

Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 79 (1999)
Heft: 3

Rubrik: Dossier : Giovanni Segantini

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: 13.07.2025

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

Paul Pfister,

Restaurator, geboren 1940 in Bülach, Ausbildung als Restaurator für Gemälde und Skulpturen am Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich; Weiterbildung am Institut für Technologie der Malerei an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart. Private Restauriertätigkeit für die Denkmalpflege sowie projektbezogene Restaurierungen für das Kunsthaus Zürich. Restaurator mit Teilzeitpensum am Kunsthaus Zürich, daneben Tätigkeit für verschiedene andere Museen, Institutionen, Private sowie für den Handel.

DIE MALTECHNIK SEGANTINIS

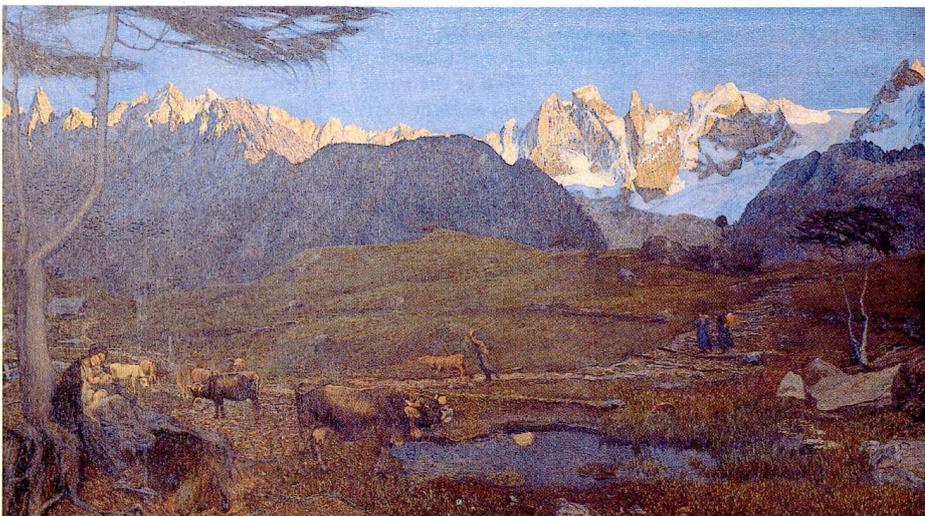
Beobachtungen bei der Restaurierung des Alpentriptychons

In Giovanni Segantinis Schriften und Briefen sind zahlreiche Äusserungen des Künstlers überliefert, die Wesentliches zum Verständnis seiner künstlerischen Beweggründe und seiner Maltechnik beitragen.

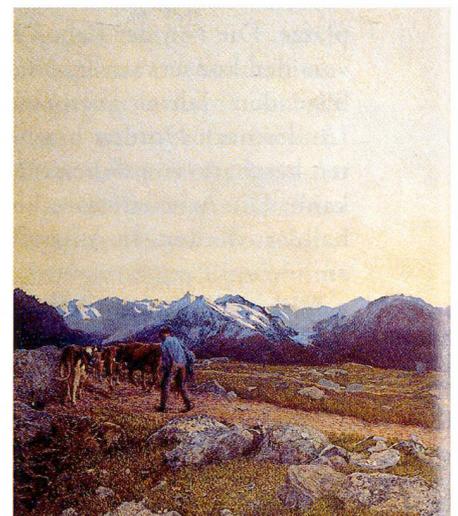
So schreibt er unter anderem: «Das Gemälde ist kein Kunstwerk ohne das Geheimnis der Ausführung, und das Geheimnis der Ausführung entsteht natürlich bei dem Suchen nach Ausdruck und Charakter der Dinge, die man wiedergeben will. Daraus wird das Licht geboren, und das Licht ist das Leben der Farben¹.» «Jener geheimnisvolle Divisionismus der Farbe (...) ist bloss die natürliche Erforschung des Lichtes» (Ebda., S. 91). «Farbe und Leinwand beziehe ich von der Firma Lefranc & Comp. in Paris. Meine Palette ist die einfachste, die man sich vorstellen kann: Bleiweiss. Dieses Weiss mische ich niemals weder mit Zinnober noch mit Kadmium – (Zinkweiss kann ich mit jeder anderen Farbe vermischen) – Terra rossa – Jaune de Mars – Kadmiumgelb – Französisch Zinnober – Kobaltblau – Ultramarin – Kobaltgrün – Smaragdgrün – Roten Lack. (...) Die Leinwand, die ich bearbeite, ist mit Kreide und Öl präpariert. Ich spanne

sie auf den Rahmen und streiche dann mit einem weichen Pinsel eine möglichst leuchtende Farbe von Terra rossa darauf, weil meine Augen das Weiss der Leinwand nicht aushalten können. Nach Beendigung dieses Vorganges mache ich mich daran, auf der Leinwand die grundlegenden Linien der Idee zu fixieren, die ich festzuhalten beabsichtige, und mit der ich mich zurzeit beschäftige, indem ich sie immer feiner im kleinsten Detail präzisiere» (Ebda., S. 128, vgl. Abb. 1). «Ich arbeite immer weiter an meiner dichterischen Arbeit von dem intimen Empfinden der Dinge in der Natur. Wenn ich mit dem Pinsel die Gräser, die Blumen, Tier und Mensch lieblose und mit dem Pinsel zu den Felsen und dem Himmel emporkletterte, so übertrage ich auf alle Dinge, die ich berühre, den besseren Teil von mir selbst» (Ebda., S. 139). «Am meisten habe ich an dem Himmel gearbeitet, und wie Sie sehen, habe ich ihn mehr als einmal von neuem gemalt» (Ebda., S. 135).

¹ Giovanni Segantini Schriften und Briefe, hrsg. von Bianca Zehder-Segantini, 3. A., Leipzig, o. J. [1912], S. 131.



Giovanni Segantini, «Das Leben» oder «Werden», der linke Teil des Alpentriptychons, 1898–1899, Öl/Lw., 190x322 cm, Segantini Museum, St. Moritz. Eigentum der Gottfried Keller-Stiftung, Bern. Photo: Max Wagner, St. Moritz.



Giovanni Segantini, «Sein» (Die Natur), das rechte Teil des Alpentriptychons, 1896–1899, Öl/Lw., 235x403 cm, Segantini Museum, St. Moritz. Eigentum der Gottfried Keller-Stiftung, Bern. Photo: Max Wagner, St. Moritz.

Diese Ausführungen des Künstlers lassen sich an dem Triptychon «La vita» – «La natura» – «La morte» (Werden – Sein – Vergehen) weitgehend nachvollziehen, da diese Bilder wegen seines frühen Todes unvollendet geblieben sind. «La natura» war am weitesten gediehen, bei den Figuren und Tieren von «La vita» standen nur noch letzte Präzisierungen aus, während diese bei denjenigen von «La morte» noch ganz fehlten.

Wenn man die späten Werke *Segantinis* in ihrer Malweise mit den Gemälden der Impressionisten vergleicht, so wird dem geübten Betrachter der um vieles raffiniertere, sinnliche Umgang mit der Ölfarbe auffallen. Wird ein Borstenpinsel mit pastoser Farbe über eine Bildfläche geführt, so entlädt sich in der Regel die grösste Farbmenge zu beiden Seiten des Pinsels. Bei den Gemälden von *van Gogh* und *Monet* ist das leicht zu erkennen. Anders hingegen bei *Segantini*. Er verwendete einen langhaarigen Borstenpinsel von wenigen Millimetern Breite. Sobald er den farbbeladenen Pinsel über die Bildfläche führte, drehte er ihn leicht, so dass sich die Farbpaste hauptsächlich an der einen Seite entlud. Diese Art des Farbauftrages ist auch daran abzulesen, dass die Vertiefungen der einzelnen Borstenhaare in der aufgetrockneten Farbpaste oftmals diagonal zur Streichrichtung verlaufen.

«La vita»

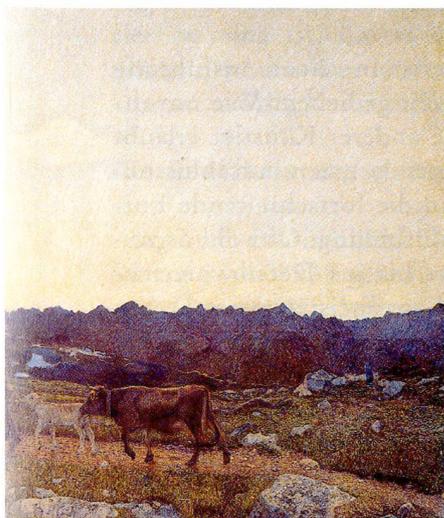
Die unvollendeten Teile dieses Bildes beschränken sich wohl auf die vorskizzierten

Abb. 1 Giovanni Segantini, Ausschnitt aus «Aussicht auf St. Moritz», nach 1894, weisse und schwarze Kreide auf Leinwand mit roter Imprimitur, Privatbesitz; nur in der detaillierten Vorzeichnung erhalten.

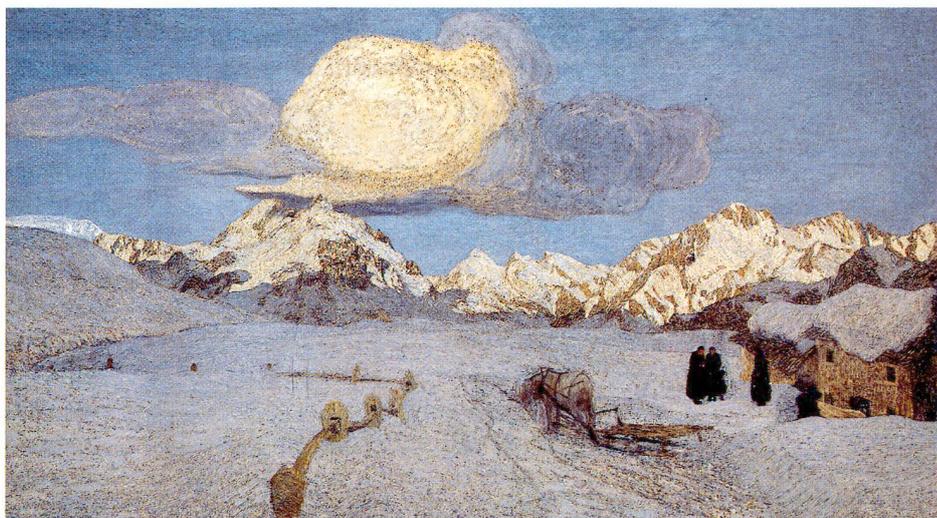
Die sehr stabile Leinwand war auf dem Keilrahmen mit der dünnen Schlämme einer Kreideteilgrundierung bestrichen worden. Darüber trug Segantini die Imprimitur auf, bestehend aus in Öl gebundenem rotem Ocker (Terra rossa). Es darf eine leichte Vorzeichnung vermutet werden, wie sie Segantini auch in anderen Fällen mit Kohle und weisser Kreide oft sehr sorgfältig und detailreich ausführte. Im Alpentriptychon ist davon allerdings keine Spur mehr zu sehen, weil entweder die gesamte Fläche vollständig mit pastoser Farbe eingedeckt ist wie bei «La vita» oder aber, wo Partien der Imprimitur offenstehen wie bei «La morte», diese Reste der leicht löslichen Vorzeichnung wohl spätestens im Zuge der Reinigungen ausgewischt worden sind.



Tiere sowie auf den wiegenartigen Tragkorb mit dem Kleinkind. Hier sind Farbaufträge zu sehen, die von Borstenpinseln von circa 1 cm Breite stammen. Himmel und Teich wurden zuerst mit einem horizontal geführten, weissen Impasto angelegt. Darüber erfolgte eine breitgestrichene, blaugraue Übermalung, die nachfolgend eine Abrakelung mit dem Palettmesser erfuhr, um die weisse Untermalung wieder sichtbar zu machen (Abb. 2). In den beschatteten Gletscherpartien lässt sich ein ähnlicher Schichtaufbau ablesen, nur betrieb der Künstler dort die breit aufgetragene graue Farbe mit dem Lappen.



Die Mittelstück des Triptychons «La Nature», St. Moritz. Depositum der Gottfried Keller-Stiftung.



Giovanni Segantini, «Der Tod» oder «Vergehen», der rechte Teil des Alpentriptychons, 1898–1899, Öl/Lw., 190x108 cm, Segantini Museum St. Moritz. Eigentum der Gottfried Keller-Stiftung, Bern. Photo: Max Wagner, St. Moritz.

Ein feinstrukturiertes Impasto belebt die besonnten Felspartien. Hier befinden sich über den vielfältigen Strichlagen feine Blattgoldfritzchen, die mit Öl vermengt aufgesetzt wurden. Über weite Teile des Bildes verstreut, steigern solche Gold- und Silberaufträge die Lichtwirkung der Farben. Die beschattete, grosse Bergflanke erscheint durch



Abb. 2 Ausschnitt aus «La vita» mit dem sich im Teich spiegelnden Mond. Die Gold- und Silberaufträge sind gut zu erkennen, ebenso das unter der blaugrauen Übermalung freigelegte Weissimpasto.

dieses Edelmetallgesprenkel auffällig malerisch, besonders wirkungsvoll jedoch gibt sich dieser Sinnenreiz im Kontrast zu den körperhaft aufmodellierten schwarzen Dohlen auf der linken Seite (Abb. 3). Das Raffinement der originalen Feinstruktur der Malerei lässt

sich erahnen, wenn man dieses Gemälde mit «La natura» und «La morte» vergleicht.

«La natura»

Von den drei Gemälden wird «La natura» durch die Lichtstrahlen der hinter dem Horizont untergehenden Sonne wohl das einprägsamste sein. Diese radial verlaufenden Sonnenstrahlen konnten in dieser Präzision nur mit einer entsprechend verschiebbaren Latte, die sowohl als Lineal als auch als Handauflage dienen musste, ausgeführt werden. Denn schon eine geringe Abweichung der Schraffur hätte sich hier sehr störend bemerkbar gemacht.

Als erste Schicht trug Segantini wiederum mit schmalen Borstenpinsel ein Weissimpasto auf. Darüber kam eine geschlossene, gelbliche Farbschicht zu liegen, die mit dem Palettmesser eine Ab rakelung erfuhr, so dass das Weissimpasto partiell wieder zutage trat. Als dritte Schicht diente ein zusätzliches, hellblaues Impasto, das im Prinzip radial verläuft, aber von kurzen, querverlaufenden Strichen unterbrochen ist, so dass zu den oberen Ecken hin zunehmend eine Art Gitterwerk entstand. Dieses Gitterwerk überarbeitete der Künstler mit noch einem weiteren Impasto aus Gelb- und Orangetönen (Abb. 4). In schönstem Gegensatz zu diesem grossen Himmel steht die weisse Wolke. Hier wurde die Fläche des Impa-

stos abgerieben und das helle Blau durch kleine Tupfer roten Lackes ersetzt. Allein schon dieser Himmel muss dem Künstler einen gewaltigen, äusserst disziplinierten Arbeitseinsatz abverlangt haben.

Das Gebirge, das die Horizontlinie bildet, ist in bewegten, pastosen Strichlagen gemalt, welche die rote Imprimitur stets

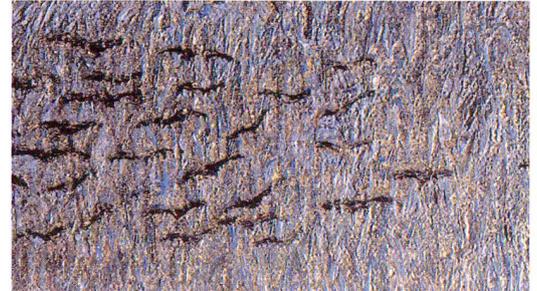


Abb. 3 Ausschnitt aus «La vita». Die beschattete Bergflanke auf der linken Seite ist mit Blattsilber gesprenkelt. Die Dohlen sind mit schwarzer Farbe reliefartig aufgesetzt.

mitsprechen lassen. An der Horizontlinie ganz rechts sind die Strichlagen durch wenige Spachtelzüge ineinandergezogen.

Desgleichen weist die dunkle Bergflanke am linken Rand grossflächige Züge mit dem Palettmesser auf. Der spiegelnde St. Moritzersee ist wiederum in hellem Impasto angelegt, mit einem hellen Blau überdeckt und mit dem Palettmesser abgerakelt (Abb. 5). Im maltechnisch äusserst elaborierten Gelände des Vordergrundes finden wir, ähnlich wie bei «La vita», mit Öl vermengte Gold- und Silberplättchen.

«La morte»

Dieses Gemälde ist in seiner Ausführung am wenigsten weit gediehen. Wie unvollendete Gemälde anderer Künstler erlaubt auch das vorliegende einen aufschlussreichen Einblick in die fortschreitende Entwicklung der Bildfindung. Obwohl Segantini seine Bilder bis ins Detail vorzeichnete, sind hier am meisten Korrekturen und Pentimenti ausfindig zu machen. Auf der Vorderseite des Pferdes erkennt man eine wesentliche Reduktion des Volumens, aber auch die drei Frauen sowie der rückwärts gehende Sargträger sind um ein beträchtliches verkleinert worden. Der vorausgehende Zustand erhebt sich schattengleich über diesen Personen (Abb. 6). Weitere Pentimenti betreffen die Pfosten

des Zaunes, die anfänglich weniger tief im Schnee standen (Abb. 7). Diese Beobachtungen weisen deutlich darauf hin, dass die Entwurfszeichnungen zur Gesamtpräsentation des Alpentriptychons erst nach diesen Pentimenti entstanden sein können.

In den beschatteten Schneefeldern des Vordergrundes sind über der roten Imprimatur weisse, pastose Ölfarbstreifen aufgetragen, darüber liegt eine graublau, satte Farbschicht mit intensiven blauen Streifen, die ebenfalls den roten Grund mitsprechen lässt. Auch hier sind die Flächen angerakelt. Ähnlich sind die grauen Wolken behandelt, nur hat *Segantini* die zuerst gesetzte weisse Farbe mit Gelb vermischt, womit er die lastende Stimmung erzielte. Die besonnte Wolke verfügt dagegen über ein breiter angelegtes Impasto, das durch seine Materialität bedrohlich wirkt. Die Felspartien des Hintergrundes zeichnen sich durch ein äusserst scharfkantiges Impasto aus, das in dieser Konsequenz in der Geschichte der Malerei einmalig sein dürfte.

Der euphorische Anspruch einer jeden neuen Generation, die jahrhundertalten Irrtümer zu korrigieren, konnte im Zuge jüngster Restaurierungen bei vielen Gemälden bemerkt werden.

Die nachfolgende Restaurierungsgeschichte des Triptychons legt folgenden Schluss nahe: Wann immer bei der Restaurierung Zurückhaltung geübt wurde, hat sich dies – vom gegenwärtigen Standpunkt – für den Zustand des Werkes günstig ausgewirkt. Je aktiver hingegen restauriert worden ist, um so problematischer erscheinen uns heute oft deren Auswirkungen auf die Kunstwerke.

Die Restaurierungsgeschichte

Aus einem Protokoll der Gottfried Keller-Stiftung von 1935 geht hervor, dass *Gottardo Segantini* wiederholt die Doublierung der drei Gemälde durch einen Mailänder Restaurator vorgeschlagen hatte. Der Konservator der Kunsthalle Basel, *Lucas Lichtenhan*, verwies aber auf die Problematik einer solchen Doublierung, so dass der Vorschlag abgelehnt wurde. Statt dessen erhielten die beiden Kunstmaler *Gottardo Segantini* und *Karl von Salis* den Auftrag, die gefährdeten Stellen in «La natura» zu

fixieren. Sie führten diesen Auftrag an der Gemälderückseite mit Kaseinleim aus. Im Zuge dieser Arbeit entfernten sie die originalen Keilrahmenkreuze und ersetzten sie durch schwere, hölzerne Spannvorrichtungen mit Stangengewinden.

Im Jahre 1942 fand in Bern eine Ausstellung der Gottfried Keller-Stiftung statt, zu der die Bilder, in Kisten verpackt, auf offenen Wagen transportiert wurden. Nach deren Rückkehr verfasste *Henri Boissonnas* einen Bericht, worin er den guten Erhaltungszustand bestätigte; die Werke seien auf Jahrzehnte hinaus stabil, so dass er jegliche Intervention für unnötig halte.

Selbst von der Reinigung sah er ab, was aus heutiger Sicht als beispielhaft bewertet werden muss. Nebenbei stellte er einen im Atelier *Giovanni Segantinis* bereits reparierten Unfall bei «La morte» mit unbedenklichen Spannungsrissen in der Farbschicht fest.

Zur Diskussion stand zu jener Zeit die Frage, ob die Gemälde nachgedunkelt waren. Den Kommissionsmitgliedern waren sie früher viel heller erschienen. *Henri Boissonnas* wies dagegen ganz richtig auf die veränderten Sehgewohnheiten hin: «*A l'époque de Segantini beaucoup de gens peignaient encore foncé, par contraste sa peinture devait donc sembler plus claire. Actuellement ce contraste n'existe plus, notre œil s'étant habitué à des peintures beaucoup plus lumineuses*².» Wir können heute dieser Aussage in vollem Umfang beipflichten,

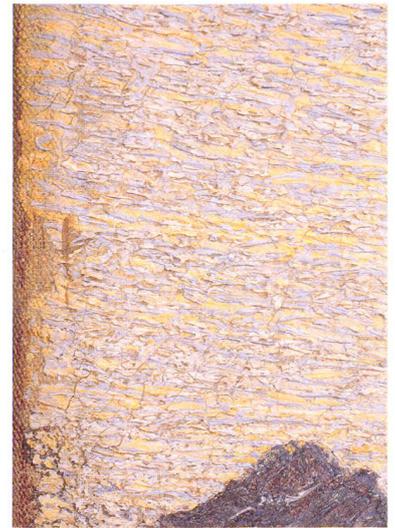


Abb. 4 Ausschnitt aus «La natura» mit dem Himmel und seiner Feinstruktur des Impastos. Im oberen Teil befinden sich querverlaufende, hellblaue Strichlagen.



Abb. 5 Ausschnitt aus «La natura» mit dem Blick auf St. Moritz und den St. Moritzersee. Auf der hellblauen Fläche tritt das freigerakelte weisse Impasto wieder in Erscheinung. Im Hintergrund ist zwischen den dunklen Strichlagen die rote Imprimatur zu sehen.

² *Henri Boissonnas*, Zustandsbericht vom 6. November 1942, Archiv der Gottfried Keller-Stiftung.

denn die Ölfarben sind im allgemeinen sehr alterungsbeständig.

Nachdem *Gottardo Segantini* 1956 erneut die Doublierung und das Waschen mit warmem Seifenwasser vorgeschlagen hatte, wurde der Restaurator *H. Aulmann* vom Kunstmuseum Basel befragt, der sich, ohne die Bilder gesehen zu haben, zur Doublierung zu Recht reserviert äusserte³. Daraufhin bat man *H. Howald*, Restaurator am Kunstmuseum Bern, um Rat, der nur Alterssprünge und Verschmutzungen konstatierte. 1962 wurde er beauftragt, einzelne aufstehende Farben zu fixieren, und bemerkte dabei, dass «*La vita*» am wenigsten gefährdet sei⁴.

3 Brief vom 12. Mai 1956, Archiv der Gottfried Keller-Stiftung.

4 Bericht vom 22. August 1962, Archiv der Gottfried Keller-Stiftung.

5 Bericht vom 19. April 1965, Archiv der Gottfried Keller-Stiftung.



Abb. 6 Ausschnitt aus «*La morte*». Über den drei Frauen sowie hinter dem Sargträger zeigt sich schattengleich der Zustand vor den *Pentimenti*.

6 P. Boissonnas, Bericht vom März 1975, Archiv der Gottfried Keller-Stiftung.

7 Doublierung BEVA371. Firnis: Lascaux 40X, ein Gemisch von Butylmethacrylat und Methylmethacrylat-Copolymer und einem für Gemälde untolerierbar hohen Anteil von 7,5% Weichmacher (Analyse: Dr. Christoph Herm, Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, Zürich).

8 E. Weddingen, Begutachtung vom 21. August 1981, Archiv der Gottfried Keller-Stiftung.

9 Acrylharz P550-40TB.

10 E. Weddingen, Restaurierungsbericht vom 7. November 1985, Archiv der Gottfried Keller-Stiftung.

11 Bericht vom 7. Juli 1991, Archiv der Gottfried Keller-Stiftung.

Wegen des Leihgesuchs für die Ausstellung der Gottfried-Keller-Stiftung in Zürich wurde *Howald* 1965 nochmals beangezogen. Er stellte dabei keine bedenklischen Sprünge fest, fand aber einen Transport wegen der splittrigen und trockenen Farbschicht riskant⁵.

Nach einem Heizungsbrand zog man im März 1975 einen neuen Restaurator bei. Dieser konstatierte: «*Es scheint glücklicherweise kein direkt sichtbarer Schaden entstanden zu sein. (...) Die Bilder befinden sich in einem relativ guten Zustand*»⁶. Ungeachtet seiner eigenen positiven Beurteilung empfahl er die Doublierung von «*La vita*» sowie die Reinigung und Firnissierung aller Bilder, was dann umgehend in Auftrag gegeben und in kurzer Zeit mit Kunstharzen durchgeführt wurde⁷.

Im August 1981 begutachtete ein weiterer Restaurator die drei Gemälde, bedauerte verständlicherweise die Massnahmen bei «*La vita*» und schrieb: «*Unmittelbare Gefahr besteht für beide Gemälde («La natura» und «La vita») zur Zeit nicht; wenn man auch einer künftigen Stützung der Trägerleinwand entgegensehen muss*»⁸. Ebenso stellte er damals keine Farbverluste fest.

1985 erging dann der Restaurierungsauftrag an diesen Restaurator, der die beiden Gemälde «*La natura*» und «*La morte*» von den originalen Holzkeilrahmen auf zusätzlich mit Stützleinwand überzogene Aluminiumspannrahmen übertrug. Dabei imprägnierte man auch die Leinwandrückseite von «*La morte*» mit Acrylharz⁹. Anschliessend montierte man die Bilder nach rückwärts hängend. Was sich jedoch zwischen dem Bericht von 1981 und der Restaurierung von 1985 mit den Bildern ereignete und zu dieser erneuten Restaurierung führte, geht aus den Berichten nicht hervor. Plötzlich wurde im Restaurierungsbericht ein prekärer Zustand «*mit grossflächigen Verbeulungen und langadrigen Farbbrüchen*» erwähnt, «*glücklicherweise ohne Farbverluste*»¹⁰. Die nebenbei genannten Spannungsprobleme in den Eckbereichen hätten sich nach heutigem Kenntnisstand aller Wahrscheinlichkeit nach leicht an den originalen Keilrahmen korrigieren lassen. Das Hinterspannen der Leinwände mit einem neuen Stützgewebe war hingegen eine sinnvolle konservatorische Massnahme, selbst wenn, wie in diesem Fall, die originalen Leinwände von allerbesten Qualität sind und zusammen mit der Farbschicht Jahrzehnte problemlos überdauern können.

Anlässlich der folgenden Wartungskontrollen durch *Georg Hayde* traten die Probleme der letzten Restaurierung von «*La natura*» und «*La morte*» zutage¹¹. Die nach hinten geneigten Leinwände hingen auf die Aluminiumkreuzverstreben durch, was die Zuglast besonders auf die Rand- und Eckzonen vergrösserte. Desgleichen trat der Kunstharzfirnis der vorletzten Restaurierung störend in Erscheinung. Als provisorische Massnahme wurden die Gemälde wieder aufrecht montiert und die Leinwandspannung verringert.

Nachdem diese Probleme zur Kenntnis genommen worden waren, tat die Eidgenössische Kommission der Gottfried Keller-Stiftung gut daran, 1997 vier verschiedene Restauratoren um Stellungnahmen zu bitten, um die divergierenden Restaurierungspraktiken und Konservierungsansichten zu diskutieren. Die Resultate stimmten weitgehend überein und sind in den folgenden drei Punkten zusammengefasst:

1.) Die Doublierung bei «*La vita*» ist trotz der Veränderung in der Malstruktur zu belassen.

2.) Es wird grundsätzlich nicht bezweifelt, dass in verschiedenen Fällen Aluminiumspannrahmen verwendet werden können, so beispielsweise bei rigid doublierten Gemälden. Im vorliegenden undoublierten Fall führt die unablässige Spannung der Stahlfedern jedoch zu Überdehnungen der Leinwand. Deshalb wird das Umspannen auf die konventionellen Holzkeilrahmen vorgeschlagen.

3.) Die Kunstharzfirmisse von allen drei Gemälden sind so gut wie möglich zu entfernen, weil dieselben sich schon mittelfristig als unlöslich erweisen und grau werden¹².

Die Eigentümerin des Werkes, die Gottfried Keller-Stiftung, erachtete deshalb die vorgeschlagenen Schritte als notwendig, um eine problemlose Erhaltung zu garantieren.

Die Restaurierung 1998

Unser Auftrag bestand darin, die früheren Restaurierungen, soweit dies möglich und sinnvoll erscheint, rückgängig zu machen.

Als erste Arbeit erfolgte das Umspannen des Gemäldes «La morte» auf den originalen Keilrahmen, der zu diesem Zweck seinerseits eine Restaurierung erfuhr. Desgleichen unterzog man den Keilrahmen von «La vita» einer Stabilisierung. Da der Keilrahmen von «La natura» als verloren gilt, war an seiner Stelle ein Ersatz aus Holz neu herzustellen. Die Doublierung von «La vita» wurde beibehalten, weil ein Abnehmen derselben einen unangemessenen Aufwand ohne wesentliche Verbesserung bedeutet hätte. Der heutige Zustand des Materialgefüges ist stabil.

Zur Stärkung der originalen Leinwände diente wiederum eine rückseitig aufgespannte Stützleinwand. Diese Arbeit erfolgte ohne Probleme für Farbschicht und Leinwand.

Der Gedanke an die notwendige Abnahme des Kunstharzfirmisses gab zu einigen Bedenken Anlass. Die Abnahmeprobe versprachen wohl einen schönen Erfolg, aber wie sollte dieser Firnis in Anbetracht der Grösse des Formats mit den herkömmlichen Techniken aus der so extrem spitzgratigen Oberfläche mit deren unzähligen, schmalen Eintiefungen entfernt werden können? Wie reibt man den angequollenen Firnis mit einem angemessenen Aufwand aus den Vertiefungen heraus und schont dabei die brüchige Feinstruktur? Verschiedene Kollegen hatten sich gleich deutlich für eine Firnisabnahme

ausgesprochen, waren aber ratlos, wie dies technisch durchzuführen sei.

Wie in einigen vergleichbaren Problemfällen vermochte dann unser Berner Kollege *Moritz Bösiger* (Abb. 8) zu helfen, der vortrug, man könne ja das Gerät ausprobieren, das er zur Zeit mit dem Restaurator *Benno Wili* entwickle. Mit einem solchen bisher völlig unerprobten Gerät an so bedeutenden Gemälden zu arbeiten, widerstrebt uns jedoch zunächst. Da die konventionellen Methoden jedoch kaum Erfolg versprachen, wurde dem Gerät schliesslich eine kleine Probe zugebilligt. Nach und nach stellte sich heraus, dass mit diesem noch namenlosen Kind eine Firnisabnahme erfolgen



Abb. 7 Ausschnitt aus «La morte». Die im Schnee eingesunkenen Pfosten des Zaunes wurden im unteren Teil durch Pentimenti verkürzt.

konnte, bei der sich der Firnis nicht nur um Vieles schonender, sondern auch gründlicher aus der Gemäldestruktur entfernen liess als bei allen herkömmlichen Methoden.

Da man eine gereinigte Gemäldefläche nie pur stehen lassen kann, weil Krepierungen sowie Einlagerungen von Russ und Staub die Folge wären, verwendete man einen Oberflächenabschluss aus leicht sättigenden Naturharzen mit einem Wachszusatz, was seit alters bei Gemälden erprobt ist. Die Abnahme des Kunstharzfirmisses führte offensichtlich zu einem erfreulichen Resultat. Unter dem alten Firnis hatten vor allem die dunklen Töne zu leiden. Heute treten nun die dunklen Partien um einiges heller und dadurch farbiger zutage. Dies fällt besonders an den Stellen mit der freiliegenden roten Imprimitur auf, die zuvor annähernd schwarz erschienen war. Die Aufhellung kommt in «La natura» und besonders in den grossen Schneeflächen von «La morte» vorteilhaft zum Ausdruck. Was die Spannungs- und Altersrisse in der Farbschicht anbelangt, so sind diese weitgehend nicht durch äussere Einflüsse verursacht, sondern durch das Materialgefüge bedingt und heute verhältnismässig stabil. ♦

¹² Peter Berkes/Emil Bosshard/Georg Hayde/Paul Pfister, Bericht 1997, Archiv der Gottfried Keller-Stiftung.

**LOKAL.
INTERNATIONAL.
ÜBERALL.**

THE BENEFITS OF TECHNOLOGY

SULZER

Wir machen Ihnen kein X für ein U vor.

ohne Wenn und Aber

HOFER BSW

Direktion Nyon
Chemin de la Redoute 54
1260 Nyon 1

Tel. 022 363 94 94
E-Mail: provi@providentia.ch
www.providentia.ch

Providentia
Lebensversicherungen

WEGBEREITER DER MODERNE

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.

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 Museums, 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, sogenannten 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 zuerkennen, 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

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



verlor Segantini an Bedeutung. In den dreissiger Jahren kam es dann zu einer un erfreulichen 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, ungemünzt Malerische dieses Werkes zu lenken. Das soll auch in der St. Galler Ausstellung geschehen.

Visionäres über das Licht

Segantini schrieb einmal visionär, 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?

Beginnen 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



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.

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.

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-

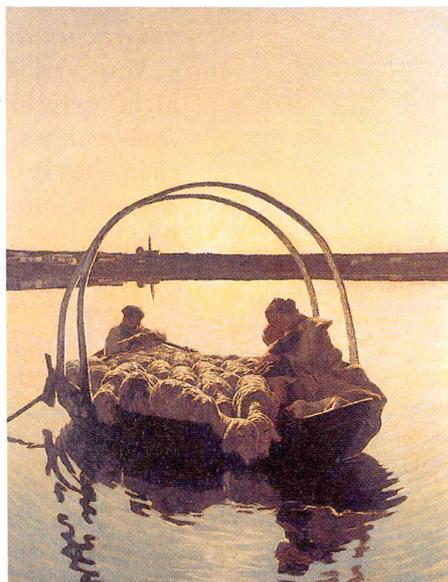
klang des Menschen mit den Tieren, mit der Natur von übernatürlichen Kräften bedroht wird. Häufig zieht sich über die pastoralen Idyllen dann ein Himmel, der zwar von der Sonne bestrahlt wird, aber gleichzeitig von dunklen Wolken bedeckt wird. Das Tun der Menschen ist also immer positiven und negativen 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.

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 waagrecht 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 Land-

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.



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

schaftsbilder 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.

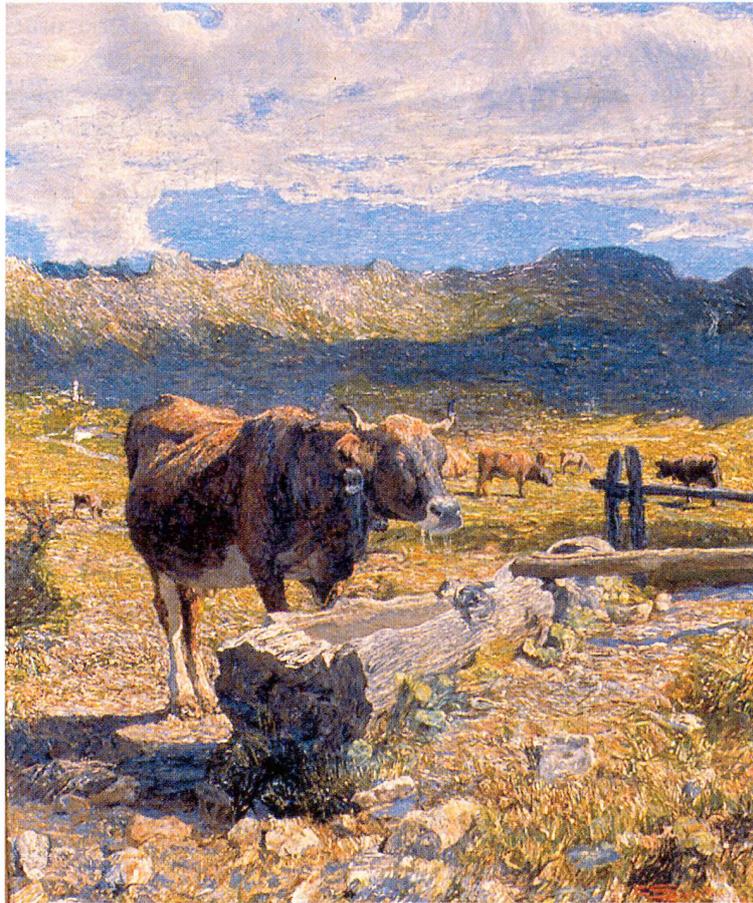
Renaissance des Pantheismus

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.

Kommen wir zum Katalog der Ausstellung in St. Gallen. Herausgeber ist der Kunstverein St. Gallen und das Segantini-Museum in



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.

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.

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 Auseinandersetzung 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 Alpen triptychons 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 «Vantà», stärken konnte. *Klemm* nennt *Segantini* im gleichen Atemzug wie *Munch* und *Cézanne* als Wegbereiter der Moderne. Im Mittelpunkt des Beitrages von *Mathias Frehner* stehen neue Quellen zu Leben und Werk *Segantinis* und ein Vergleich zwischen *Segantini* und *Hodler*. ♦

Michael Wirth

DER UNSICHTBARE TOD

Trauer und Erlösung im Werk Segantinis

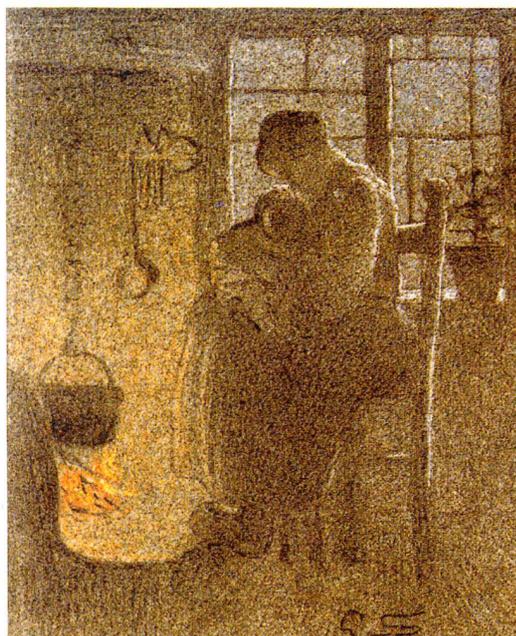
Giovanni Segantinis Leben und Kunst haben ihre schicksalhafte Einheit in seinem Tod auf eine gleichnishafte Weise erwiesen. Segantini starb am 28. September auf dem Schafberg oberhalb von Pontresina während der Arbeit an seiner grossen Trilogie «Werden, Sein, Vergehen». Eine Blinddarmentzündung hatte ihn dahingerafft. Da die Erkrankung einen Transport unmöglich machte, wurde eine Berghütte zum Sterbeort. Als man Segantinis sterbliche Hülle zu Tal trägt, ist ein Photograph zur Stelle, doch respektvoll bewahrt er Distanz. So erahnt man denn auf dem Photo eher die Silhouette des Malers, als dass man sie genau erkennt. Einen Tag später malt Segantinis Freund und künstlerischer «Zögling» Giovanni Giacometti dann den in der Kirche von Maloja Aufgebahrten. Später schrieb Giacometti, er wisse gar nicht mehr, wer ihm, trotz seiner Erschütterung damals die Kraft gegeben hatte, Pinsel und Palette zu halten.

Die Sichtbarmachung des Todes – hier aus emotionalen, vielleicht auch aus technischen Gründen erschwert –, ist in Segantinis Werk ein zentrales darstellerisches Problem. Bereits als junger Mann, so erzählt eine Anekdote, soll er eine ihr totes Kind beweinende Mutter mit einer Zeich-

nung des lebenden Kindes getröstet haben. Mochte Segantini auch immer wieder betonen, wie die Geburt gehöre der Tod notwendig zu Mensch und Tier als letzte Etappe des Lebenszyklus', des bedeutendsten Themas seines Schaffens, so hat der Maler doch niemals – von zwei Ausnahmen freilich abgesehen – dem Betrachter seiner Bilder den Tod unmittelbar vor Augen geführt. Im Gegenteil: Der Tod gerät Segantini vielmehr zum Unsichtbaren schlechthin. Den Kindstod stellt er dar mittels einer leeren Krippe («Die leere Wiege»), vor der die trauernde Mutter sitzt. In «Der Vater ist tot» und «Die Waisen» zeigt Segantini nur das Pathos der trauernden Familie. In «Rückkehr in die Heimat» verhüllt der Sarg des in der Fremde Verstorbenen auf einem Pferdefuhrwerk den Leichnam, und auf dem dritten Teil «Vergehen» des Triptychons wird ein Sarg aus dem Haus getragen, um auf das wartende Gefährt geladen zu werden.

Die erste Ausnahme ist «Der tote Held», ein Bild, das wohl eher eine Fingerübung ist und von Segantini selbst an den Anfang seiner symbolistischen Versuche eingereiht wird. 1886 entstand die zweite Ausnahme, das «Bildnis eines Mannes auf dem Totenbett», das bereits die darstellerische Sparsamkeit von Segantinis späterem Werk aufscheinen lässt: Vor schimmerndem Weiss setzt sich das in bleichen Tönen gehaltene Gesicht, von einem schwarzen Bart umrandet, wirkungsvoll ab, orangerote und weissrosafarbene Blütenkelche symbolisieren das Leben, links jedoch neigt eine kranke Pflanze ihre Blätter.

1876 hatte Hodler erstmals einen anonymen, in einer Scheune liegenden Leichnam gemalt. Den toten Körper sichtbar machen heisst, die Umstände des Todes kontextualisieren, die Gewaltbarkeit des Todeseintritts zur Darstellung bringen, zumindest aber den Charakter des Unglücks, der dem Tod anhaftet, herausarbeiten. Dies entsprach der Tradition des 19. Jahrhunderts. Man denke an Manets «Der tote Torero», Gérômes «Die Erschies-



Giovanni Segantini,
Die Waisen,
1888–1890. Pastell und
Farbstift, mit Kreide
überarbeitet, auf Papier
21,7 x 17,8 cm.

sung des Maréchals Ney» oder an *Goyas* «Die Erschiessung Aufständischer». Immer ist es der Augenblick kurz vor oder nach Eintritt des Todes, der zur Darstellung kam ... immer wohnte ihm ein erzählerisches Moment inne. Nichts jedoch lag *Segantini* ferner als die Suggestion des Ursächlichen: Das portraithafte «Bildnis eines Mannes auf dem Sterbebett» schliesst gleichsam als Portrait nicht nur jegliche Lebensgeschichte aus, die das Leben symbolisierenden Blumen einerseits und die keineswegs extreme Tönung der Gesichtsbleiche suggerieren vielmehr ... Schlaf.

Die Konzentration auf die Darstellung der Trauer um den toten Vater, das tote Kind lässt die Trauer gleichsam als Ersatz der Darstellung des Todes selbst erscheinen. Ausgeschlossen bleibt, was den Tod zu einem individuellen Ereignis macht, die Umstände seines Eintritts mithin, die nicht einmal angedeutet werden. Greifbar für Maler und Betrachter gleichermaßen wird der Verlust, aber nicht die Tragik, die aus dem Leben eine Katastrophe gemacht hätte: Gegen dieses Leben hätte der Einzelne möglicherweise aufbegehren können – eine Vorstellung, die *Segantini* – obwohl überzeugter Sozialist – nie teilte. In seiner Welt der Bergbauern ergibt man sich dem Schicksal, weil ihm zugleich die Erlösung in einem weltlichen oder religiösen Sinne inhärent war. Eine naive Vorstellung, die *Segantini* auch naiv bewältigte: Als er 1895 das Thema des Todes wieder aufnimmt, malt er «Rückkehr in die Heimat». Ein Pferdekarren transportiert einen Sarg in einer bewölkten Hochebene, begleitet von den Eltern des Toten. Er war einst als junger Mann ins Tiefland hinabgestiegen, um dort sein Glück zu machen – das insinuiert das Bild. Der Trauer der Eltern steht das Glück der Heimkehr entgegen. Die Geborgenheit spendende Bergwelt im Hintergrund nimmt der Titel im Wort

Giovanni Segantini, Glaubenstrost, 1895–1896, 151 x 131 cm / 85,5 x 132 cm. Hamburger Kunsthalle.



Diesem Beitrag liegen zugrunde: Hans A. Lüthy, *Giovanni Segantini. Vom Realisten zum Symbolisten*, in: Hans A. Lüthy, Corrado Maltese, *Giovanni Segantini*, Orell Füssli Verlag Zürich 1981. Christiaan L. Hart Nibbrig, *Ästhetik der letzten Dinge*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1989.

«Heimat» wieder auf. *Segantini* wendet die Botschaft des Bildes ins Positive.

Ein Jahr später malt *Segantini* «Glaubenstrost». Angesichts der Endgültigkeit des Todes wählt er auch hier eine allegorische Darstellungsweise, im Gegensatz etwa zu *Hodlers* um 1892 entstandenen Federzeichnung «Der Weg der Auserwählten», die in symbolistischer Verschlüsselung verharret. Der Erlösungsgedanke tritt jedoch in «Glaubenstrost» malerisch mit grösserer Konkretion hervor als bei «Rück-

kehr in die Heimat». Der Schwere der pathetischen Gebärdensprache der trauernden Eltern steht die Erlösung in der Überwindung des irdischen Geschehens entgegen, die *Segantini* diesmal nicht allein im Trost der in göttliche Helligkeit getauchten Bergkette im Hintergrund anzeigt, sondern insbesondere in der Lunette zur Darstellung kommen lässt: Zwei Engel tragen das tote Kind hinweg.

Giovanni Segantini ist ohne Zweifel der letzte Maler des 19. Jahrhunderts, der der Harmonie des Lebens eine Harmonie des Todes beistellt. 1915 sollte *Hodler* das langsame Sterben seiner Freundin *Valentine Godé-Darel* in einer Serie von Bildern dokumentieren, die ihren vom Todeskampf gezeichneten Körper mit jedem Bild ein wenig mehr in die Horizontale gleiten lässt. Nachdem der Tod eingetreten ist, malt *Hodler* nicht mehr *Valentine*, sondern als letztes Bild den Blick aus dem Sterbezimmer auf einen Sonnenuntergang am Genfer See. Die Silhouette des ermattet sitzenden in die liegende Position hinübergleitenden, vom Tode gezeichneten Körpers nimmt *Hodler* in jenem letzten Bild der Serie in der abgeflachten Bergkette des Jura wieder auf, die hier nicht mehr, wie bei *Segantini* noch der Fall, Trost spendet, sondern *Hodlers* lakonischen Befund dokumentiert, dass alle Gegenstände eine Tendenz zum Horizontalen haben: «Selbst die Berge werden niedriger und durch die Jahrhunderte abgetragen, bis sie flach sind wie die Oberfläche des Wassers.» ♦

VARIATIONEN ZU SEGANTINI

Giovanni Segantinis «Alpenlandschaft mit Frau am Brunnen» (um 1893)

Voglio vedere le mie montagne
(Giovanni Segantini, 1899)

Reto Häny,

geboren 13. April 1947 in Tschappina GR; wuchs in einer Bergbauernfamilie auf. Volksschullehrer; einige Jahre Schuldienst. Ausgedehnte Reisen (Europa, Nordafrika, Mittlerer Osten bis Afghanistan); Bühnenmeister am Stadttheater Chur. Studium der Literatur und Ethnologie an der Universität und an der ETH in Zürich. Lebt nach einem mehrjährigen Aufenthalt in Berlin, Reisen durch Polen und längeren Studienaufenthalten in Paris als freier Schriftsteller in Zürich und Graubünden. Die Bücher von Reto Häny, zuletzt «Helldunkel», mit dem er 1994 den Ingeborg-Bachmann-Preis gewann, erscheinen im Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M.

Eine andere Abbildung oder Darstellung, diesmal hochformatig, zeigt mir Nana, wie sie im Maiensäss vor dem Stall steht. Um vier Uhr, es versprach ein schöner Tag zu werden, föhning zwar – aber das hiess, dass auch in den Hochlagen dem Schnee endlich der Garaus gemacht werden würde –, wird sie aufgestanden sein, um käsen zu gehen, nach dem Einheizen zwischendurch die Kühe zu melken, in den Tagesanbruch hinein das Vieh auf die Weide zu treiben. Jetzt, am späten Vormittag, ist sie mit ihrer Arbeit fertig, und ehe es ins Dorf zurückeilen heisst, um fürs Mittagessen zu sorgen, findet sie Zeit zum Verschnaufen, etwas verlegen den Kopf zur einen Schulter hinneigend sich dem Fotografen zu präsentieren, eine weisse – oder hellblaue – Arbeitsschürze (die Schwarzweissfotografie lässt mir bei der Farbzuordnung Spielraum) über den bodenlangen dunklen Rock gebunden, in der einen, der Fotograf wird es so gewollt haben, aber auch wie um ungewohnt so ausgestellt sich irgendwo festhalten zu können, in der einen eine Gebse, an der Linken den hölzernen Melkeimer, im Rücken, neben der angeschnittenen Hüttenecke mit einem Zipfel der zum Trocknen aufgespannt vom Wind gebauschten Kästücher, die sonnengeschwärzte Stallwand, neben der ein Bildsegment am rechten Rand einen Ausblick ins Land, auf die Berge freigibt.

Doch weder dieser fotografische Augenblick, Mutter-Erinnerung aus der Zeit vor meiner Zeit, noch jenes Bild, das zu Hause im Flur, auf der rauchschwarzen Wand über der Treppe in den oberen Stock hängt: «Giornata di vento» tatsächlich, wie Nana, aufrecht, den Stecken in der Hand, ohne sich drauf abzustützen – nichts von der Scheu auf der Fotografie ist ihr mehr anzumerken –, mit der Rechten die Krempe ihres Strohhutes hält, der ihr die vor der Helle zugekniffenen Augen abschattet (der vom Dorf im Hintergrund abgewandte, links am Betrachter über die Begrenzung des streng durchkomponierten, beinahe quadratischen Naturfragments hinaus wie ins Leere gerichtete Blick der Hirtin, was sieht der? frage ich mich, an der Reproduktion vorbei die Treppe hochsteigend), deuten Wind an; mehr noch die zwei Dohlen, die sich über den Schneegraten im Hintergrund durch den tiefblauen Himmel peitschen lassen, das Ultramarin mit Zinnober durchsetzt dem Licht erst jene für die Atmosphäre eines windigen Tages in den Alpen so charakteristische erregende Intensität verleihend, die ins Bild umzusetzen kaum einem Maler ausser Segantini gelingen wollte, jenem Licht über einer Landschaft, die trotz der

im Wind tanzenden Vögel und der rechts gemächlich aus dem Bild weidenden Schafe, trotz des allesüberspannenden, die Netzhaut irritierenden Mittagsschimmerns, das ein fortwährendes Vorsichgehen suggeriert, ohne dass irgend etwas von der Stelle rückt, von lastender, gefrorener Stille widerhallt –, weder das Foto noch «Mezzogiorno sulle alpi», wie Segantini sein Gemälde mit der Schafhirtin auch genannt hat (einst, ich weiss nicht, wo es hingelangt ist, hing in der Kammer über den Betten der Grosseltern postkartengross in feinem Rähmchen noch «Ritorno dal bosco»: Grossmutter, wie sie winters beim Eindämmern einen Hornschlitten voll Brennholz durch den Schnee zum Dorf schleift), nein, das mir vielleicht liebste der mir von Nana verbliebenen Bilder ist das unscheinbarste: wie sie im Schatten



Giovanni Segantini
(1858–1899).
Selbstbildnis, 1895,
Schwarze Kreide auf
Leinwand, 59 x 50 cm,
Segantini Museum,
St. Moritz.

des Stalls, müd über den Brunnen, den gehöhlten verwitterten Lärchenstamm gebückt, am ihr aus der Helle durch den Holzkänel entgegensprudelnden Quellwasser den Durst stillt, auf dem Weg zurück ins Dorf, das hinten rechts, am Fusse des Berges, kaum auszumachen ist, weit hinter der Hüterin, welche mit ihren paar vereinzelt zwischen Steinen sich verlierenden Schafen die Tiefe und, betont durch das extreme Breitformat, im Film spräche man von 1:1,75, die schier gellende Leere und Einsamkeit der wüstenartigen Gebirgssteppe (hier von Idylle faseln können nur jene, die geschmacklos grell aufgemotzt Landschaft zur Erholung heimsuchen, flüchtig, als wär's nichts denn ein Klick der Instant-Camera, eine Postkarte an der Wand der Bar, wo man sich mit Bekannten jeweils zum einzig in Erinnerung haften bleibenden Après-Ski trifft) erst ermessbar macht –

All das stimme nicht, mag eingewendet werden: Klar, das Bild zeigt nicht die Kette des Beverin, meines Hausbergs. Aber ebensowenig (und dabei liesse sich Segantinis Arbeitsweise anführen, sein Pleinairismus, der ihn, der schwülstigen Atelierkunst um die Mitte des 19. Jahrhunderts entflohen, aus Mailand und der Brianza immer höhergestiegen, weder zu den Bergen aufblickend noch von Gipfeln in die Enge der Täler hinabschauend, die vom Auge wahrgenommenen Farben unterteilend, bis alles zu flimmern beginnt, also dem schonungslosen Licht, das keinen Ruhepunkt zulässt, die Vorherrschaft im Bereich des Sichtbaren zuerkennend, sommers wie winters, von Sonnenaufgang bis in die Nacht und bei jeder Witterung, draussen vor dem Motiv zu malen zwang, weniger der Impression wegen als besessen, immer wieder dieselben Naturausschnitte verwendend, indem er seine Leinwände in grossen Holzgestellen, die ihm als Staffelei dienten und deren Verschalung, tagsüber als Windschutz aufgestellt, er nachts wie Altarflügel schliessen konnte, im Freien plazierte, bei eisiger Kälte die Farben im Wasserbad über einem Ofen, an dem er sich zwischendurch die klammen Finger aufwärmte, wochenlang am selben Werk arbeitend, alles, was nicht seinen Ansprüchen genügte, immer wieder herunterkratzend, es so drei-, viermal hintereinander malend, in Symbiose mit der Natur diese, indem er auf dem Bild, sich aus der Abhängigkeit des topographischen Bezugs befreiend, verschiedene Gesichtswinkel einer Landschaft, der er sich aussetzt, kombiniert, nach seinen Vorstellungen komponierend), ebensowenig, obzwar erkennbar als Einzelheit über der gut auf halbe Bildhöhe hochgezogenen sanften Wellenlinie der Weiden rechts, wie die Flanke eines Tiers aus Urzeiten, Gegenklang zum ge-

Giovanni Segantini,
Alpenlandschaft mit
Frau am Brunnen (um
1893). Öl/Leinwand,
71,5 x 121,5 cm.
Museum Oskar Reinhart,
Winterthur.



krümmten Rücken der Frau gewissermassen, die schrundigen Hänge des Piz Toissa auszumachen sind und, als ob eine Reihe von Köpfen hinter einer Bodenfalte auftauchte, kahle runzlige Greisenköpfe, wie es einer beschrieben, in der parallel über dem grösstenteils im Schatten plazierten Brunnen angeordneten Kette der Schneeberge als höchste Erhebung links, mit dem Stein im Vordergrund gleichsam eine Klammer bildend, der Curver –: ebensowenig ist es genau die Landschaft um Savognin; schon gar nicht die heutige.

So verlockend es ist, auf Kompositionsprinzipien zu sprechen zu kommen (und was für eine Komposition ist das – verwundert es, dass Anton Webern sich von Segantinis «Alpentriptychon» zu einem Streichquartett herausfordern liess? –; welche Töne schwingen nicht mit in diesem unverwechselbaren Dreiklang von Schatten, Helle und Himmel oder, wie es ein Zeitgenosse gesehen, von Schlichtheit, Relief und Sonne, zusammengesetzt – um vom Unwägbar auf das Messbare zu kommen – in der Breite aus zwei sich leicht überlappenden Quadraten, die Bildmitte von Trogende und Wasserausfluss markiert und jede Hälfte, die linke halbiert durch die Trinkstelle, deren Höhe in bezug zur Gesamthöhe im Verhältnis 1:1,75 steht, für sich genommen ein ausgeglichenes Ganzes: die helle, erst in Ansätzen durchgearbeitet über dem feingliederten Berggrat, an dem die letzten Reste des winterlichen Weiss in der Sonne gleissen, in einem milchig bleichen und doch durchsichtig lichten, föhnigen, für die Zeit der Schneeschmelze vor Wetterumstürzen in den Alpen typischen Himmel schwebende, im linken Bildteil beinahe symmetrisch das Statische seiner Komposition noch betonende Wolke fischförmig, oder einem eigentümlichen Flugkörper ähnelnd – und Flugkörper, inspiriert vielleicht von im Aufwind spirallenden Bergdohlen oder als wollte er Da Vinci nacheifern, hat Segantini in Savognin entworfen und sich von einem Tischler im Modell nachbauen lassen –, und in der rechten Bildhälfte, die nichts als flirrende Leere ist, mit ihren Ausläufern dynamisch die Gewichtung von Licht und Dunkel ausgleichend); und so reizvoll es wäre, über Segantinis relativ einfache, höchst raffiniert eingesetzte Farb-Palette zu referieren, seinen Farbauftrag (Zink- und Bleiweiss; Terra rossa; Jaune de Mars; Kadmiumgelb; Französisch Zinnober; Kobaltblau; Ultramarin; Kobalt- und Smaragdgrün; Roter Lack; die Farbe ungemischt, denn das Mischen auf der Palette tendierte zum Dunkeln, mit möglichst langem, spitzem Pinsel in dünnen pastosen Strichen aufgetragen – je reiner die Farben sind, desto besser führen wir unser Gemälde dem Licht, der Luft, der Wirklichkeit entgegen, so Segantini –; auf der grundierten Leinwand drauflosarbeitend, wie sich der Maler ausdrückt, zwischen jedem Strich stets einen Zwischenraum aussparend, um ihn mit einer Komplementärfarbe auszufüllen, möglichst bei noch frischer Grundfarbe, damit das Gemalte zerflossener wirke; schliesslich, zur Steigerung der Leuchtkraft, an exponierten Stellen, hier etwa rechts auf der Bergschulter, als Glanzpuder zwischen die Farben gesenkt, als gleichsam von unten heraufleuchtendes Glimmerlicht, eine Technik, die bereits Rubens angewandt – und ist es nicht gleichzeitig ein ferner Nachklang der alten Byzantiner? –, zerriebene, in die Farbfurchen gestreute Goldplättchen) –: Was ändert das an meiner Annahme? Und was, wenn ich jetzt noch weiss, dass Baba, Segantinis Hausmädchen und Lieblingsmodell, selbst wenn sie es vom Alter her knapp hätte sein können, in Wahrheit eben *nicht* meine Grossmutter war, wie wir es als Buben annahmen, wenn wir, uns die Welt ausmalend, in der Sammlung von Grossmutter Postkarten und Fotografien in der Schuhschachtel auf die Farbproduktion der «Donna alla fonte» stiessen und darin Nana erkannten, die auf der Ofenbank derweil ihr Mittagschläfchen pflegte? Gibt Kunst je das Sichtbare wieder? Sie macht sichtbar, sagt Klee. «*Erinnere dich daran, wie es war, als du in den Schlaf gesungen wurdest*» – wie keins, hilft mir dieses Bild, wozu mich John Berger in «Das Sichtbare und das Verborgene» auffordert. Und er hat recht: Gemälde sind Vorhersagen, aus der Vergangenheit empfangen, über das, was der Betrachter vor dem Gemälde in diesem Augenblick sieht, denn im Gegensatz zum fotografischen hat der Augenblick eines Gemäldes so nie existiert.

In Betrachtung dieses Bildes (ein Gemälde, die Erfahrungen des Sehens mitenthaltend, nicht nur die Minuten, Stunden, die Tage und Wochen vor der Staffelei erinnernd statt des Bruchteils einer Sekunde des Fotos, des einzelnen Blicks, schliesst frühere Erfahrung des Sehens ein, leitet sich aus ihnen ab, bezieht sich auf sie zurück, und das ge-

Erstabdruck in: Schweizer Schriftsteller schreiben zu Bildern der Stiftung Oskar Reinhart. Insel taschenbuch, Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig 1993.

zeichnete Bild, im Gegensatz zum touristisch unaufmerksamen Klick, erinnert, nochmals frei nach Berger, dass jede Erscheinung Gestaltung ist, mit einer Geschichte, Protest gegen das Verschwinden), in Betrachtung dieser bis ins Detail durchkomponierten Landschaft, schön – und, als wär's jene, worin Becketts Figuren sich voranmühen, voller Ängste (jeder Betrachter ist davor erst einmal sich selber ausgesetzt, vom andern getrennt wie Segantinis rohe harte Pinselstriche, mit denen er seine ungemischten Farben aufträgt, Hieben gleich, deren Vielzahl, fast Unendlichkeit, in dichtem Geflecht Form gleichsam webend, als Vorwegnahme des *Action Painting* die Komposition zum Schwingen bringt), darin, ein Fremdkörper fast, kaum angedeutet, unfertig im Gegensatz zu andern akribisch ausgearbeiteten Details, das ausgewaschene Gesicht der bildparallel ins Profil gestellten Frau, bei dem, wie wenn der Maler ein Fenster auf seine Trentiner Kindheit hätte offen lassen wollen, Terra rossa, die Farbe des Malgrunds, durchscheint, sehe ich weniger Grossmutterns Gesicht, ihre Gesichtszüge, als dass sich mir wie durch eine angelehnte Tür dahinter Räume auftun, Geschichten mit Nana, etwa wie sie mich, während die Eltern auf dem Feld werkten, ob dem Stall an einer Stange, ähnlich jenen, an die zur Herbstschau und auf dem Markt das Vieh gebunden wird, das Gehen lehrte. ♦

*Das Feld, vor dem du stehst,
scheint dieselben Proportionen
zu haben wie dein eigenes Leben.*

(John Berger, 1971)

Wer übernimmt Patenschaftsabonnemente?

Immer wieder erreichen uns Anfragen von Lesern oder Einrichtungen (zum Beispiel Bibliotheken), welche die Schweizer Monatshefte aus finanziellen Gründen nicht regelmässig beziehen können. Es ist uns nicht möglich, alle Wünsche zu erfüllen. Deshalb sind wir auf Ihre Mithilfe angewiesen. Unser Vorschlag: Übernehmen Sie ein Patenschaftsabonnement der Schweizer Monatshefte für Fr. 100.– (Ausland Fr. 121.–). Rufen Sie uns bitte an. Wir nennen Ihnen gerne Interessenten. Sie können uns auch einfach die diesem Heft beigegefügte Geschenk-Abo-Karte mit oder ohne Nennung eines Begünstigten zusenden. Vielen Dank!

*Unsere Adresse: Schweizer Monatshefte, Administration, Vogelsangstrasse 52, 8006 Zürich
Telefon 01/361 26 06, Telefax 01/363 70 05*