und Farben vermählen darf. Ein Wiesenblumenstrauß wurde gemalt. Vielleicht hat das Bild Wert und Bedeutung

als künstlerische Leistung. Wichtiger ist jetzt, dass es den Beweis liefern darf für die wohl-tätige Einwirkung des Naturlebens auf Sinn und Gemüt des Künstlers. Heute noch hilft er mit seinem Mühen allem Lebendigen dienen.

Alfred Marxer

Akt mit rotem Kissen, 1936
Öl auf Leinwand
Privatbesitz

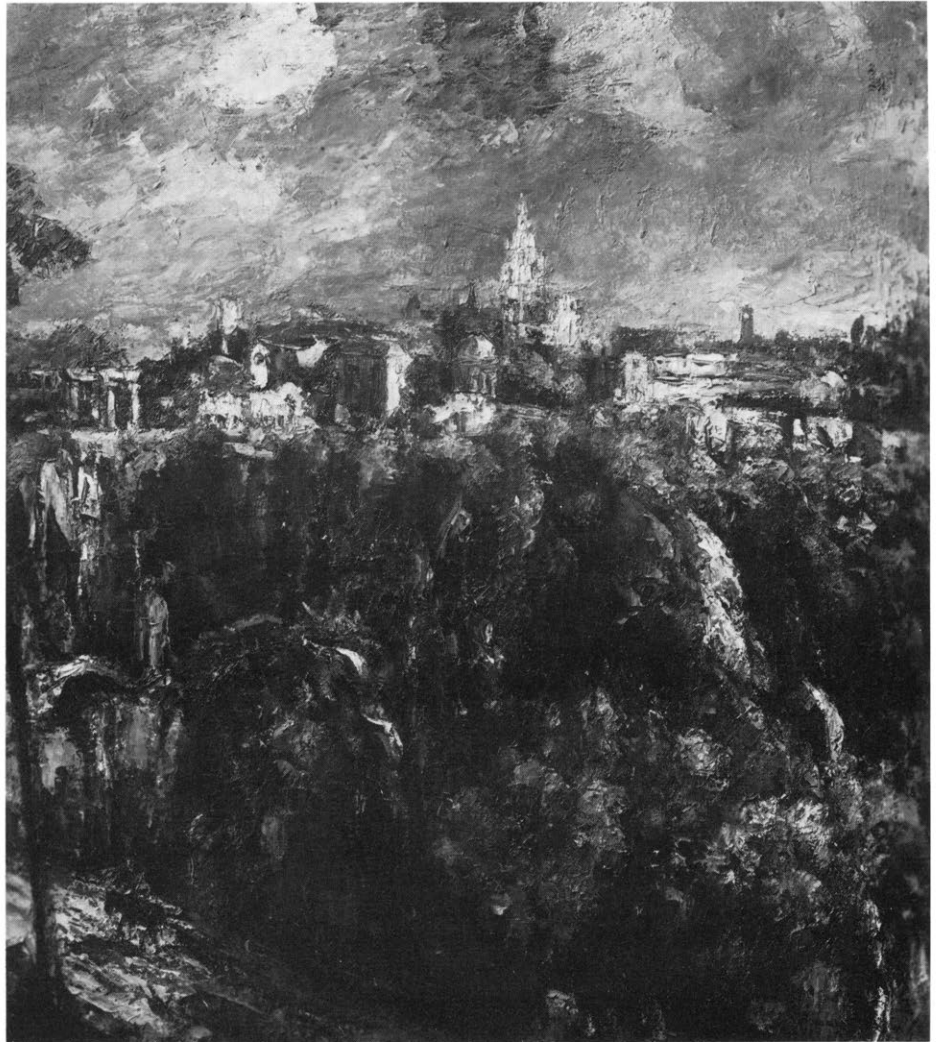


Die Farbe des Winters

*Feuilleton aus der NZZ vom 21. Februar 1941
verfasst von Alfred Marxer*

Es war eines Wintertags vor Jahren, lange bevor der Krieg dem Zusammenkommen verwandter Geister Riegel steckte, als Felix Timmermans in meinem Atelier Bilder betrachtete. Meine Arbeit von damals mochte ihn besonders interessieren, weil sie nahe seiner Heimat Ursprung gefunden. Weil der Dichter selber malt und mit Kollegen des Pinsels dauernde Freundschaft pflegt, war mit ihm ein Gespräch auf dem Boden spezifischer Malerintentionen sehr anregend und erbaulich. Es wunderte mich, wie dem Flämen, der seine Nethelandschaft so farbig durch alle Jahreszeiten zu schildern verstand, die Schweizerlandschaft gefiele. «Sie ist mir am liebsten im Schnee», war seine prompte Antwort – und es kam dann wie natürlich die Rede auf Brueghel und auf sein Hohelied auf den Winter, auf die «Anbetung der Könige». (Übrigens kündigt uns jetzt das Bild als ein rechtes Geschenk dieses Winters, ganz nahegebracht seine Wunder.) Wir schwärmten von dem rostigen Rot der Häuser, vom

Stadt auf dem Berg, 1941
Öl auf Leinwand
Privatbesitz



Schwarz der Bäume und Menschen und vom hüllenden, alles überbuddelnden Weiss des Schnees. Das Erzählende und Poetische der Schöpfung kam kaum zur Sprache, so sehr blieben wir im Banne ihrer vollklingenden farbigen Schönheit. «Brauchen Sie für Ihre Winterbilder immer die unmittelbare Anschauung oder kann es Ihnen ergehen wie meinem Malerfreund in Flandern?» und in seiner köstlichen Art erzählte Timmermans: «Als ich eines Sonntags endlich in seine ländlich kleine Wohnung Eingang gefunden, sah ich den Koloss hemdärmlich, schwitzend an der Staffelei, die mit dem Volumen des Malers zusammen den Raum eben ausfüllte. Sein Blick ging durch ein kleines Fenster, durch das ein Stück besonnter Landschaft mit einem wogenden Ährenfeld zu sehen war – an seinen roten Ohren vorbei aber konnte ich auf der Leinwand ein schon weit vorge-rücktes Winterbild erkennen.» Ich muss in unserem schneereichen Winter so oft an jene Stunden denken und an den Dichter des «Pallierter», der so stark wie kaum ein anderer dem Erleben und den Gefühlsgängen des Malers zu folgen versteht.

Sicher sah Timmermans unsere Hügelwelt im Schnee, unsere Seeufer, unsere Dörfer und baumüberstandenen Gärten und Wiesen als Maler und hat deshalb gerade unsere weniger berühmte Landschaft des Mittellandes besonders in sein Herz einschliessen können. Das ist etwas Besonderes und Merkwürdiges für einen Flachlandmenschen, der doch zumeist vom Gegenteil der Beschaffenheit seiner Heimat, d. h. von den Bergen, sich angezogen fühlt. Aber der Malerdichter wurde beeindruckt von einer durch den Schnee vereinfachten Formation, von einer Landschaft, der das Kulissenhafte und Vielfältige genommen und die nun eine ganz besondere farbige Gesamthaltung aufweist. Er kann im Geiste hochhorizontige Bildtafeln sehen, auf denen eine Kleinwelt des Gewachsenen und Gebauten ihr Eigenleben bekommen hat. Nicht die ruhend daliegende Erdoberfläche ist dem Ausdrucksuchenden genug, eine durch Schneebänder und -parzellen geteilte Erde interessiert ihn, die die geheimnisvolle Unruhe und Bewegung der aus ihrem Innern hervorstrebenden Pflanzen ins Licht hebt.

Wintertag am Zürichsee, 1942
Öl auf Leinwand
Besitz Gemeinde Kilchberg

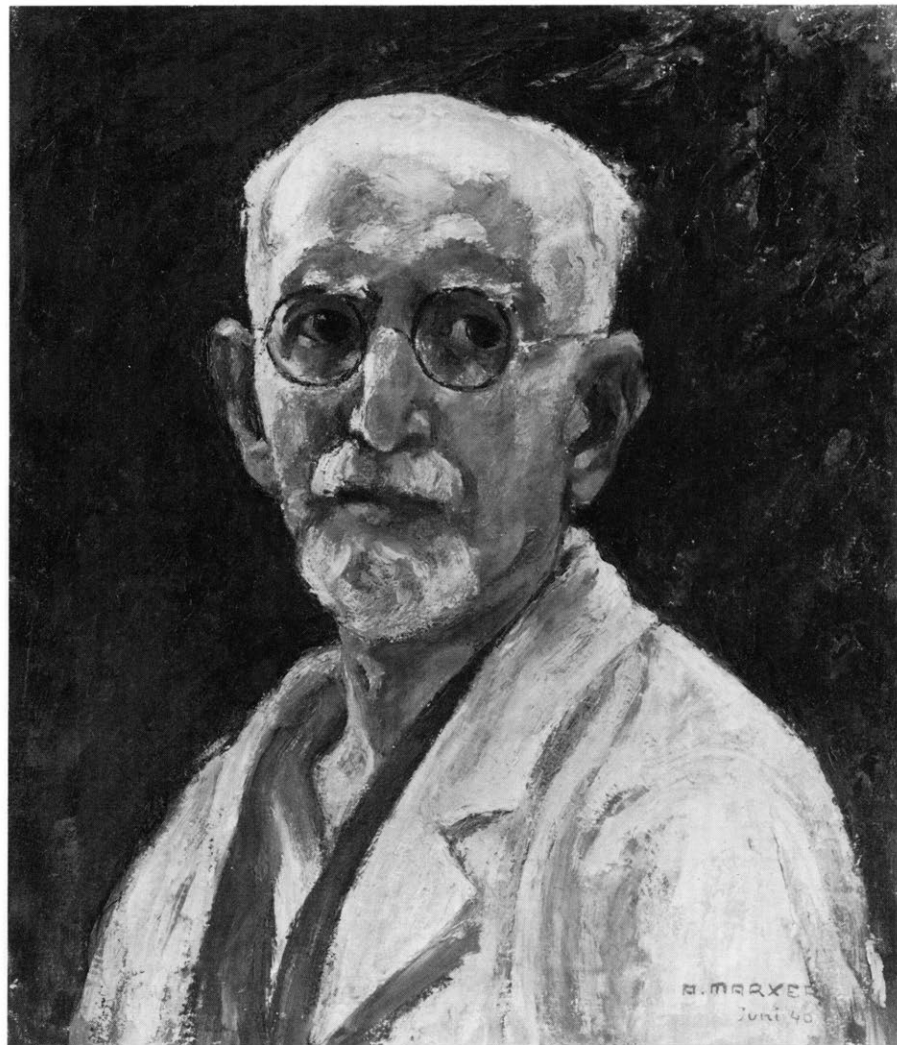


Wie Arabesken, wie eine Schrift erleben wir das aus der Folie des Schnees heraus Strebende, das sich Biegende, Eckige und Krümmende, komme es von Türmen, von Häusern, von Bäumen oder von Menschenhand Konstruiertem. Und diese oft ungelenke Schrift ist schweizerisch im Geäste eines Obstbaumes, wie in der Dachsilhouette eines Dorfes. Recht eigentlich im Winter können wir sie gut lesen und empfinden wie ihr Eigenes und Eigenwilliges. Unsere Häuser sind weiss Gott nicht immer schön. Aber was für herrliche Farbflecke macht aus ihren getünchten Mauern der sie umgebende reine Schnee! Ein neuzeitlicher «Häuserbrägel», billig und kulturlos in seinem Gefüge, kann, wenn der Schnee vereint mit der Sonne ihn in die Hand nimmt, unversehens zu einem kecken Ding voll jauchzender Lustigkeit werden.

Wenn an steigender Halde Gärten liegen, von Dornhecken gefasst und von Wegen durchschnitten, deren Zielrichtung Zäune und Baumwipfel weisen, wenn kontrastierend Häuser mit strengen Konturen Massen setzen in die winterlich kleingegliederte Bild-

fläche – vor einer hellen Wand vielleicht das schwarze Wuschelköpfchen eines Zwetschgenbaumes Blick- und Brennpunkt des ganzen Gefüges übernimmt, dann haben wir den Vorwurf zu einem Winterbilde schweizerischen Gepräges. Sollten dem Bilde Akzente mangeln, stehen geschwind ein rotes Dach, ein gestrichener Lattenzaun oder auch Menschen mit farbigem Habitus zur Verfügung des Malers. Wenn wir über die nun wieder atmende Seefläche hinweg auf das andere weisse Ufer sehen und bei Föhneinwirkung in der Architekturmasse der angelehnten Dörfer durch das Medium einer leichten Schneedecke hindurch die herrlichsten Gelb- und Rotpaletten fühlen, so ist das wiederum eine Entdeckung echt koloristischer Art. Immer gibt sich die Farbe des Schnees anders, denn sie ist beeinflusst von der Umgebung, von der Farbe des Himmels wie von der Beschaffenheit der Atmosphäre. Perlmuttergleich kann die Stimmung sein bei Frostwetter, wenn Eisbildung vor zarter Bläue des Himmels und des Wassers steht. Farbiger erregt aber ist die Winterlandschaft, wenn der Föhn mit Rot nicht spart und breit-

Selbstbildnis, 1940
Öl auf Leinwand
Privatbesitz



flächig mit tiefsten Tinten Wälder und Dächer malt.

Wenn der Maler nicht schon von seinen Lehrmeistern, den Franzosen, profitiert hat, so lernt er das Weissmalen in seiner winterlichen Umgebung. Hand in Hand mit dem Weissmalen geht das Erfühlen der Graustufen. Und gibt es davon herrlichere Dezentheiten als im Winterkleid einer Landschaft? Kann überhaupt ein Maler, der mit koloristischem Feingefühl absolute Malerei anstrebt, ohne Grau auskommen? Vollgesehen in der Landschaft wendet sich der Maler zurück in seine Behausung und findet dort vielleicht über zerklüftetem Linnen Früchte geleert – und steht abermals vor einer Aufgabe, deren Lösung ihn der Winter lehren kann. Er wird den Winter loben müssen und er wird – wenn ihm nur das Material zur notdürftigen Erwärmung seiner Stube zuerkannt wird – nicht aufhören, an seinem Orte der Schönheit zu dienen.

Alfred Marxer

Blick auf den Zürichsee, 1939
Öl auf Leinwand
Privatbesitz



