

Wanda Guanella : eine Künstlerin aus dem unteren Bergell

Autor(en): **Carbone, Mirella**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Bündner Monatsblatt : Zeitschrift für Bündner Geschichte, Landeskunde und Baukultur**

Band (Jahr): - **(2009)**

Heft 2

PDF erstellt am: **12.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-398930>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Wanda Guanella – eine Künstlerin aus dem unteren Bergell

Mirella Carbone

Wanda Guanella ist 1944 in Chiavenna geboren. In San Giovanni Pedemonte, dem Randquartier von Chiavenna, in dem sie aufwuchs, lebten damals ausschliesslich Bauern und Handwerker. Guanellas Vater, ein sehr phantasiebegabter, neugieriger, wissensdurstiger Schuhmacher, erkannte früh das zeichnerische Talent seiner Tochter und förderte es, wo immer er konnte. Unter seiner Anleitung begann Wanda, die alten Meister zu kopieren, lernte von ihm aber vor allem jene Form von produktiver Neugier, die sich nicht mit der äusseren Erscheinung begnügt, sondern nach dem verborgenen Sinn des Realen sucht. In den barocken Kirchen Chiavennas gewann das Mädchen seine ersten künstlerischen Eindrücke, die es stark prägten. «Ernsthafte» Kunst blieb für Wanda lange Zeit ausschliesslich die dunkle, schwere, pathosereifelte, dabei gleichwohl auch sinnliche Kunst des sakralen Barock. So kann man sich leicht ihre Überraschung vorstellen, als sie in der *Domenica del Corriere* zum ersten Mal Bilder von einem Maler sah, von dem ihr der Vater schon erzählt hatte: Giovanni Segantini. Diese intensiven, leuchtenden Farben, dieses gleissende Licht! Das war also auch Kunst! Vor allem verblüffte sie die Tatsache, dass ihre Welt, die Welt der Handwerker, der Bauern und ihrer Tiere, Sujet einer anerkannten Malerei sein konnte. Als sie neunzehn war, erfüllte sich ihr ein lang gehegter Wunsch: Wanda suchte in Maloja Segantinis Sohn Gottardo auf, um bei ihm in die Lehre zu gehen. Zwar kam dessen manieriert-divisionistische Maltechnik ihrem eigenen, eher vulkanischen Künstlertemperament wenig entgegen. Eine Leinwand Strichlein für Strichlein zu füllen ist ihre Sache nicht. Dennoch wurde diese Begegnung für ihre weitere Entwicklung wesentlich insofern, als die angehende Künstlerin dadurch in eine intensivere Berührung mit dem Licht und der Landschaft des Oberengadins kam. Seit Jahrzehnten nun bewegt sich Guanella, und mit ihr ihre Kunst, zwischen zwei morphologisch, klimatisch und kulturell sehr unterschiedlichen Polen hin und her: zwischen Borgonuovo di Piuro, einem kleinen Ort nahe bei Chiavenna, wo sie sich in den 1970er-Jahren nach eigenen Plänen ein Haus bauen liess, und St. Moritz, dem Wohnort ihres Ehemannes, also zwischen dem engen, tiefen Bergell und dem breiten Oberengadiner Tal, zwischen den Senkrechten oder



Wanda Guanella. Senza titolo (ohne Titel), 2002.

steilen Diagonalen der zerklüfteten, bedrängenden Felswände und der Weite der Hochebene, mit ihren Seen und den fernen Horizonten.

Landschaften

Im Folgenden wird auf einige Landschaftsbilder näher eingegangen, die seit Anfang der 1990er-Jahre entstanden sind und von Guanellas Auseinandersetzung mit ihren beiden Lebensräumen erzählen. Allerdings beabsichtigen diese Werke keine mimetische Wiedergabe eines lokalisierbaren Landschaftsausschnittes: «Das Landschaftsbild als Darstellung eines bestimmten Ortes ist für mich sinnlos geworden», hat die Künstlerin rückblickend festgestellt.¹ Und weiter: «Die Rolle des Bildes ist, das Sichtbare zu übersteigen. Das Bild muss über das Wahrnehmbare, über das Sinnliche hinaus gehen.»²

So entstehen ihre «Visionen», wie Guanella die eigenen Landschaften nennt, fast nie im Freien. Es handelt sich hier gar nicht um eine impressionistische Malerei, um die unmittelbare Umsetzung eines optischen Eindruckes. Das Gesehene wird verinner-



Wanda Guanella. Senza titolo (ohne Titel), 2002.

licht, und es braucht die Stille des Ateliers, um aus dem Inneren der Künstlerin wieder hinauszufinden. Dabei werden Linien, Formen und Farben der Landschaft zu autonomen Ausdrucksmitteln, mit denen Guanella eigene Erfahrungen, emotionale Erlebnisse, Stimmungen, Gedanken ausdrückt. So befinden sich die meisten ihrer Naturbilder an der Grenze zwischen gegenständlicher Malerei und Abstraktion.

Die Hochebenen

Die Künstlerin bezeichnet die Oberengadiner Natur als eine ihrer Hauptinspirationsquellen. Allerdings stellen ihre winterlichen Hochebenen (*Senza titolo*, 2002, Abb. S. 172) sicher nicht den unzählige Male beschriebenen und bemalten Engadiner Touristen-Winter dar, der mit Worten wie Glanz, Sonne, Klarheit, Licht, Heiterkeit umschrieben wird. Guanellas verschneite Ebenen glänzen nicht und funkeln nicht. Auf den meisten Bildern ist nichts weiter zu sehen als eine schneebedeckte Fläche und ein Himmel von der gleichen weisslichen Eintönigkeit. Ein schmaler Streifen trennt die beiden Bereiche. Die absolute Regungslosigkeit dieser Szenen wird maltechnisch dadurch unterstrichen, dass der Pinsel auf den sonst gewohnten impulsiven Duktus verzichtet. Die einzelnen Pinselstriche sind hier meistens nicht voneinander zu unterscheiden, die Farbe bedeckt kompakt die Leinwand. Wei-

te, Stille und Leere sind die Protagonisten dieser Werke und sie fordern den Betrachter dazu auf, sich ihnen auszusetzen (*Senza titolo*, 2002, Abb. S. 173)

Ein gemeinsamer Nenner aller Landschaften Guanellas der letzten beiden Jahrzehnte – vorher hat sich die Malerin nur gelegentlich diesem Genre gewidmet – besteht in der Abwesenheit von Lebewesen. Unser Blick begegnet nie, weder auf den weiten Ebenen noch an den steilen Berghängen, Pflanzen, Tieren oder Menschen. Der Mensch ist überhaupt schwer vorstellbar in einer Natur wie dieser, deren Dimensionen jedes menschliche Mass übersteigen, die jenseits alles Menschlichen zu sein scheint. Diese Werke wollen die Landschaft keinesfalls als Lebensraum darstellen. Die Künstlerin strebt vielmehr danach, durch die Vereinfachung und das Ordnen von Formen und Linien in dem Viereck der Leinwand eine kosmische Urlandschaft hervorzubringen. Es handelt sich allerdings nicht um eine uranfängliche Natur vor dem Menschen, sondern eher um eine, die alles Menschliche bereits hinter sich gelassen hat. Diese Werke thematisieren und reflektieren eine tiefliegende, dramatische Grunderfahrung ihrer Schöpferin, eine Erfahrung, die zwei verschiedene Ebenen aufweist: Auf einer sozio-kulturellen Ebene erfährt Guanella das Oberengadin und das Bergell als «Landschaften nach der Auflösung der Landschaft»,³ wie sie sagt. Das italienische Wort für Landschaft, «paesaggio», hängt etymologisch mit «paese» zusammen, das heisst mit der bäuerlichen Dorfgemeinde im Zentrum einer bebauten Landschaft, mit dem also, was Guanella aus der Kindheit vertraut war. Das Bewusstsein um den unaufhaltsamen Modernisierungsprozess, der die bäuerliche Kultur in diesen Tälern zum Verschwinden bringt, hindert die Künstlerin daran, ihren Lebensraum noch als bewohnte-bewohnbare Idylle, als «paesaggio» darzustellen. Aus dieser Perspektive gewinnt ein zweites, bereits erwähntes gemeinsames Element vieler ihrer Landschaften symbolische Bedeutung: Ein ewiger Winter hält sowohl die Hochebenen als auch die steilen Berghänge in seinem eisigen Griff.

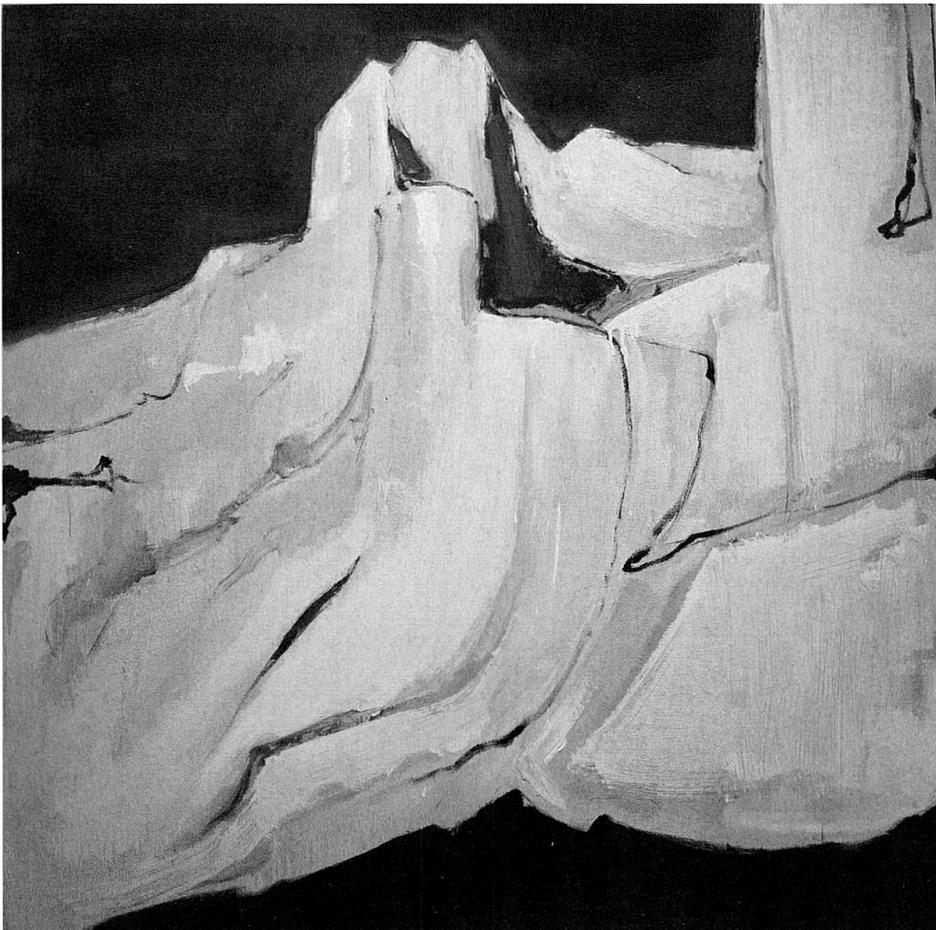
Die steilen Berghänge

Bei den «Bergeller» Szenerien (*Senza titolo*, 2002, Abb. S. 175) spielt neben der sozio-kulturellen eine zweite, die geologisch-topographische Ebene eine wichtige Rolle: Das Wissen um die Gefährlichkeit des tiefen, engen Tales für die hier lebenden Menschen verlässt die Künstlerin nie. Von so vielen Lawinen, Erdbeben, Überschwemmungen wurde ihr erzählt, einige hat sie selbst er-

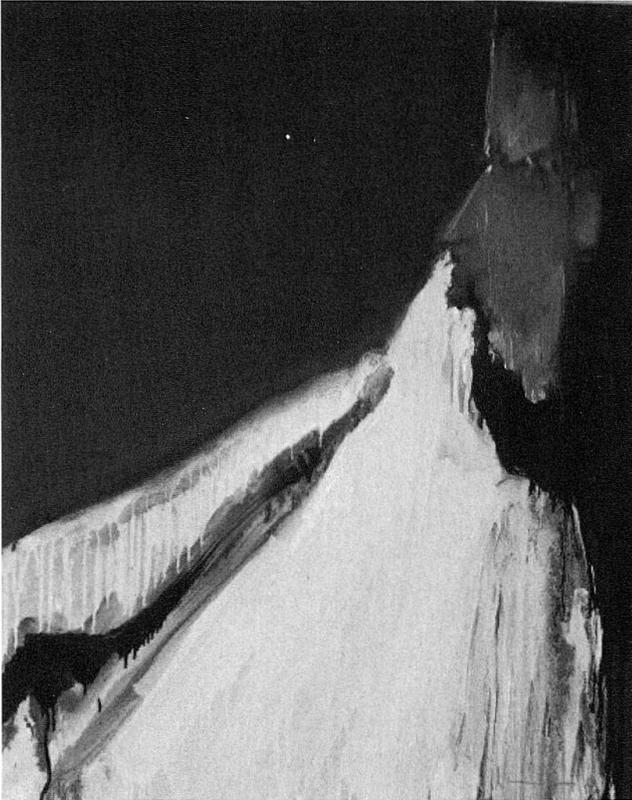
lebt. Gehörtes und Erlebtes werden verinnerlicht und nehmen in ihren «Bergeller» Landschaften immer neue Gestalt an.

Bei der auf Seite 176 gezeigten Darstellung einer Schneelawine (*Senza titolo*, 2002) nimmt der ins Grün schillernde obere Teil der Felswand anthropomorphe Züge an. Ein verschlossenes menschliches Antlitz – wir sehen es im Profil – waltet dort, wo die Schneekatastrophe ihren Anfang nahm. Dadurch gewinnt dieses Bild eine symbolische Bedeutung: Es erinnert uns nämlich daran, dass die Bergwelt, als lebensbedrohliche, gefährliche Macht, auch eine gefährdete ist, sie ist das erste Opfer der eigenen und nicht weniger der menschlichen Gewalt. Die Berglandschaft wird deshalb von Guanella manchmal auch als verletzte und oft verletzte Kreatur empfunden und dargestellt, in deren Gesicht kaum mehr liebliche, anmutige Züge zu entdecken sind.

In vielen Werken der «Bergeller» Gruppe ist der Betrachterstandpunkt sehr tief (*Senza titolo*, 2002, Abb. S. 177), so dass die steilen, eis- oder schneebedeckten Felswände unsere Sicht auf den Himmel fast vollkommen versperren. Schon allein durch ihre Höhe



Wanda Guanella. Senza titolo (ohne Titel), 2002.



Wanda Guanella. Senza titolo (ohne Titel), 2002.

und Nähe wirkt die Bergkulisse beklemmend, bedrohlich. In dem auf Seite 177 gezeigten Bild aus dem Jahr 2002 wird diese Wirkung noch durch die Präsenz einer trichterförmigen Schlucht in der Bildmitte verstärkt, deren dunkle Wände den Betrachterblick in abgründige Tiefen führen. Allerdings kann diesem Bild eine lebensfrohe, beschwingte Note nicht abgesprochen werden. Sie hängt in erster Linie mit der Farbwahl zusammen: Auch wenn dunkelgraue Töne die steilen Wände der Schlucht färben, so dominieren im übrigen zarte Pastellfarben. Die positive Wirkung des Bildes entsteht aber auch durch ein kompositorisches Element: Obwohl auf den ersten Blick der Sog in die Tiefe die einzige Dynamik im Bild zu sein scheint, merkt der Betrachter bei genauerem Hinschauen, dass diese erste von einer zweiten Bewegung aufgewogen wird, von einer Auftriebskraft, die in der fächerförmigen Struktur im oberen Teil des Trichters sichtbar wird. So kann sich der Blick vom weissen Trichterhals emporarbeiten: Gegen den Uhrzeigersinn klettert er zum hellblauen, dann zum rosafarbenen und zum weissen Keil hinauf, bis er die Gipfel und den Himmel erreicht.

So wird die heimatliche Bergnatur von der Künstlerin zwar als Gefahr erlebt, aber manchmal auch als positive Herausforderung, als Ansporn zu abenteuerlicher Kletterei, um das Unbekannte zu erblicken, das sich hinter dem hohen Horizont verbirgt: «Das



Wanda Guanella. Senza titolo (ohne Titel), 2002.

senkrechte Hinaufsteigen am Anfang jedes Abenteuers ängstigt und inspiriert gleichzeitig.»⁴

Porträts

Die Tatsache, dass dieser Beitrag über Wanda Guanellas Werk mit der Analyse ihrer Naturdarstellungen begonnen hat, soll den Leser nicht zu einem falschen Schluss führen: Zwar hat sich die Malerin, vor allem in den letzten Jahren, intensiv mit ihren beiden so gegensätzlichen Lebensräumen auseinandergesetzt, das Hauptgebiet ihrer künstlerischen Tätigkeit stellt aber zweifellos das Porträt dar, nicht die Landschaft. Im Zentrum ihres Schaffens steht unangefochten der Mensch: Ihn «zu erforschen, um ihn zu verstehen»,⁵ ist das erklärte Ziel von Guanellas Kunst. Dieses Interesse für das Menschliche verbindet sie mit ihren beiden wichtigsten Vorbildern, dem Bergeller Alberto Giacometti (vgl. Titelbild)⁶ und dem «Wahlbergeller» Varlin.⁷ Gemeinsam ist den drei Künstlern auch das tiefe Bewusstsein um die existentielle Einsamkeit des Men-



Wanda Guanella. Un uomo sulla strada (ein Mann auf der Strasse), 1986.

schen. Diese Thematik begegnet uns in vielen Porträts Wanda Guanellas: *Un uomo sulla strada* von 1986, zum Beispiel, stellt eine einsame männliche Gestalt dar, die in einem leeren, schwer zu bestimmenden Raum eingeschrieben ist. Die «Strasse», die der Titel erwähnt, ist kaum angedeutet, ebenso die weite Landschaft hinter der Figur. Ein eintöniges Grau füllt mit unerbittlicher Gleichmässigkeit die ganze Bildfläche, das Grau scheint den Stehenden aus sich selbst geboren zu haben. Breite, blauschwarze Pinselzüge modellieren grob die Kleider des Mannes, seine zu kurze und zu breite Hose und das offene Jackett, in dessen Taschen seine Hände stecken. Nur skizziert ist auch die Physiognomie der Figur. Deutlich zu erkennen ist nur die schwere quadratische Brille, der Blick ist auf den Boden gerichtet. Alles in diesem schlichten Porträt, von der Farbgebung bis zur Pinselführung, von der Haltung der Figur bis zu ihrer Kleidung, erzählt von den Grundgefühlen, die Guanellas menschlichen Kosmos meist bestimmen: Einsamkeit und Wehmut.

Ihre Kunst ist, wie dieses relativ frühe Werk schon zeigt, ausgesprochen dramatisch in dem Sinn, dass ihr impulsiver Duktus die



Wanda Guanella. Indro Montanelli, 1987.

Aussage des Bildes intensiviert. Somit kann sie als expressiv bezeichnet werden, obwohl Guanella meistens auf die gewaltsame Farbigkeit der Expressionisten verzichtet. Die Farbe ist für sie nützlich, aber nicht unbedingt notwendig, sie ist oft nur eine Ergänzung zur Zeichnung. Die Künstlerin bekennt: «Ich habe mich an der Malerei von Munch, Alberto Giacometti, Varlin und anderen orientiert, die der Zeichnung grosse Wichtigkeit beigemessen haben».⁸

Ein weiteres wichtiges Vorbild wäre hier anzufügen, Ponziano Togni,⁹ bei dem die achtzehnjährige Guanella 1962 in die Lehre ging, um bei ihm das Malen nach dem Modell zu lernen. Togni spornte die angehende Künstlerin dazu an, «mit dem Bleistift malen zu lernen, um dann mit dem Pinsel zeichnen zu können. Unter seiner Führung wurde mir klar, wie wichtig die Zeichnung als Basis jeder Komposition ist.»¹⁰

Wie für Giacometti und Varlin, so geht auch für Guanella die Kunst des Zeichnens mit der Fähigkeit einher, die Darstellungsmittel auf das Wesentliche zu reduzieren und dabei die Ausdruckskraft der Komposition zu steigern. Dass die Malerin diese Fähigkeit besitzt, beweist sehr eindrücklich das Porträt von



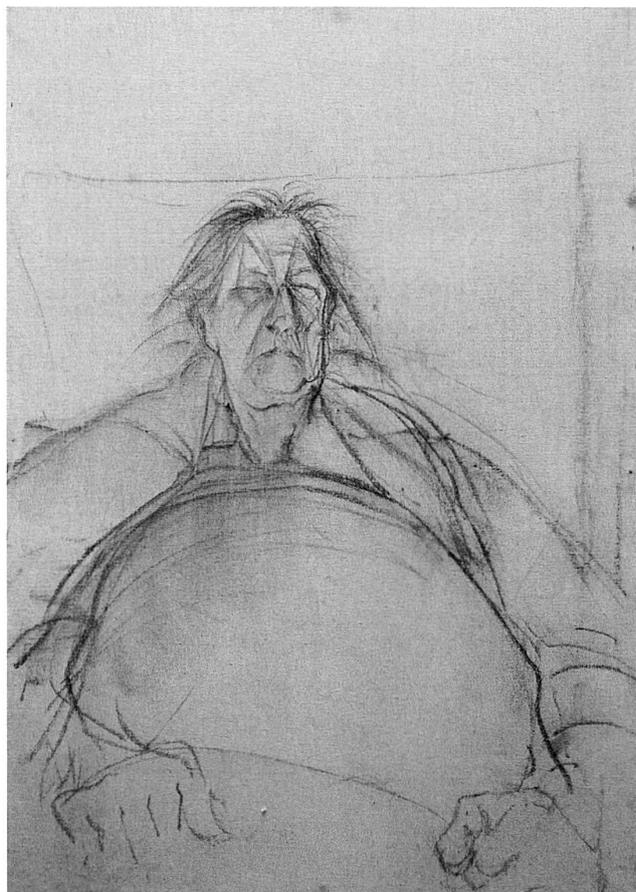
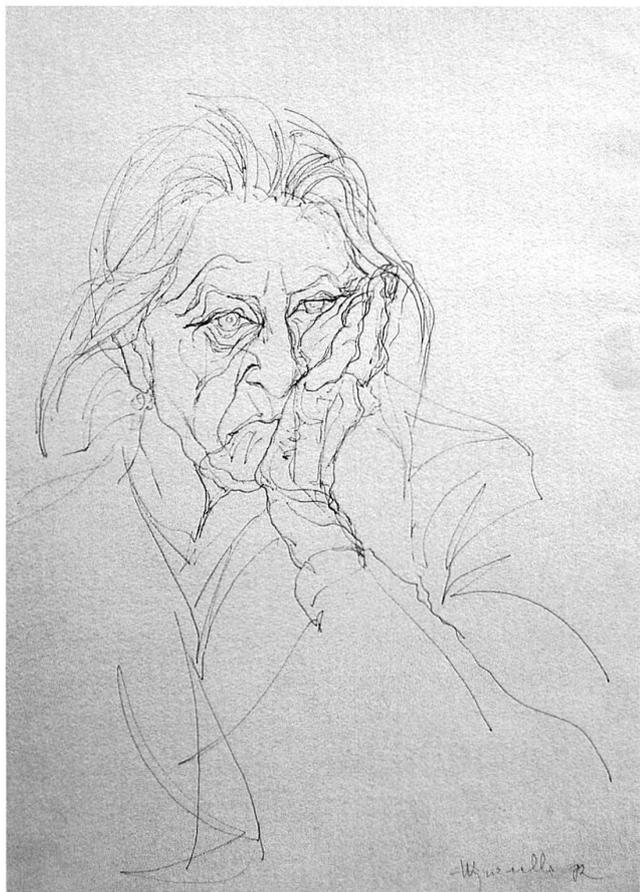
Wanda Guanella. Maria di Savogno, 1981.

Indro Montanelli. Das Bild entstand im Sommer 1987, als der international bekannte Journalist und Historiker anlässlich der grossen Umwetterkatastrophe ins Veltlin kam. Auf der weissgrau grundierten Hartplatte arbeitet Wanda fast nur mit schwarzem Kohlestift und weisser Ölfarbe. Der heftige Duktus des Stiftes zeichnet flüchtig die Konturen der Figur in den monochromen Hintergrund ein. Obwohl der Körper keine eigene Konsistenz hat, besitzt er eine starke Lebendigkeit und scheint jeden Moment aus dem Bild hervortreten zu können. Diese Vitalität verdankt die Figur der plastischen Gestaltung der Hände und des Gesichts. Ein dichtes Netz von feinen schwarzen und weissen Strichen model-

liert Stirn und Augen, Nase, Mund, Kinn und sogar den Adamsapfel der Figur. Noch stärker ist die körperhafte Wirkung der zu Fäusten geballten, vorgestreckten, grossen Hände. Sie scheinen den Betrachter mit der Kraft, die aus ihnen strömt, anstecken zu wollen. Es ist, als wären diese Fäuste im Begriff, die Trennungslinie zwischen der Fläche des Bildes und dem dreidimensionalen Raum des Betrachters zu überschreiten.

Guanellas bevorzugte Porträtsujets sind allerdings nicht die Prominenten, viel häufiger malt sie ihre Familie, ihre Nachbarn, einfache Leute aus ihrem Bekanntenkreis. Aus dem Jahr 1981 stammt das Bild *Maria di Savogno*, jener mutigen Bäuerin, die erst 1967, als letzte Bewohnerin, ihren Heimatort Savogno, ein hoch am Abhang gelegenes Bergeller Bergdorf zwischen Chiavenna und Soglio, verliess. Die künstlerische Auseinandersetzung mit Marias Erscheinung bedeutet für Guanella auch eine Zeitreise in die eigene Kindheit und Familiengeschichte und eine Reflexion über die im Verschwinden begriffene bäuerliche Kultur ihres Tales. Wie häufig bei der Malerin, tritt die Figur auch hier aus einem neutralen Hintergrund hervor. Breite, aber nicht dicht nebeneinandergesetzte Pinselzüge in den verschiedensten rosa und violetten Tönen modellieren das einfache Kleid der Maria. Beim Hals und Gesicht werden die Strichlagen heller, dünner, dabei aber kräftiger. Das Resultat ist von solcher Plastizität und Lebendigkeit, dass der Betrachter meint, jede einzelne Falte in diesem würdevollen Antlitz zählen zu können. Marias Augen blicken am Betrachter vorbei, die alte Bäuerin scheint in Gedanken über ihr vergangenes, hartes Leben versunken zu sein, von dem sie während des Posierens der Malerin erzählte. Ein Hauch von Trauer ist in diesem Blick, aber keine Anklage; kein Zug von Bitterkeit spielt um die zusammengepressten Lippen. Eine positive Kraft strahlt aus dem Gesicht dieser in sich ruhenden Figur, es spricht von Hingabe an das Leben mit all seiner Mühsal, seinen Bürden, seinem Schmerz. Das verleiht Marias Physiognomie jene Würde, die sie unvergesslich macht. Im Vergleich zum Gesicht sind die in perspektivischer Vergrösserung gemalten Hände nicht so detailliert ausgearbeitet. Impulsiv zeichnet der feine Pinsel ihre Konturen, zeichnet grob die einzelnen Finger, während ein breiterer Pinsel nur da und dort helle Akzente setzt. Das beeinträchtigt aber keineswegs die lebendige Wirkung dieser beredten Hände, die sich nach einem langen, harten Leben nun im Schoss ausruhen dürfen.

Einen ganz anderen inneren Zustand verraten die Züge eines Frauengesichts, das Guanellas Mutter darstellt (*La madre*, 1982).



Links: Wanda Guanella. La madre (die Mutter), 1982.

Rechts: Wanda Guanella. Gli ultimi istanti di mia madre (Die letzte Stunde meiner Mutter), 1985.

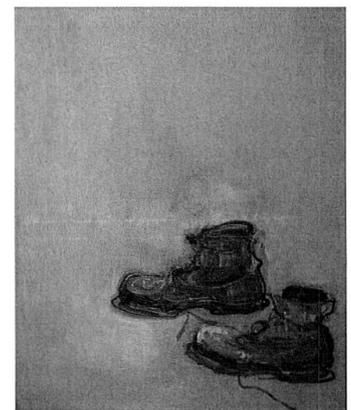
Obwohl sie dem künstlerischen Talent und den Ambitionen ihrer zweiten Tochter kritisch gegenüberstand, wurde die Mutter in ihren letzten Lebensjahren zum Lieblingssujet der Malerin. Dies mag zunächst widersprüchlich erscheinen, erstaunt aber nicht, wenn man bedenkt, dass für Guanella die künstlerische Darstellung immer auch der Weg zu einer tiefen, intellektuellen und gleichzeitig emotionalen Auseinandersetzung mit dem Gegenstand ist. Auf dem eigenen Terrain, dem der Kunst, begegnet die Malerin immer wieder dieser sehr pragmatisch angelegten, starken, aber von einem harten, entbehrungs- und enttäuschungsreichen Leben erbitterten Frau. Wie eloquent spricht den Betrachter auf dieser Zeichnung der starre, von einem Netz konzentrisch angelegter Falten umrahmte Blick an, der in einer fernen Vergangenheit oder in sorgenvollen Gedanken verloren scheint. Wie beredt sind auch die zusammengepressten Lippen und vor allem die plastisch modellierte Hand an der schlaffen linken Wange, die den kummervollen Ausdruck der Augen noch verstärkt.

Guanella hat in ihren zahlreichen Porträts der Mutter die innere Distanz zwischen den beiden keineswegs zu vertuschen versucht (*Gli ultimi istanti di mia madre*, 1985). Im Gegenteil: Indem sie

diesen nicht zu überbrückenden Abstand in den Bildern thematisiert hat, konnte sie ihn emotional verarbeiten und ein Stück weit annehmen. Der schöpferische Akt des Malens bringt die Künstlerin ihrem Sujet näher, das Verständnis für die Mutter wird am Schluss sogar zu einer Art «Eroberung»: »[Indem ich sie malte], habe ich mir meine Mutter, ihre Erscheinung, angeeignet, in einer endgültigen Versöhnung.«¹¹

Im Gegensatz zur häufig porträtierten Mutter fehlt der Vater in der Reihe der dargestellten Familienmitglieder ganz. Das hängt mit seinem besonderen Stellenwert im Leben seiner Tochter zusammen. Ist die Mutter für die Künstlerin immer der Inbegriff des Konkreten und Bodenständigen gewesen, «Beispiel nüchterner Alltagsbewältigung»,¹² so war der Vater der Ernährer ihrer Seele, «offen für jede Form künstlerischer Tätigkeit»,¹³ ihr Wegweiser in die Welt des Geistes und der Kunst. Während die kräftige, stattliche Mutter in Guanellas Erinnerung beinahe männliche Züge annimmt, beschreibt sie den bereits 1968 verstorbenen Vater als feingliedrige, vornehme, fast ätherische Erscheinung. Ihre Versuche, diese Erscheinung aus der Erinnerung malerisch oder zeichnerisch festzuhalten, sind immer wieder gescheitert. Erst im Jahr 2006 hat die Künstlerin endlich einen Weg gefunden, den geliebten Menschen bildnerisch darzustellen. Sie hat auf die Wiedergabe der realen Physiognomie verzichtet und den Vater stattdessen in einem Gegenstand versinnbildlicht, der ihn in mehrerer Hinsicht gut vertreten kann: einem Paar Wanderschuhe (*Scarpe*, 2006).

Zum einen verweisen diese Schuhe natürlich auf den Beruf des Vaters. Ihre symbolische Bedeutung reicht aber tiefer. Nicht zufällig handelt es sich um Wanderschuhe, die im Begriff sind, sich auf den Weg zu machen. Dadurch werden sie für die Malerin Sinnbild eines Menschen, der die Entdecker- und Abenteuerlust nie verlor, der vom Zirkus und Wandertheater fasziniert war und die Tochter mit in die Vorstellungen nahm, der mit ihr Ausflüge in die Natur, aber auch in die Welt von Literatur und Kunst unternahm. Ist die Mutter also Inbegriff der Bodenständigkeit und Verwurzelung, so steht der Vater für Freiheit, Abenteuer, Wanderschaft. Allerdings ist auf diesem «Porträt» des Vaters keine Strasse zu sehen. Wie auch die Menschen auf den meisten Bildern der Künstlerin, so steht hier das alte, aber noch «rüstige» Schuhpaar in einem leeren, grauen, undefinierbaren Raum, der es aber nicht einzuschüchtern scheint: Die beiden Schuhe scheinen sich gerade in Bewegung gesetzt zu haben und verwandeln dadurch die graue Fläche der Leinwand in einen dreidimensionalen Raum. Der Weg entsteht



Wanda Guanella. Scarpe (Schuhe), 2006.



Wanda Guanella. Ombrello (Regenschirm), 1990.

erst beim Gehen, scheinen uns diese lebenserfahrenen aber keineswegs lebensmüden Menschengefährten sagen zu wollen. Sie sind alt, haben viele Runzeln im «Gesicht», tragen allerdings, lebenslustig und vielleicht sogar ein bisschen kokett, karminrote Schnürsenkel.

Unmöglich, beim Betrachten dieser Schuhe nicht an Guanellas Vorbild Varlin zu denken, dessen «Suche» nach dem Menschlichen¹⁴ ihn immer wieder dazu führte, auch die Objekte des Alltags als Vertreter des Menschen darzustellen. So ist es auch bei seiner Kollegin: Wo sie Gegenstände malt, malt sie eigentlich Menschen, die Dinge sind vom Menschlichen so durchtränkt, dass sie der menschlichen Erscheinung ohne weiteres entbehren können (*Ombrello*, 1990).

Sakrale Themen

Selbst bei den Werken, die sich mit sakralen Motiven auseinandersetzen, bleibt die menschliche Komponente sehr stark: Geburt und Tod, Liebe und Einsamkeit, Glück und Schmerz, Hoffnung und Verzweiflung sind Guanellas Themen, auch in den Gemälden religiösen Inhaltes. Schon als Kind empfand sie eine starke Faszination für die sakrale Kunst, mit der sie in den barocken Kirchen Chiavennas in Berührung kam. Unter Anleitung des Vaters fing sie bald an, sakrale Kunstwerke der alten Meister zu kopieren,



Wanda Guanella. Pietà secondo Giovanni Bellini (Pietà nach Giovanni Bellini), 2003.

eine Übung, die bis heute ihr Schaffen begleitet hat. Inzwischen allerdings bedeutet Kopieren für Guanella nicht mehr nur eine formale Übung, sondern in erster Linie eine Art kontemplativer Betrachtung, der Versuch, sich einem Kunstwerk auch innerlich zu nähern, es zu verstehen und vielleicht auch anderen verständlich zu machen.

Die Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk durch die Praxis des Kopierens führt oft zu einer Neuinterpretation, zu einer selbständigen Schöpfung, wie die folgenden Beispiele zeigen.

Pietà-Darstellungen

Es handelt sich um zwei Werke aus einer Serie, die Guanella 2003 anlässlich einer Thementausstellung malte.¹⁵ Die Künstlerin geht das religiöse Thema der Pietà auf sehr eigenständige Weise an, obwohl die Vorbilder in ihren Werken deutlich erkennbar bleiben. Als Vorlage zum Pietà-Bild auf dieser Seite zum Beispiel diente die um 1469 entstandene Pietà des Giovanni Bellini. Die Künstlerin reduziert allerdings den Bildinhalt ihres Vorbildes auf das Wesentliche: Sie verzichtet auf die Gestaltung der Umgebung – die Landschaft im Hintergrund ist verschwunden – und eliminiert ausserdem die Figur des Johannes, der in der Vorlage rechts neben



Giovanni Bellini. Pietà, um 1469 (Mailand, Galleria Brera).



Wanda Guanella. Pietà secondo Michelangelo (Pietà nach Michelangelo), 2003.

Christus steht. Die linke gespreizte Hand des Evangelisten, die auf Bellinis Bild den Leichnam stützt, verwandelt sich in Guanellas Version zur linken Hand Marias. Zudem fehlen auf ihrem Bild sowohl die Wundmale an den Händen des Toten als auch der Lanzenstich unter seinem Brustkorb. Offensichtlich steht bei der Künstlerin nicht der religiöse Gehalt im Vordergrund, sie konzentriert sich stattdessen auf die umarmende Geste der Mater

Dolorosa, die den toten Sohn umschlungen hält. Ihr bloss ange-deutetes Gesicht schmiegt sich, wie in der Vorlage, an das Antlitz Jesu. Im Kontrast zum weiblich-weichen Gesichtsausdruck steht die kraftvolle Geste ihrer grossen, sehnigen, starken Hände, die in der Bildmitte kräftige lineare und farbliche Akzente setzen.

Ein zweites Gemälde aus dieser Gruppe (*Pietà secondo Michelangelo*, 2003) nimmt nicht auf Bellini, sondern auf die so genannte «Pietà Rondanini» des Michelangelo Buonarroti Bezug. Die Haltung der Figuren hat sich gegenüber dem ersten analysierten Bild verändert: Das Haupt Jesu liegt auf der eigenen rechten Schulter, sein Körper gibt sich nun dem Tod und der liebenden Umarmung der Mutter vollkommen hin. Die Gesichtszüge des Sohnes sind ganz verschlossen, auf dem Antlitz der Madonna aber, deren Lippen Jesu Mund fast berühren, scheint sich ein Hauch von ekstatischer Liebestrunkenheit in die Trauer zu mischen. Marias kräftige Hände, die auch hier, wie in den früheren Versionen, die Bildmitte dominieren, breiten sich wie ein Netz über den Leib des Toten, als würde sie ihn nicht nur halten, sondern in ihren Körper zurück nehmen, einverleiben wollen. Die farbliche Übereinstimmung zwischen diesen Händen und der Hauptfarbe des Sohnes verstärkt diesen Eindruck, so auch die Tatsache, dass sich Jesu Körper im unteren Bildteil vollkommen auflöst.

Das Wort «compassione», auf Italienisch ein Synonym für «pietà», nimmt Guanella hier wörtlich: «Com-passione» ist auch «Mit-leidenschaft». Vom Schmerz unzertrennlich ist auf ihren Pietà-Darstellungen die Liebe als Leidenschaft, eine ohne weiteres auch sinnlich zu verstehende Liebe, die in der Trauer auch die Ekstase der Vereinigung mit dem Geliebten erfährt.

Selbstporträts

Zum Schluss muss noch auf Guanellas Selbstbildnisse hingewiesen werden. Die Künstlerin bezeichnet das Selbstporträt als ein äusserst wichtiges Instrument der Selbstanalyse und Selbsterkenntnis, der «Selbsttherapie»,¹⁶ als unentbehrliches Hilfsmittel, um nach einer inneren Krise zu sich zurück zu finden und Traumata zu verarbeiten: «Das Selbstporträt ist oft eine wertvolle Übung gewesen, um mein Ich wieder zu festigen.»¹⁷

Die Praxis der Selbstdarstellung hat Guanellas Schaffen seit den Anfängen und bis heute begleitet. So ermöglicht die Analyse dieser Werkgruppe auch einen Streifzug durch verschiedene Phasen ihrer künstlerischen Entwicklung.



Michelangelo Buonarroti.
Pietà Rondanini, 1552–1564
(Mailand, Museo del Castello
Sforzesco).



Wanda Guanella. Senza titolo (ohne Titel), 2003.

Ein Werk sei hier besonders hervorgehoben, das in seiner Schlichtheit und gleichzeitig expressiven Kraft wie kaum ein zweites die Quintessenz von Guanellas künstlerischer Persönlichkeit darstellt (*Senza titolo*, 2003).

Der Kopf der Figur ist zu einer ikonenhaften Form reduziert: Er besteht aus einer weissen Pagenfrisur und aus einem einzigen vertikalen Farbstreifen für das Gesicht. Die linke Hand, ein flatternder rosa Pinselzug, erhebt sich, während sich die rechte mit Kraft um den Pinsel schliesst und zum Mittelpunkt des Bildes wird. Eine ungeheure Energie und Lebendigkeit geht von der gemalten Figur aus. Man kann sich vorstellen, wie die Künstlerin bei der Arbeit an ihrem Selbstbildnis immer wieder kurz inne hält, ihren forschenden Blick zwischen Spiegel und Leinwand hin und her wandern lässt und dem «Gespräch» zwischen Spiegelbild und Abbildung lauscht.

Die fortwährende Auseinandersetzung mit dem eigenen Ich und mit der eigenen Kunst hält Wanda Guanella nicht davon ab, sich für andere zu engagieren: Seit Jahrzehnten schon arbeitet sie mit physisch und psychisch Behinderten und mit Kindern und vertritt dieses soziale Anliegen auch in der Öffentlichkeit.

Mirella Carbone ist, zusammen mit Marcella Maier Autorin der zweisprachigen Monographie «Wanda Guanella» (St. Moritz, Gammeter Verlag, 2008).

Adresse der Autorin: Dr. Mirella Carbone, Chesa Fora, 7514 Sils i.E./Segl

Endnoten

1 Zitiert nach einem Interview mit der Künstlerin im November 2006.

2 Ebd.

3 Ebd.

4 Zitiert nach unveröffentlichten autobiographischen Aufzeichnungen der Künstlerin. Aus dem Italienischen übersetzt von der Verfasserin.

5 Ebd.

6 1901 in Borgonovo geboren und in Stampa aufgewachsen, pendelte Alberto Giacometti von seinem 21. Lebensjahr bis zu seinem Tod im Jahr 1966 zwischen dem Heimattal und der Metropole Paris.

7 1900 in Zürich geboren, führte der grosse Porträtist Varlin (Willy Guggenheim) ein Nomadenleben, blieb aber seiner Heimatstadt stets in Hassliebe verbunden. Das Bergell entdeckte er erst spät: 1963 heiratete er nämlich die Bergellerin Franca Giovanoli, die ein Haus in Bondo besass. Das kleine Alpendorf wurde in den letzten Lebensjahren Varlins Wahlheimat. Dort starb er 1977.

8 Vgl. Anm. 4.

9 1906 in Piuro geboren, einem kleinen Ort nahe bei

Chiavenna, verbrachte Ponziano Togni seine Kindheit in dieser Stadt. Nach der Ausbildung in Mailand lebte er an verschiedenen Orten – Florenz, Poschiavo, Zürich – kehrte aber regelmässig ins Elternhaus nach Chiavenna zurück. Er starb 1971 in Bellinzona.

10 Vgl. Anm. 4.

11 Ebd.

12 Ebd.

13 Ebd.

14 «Es tönt pathetisch, aber ich suche beim Malen immer das Menschliche.» (Varlin über das 7. Jahrzehnt. – In: Wenn ich dichten könnte. Briefe und Schriften, Zürich, 1998, S. 108.)

15 Die im Antico Ospitale von Prosto di Piuro (Valchiavenna) veranstaltete Einzelausstellung trug den Titel «La pietà nella metamorfosi dell'arte» («Die Pietà in der Metamorphose der Kunst»).

16 Vgl. Anm. 4

17 Ebd.