

Giovanni Segantini

Maler des Hochgebirges

Eine alle Schaffensperioden umfassende Schau der Fondation Beyeler gibt einen Überblick über das vielfältige Werk Giovanni Segantinis und lässt erahnen, weshalb der Alpenmaler seinen Platz in der Kunstgeschichte bis heute nicht gefunden hat.

Kurator Guido Magnaguagno räumt unumwunden ein, dass ihm Segantini ein Herzensanliegen ist. Der Alpenmaler gehöre «in die Champions League» der grossen Künstler seiner Zeit – neben Cézanne, Monet, van Gogh. Und in der Tat: Die sorgfältig chronologisch gegliederte Ausstellung in der Fondation Beyeler zeugt von einer stupenden handwerklichen Könnerschaft, von Inspiration und einem eigenständigen Gestaltungswillen.

Die Bilder sprechen für sich. Segantini begann als Dekorationsmaler, besuchte Abendkurse und absolvierte später das Regelstudium an der Kunstakademie der Brera. Im Mailänder Künstlertum – da hiess er noch Segantini und wurde von allen «Segante» gerufen – pflegte er zahlreiche Freundschaften. Am nächsten standen ihm der Möbelmacher Carlo Bugatti und der Maler Emilio Longoni.

Sein Erfolg begann nach der Begegnung mit Vittore Grubicy de Dragon, der mit seinem Bruder Alberto eine Galerie betrieb und mit dem Verkauf des Gemäldes «Il coro di San Antonio» an die Mailänder Kunstgesellschaft. Vittore Grubicy wurde Segantinis wichtigster Geschäftspartner und auch sein bedeutendster Berater in künstlerischen Fragen. Er war es, der Segantinis Horizont über das von seinen Lehrmeistern und in der Akademie Gelernte hinaus erweiterte und ihn über die neusten Entwicklungen im Kunstbetrieb auf dem Laufenden hielt.

Zunächst machte Segantini als Porträtmaler Furore. Die Aufträge, meist von Grubicy vermittelt, erlaubten es ihm 1889 in Mailand sein erstes Atelier zu mieten. Im gleichen Jahr tat

Vom 16. Januar bis zum 25. April 2011 präsentiert die Fondation Beyeler in Riehen eine alle Schaffensperioden umfassende Darstellung des Werks von Giovanni Segantini (1858 bis 1899). Kurator Guido Magnaguagno, unterstützt von Diana Segantini, der Urenkelin des Künstlers, und Ulf Küster, konzipierte die Schau mit der

erklärten Absicht, den allzu lange als virtuosen Heimatmaler verkannten Meister in unmittelbarer Nachbarschaft von Bildern Cézannes (1839-1906), Monets (1840-1926) oder van Goghs (1853-1890) zu zeigen und den Heutigen zu beweisen, dass sein Werk diesem Vergleich standzuhalten vermag. Zu Lebzeiten gab es darüber keine Diskussion: Segantini, wiewohl abgeschieden in den Alpen lebend, war als Malerfürst unbestritten, und seine Werke waren in den Kunstmetropolen des Fin de Siècle präsent. Die jetzt in Riehen ausgestellten 45 Gemälde und 30 Zeichnungen vermitteln einen Einblick in die Motivwelt des Naturschwärmers und zeigen seine bahnbrechende Maltechnik.

Zur Ausstellung erschien ein Katalog: Diana Segantini, Guido Magnaguagno, Ulf Küster (Hrsg.): Segantini. Ostfildern 2011 (Hatje Cantz) 176 Seiten, CHF 68.00

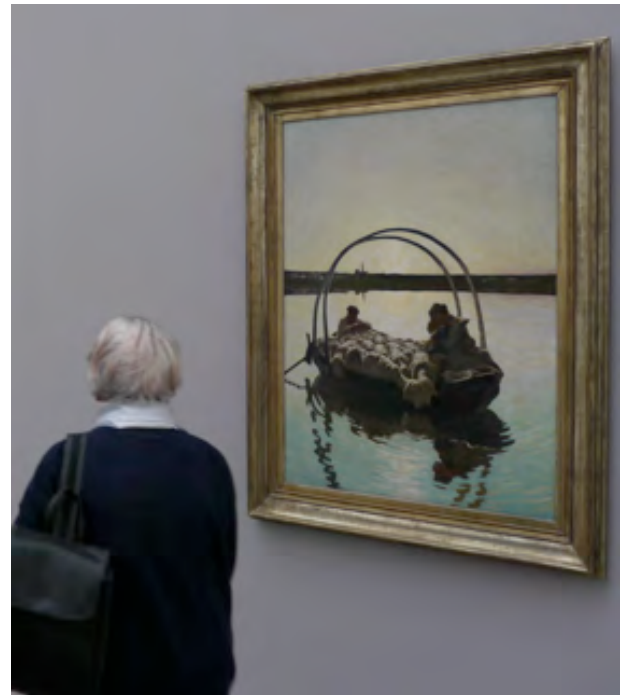


er sich mit Luigia («Bice») Pierina Bugatti, der Schwester seines Studienfreundes, zusammen. Da er als Staatenloser keine Papiere hatte, waren die beiden gezwungen, eine «wilde Ehe» zu führen. Erst nach seinem Tod, als ihn die Gemeinde Samedan zum Ehrenbürger ernannte, konnte Bice Bugatti als «vedova Segantini» auftreten.

So eindrücklich sich in den Arbeiten dieser Jahre Segantinis Talent zeigt, zu einem eigenen Stil findet er erst in der ländlichen Welt

der Brianza, wo er bis 1886 mit seiner Familie an verschiedenen Orten lebte. Fasziniert von der rauen Natur und angezogen vom einfachen Leben der Bauern malt Segantini Landschaften, experimentiert mit Licht und Schatten und erprobt die Wirkung von Bildausschnitten. Zahlreiche Bilder orientieren sich an der Technik von Buchillustrationen, die Höhepunkte einer geschilderten Handlung als dramatischen Moment zu inszenieren. «Die Kürbisernte» ist ein typisches Beispiel für diese Art der Darstellung: Das Bild schildert die Konfrontation eines rauchenden und fauchenden Eisenbahnzugs mit Landarbeiterinnen. Eine von Ihnen, umklammert mit beiden Armen einen eben aufgenommenen Kürbis, als wolle sie ihn vor dem vorbeistampfenden Dampfross beschützen.

Andere Bilder erzählen nicht, sondern beschreiben Zustände, Landschaften in einem bestimmten Licht («Ebene beim Eindunkeln») oder Tiere und Menschen. Sein populärstes Werk – eine Barke mit dicht gedrängten Schafen, einem Mann und einer Frau mit Baby im Arm mit dem Titel «Ave Maria bei der Über-



«Ave Maria bei der Überfahrt»: Leuchtkraft des Lichts

fahrt» – malte er ein erstes Mal 1882 vor der Kulisse des Dorfes Pusiano in der Brianza. Als er das Motiv fünf Jahre später erneut bearbeitete, lebte er in Savognin und übte die ihm dort von Grubicy vermittelte Technik des Divisionismus.

Den Effekt des leuchtenden Lichts, den er später zur Meisterschaft weiter entwickelte und der ihn zum Alpenlicht-Maler macht, erreichte er, indem er die Farben ungemischt in längeren und kürzeren Strichen nebeneinander stellte – eine mühselige Geduldssprobe, nicht nur für den Maler, sondern auch für seine Kunden, die lange auf die Fertigstellung ihrer Auftragsarbeiten warten mussten.

Segantini liebte es, draussen zu malen. Allerdings nicht, wie viele seiner Bewunderer glauben, im stillen Zwiegespräch mit der Natur, die er als Inbegriff des Göttlichen verehrte, sondern meist in Begleitung seiner Helferin Baba Uffer, und oft auch seiner Frau Bice, die ihm die Zeit mit Vorlesen vertrieben. In seiner privaten Volkshochschule erfuhr er nicht nur, was es in der Kunstwelt Neues gab. Zur Lektüre gehörten auch klassische Romane wie Victor Hugos «Les Misérables» oder Tommaso Grossis «Marco Visconti» sowie die Werke der italienischer Zeitgenossen. Im Engadin war nicht selten auch weiteres Publikum zugegen, wie Fotografien dokumentie-



Segantini, Pfarrer Hoffmann: Malen in der Natur

ren. (Das Bild dokumentiert die Arbeit an «La Morte» in Maloja im Winter 1898/1899.) Für die riesigen Leinwände wurden eigens Gerüste konstruiert. Ein kleines Dach schützte sie vor Sonne und Regen. Und wenn der Künstler längere Pausen machte, verschwanden die unfertigen Gemälde hinter zusammen genagelten Brettern. Der Überlieferung nach hatte Segantini im Winter ein Kohleöfchen bei sich – nicht um sich zu wärmen, sondern um die Farben flüssig zu halten. Ihn selbst hielt ein Fuchspelzmantel warm.

Man sollte sich nicht täuschen: Der Maler der Alpenlandschaften, der Darsteller des freien Älplerlebens war kein armer Schlucker, sondern ein stolzer, arrivierter Macho, der sich seiner Könnerschaft in jedem Augenblick bewusst war. Er vergass wohl nie, woher er kam. Und die Katastrophen seiner traumatischen Kindheit – der frühe Tod der Mutter, die Überforderung des Vaters, das Elend im Hause seiner Halbschwester in Mailand, die Zeit im Erziehungsheim – waren immer präsent. Nicht zuletzt sind sie wohl die Wurzel seines Narzissmus, der mitunter grössenwahnsinnige Züge annahm.

Der Aufstieg aus der Ebene der Lombardei ins Hochgebirge wird oft mit dem sozialen Aufstieg aus Armut und Staatenlosigkeit in die künstlerische Champions League des Fin de Siècle gleichgesetzt. Das ist gewiss nicht falsch, aber wohl auch nicht allein richtig. Denn als Maler, der wegen fehlender Papiere nicht reisen konnte, war Segantini mehr als alle andern auf eine Unique Selling Proposition angewiesen. Er musste im Kunstmarkt eine Nische ganz allein besetzen; er musste etwas besser können als alle Andern, wenn er nachhaltig Erfolg haben wollte.

«Ich bin weltweit als der Maler des Hochgebirges anerkannt», begründete er seine Absicht für die Weltausstellung in Paris im Jahr 1900 – zusammen mit Freunden – ein Panorama des Engadins zu malen. Und sein junger Kollege Giovanni Giacometti (der Vater von Alberto) bestätigte Segantinis Einzigartigkeit in einem Brief über die Entstehung des Gemäldes «La vita» an Cuno Amiet: «...in diesem Bild hat er, vielleicht mehr als in irgend-



Giovanni Segantini um 1898: Stolz und arriviert

einem anderen, sein Ideal erreicht, die Berge von jenem Farbbrei zu befreien ... und ihre grosse und hehre Poesie zu gestalten.»

In den neunziger Jahren, auf dem Höhepunkt seines Ruhms, war Giovanni Segantini dort, wo er immer hinwollte: Er führte in Maloja ein grosses Haus; er korrespondierte mit Künstlerkollegen und Schriftstellern, er wurde mit Ehrungen und Würdigungen überhäuft, er verkehrte mit der Haute Volée im riesigen «Hotel-Kursaal» und plante, in das vom konkursiten belgischen Hotelgründer, dem Grafen Camille Frédéric de Renesse, erbaute Belvedere umzuziehen.

Gehört Giovanni Segantini zu den ganz Grossen der Jahrhundertwende? Ganz gewiss! Die systematische Verkitschung seines Werks durch populäre Reproduktionen und die Vereinnahmung durch die paneuropäische Blut- und Boden-Fraktion nach dem Ersten Weltkrieg, dürfen ihm nicht angekreidet werden.

Im Gegenteil muss die Frage erlaubt sein, ob nicht auch die bemüht wortreichen Erläuterungen der Segantini-Enthusiasten einer seriösen Neubewertung abträglich sind. Der

Schwulst, mit dem – auch im Katalog der aktuellen Ausstellung – der Alpenmaler wahlweise zum pantheistischen Naturfreak oder zum messianischen Gottsucher stilisiert wird, ist irritierend.

Unvoreingenommene müssen sich fragen, weshalb ein unbestritten grosser Künstler einen solchen verbalen Overkill nötig haben soll. Gewiss ist es nicht ungewöhnlich, dass Kunstexperten bei der Interpretation mächtig übers Ziel hinaus schiessen. (Literaturwissenschaftler tun das auch.) Aber im Falle Segantinis, dessen Werk seit 111 Jahren vollendet ist, wäre doch zu erwarten, dass sich die Erläuterungen auf eine solide dokumentierte Basis stützen.

Das ist nicht der Fall. Es scheint, dass die Deutungshoheit bei ganz wenigen Experten liegt, die selbstreferenziell über den Maler und das Material über ihn verfügen.

Besonders beliebt ist der Ansatz, Segantini zu einem depressiven, todessehnsüchtigen Künstler zu stilisieren. Die Argumentation stützt sich auf einige düstere Bilder und – auf die Behauptung, Segantini habe die Landstriche, die er malte, als «Refugium» verstanden, «an dem die Alchemie der Malerei es ihm erlauben würde, das verlorene Paradies seiner Kindheit wiederzufinden», wie die einflussreiche Segantini-Exegetin Annie-Paule Quinsac in ihrem Katalogbeitrag schreibt. Ein lichtdurchflutetes Bild wie «Mittag in den Alpen» von 1891 sei keineswegs eine «Glorifizierung des ländlichen Lebens vor der bezaubernden Kulisse der Schweizer Alpen», vielmehr – so Quinsac – sei das Gegenteil der Fall: «Das Hochplateau ist so sehr Teil der existentiellen Resignation der jungen Schäferin, dass zwischen ihr, den grasenden Schafen, den Felsen, den schwebenden Vögeln ein gemeinsames Schicksal angedeutet wird: Dieselbe unausweichliche Unterwerfung unter die Naturgesetze vereint sie.»

Was soll damit angedeutet werden? Nirgendwo sprechen die Experten von Depressionen. Nicht einmal Episoden des Selbstzweifels überliefern sie. Und seine grossartigen Projekte, andererseits, werden nicht als



«Rückkehr aus dem Wald»: Problematischer Vergleich

manische Episoden interpretiert. Der Plan eines riesigen Engadin-Panoramas scheiterte der Überlieferung nach allein an Geldmangel. Typisch: Als das Projekt scheiterte, resignierte er nicht, sondern zog mit seinem Alpen-Triptychon sofort einen Plan B aus der Tasche.

Und auch die gegenüber Giovanni Giacometti geäusserte Idee, in einem künftigen Staat Künstlergemeinschaften zu bilden, ist kein Beleg für seine «Furcht vor schöpferischer Vereinsamung», wie Ulf Küster vermutet – zumal sich Segantini durchaus auf das Vorbild der 1889 gegründeten Künstlerkolonie in Worpswede bezogen haben könnte.

Auch die Motivforschung in Segantinis Arbeiten wäre vielleicht fruchtbarer, wenn sie sich streng an das Sichtbare halten würde. So plausibel es ist, wenn Küster auf der Suche nach Motivquellen Segantinis auf die Ähnlichkeiten zwischen Jean-François Millets «Tricoteuse» und dem «Strickenden Mädchen» hinweist, so problematisch erscheint der Vergleich der Frau, die im Winter einen Hornschlitten voll Holz heimwärts lenkt («Rückkehr vom Wald»), mit Max Liebermanns «Frau mit Ziegen». Segantinis Holz-Sammlerin führt den schwer beladenen Schlitten aufrecht, scheinbar ohne Kraftanstrengung, während Liebermanns Ziegenhirtin nach vorn gebeugt mit aller Kraft einer widerspenstigen Geiss den Weg weist.

Und was wäre gewonnen, wenn die Verwandtschaft der beiden Motive, die beide 1890 gemalt wurden, tatsächlich zu belegen



Fotos und Briefe: Befreiung aus nebulöser Exegese

wäre? Wir wissen, dass der umtriebige Berliner Liebermann Giovanni Segantini in Maloja besuchte, er sei dort, wie Diana Segantini in einem Beitrag für die Zürcher SonntagsZeitung schrieb¹, «ein- und ausgegangen». Segantini schätzte Liebermann nicht nur als befreundeten Kollegen, er war auf den weltgewandten Netzwerker angewiesen, der ihm half, seinen künstlerischen Ruf zu mehren. Umgekehrt muss der Grosstädter Liebermann den selbstgewissen Segantini bewundert haben, dem es gelang, seine Naturverbundenheit, seine Vertrautheit mit Menschen und Tieren ungefiltert abzubilden.

Wie in der Überlieferung zeigen Fotografien Segantini als selbstbewussten Patron im Kreise der Familie oder als alpine Saftwurzel mit riesigen, kräftigen Händen. Man kann sich gut vorstellen, wie er in zerklüftete Felsen kletterte, um eigenhändig junge Adler aus dem Horst zu holen.

Eine Neubewertung Segantinis im Sinne der Ausstellungsmacher kann erst Wirklichkeit werden, wenn sich die Interpretation seines Werks aus dem Nebel schwärmerischer Exegese befreit und sich auf nachvollziehbare, mündlich oder schriftlich dokumentierte Tatsachen stützt.

In diesem Zusammenhang ist die Präsentation von Fotos und schriftlichen Dokumenten in der Riehener Ausstellung besonders ver-

dienstvoll. Leider fehlt ein entsprechendes Kapitel im Katalog.

© Jürg Bürgi 2011 (Text und Bilder Seiten 1, 2 oben, 4, 5). Bild Seite 2 unten: Segantini Museum St. Moritz; Bild Seite 3: Katalog.

Abdruck und alle anderen Publikationsformen honorarpflichtig.

<http://www.juerg-buergi.ch>

¹ SonntagsZeitung, 9.1.2011