Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur

Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte

Band: 79 (1999)

Heft: 3

Artikel: Wegbereiter der Moderne : zur Giovanni Segantini-Retrospektive in St. Gallen : ein Gespräch mit Beat Stutzer, dem Herausgeber des Katalogbuches

Autor: Stutzer, Beat / Wirth, Michael

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-166083

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: 07.01.2026

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

Beat Stutzer,
geboren 1950 in Altdorf, studierte an der Universität Basel Kunstgeschichte, Geschichte und Ethnologie, Promotion. Seit 1982 Direktor des Bündner Kunstmuseums in Chur und seit 1998 zugleich Konservator am Segantini Museum in St. Moritz. Zahlreiche Ausstellungen zu internationaler und schweizerischer Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts in Ausstellungskatalogen und Zeitschriften. Buchpublikationen zu Ernst Ludwig Kirchner, Albert Müller, Augusto Giacometti, Hannes Vogel, Pierre Haubensak, Kurt Siegrist u.a.

Wegbereiter der Moderne

Zur Giovanni Segantini-Retrospektive in St. Gallen: ein Gespräch mit Beat Stutzer, dem Herausgeber des Katalogbuches

Ein Jahrhundert lang war die Rezeption von Giovanni Segantinis Werk höchst wechselvoll. Noch zu Lebzeiten vereinnahmte ihn die Avantgarde, unmittelbar nach seinem Tode 1899 feierte man ihn als grossen europäischen Symbolisten. Die Nazis illustrierten mit Segantinis Themen der Mutterschaft und der bäuerlichen Arbeit ihre Blut-und-Boden-Ideologie. Joseph Beuys widmete dem «Romantiker» eine Installation. Die am 13. März beginnende Retrospektive im Kunstmuseum St. Gallen zeigt Segantini als Wegbereiter der Moderne – eine Perspektive, die das Augenmerk der Öffentlichkeit auf das Künstlerische, ungemein Malerische dieses Werks lenken soll. Mit Beat Stutzer, dem Herausgeber dieses Katalogbuches und Konservator des Segantini Musuems, St. Moritz, unterhält sich Michael Wirth über neue Einsichten zu Segantinis Werk.

Michael Wirth: In der Schweiz kommt es nun nach der Segantini-Retrospektive im Zürcher Kunsthaus 1990 im Kunsthaus St. Gallen zur zweiten grossen Segantini-Schau innert neun Jahren. Die Restaurierung von Segantinis berühmtem Alpentriptychon, das ein Anziehungspunkt in St. Gallen sein wird und der 100. Jahrestag seines Todes sind doch sicher nicht die einzigen Gründe für das neuerliche Interesse an dem «Maler der Alpen»?

Beat Stutzer: Die neuerliche *Segantini*-Ausstellung hat ihren Hauptgrund in der Tatsache, dass das Werk dieses Malers und seine Stellung innerhalb der Kunst seiner Zeit noch lange nicht «ausdiskutiert» ist. Dies um so mehr, als die Rezeption *Segantinis* wie wohl bei keinem zweiten Maler unter der starken Verbreitung von Reproduktionen gelitten hat, die in grosser Anzahl im Umlauf waren – ein Indiz seiner grossen Popularität, aber auch der Legendenbildung, die den Blick auf die künstlerische Dimension dieses Werks verstellt hat. Den Originalen konnte man nur sehr selten begegnen; diese Begegnung wieder einmal zu ermöglichen, ist der Hauptgrund für die St. Galler Ausstellung.

Gibt es neue Erkenntnisse aus Forschung und Wissenschaft zum Werk Segantinis?

Der Ruf *Segantinis* als heillos nostalgischer Künstler und als rückwärtsgewandter Traditionalist hat lange auch Spuren in der Forschung hinterlassen. Heute setzt sich zunehmend die Meinung durch, dass *Segantini* zusammen mit *Gauguin, van Gogh, Cézanne* und *Munch* als Wegbereiter der modernen Kunst gelten muss. Die Ausstellung in St. Gallen präsentiert ganz konkret neue kunstwissenschaftliche Erkenntnisse, zum Beispiel das «sogenannte» Alpentriptychon betreffend. «Sogenannt» sage ich, weil die drei Bilder «Werden», «Sein», «Vergehen» ja nie als zusammenhängendes Werk im Sinne eines Triptychons geplant gewesen waren. *Segantini* hatte ganz andere Pläne mit ihnen, denn für die Weltausstellung 1900 in Paris war das Projekt eines «Alpenpanoramas» vorgesehen, dessen Realisierung an den hohen Kosten der erforderlichen Räumlichkeiten – ein eigener Pavillon wäre nötig gewesen – scheiterte. Heute sind wir nun endlich in der Lage, die Wege zu rekonstruieren, die *Segantini* gegangen ist, bis er dann, 1899 vom Tode überrascht, diese drei Bilder des späteren Triptychons zurückgelassen hat. So weiss man etwa, dass er bereits ein Jahr, bevor er das Projekt des Alpenpanoramas für Paris ins Auge fasste, mit der Konzeption der drei Bilder des späteren Triptychons beschäftigt war. Als sich dann das Alpenpanorama nicht realisieren liess, suchte *Segantini* nach einer Alternative und erkannte sie recht bald in «Werden», «Sein» und «Vergehen». Allerdings hatte er diese Bilder noch mit einer aufwendigen Rahmenkonstruktion, mit Medaillons und Lünetten versehen wollen, was sein früher Tod verhinderte.

So ist das Triptychon schliesslich Fragment geblieben.

Die Geschichte der Rezeption von Segantinis Werk ist recht wechselvoll. Heute anerkennt man, wie Sie sagen, die Modernität seines Werks, vor wenigen Jahrzehnten bezeichneten es einige Kritiker noch als kitschig. Was sind die wichtigsten Stationen seiner Wirkung?

Zu seinen Lebzeiten galt *Segantini* als sehr erfolgreicher Maler. In den achtziger und neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts erhielt er bei bedeutenden, sogenannt offiziellen Ausstellungen in Turin, München, Wien und Amsterdam die Grosse goldene Medaille der jeweiligen Städte. Gleichzeitig vereinnahmte ihn die Avantgarde mit seiner Beteiligung an der Sezession in Wien und in München. Nach seinem Tod wurde er als grösster europäischer Symbolist geradezu gefeiert. Dieser Anerkennung setzte das Erscheinen von *Julius Meier-Graefes* Studie «Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst» 1904 dann ein jähes Ende. Das Buch, dem die Fachwelt und das an der Malerei interessierte Publikum gleichermassen Autorität zuerkannten, richtete die Beurteilung der Kunst am Avantgarde-Gedanken aus, das heisst am Innovationspotential in der Malerei. Von da an stand die zeitgenössische französische Kunst im Mittelpunkt des Interesses, und der Symbolismus galt nun als rückwärtsgewandte Kunst. Wie *Max Klinger, Arnold Böcklin* oder *Franz von Stuck* verlor *Segantini* an Bedeutung. In den dreissiger Jahren kam es dann zu einer unerfreulichen Renaissance: Die Nationalsozialisten entdeckten *Segantini* für ihre Zwecke: Das Bauerntum, dessen Verbundenheit mit der Scholle und die schwere körperliche Arbeit wurden vor dem Hintergrund der Blut-und-Boden-Ideologie faschistisch uminterpretiert. Man pries die vermeintlich heile Bergwelt der *Segantini*-Bilder, insbesondere aber auch die Thematisierung der Mutterschaft. Die fünfziger und sechziger Jahre brachten die bereits angesprochene Popularität *Segantinis,* die nicht zuletzt den unzähligen Kunstdrucken zu verdanken war, die damals zirkulierten. Die Bilder bedienten damals auch das touristische Interesse an der Bergwelt. In den siebziger Jahren politisierte sich dann die Rezeption: Man warf *Segantini* vor, angesichts der Probleme der hochindustrialisierten Welt in die Berge geflohen zu sein, um dort Bilder zu malen, die mit der Darstellung sozialer Konflikte nichts zu tun hatten. Erst in den achtziger Jahren gelang es der kunstwissenschaftlichen Forschung, das Augenmerk der Öffentlichkeit auf das Künstlerische, ungemein Malerische dieses Werkes zu lenken. Das soll auch in der St. Galler Ausstellung geschehen.

Giovanni Segantini (1858–1899). Die Heuernte (La racolta del fieno), 1888/1889. Öl auf Leinwand, 137 x 149 cm. Segantini Museum, St. Moritz.

Visionäres über das Licht

Segantini schrieb einmal visisonär, dass die moderne Kunst durch die Suche nach dem Licht in der Farbe geprägt werden würde. Eine Erkenntnis, die auch im Impressionismus, Expressionismus und im Jugendstil von grosser Bedeutung ist. Worin liegt Segantinis Originalität?

Begonnen hat *Segantini* in der Tradition des poetischen Realismus, einer sehr breiten Strömung, an der viele Maler teilhatten. So orientierte er sich etwa an *Jean François Millet.* Eigenständig wurde *Segantinis* Malstil erst mit der Entdeckung der divisionistischen Technik, die er sich nach seiner Niederlassung im Gebirge zu eigen machte. Divisionistisch heisst: *Segantini* mischte die Farben nicht mehr, sondern legte sie nebeneinander auf einer Silber- oder Goldschicht auf. Dadurch werden Details, ein einzelner Grashalm etwa, sichtbar gemacht; es entsteht aber auch ein eigentümliches Vibrieren der

Farbtöne und ein silbriger «Vorhang», der sich über alle Landschaftsbilder legt. Eindrücklich belegen dies in St. Gallen Bilder wie «Die Heuernte», «Strickendes Mädchen» oder auch «Mittag in den Alpen». Es ist so, dass sich die Mischung der Farben erst im Auge des Betrachters vollzieht. Die mit dieser Technik hergestellten strahlenden Lichteffekte waren in der zeitgenössischen Malerei einmalig. Kein anderer Maler hat damals Schnee-, aber auch Sommerlandschaften, von vergleichbarer Leuchtkraft geschaffen.

Kommen wir zur inhaltlichen Ebene. Die symbolistische Aufladung dieser Landschaften ist Segantini immer wieder vorgeworfen worden.

In der Tat wird *Segantinis* Malerei immer dann kritisiert, ja abgelehnt, wenn er in diesen Landschaften die Frau und die Mutterschaft thematisiert. Zu beidem hatte *Segantini* ein sehr problematisches Verhältnis.

Schon 1928 formulierte der italienische Kunsthistoriker Lionello Venturi: «Nicht das Gefühl, sondern die Einmischung des Intellekts in das Gefühl hat der Schöpferkraft Segantinis geschadet.»

Diese Aussage hat durchaus etwas Richtiges, wenn sie auch nicht verallgemeinert werden darf. *Segantini* wurde aus ärmlichsten Verhältnissen heraus zum Künstler. Er hat sich seinen Weg autodidaktisch erkämpft, da er keine nennenswerte Schulbildung genossen hat. Der Symbolismus, in den er künstlerisch hineinwuchs, konfrontierte ihn mit Fragen, die an die letzten Gründe der Existenz rührten. Dafür war er intellektuell nicht genügend vorbereitet. Wie bereits erwähnt, beschäftigten ihn die Mutterschaft und die Rolle der Frau, was sicher zum einen mit seiner Vorstellung, dass die Natur die Mutter allen Lebens sei, zum anderen aber auch mit dem frühen Verlust der eigenen Mutter zusammenhängt. Das prominenteste Beispiel ist das in mehreren Fassungen gemalte Thema der «bösen Mütter». Die Anregung kam aus einem angeblich ins Italienische übersetzten Gedicht der indischen Literatur. *Segantini* verbannt die bösen Mütter in die Eiswüste des Engadins, nach seinen eigenen Worten ein «Nirwana aus Eis und Schnee». Als Strafe für ihre Verstösse gegen die angestammte Mutterrolle verfangen sich die beiden Frauen mit ihren «sündigen» roten Haaren unter seltsamen Verrenkungen in den Bäumen und müssen Sühne ableisten, bis sie erlöst werden. *Segantini* dachte sich Nirwana als eine Art buddhistische Hölle, wie *Primo Levi* erzählt, und beabsichtigte, weitere Interpretationen von Nirwana zu malen. Sein Freund, der Maler, Kunsthändler und Kritiker *Vittore Grubicy,* der den Buddhismus besser kannte als *Segantini,* verhinderte diese Pläne.

Giovanni Segantini (1858–1899). Rückkehr vom Wald (Ritorno dal bosco), 1890. Öl auf Leinwand, 64 x 95 cm. Otto Fischbacher, Giovanni Segantini-Stiftung SG. Dauerleihgabe im Kunstmuseum St. Gallen.

Giovanni Segantini (1858–1899). Die bösen Mütter (Le cattive madri), 1894. Öl auf Leinwand, 120 x 225 cm. Österreichische Galerie, Wien. Photo: Ritter, Wien.

Kritisiert wurde auch immer wieder die vermeintlich verklärende Darstellung der bäuerlichen Armut…

Von Verklärung zu sprechen ist hier nicht gerechtfertigt. Der Vergleich mit *Jean-François Millet* mag dies verdeutlichen. Der Franzose hat die Armut der Bauern zur Kunst erhoben, um auf ein soziales Problem aufmerksam zu machen, das der Lösung bedurfte. *Giovanni Segantini* dagegen hat das Dasein der Bauern als gottgegeben angesehen und sie als eine Lebensbedingung, die gar nicht nach einer Verbesserung gerufen hat, gemalt. *Segantini* hat das Leben der Bauern eingebunden in den Lauf der Jahreszeiten, in die Mühe um den alljährlichen Ertrag, welchen die Natur zu geben bereit ist. Allerdings hat er auch Bilder gemalt, auf denen der Ein-

klang des Menschen mit den Tieren, mit der Natur von übernatürlichen Kräften bedroht wird. Häufig zieht sich über die pastoralen Idyllen dann ein Himmel, der zwar von der Sonne bestrahlt wird, aber gleichzeitig von dunklen Wolken bedeckt wird. Das Tun der Menschen ist also immer positiven und negativen überirdischen Kräften ausgesetzt. Exemplarisch zeigen dies die Bilder «Heuernte», auf dem die Bäuerin das Heu unter phantastischen, an Ungeheuer erinnernde Wolkengebilde zusammenharkt und «Alpweiden» mit dem eingenickten Schäfer, über dem sich schwarze Wolken zusammenbrauen, die sich auch noch im See spiegeln. Die Drohgebärde der Natur erscheint dabei als eine Erinnerung an die Omnipräsenz des Todes. «Werden», «Sein», «Vergehen», das Thema des Lebenskreislaufs und der drei Bilder des Triptychons, kommt zumindest, was das «Vergehen» betrifft, schon früher in *Segantinis* Werk vor.

GIOVANNI SEGANTINI

geboren am 15. Jänner 1858 in Arco (Südtirol) als Sohn des Agostino Segantini (aus Ala) und der Margherita dei Girardi (aus Castello di Fiemme)

1864 verlässt Arco und zieht nach Mailand

1874 lebt in Borgo di Valsugana

1876 inskribiert die Abendkurse an der Accademia di Brera/Mailand

1878 verlässt die Akademie

1879 begegnet Luigia Bugatti, der späteren Bice Segantini

1880 tritt mit Alberto und Vittore Grubicy in Verbindung

1882 kommt nach Brianza und wohnt in Pusiano, Carella, Corneno und Caglio

1886 übersiedelt hinauf nach Savognin (Kanton Graubünden)

1894 übersiedelt nach Maloja (Engadin)

1899 erreicht am 15. September den Schafberg (oberhalb von Pontresina) und stirbt dort am 28. September

Anonymität der Landschaft

Auffallend ist, dass Segantinis Hochgebirgslandschaften topographisch anonym bleiben. Man weiss lediglich, dass sie im Engadin gemalt wurden. Wo genau, ist eigentlich unwichtig. Es handelt sich zumeist um ein Hochplateau im Mittelgrund, das im Hintergrund von einer Bergkette abgeschlossen wird. Die meisten Bilder sind horizontal strukturiert: ein Weg, der quer durchs Bild führt, eine Vieh-Tränke, die waagerecht im Bild liegt, die Balken von Zäunen oder ein Fuhrwerk mit einem Sarg.

Der Divisionismus erlaubt es *Segantini*, die Distanzen in seinen Bildern aufzuheben. Alles ist nah und fern zugleich. Der Betrachter erkennt den einzelnen Grashalm ebenso wie die Spiegelung der Bergketten im See des Mittelgrundes. Die horizontale Struktur unterstützt diesen Effekt insofern, als dass Wege oder horizontale Objekte Hinter-, Mittel- oder Vordergrund miteinander verbinden. Man hat das Gefühl, dass jedes dieser Landschaftsbilder wie aus einem Guss sei. Tatsächlich entspricht diese Form der Ganzheitlichkeit, der die topographische Unbestimmbarkeit des Gemalten ganz wesentlich ist, dem pantheistischen Weltbild, das *Segantini* vertrat. Die gemalte Welt steht einerseits für das Ganze, und andererseits ist Schöpfung überall, auch im kleinsten Detail.

Giovanni Segantini (1858–1899). Ave Maria bei der Überfahrt (1886). Öl auf Leinwand, 120 x 93 cm. Otto Fischbacher, Giovanni Segantini-Stiftung SG. Dauerleihgabe im Kunstmuseum St. Gallen. Photo: Stefan Rohner, St. Gallen.

Renaissance des Pantheismus

Die Maler der Romantik waren Pantheisten. 100 Jahre später malt Segantini in demselben Geist. Welche Bedeutung hatten die Romantiker für Segantini?

Tatsächlich waren die Maler der Romantik eine bedeutende Quelle der Inspiration für *Segantini*. Im Katalogbuch der St. Galler Ausstellung beschäftigt sich der Zürcher Kunsthistoriker *Franz Zelger* in seinem Aufsatz über das Alpentriptychon mit diesem Thema. Sichtbar wird dabei unter anderem der Einfluss *Caspar David Friedrichs* und *Philipp Otto Runges*. *Runges* Darstellung der «Tageszeiten» hat *Segantini* so sehr beeindruckt, dass er auch versuchte, das Besondere einer Tageszeit, die Aktivitäten der Menschen zu einer bestimmten Stunde, vor allem aber die Identifikation einer Tageszeit über das herr-

schende Licht einzufangen. So entstand etwa «Mittag in den Alpen» oder «Heimkehr vom Wald». Eine der schillerndsten Figuren der Kunst der letzten vierzig Jahre, *Joseph Beuys,* hat sich mit einer Installation «Voglio vedere le mie montagne» zu *Segantini* bekannt, wohl nicht zuletzt, weil er auch für sich eine gewisse Nähe zur Romantik in Anspruch nahm. Gewiss hat *Beuys* bei *Segantini* der Ganzheitsanspruch angezogen, das Aufgehen von Mensch und Tier im Naturgeschehen, der zyklische Rhythmus von Leben und Vergehen. Der Titel der Installation, die heute im Stedelijk Van Abbe-Museum in Eindhoven zu sehen ist, geht auf den Ausruf zurück, den *Segantini* auf dem Schafberg im Sterben liegend getan haben soll. Die Installation zeigt ein Zimmer, vermutlich *Segantinis* Sterbezimmer in der Hütte auf dem Schafberg, in dem *Beuys* die Möbel mit «Felsen», «Bergkette», «Gipfel» oder «Tal» beschriftet: Wie die Berge *Segantini* des Kreislaufs von Werden und Vergehen versichern, so wird in der Installation das zufällige Leben eine Notwendigkeit. In entscheidender Weise durchbricht *Beuys* jedoch *Segantinis* schicksalhafte symbolistische Vision. Für ihn ist der Fluss des Kreislaufs form- und beeinflussbar. Die Beschriftung «Denken» auf dem an der Wand hängenden Gewehr bremst die todbringende Botschaft unvermittelt: «Denken» als präzise und konzentrierte Tätigkeit vereinigt alle Energien auf einen Punkt, lässt deren gleichmässigen Fluss einfrieren und kann ohne Ausgleich durch Gegenkräfte tödlich oder abtötend wirken.

Giovanni Segantini (1858–1899). Braune Kuh an der Tränke, 1892, Öl auf Leinwand, 74 x 61 cm. Otto Fischbacher, Giovanni Segantini-Stiftung SG. Dauerleihgabe im Kunstmuseum St. Gallen.

Kommen wir zum Katalog der Ausstellung in St. Gallen. Herausgeber ist der Kunstverein St. Gallen und das Segantini-Museum in St. Moritz. Sie haben die Beiträge zusammengestellt. Nach welchen Kriterien haben Sie dies getan?

Zuerst einmal galt es, wieder ein Buch mit neuen Befunden zum Werk, mit einer Bestandsaufnahme zu Leben und Werk *Segantinis,* aber auch mit einer Auseinandesetzung mit Segantinis Werk in Schweizer Museen, insbesondere im *Segantini*-Museum in St. Moritz, im Kunstmuseum St. Gallen und im Kunsthaus Zürich herauszubringen. Dies war zuletzt aus Anlass der *Segantini*-Ausstellung in Zürich vor neun Jahren geschehen. Der damals entstandene Katalog ist längst vergriffen. Eingangs habe ich schon die neuen Erkenntnisse zur Genese des Alpentriptychons hervorgehoben, die wir *Julia Klüser* verdanken. *Franz Zelger* bindet das Triptychon in einen grösseren kunsthistorischen Zusammenhang ein und untersucht fremde Einflüsse, unter anderen die der Maler der Romantik auf die Entstehung des Triptychons. Ein Beitrag beschäftigt sich mit den Beständen des Segantini-Museums in St. Moritz, ein weiterer mit der *Otto Fischbacher*-Stiftung in St. Gallen und *Otto Fischbacher* als einem frühen *Segantini*-Sammler. Er stammt aus der Feder von *Roland Wäspe. Christian Klemm* schreibt über die *Segantini*-Bestände in anderen Schweizer Museen, vor allem aber über das Kunsthaus Zürich, das seinen Ruf als bedeutende Heimstätte von *Segantini*-Bildern durch den Ankauf zweier neuer Bilder, «Pascoli alpini» und «Vanità», stärken konnte. *Klemm* nennt *Segantini* im gleichen Atemzug wie *Munch* und *Cézanne* als Wegbereiter der Moderne. Im Mittelpunkt des Beitrages von *Matthias Frehner* stehen neue Quellen zu Leben und Werk *Segantinis* und ein Vergleich zwischen *Segantini* und *Hodler.* ✦

Katalog:
Giovanni Segantini, Die Werke der Stiftung Otto Fischbacher und des Segantini Museums, St. Moritz. Herausgegeben vom Kunstverein St. Gallen und dem Segantini Museum, St. Moritz. Etwa 196 Seiten, ca. 160 teils farbige Abbildungen, 3 Klapptafeln, Format 28 x 28 cm. Verlag Neue Zürcher Zeitung, Zürich 1999.