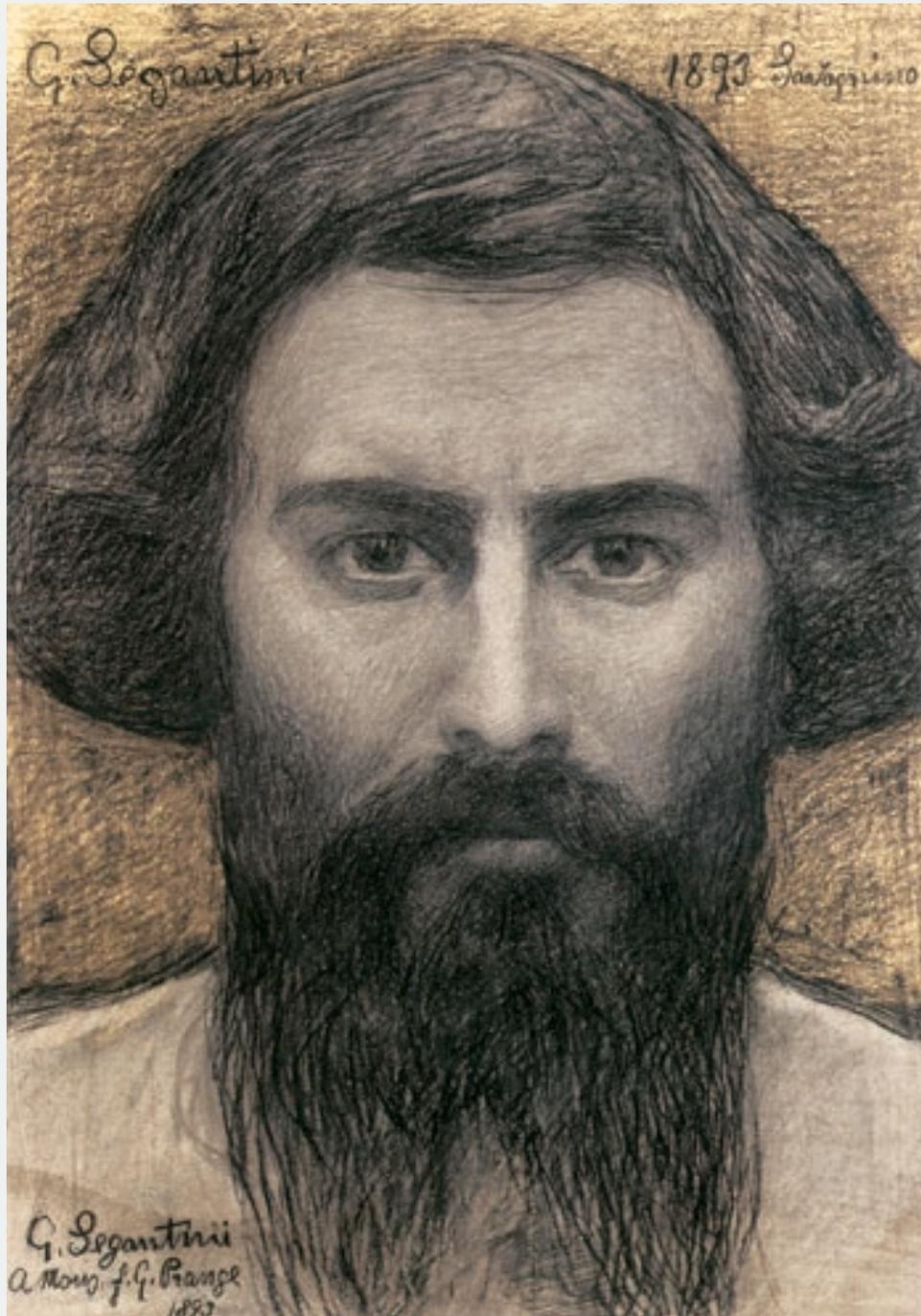


---

# Giovanni Segantini

## *Licht, Farbe, Ferne und Unendlichkeit*

Einleitung und Koordination Pier Carlo Della Ferrara  
Beiträge Beat Stutzer, Gaspare Barbiellini Amidei, Franco Monteforte





*Sie stand in meiner Nähe vor einem großen Segantini und war ganz in das Bild versunken. Es stellte ein paar auf mageren Matten arbeitende Bauernmädchen dar, hinten die zackig jähren Berge, etwa an die Stockhorngruppe erinnernd, und darüber in einem kühlen, lichten Himmel eine unsäglich genial gemalte, elfenbeinfarbene Wolke. Sie frappte auf den ersten Blick durch ihre seltsam geknäuelte, ineinandergedrehte Masse; man sah, sie war eben erst vom Wind geballt und geknetet und schickte sich nun an zu steigen und langsam fortzufliegen. Offenbar verstand Elisabeth diese Wolke, denn sie war ganz dem Anschauen hingegeben. Und wieder war ihre sonst verborgene Seele in ihr Gesicht getreten, lachte leise aus den vergrößerten Augen, machte den zu schmalen Mund kindlich weich und hatte die überkluge herbe Stirnfalte zwischen den Brauen geebnet. Die Schönheit und Wahrhaftigkeit eines großen Kunstwerkes zwang ihre Seele, selbst schön und wahrhaftig und unverhüllt sich darzustellen. Ich saß still daneben, betrachtete die schöne Segantiniwolke und das schöne von ihr entzückte Mädchen.<sup>3</sup>*

Dieses Zitat, dem Roman *Peter Camenzind* von Hermann Hesse entnommen, ist der Leitfaden, der den Kulturbeitrag des heutigen Jahresberichts, Giovanni Segantini gewidmet, ideell mit dem Hermann Hesse gewidmeten Beitrag des Vorjahrs verbindet. Dass ausgerechnet ein Künstler zur Quintessenz der Segantinischen Malerei vordringt, ist sicher kein Zufall: Segantinis Bilder stecken voller evokativer Kraft, sie bewegen, gehen unter die Haut, sprechen das Unbewusste an, nehmen eine Verwandlung mit dem Betrachter vor, um ihn gleichsam osmotisch in die Darstellung zu transfundieren.

Oft wird Segantini mit dem reduktiven und stereotypen Apellativum "Bergmaler" erinnert. In Wirklichkeit stehen in seinen Werken Berge, Himmel und Luft, "entfernte, im Azur verlorene Gedanken, die sich abzeichnen, Form annehmen und lebendig werden". Landschaften mit arbeitenden Bauern und Tieren bedeuten Leben und Natur. Mütter und Kinder in zarter Umarmung evozieren archetypisch das Mysterium der Mutterschaft. In einem gleisenden "Licht, das die Farben belebt und alles erhellt, das die Ferne luftig erscheinen lässt, und den Himmel unendlich".

Vorderseite:  
Giovanni Segantini,  
**Selbstbildnis**, 1893,  
Bleistift auf grauem  
Papier, 34.4x24.2 cm  
(St. Moritz, Segantini  
Museum, Dauer-  
depositem der Otto  
Fischbacher Stiftung  
St. Gallen)

a. H. HESSE, *Peter Camenzind*, in *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, Frankfurt a. M. Suhrkamp, 1958, S. 307-308.

## Leben und Schicksal Giovanni Segantinis

von Pier Carlo Della Ferrera \*  
beruhend auf einem Gespräch mit Gioconda Leykauf-Segantini \*\*



Giovanni Segantini, der seinen Spitznamen "Segante", wie ihn die Mailänder Freunde nannten, später in Segantini umformte, wird am 15. Januar 1858 in Arco di Trento geboren. Der Vater Agostino, ein fahrender Nippeshändler, verbringt im Versuch, die Misere seines Hauses zu lindern, die meiste Zeit auf Reisen, fernab der Familie. Die Mutter, Margherita de' Girardi, ist eine junge Frau aus der Val di Fiemme; infolge der Geburt schwer erkrankt, stirbt sie, kaum siebenunddreissigjährig, im März 1865. In den Erinnerungen des Malers<sup>1</sup> "schön wie ein Sonnenuntergang im Frühling", wird sie in den Bildern Segantinis als Schlüsselmotiv eine zentrale Rolle spielen.

*Als Grossvater<sup>b</sup> seine Mutter verlor, war er gerade mal sieben. Zusammen mit dem Vater brach er von Arco auf, um Mailand zu erreichen. Sie waren arm und hatten einen langen, beschwerlichen Weg vor sich, dieser Mann, der ohne Frau dastand, und dieses Kind, das keine Mutter mehr hatte, aber denselben grossen Schmerz im Herzen fühlte. Mit dem Papa war er durch die Strassen, Plätze und Gärten*



*von Mailand gezogen. Unter einem grossen Bogen hatte ihm der Papa erklärt, dass dort die Truppen Napoleons durchgezogen waren, und dass der Weg von dort nach Frankreich führe. Der Grossvater merkte sich das und, eines Tages von zu Hause ausgerissen, marschierte er just von dort in Richtung Frankreich ab. Er wollte zum Heer: nicht als Soldat – dazu war er zu klein – sondern als Trommler.*

In Mailand wird der kleine Giovanni in die Obhut der neunzehnjährigen Stiefschwester Irene gegeben, die jedoch berufstätig ist und sich nicht um ihn kümmern kann, mithin, inmitten von Einsamkeit und Verwahrlo-

sung – auch der Vater ist inzwischen tot – beginnt Segantinis persönliches Leben. Er selbst beschreibt es als "abwechselnd freudvoll und leidvoll [...], weil auch Schmerz und Trauer ihn nicht ganz unglücklich machen könnten"<sup>2</sup>. Ohne jegliche Bezugsperson an den Rand der geschäftigen Mailänder Gesellschaft gedrückt, verkehrt er in den ärmsten Milieus der Stadt. 1870 wird er wegen Müssiggang und Landstreicherei verhaftet und in die Besserungsanstalt Marchiondi gebracht, wo er, "den Schuhflickern zugeteilt", bis zum 30. Januar 1873 verbleibt. Daraufhin kommt er nach Borgo Val Sugana, zum Stiefbruder Napoleone, in dessen Laden er sich unwillig als Laufbursche und Photoassistent verdingt. Nach über einem Jahr, wahrscheinlich gegen Ende 1874, kehrt er nach Mailand zurück.

*Für eine gewisse Zeit kam der Grossvater als Lehrling in der Werkstatt eines ziemlich skurrilen Mannes unter. Sein Name war Luigi Tettamanzi, doch wegen seiner Hagerkeit nannte ihn der Grossvater scherzhaft immer nur "Teta-oss". Der Mann hatte durchaus Qualitäten, er malte Fahnen, Standarten, Dekorationen für patriotische und religiöse Zeremonien, war überdies Schilder- und Bühnenmaler. Als ihn Tettamanzi einmal selbstgefällig fragte: "Segantini, was würdest Du tun, wenn Du eines Tages ein so grosser Künstler würdest, wie ich es bin?", soll der Grossvater ironisch-frech geantwortet haben: "Ah, ich würde aus dem Fenster springen!"*

Die Lehre in der Werkstatt dieses Sonderlings, indes, ermöglicht es dem jungen Segantini, seine figurativen Talente auszureifen und jene technischen Fertigkeiten zu vervollkommen, die sich bei ihm schon früher gezeigt hatten, sowohl während seiner Zeit in der Anstalt, als auch während seiner Zeit auf der Strasse, nämlich wenn er sich einen Spass daraus machte, Konterfeis seiner Spielgefährten anzufertigen.

*Grossvaters erste Berührung mit der Kunst erfolgte äusserst früh. Es war in Mailand, er war noch ein Kind, als ihn einmal eine Mutter ans Sterbebett ihres kleinen Töchterchen holte und ihn bat, es zu malen, auf dass sie es in*

Ansicht von Arco di Trento (eh. Arch in Tirol), dem Geburtsort Giovanni Segantinis. Links, nach der Brücke, das Geburtshaus des Malers.

b. Sämtliche Zitate von Gioconda Leykauf-Segantini, vom Verf. anlässlich eines am 2. September 2003 in Maloja stattgefundenen Gesprächs aufgezeichnet, werden auszugsweise wiedergegeben.

Oben:  
Die inzwischen  
verlorengangene  
Bibliothek  
Segantinis in Maloja.

Unten:  
Segantini als Student  
der Kunstakademie an  
der Mailänder Brera.



*Erinnerung halten könne, wie es zu Lebzeiten war. Er verwendete mehrere Stunden auf die Arbeit und Jahre später schrieb er über diese Episode: "Ich weiss nicht, ob die Arbeit künstlerisch gelungen war oder nicht, doch erinnere ich mich, die Mutter für einen kurzen Augenblick derart beglückt gesehen zu haben, dass es mir vorkam, als vergesse sie ihren Schmerz"<sup>3</sup>. Die Ahnung, später zur Gewissheit geworden, dass der Künstler Gefühle zwar auszudrücken, jedoch auch und vor allem zu wecken, also den Beobachter zu rühren habe, geht möglicherweise just auf diese Episode zurück.*

Ausschlaggebend für Segantinis Reifeprozess, sowohl in menschlicher als auch künstlerischer Hinsicht, sind die Mailänder Jahre ab 1875. Er schreibt sich in die Kunstakademie der Brera ein, zunächst in die Abend-, später in die Tagesschule, und freundet sich mit den Gebrüdern Bertoni an, deren Drogerie ein beliebter Treffpunkt für Künstler und Intellektuelle ist. In Berührung mit dieser kulturell anregenden Ambiente studiert er mit Fleiss und Hingabe – für einen Analphabeten eine ans heroische grenzende Leistung.

*Der Grossvater war nie zur Schule gegangen, er hatte weder lesen noch schreiben gelernt. Bei den Bertonis sah er einmal ein Buch liegen, dessen schöner, blauer Ledereinband seine Aufmerksamkeit erweckte. Es war eine Ausgabe der *Bioi paralleloi* Plutarchs. Er liess sich einige Seiten daraus vorlesen, und das Gehörte ergriff ihn derart, dass er augenblicklich beschloss, lesen zu lernen. Nie wieder sollte er dafür die Hilfe anderer benötigen. Es war um diese Zeit, da er Bücher zu sammeln begann, klassische und moderne Literatur, Abhandlungen über Kunst, Geschichte, Philosophie und Religion: gewissermassen den Urkern jener Bibliothek, die er Jahre später im Atelier in Maloja eingerichtet hätte, reich an ausgesprochenen Raritäten, Erstaussgaben, Inkunabeln und Handschriften.*



Geringere Begeisterung empfindet Segantini dagegen für die akademischen Studien, widerstrebt es ihm doch, die Disziplin und strengen Vorgaben einer Schule zu teilen, die, wie ihm

scheint, mehr darauf bedacht ist, verkäufliche Kunst zu schaffen, als Talent und Genie zu fördern. Dessen ungeachtet besucht er regelmässig die Jahreskurse, die er bis 1878 durchgehend mit Bestnoten absolviert, was ihm Medaillen und Auszeichnungen einbringt. Nicht beenden wird er dagegen das Programm der Malschule, möglicherweise aufgrund der wirtschaftlichen Schwierigkeiten, die ihn noch immer belasten und die er durch privaten Zeichenunterricht, ja sogar durch das Verpfänden der an der Akademie gewonnenen Medaillen, auszugleichen sucht. Eine erste, sicher nicht nur künstlerische Wende im Leben Segantinis tritt 1879 ein, als in der Akademie sein *Der Chor von St. Antonio (Il coro di S. Antonio)*, die Abschlussarbeit der Perspektiv-Klasse, ausgestellt wird. Der unerwartete Erfolg des Werkes, auf das die tonangebenden Kritiker der Zeit aufmerksam werden, gestattet es dem Maler, mit den Galleristen Vittore und Alberto Grubicy de Dragon in Verbindung zu treten, welche gerade im Begriff sind, in Anlehnung an das Londoner, Pariser und Amsterdamer Modell in Mailand einen Markt für die italienische Kunst zu organisieren. Vom



Talent des jungen Akademiestudenten durchwegs überzeugt, beginnt Vittore, von Segantini Bilder für seine Ausstellungen zu erwerben; später, 1883, wird er mit ihm einen Bevollmächtigtungsvertrag abschliessen, demzufolge er gegen Auszahlung einer Monatsrente über das Œuvre Segantinis uneingeschränkt verfügen kann. Auf diesem Weg lösen sich, zumindest teilweise, die wirtschaftlichen Probleme Segantinis, der zu diesem Zeitpunkt, auf Bestellung, hauptsächlich Blumen, Stillleben und Portraits malt. 1879 lernt er Luigia Bugatti, alias Bice, kennen, Schwester des Kunsttischlerfreundes Carlo, künftiger Möbeldesigner und Vater von Ettore, dem berühm-

ten Rennwagenfabrikanten. Bereits Modell für das Bild *Die Falknerin (La falconiera)*, wird Bice Zeit seines Lebens seine Weggefährtin bleiben. Die beiden werden nie heiraten, doch gehen aus der Verbindung, die ein inniges Zugehörigkeitsgefühl untermauert, die Kinder Gottardo (1882), Alberto (1883), Mario (1885) und Bianca (1886) hervor.

*Der Grossvater war staatenlos, und das ist einer der Gründe weshalb er sich nie rechtmässig trauen liess. Von Geburt her war er Österreicher, weil ja Arco damals zu Habsburg gehörte. In Mailand, kurz davor zum Königreich Italien gekommen, legte er die österreichische Staatsangehörigkeit ab, verzichtete aber darauf, die Anmeldung bei der Stadtgemeinde vorzunehmen. Zum Zeitpunkt, da er Bice kennen lernte, hätte er durchaus Italiener werden können. Doch wollte Bice das nicht, weil er sonst eingezogen worden wäre: „Seine Hände – sagte sie – waren Künstlerhände, mit Waffen hatten die nichts zu schaffen“.*

Von Oktober 1881 bis zum Frühjahr 1886 leben Bice und Giovanni in der Brianza, zunächst in Pusiano, dann in Carella, Corneno und Caglio. Wie Segantini Jahre später schreiben wird, gab er in der Abgeschiedenheit, in der Sanftheit und Stille dieser zwischen Hügeln und Seen schlummernden Orte “die Gefühle wieder, die sich in seine Seele drängten, namentlich in den Abendstunden nach Sonnenuntergang, wenn sein Gemüt für Stimmungen süsser Wehmut empfänglich wurde”<sup>4</sup>. Doch bleibt Mailand freilich weiterhin ein unverzichtbarer Anhaltspunkt für ihn: Hier hat er seine geschäftlichen Kontakte zu den Gebrüder Grubicy, hier besteht die Möglichkeit, in der von Vittore angeführten Kulturdebatte im Beisein weitläufiger Künstler- und Intellektuellenkreise mitzureden. Im künstlerischen Reifungsprozess Segantinis kann die Rolle des Mäzenen kaum hoch genug eingeschätzt werden: Dieser macht ihn mit dem französischen und niederländischen Realismus vertraut, besorgt ihm Bücher und Repros von Gemälden, fördert sein Verständnis für Millet, dessen Chiffre denn auch unschwer in seinem Werk wiederzufinden ist. Und dank Grubicy, der seine Bilder in den wichtigsten europäischen Grossstädten ausstellt, hat Segantini Gelegenheit, sich Zugänge zur internationalen Kunstszene zu verschaffen. Die

Oben:  
Die Familie Segantini  
bei Tisch, 1895.

Rechts:  
Giovanni Segantini,  
**Portrait von  
Vittore Grubicy**,  
1887, Öl auf  
Leinwand, 151x91 cm  
(Leipzig, Museum  
der Bildenden Künste)



ALFONSO VITTORIO GRUBIO

MDCCLXXV



Werke dieser Zeit, die sich auf einen Verismus einzustimmen scheinen, in dem das volkstümlich Unmittelbare mit grösster Offensichtlichkeit dem formalen Duktus und der exquisiten Maltechnik entspringt, sind in Wirklichkeit von einer Symbolhaftigkeit durchdrungen, die das realistische Modell, namentlich die Genremalerei, übersteigt und überwindet. Beispiele dafür sind die Bilder *Ave Maria bei der Überfahrt* (*Ave Maria a trasbordo*) und *Frühmesse* (*A messa prima*). Gemalt in Pusiano auf Anregung des Malerfreundes Emilio Longoni, scheint *Ave Maria bei der Überfahrt* durch die gleichsam betende Gestik des rudern den Bauern und die stille Innigkeit, mit der die Mutter das Kind an sich drückt, die Zelebrierung eines Universalritus darzustellen, in dem Mensch, Tier und Natur gleichermaßen einbezogen sind. Mehr als jedes andere berühmte Gemälde Segantinis kondensiert es das religiöse Empfinden des Malers: eine Synthese aus pantheistischer Philosophie und katholischer Tradition sowie der Glaube an einen Gott, der im Wesensgrunde jedes Menschen wohnt und All und Natur beseelt.

*Der Grossvater war zutiefst religiös, obgleich seine Beziehung zu Gott eine sehr persönliche war. Mit der Mutter war er regelmässig zur Kirche gegangen, denn wenn man arm, krank und leidend ist, geht man häufig in die Kirche, um zu beten. Die Atmosphäre der Kirchen, warm und geheimnisvoll, hinterliess einen so starken Eindruck in ihm, dass er sich in*

*einer Ecke des Hauses mit Heiligenbildchen einen kleinen Altar nachgebastelt hatte. Eines Tages, anlässlich eines Hausbesuches, schenkte ihm der Dorfpfarrer ein Bild, auf dem recht herkömmlich die Vermählung Marias abgebildet war, auf dem die Priester jedoch die Gewänder und Paramente der jüdischen Tradition trugen. Seine Enttäuschung und Verwirrung über diese gänzlich anders als gewohnt gekleideten Priester, an die er bislang fest geglaubt hatte, war so gross, dass er augenblicklich zum Altar eilte und ihn niederriss. Seitdem trat er religiösen Institutionen stets mit Argwohn und Misstrauen gegenüber.*

Die äusserste Schlichtheit und kompositorische Strenge von *Ave Maria bei der Überfahrt*, hier akkurat auf einen grossartigen Lichteffect hin berechnet, finden sich auch in *Frühmesse*, wo die majestätische, himmelwärts aufsteigende Treppe das Symbol einer Askese zu sein scheint, mittels derer sich der gläubige Mensch in die unendlichen Weiten der gottbegnadeten Natur emporhebt. Die Grandiosität eines weiten Horizonts, begleitet von dem langsamen Tempo der ruhenden Rinderherde, ist dagegen das Hauptmotiv von *An der Stange* (*Alla stanga*), das die friedvolle Harmonie des Berglebens wiedergibt und die Segantinischen Werke der Schweizer Zeit vorwegnimmt. Diese Gemälde, zusammen mit der ersten, heute verlorengegangenen Fassung von *Ave Maria bei der Überfahrt*, werden auf den Amsterdamer Weltausstellungen von 1883 und 1886 je-

weils mit der Goldmedaille ausgezeichnet. Im Sommer 1886, im Anschluss an einen kurzen Mailänder Aufenthalt, beschliesst Segantini seinen Wohnsitz in die Berge zu verlegen. Zu Fuss, streckenweise mit behelfsweise organisiertem Gefährt, unternimmt er mit der Familie eine Reise, die ihn über Como ins Veltlin, nach Puschlav, Livigno, St. Moritz und Silvaplana führt. Am Ende erreicht er Savognin, eine kleine Gemeinde der Graubündner Alpen, auf 1213 Meter Höhe in einem breiten Tal am Fusse des Julier gelegen. Hier entwickelt Segantini seine eigene divisionistische Maltechnik, und ein neues Kapitel in der Geschichte seiner malerischen Poetik beginnt.

*Als der Grossvater in Savognin eintraf, barnte ihn augenblicklich das glasklare Licht des Ortes, weshalb er nach einer Technik zu suchen begann, mit der er es hätte auf die Leinwand übertragen können. Er reinigte die Palette und fing an, ausschliesslich unvermischte Farben zu verwenden. Mit feinen, scharfen Pinselstrichen trug er die Grundfarben neben den Komplementärfarben auf, im selben Mengenverhältnis, das er verwendet hätte, wenn er sie auf der Palette vermischt hätte. Die Zusammensetzung hätte die Netzhaut des Betrachters bewerkstelligt, sobald er auf das Bild aus angemessener Entfernung geblickt hätte. Auf diesem Weg brachte er mehr Licht, mehr Luft, mehr Echtheit in seine Bilder.* Ab diesem Zeitpunkt wendet sich Segantini neuen Themen zu. In den Mittelpunkt seiner Kunst rücken jetzt die Berge und ihre Menschen, das Leben in der Natur und in der Dorfgemeinde. Der Aspekt, der ihn dabei am meisten interessiert, ist das Licht, welches über divisionistische

Effekte in all seinen Erscheinungsformen untersucht und wiedergegeben wird. Licht ist denn auch das Element, das in einer pulsierenden Vibration chromatischer Partikel den Vordergrund mit den endlosen Horizonten von *Braune Kuh an der Tränke* (*Vacca bruna all'abbeveratoio*, 1887) und *Strickendes Mädchen in Savognin* (*Ragazza che fa la calza*, 1888) verschmelzen lässt, zwei Arbeiten, bei denen sich das Studium der Natur bereits von jeder residualen Sentimentalität befreit hat.

*Zum Grossvater nach Savognin kam einmal Vittore Grubicy. Er blieb gleich ein paar Monate, denn er hatte sich in den Kopf gesetzt, Grossvater über den Divisionismus aufzuklären. Der Grossvater jedoch hatte sich längst eine eigene Meinung dazu gebildet und hatte überdies auch schon zu seiner eigenen Technik gefunden. Da er nun von Natur aus nur ungern auf Ratschläge oder Kritiken einging und bis zur Sturheit an der Gültigkeit seiner Ideen festhielt, soll er einer Legende zufolge den armen Grubicy auf seine Weise zum Schweigen gebracht haben: Er beschloss ihn zu porträtieren, auf dass dieser gezwungen sei, still zu sitzen und vor allem endlich den Mund zu halten.*

Ob Fakt oder Legende, der Vorfall deckt sich mit dem einen oder anderen Charakterzug des Malers, der in den Biographien geschildert wird, wo stellenweise gar von Überlegenheitskomplex und krankhafter Egozentrik, als Folgeerscheinung wachsenden Erfolges, die Rede ist. Sicher ist, dass mit der erlangten künstlerischen Reife Segantini immer allergischer auf die Kritik und bevormundende Einmischung



Giovanni Segantini,  
**Die beiden Mütter**,  
1889, Öl auf Leinwand,  
157x280 cm  
(Mailand, Galleria  
d'Arte Moderna)

ung seitens Vittore zu reagieren beginnt, weshalb er 1886 die Fronten wechselt und sich in den Schutz von Alberto Grubicy begibt, mit dem er einen Bevollmächtigtungsvertrag aushandelt, der den von 1883 ersetzt; er löst sich allmählich von Vittore, mit dem er bis 1891 freundschaftliche Beziehungen unterhält, die jegliche Einmischung in künstlerische Angelegenheiten ausschliessen. 1889 nimmt Segantini mit acht Gemälden an der Pariser Weltausstellung teil, wo er mit *An der Tränke (Vacche aggiate)*, im Vorjahr gemalt, eine Goldmedaille gewinnt und die uneingeschränkte Zustimmung der Kritiker erhält. Im selben Jahr malt er *Die beiden Mütter (Le due madri)*, die er 1891 auf der Triennale di Brera vorstellt, während er auf der Wiener Ausstellung von 1896 mit der kaiserlich-königlichen Goldmedaille ausgezeichnet wird. *Savognin im Winter (Savognin sotto la neve)* und *Rückkehr vom Walde (Ritorno dal bosco)*, beide 1890 gemalt, übertragen des Menschen innere Spiritualität auf die Natur und dürfen deshalb zu den ergreifendsten Arbeiten des Künstlers gezählt werden. Neben der malerischen Tätigkeit dieser Jahre schreibt und veröffentlicht Segantini Beiträge zur Ästhetik, aus denen die Artikuliertheit seiner Kunstanschauung hervorgeht. Sie sind Ausdruck seines neuerdings geltend gemachten Anspruchs, nicht schlicht als Maler, sondern auch als kunstkritisch relevante Stimme anerkannt zu werden. Durchwegs von der Kontiguität der Künste überzeugt, schreibt er auch den Text zu einem Melodrama, das aufgrund seiner Komplexität jedoch nie vertont

werden wird. Ab den späten Achtzigerjahren, unter dem Einfluss des europäischen Symbolismus, bildet Segantini eine sakrale Kunstauffassung aus, der zufolge der Mensch, im Medium der Kunst, in die Dimension der grossen, archetypischen Gefühle emporgehoben wird, und der Phantasie, dem Unbewussten und allen verdeckt wirkenden Kräften seiner Seele Ausdruck verleihen kann.

*Einen tiefen Eindruck hinterliess beim Grossvater die Lektüre des Gedichts Nirwana von Luigi Illica. Es kreist um das Thema der verweigerten Mutterschaft, um die Bestrafung der bösen Mütter, die langes Leid zu erdulden haben, ehe ihnen Erlösung zuteil wird. Von diesem Gedicht holte er sich die Inspiration für die ersten symbolistischen Arbeiten. Er verurteilte stets die Frauen, die sich nur der Lust halber hingeben, und im Die Strafe der Wollüstigen (Il castigo delle lussuose) von 1891 brachte er eben diese Verurteilung zum Ausdruck: Es zeigt zwei ineinander verschlungene Frauen, die, auf halber Höhe über dem Boden schwebend, ziellos durch eine kahle, trostlose Landschaft treiben. Drei Jahre später, in Die bösen Mütter (Le cattive madri), illustrierte er das gesamte Gedicht von Illica, von der Sühne bis zur Erlösung: Die Bäume erblühen mit dem Leben, das von der Mutterschaft kommt, und die Mutter erhält die Vergebung ihres Kindes.*

Zugleich mit diesem zuletzt genannten Werk, zu dem es in einem antithetisch-komplementären Verhältnis steht, entstand *Der Engel des Lebens (L'angelo della vita)*, auf dessen Komposition bereits *Frucht der Liebe (Il frutto dell'amore)* von 1889 vorausgewiesen hatte. Obwohl seine finanziellen Verhältnisse weiterhin prekär bleiben, bewohnt Segantini ein grosses repräsentatives Haus, – geschmackvoll und luxuriös eingerichtet. Im August 1894, aufgrund seiner Schulden, ist er gezwungen, Savognin zu verlassen; er übersiedelt ins Engadin, nach Maloja, wo er für sich und die Familie das Chalet Kuoni mietet, das er ganzjährig bis auf die Wintermonate bewohnt, während deren er ins klimatisch mildere Soglio zieht. Im selben Jahr bleibt ein Teil der Bilder, die er im Rahmen einer grossen Einzelausstellung bei den "Esposizioni Riunite" im Mailänder Castello Sforzesco zeigt, ohne weitere Beachtung. 1895 hingegen gewinnt



Von Segantini an den Kritiker Vittorio Pica eingesandte Skizze, die das Projekt des Engadiner Pavillons auf der Pariser Weltausstellung von 1900 erläutert (St. Moritz, Segantini Museum)



er mit *Rückkehr in die Heimat (Paese natio)* eine Medaille auf der Ersten Biennale von Venedig, und die Zeitschrift der Berliner Sezession, "Pan", widmet ihm einen ihrer Bände. Gerade aus den deutschsprachigen Ländern kommen für den Künstler bedeutende Anerkennungen: 1897 erscheint in Wien die erste Monographie über Segantini, verfasst von William Richter, während *Die Liebe an der Quelle des Lebes (L'amore alle fonti della vita)* auf der Ersten Weltausstellung in Dresden mit der Goldenen Plakette ausgezeichnet wird; 1898 veröffentlicht "Ver Sacrum", die Zeitschrift der Wiener Sezession, seinen Artikel *Was ist die Kunst (Che cos'è l'arte)*, der in Beantwortung einer von Tolstoj aufgeworfenen Frage die soziale Finalität der Kunst erörtert. Die in der Abgeschiedenheit des Engadins verlebten Jahre zeitigen im Werk Segantinis eine Rückkehr zum Thema der Natur, in einer grandiosen Dimension, die mit der symbolisch-idealistischen Komponente ein beachtenswertes Gleichgewicht eingeht. Für die Pariser Weltausstellung von 1900 arbeitet Segantini bereits seit 1896 am Projekt des *Engadiner Panoramas (Panorama dell'Engadina)*, das den Versuch darstellt, das Panorama dieser Alpenregion anhand von visuellen, akustischen, beleuchtungstechnischen und hydraulischen Mitteln zu reproduzieren. Von dem Projekt, das an organisatorischen und wirtschaftlichen Problemen scheitern wird, blieben die Gemälde *Leben, Natur* und *Tod (La vita, La natura e La morte)* erhalten, die drei

bühnenbildartigen Darstellungen des spektakulären *Triptychon*, ein stupendes Beispiel für die Synthese von Sentiment und Natur. Der Künstler geht in ihnen vollkommen auf, von den existentiellen Nöten, die er so schmerzhaft hat erfahren müssen, scheint er endlich erlöst: Trost und Friede sind in das Herz des Menschen gekommen, und er verschmilzt mit der Natur, die ewig im Frühjahr neu erblüht. Mehr denn je öffnet sich seine Kunst der Dimension des Ewigen und Unendlichen, und sogar im Angesicht des Todes scheint die Stimmung gelassener Akzeptanz wie von einem Licht erhellt, das von Fern her erstrahlt.

*Einige Tage bevor er zum Schafberg aufstieg, wo er das Mittelstück des Triptychons vollenden wollte, hatte sich der Grossvater auf ein Nikkerchen in seine Bibliothek zurückgezogen. Als Bice versehentlich ins Zimmer trat, fürchtete sie ihn geweckt zu haben und entschuldigte sich: "Tut mir leid, wollte Dich nicht wecken". "Ich hab nicht geschlafen – antwortete der Grossvater – allerdings kam's mir vor, als sei ich der Tote, der da hinausgetragen wird".*

Fast eine Vorahnung des plötzlichen und frühen Todes, der ihn am 28. September 1899 auf dem Schafberg ereilt, der letzten Wegstation im Leben und Schicksal dieses grossen Dichters der Natur.

\* Kulturberater der Banca Popolare di Sondrio

\*\* Enkelin Giovanni Segantinis

Interieur der Hütte auf dem Schafberg, über Pontresina, wo Segantini starb.



## Giovanni Segantini: Ein Wegbereiter der Moderne

von Beat Stutzer\*



Werbepostkarte  
für eine Segantini-  
Ausstellung 1906 in  
der Mailänder  
Galerie Grubicy.

Mit dem kolossalen Triptychon *Leben, Natur* und *Tod* realisierte Giovanni Segantini am Ende des 19. Jahrhunderts eines der letzten sinnstiftenden Programmbilder seiner Epoche. Als Monumentalzyklus für die Pariser Weltausstellung von 1900 geplant, entwarf der Meister ein Bild menschlicher Existenz in harmonischem Einklang mit der Natur. Die einfachen ländlichen Figuren und Tiere sind in dem ewigen Zyklus der Jahreszeiten eingebettet. Mit dem grossartigen Panorama der Engadiner Alpenlandschaft schuf Segantini eine pantheistische Vision von einmaliger bildnerischer Kraft, einen bezwingenden malerischen Gegenentwurf zur düsteren Realität grossstädtischer Industrialisierung.

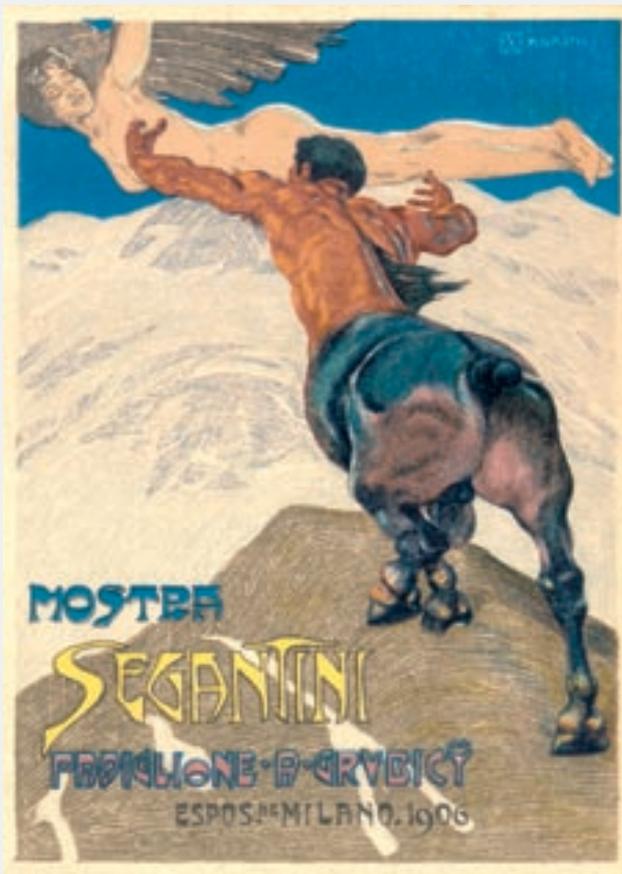
Der internationale Ruhm, wie die kunsthistorische Bedeutung von Giovanni Segantini, sind in der einmaligen Verbindung einer akritisch beobachteten Natur mit einem übergreifenden symbolistischen Gehalt begründet. Dem Künstler gelang es, die minutiös erfasste alpine Landschaft ohne übermässigen Illusionismus in allegorische Bildvisionen von ausserordentlicher Leuchtkraft einfließen zu lassen. Wenn Segantini mit seinen alpinen Visionen als ein Hauptvertre-

ter des europäischen Symbolismus gilt, so anerkennt ihn der von ihm wesentlich mitgeprägte italienische Divisionismus als Erneuerer der Malerei. Der Divisionismus – das Nebeneinander feinsten Pinselstriche in reiner Farbe – ist sein entscheidender Beitrag zur Avantgarde kurz vor der Jahrhundertwende. In der divisionistischen Malweise liegt denn auch das Geheimnis der Leuchtkraft von Segantinis Gemälden. Diese revolutionäre Erweiterung malerischer Möglichkeiten war von enormem Einfluss auf die nachfolgende Künstlergeneration, und selbst die italienischen Futuristen, die Bilderstürmer der Moderne, beriefen sich auf Segantini als Vorbild.

### Mailand und Rückzug in die Brianza

Im Alter von sieben Jahren verlor Giovanni Segantini seine Mutter, im Jahr darauf auch seinen Vater. Die Erinnerungen an die ersten Kindheitsjahre waren für Segantini derart prägend, dass er sie wiederholt beschrieb – unter anderem in seiner Selbstbiografie – und sie als als Gleichnis des Wunsches nach Rückkehr zum Ursprung des Lebens und zur Mutter bezeichnete. Segantini setzte sich indes gegen alle Widrigkeiten durch und konnte trotz seiner rudimentären Erziehung die Accademia di Belle Arti di Brera besuchen. Mit dem Gemälde *Der Chor von S. Antonio* errang er bereits als 21-Jähriger seinen ersten Erfolg. Die Darstellung offenbart die Sicherheit des Künstlers im Umgang mit der perspektivischen Raumkonstruktion und mit der Figurenmalerei, sowie seine Virtuosität bezüglich der geschickt inszenierten Ausleuchtung des dunklen Kircheninneren, in das durch ein Fenster Tageslicht einfällt.

Im Oktober 1881 zog Segantini in die Brianza, in die Region der Seen, der Hügel, des Nebels und des stark wechselnden Lichtes, wo er fortan in verschiedenen Dörfern lebte und wo er die Welt der Bauern und ihrer Tiere entdeckte, was seine Motivwelt für immer prägen sollte. Segantinis frühes Schaffen in Mailand und in der Brianza ist von der lombardischen Malerei, der Mailänder Akademie sowie von den Wünschen und Vorstellungen des oberitalienischen Grossbürgertums geprägt. Besonders bei den zahlreichen Porträts und den Stilleben, den beiden damals vom Künstler bevorzugten Bildgattungen, wandte sich Segantini einer realistischen Ma-





lerei zu, die mehr der Tradition verpflichtet war, als der vorimpressionistischen Suche nach neuen stilistischen Ausdrucksformen. Nicht zuletzt deshalb liessen sich seine Stillleben beim Mailänder Bürgertum gut verkaufen und stellten für den Künstler eine willkommene Einnahmequelle dar.

Neben den Bildnissen und Stillleben brachte der Künstler mit den idyllischen Genrebildern und den Schilderungen des bäuerlichen Umfeldes in der genauen Beobachtung der Menschen in ihrem Verhältnis zur Umgebung und zu den Tieren existentielle Aspekte in seine Kunst ein und forcierte den atmosphärischen Gehalt durch eine adäquate Lichtführung. In der engen, vertrauten Beziehung zum Schäfer, dem als guter Hirt ein ausgeprägter Symbolcharakter eigen ist, sind Schaf oder Lamm damals von Segantini bevorzugte Bildmotive.

So wandte sich Segantini, wie viele andere Künstler, für die Wahl seiner Motive von dem mythologischen und religiösen Stoff, wie sie die Akademie vorgab, ab und wählte zeitgemässere Themen aus dem eigenen, unmittelbaren Alltag. Die Genremalerei wurde dabei oft mit dem Realismus gleichgesetzt, da mit ihr das gängige, vertraute Leben Eingang in die Kunst fand. Zuerst in Frankreich, dann in ganz Europa, bildete diese realistische Malerei in ihren verschiedenartigen Ausprägungen zwischen Wirklichkeit und Ideal eine wichtige Strömung und legte eine der Grundlagen für spätere Entwicklungen. Segantini fand seine Motive in der Besinnung über die

eigene Herkunft und sein Umfeld bald in der bäuerlich geprägten Brianza. Aus dem täglichen Umgang mit den Bauern und Hirten vermochte er in einem erdnahen Realismus individuelle Erfahrungen in einem verallgemeinernden Bezug zur kollektiv erlebten Wirklichkeit umzusetzen. Wie sein Vorbild Jean-François Millet veranschaulichte Segantini die Mühe der bäuerlichen Arbeit und die Entbehrungen des Hirtenlebens in einer oft von Schwermut bestimmten existentiellen Situation. Mit den Alltagsszenen vom Lande ist zugleich die Schilderung der Lebensbedingungen der einfachen Bauern und Hirten verknüpft, die insofern an die Gefühle des Betrachters appelliert, da die fundamentalen Empfindungen und Leidenschaften wie Trauer und Liebe, Schmerz und Freude, zum Ausdruck gebracht werden.

Ein Hauptwerk aus der Brianza-Zeit ist das Bild *Frühmesse* (S. XXIV). Es zeigt im ausgeprägten Breitformat die imposante Treppe, die auf den Vorplatz der Kirche von Veduggio bei Pusiano führt. Neben der von einem hellen Morgenhimmel hinterfangenen Treppe, die in ihrer Verwitterung malerisch virtuos wiedergegeben ist, gilt das hauptsächlichste Augenmerk der Figur des Priesters, der gedankenverloren über die breiten Treppenstufen zur Frühmesse schreitet. Es ist aufschlussreich, dass die ursprüngliche Fassung des Bildes eine schwangere Frau und einen Hund zeigte, welche die Stufen hinuntergehen und dabei hinter ihren Rücken von drei beleibten Mönchen verhöhnt werden (S. XXV). Mit der



Übermalung und der endgültigen Fassung milderte Segantini die kirchenfeindliche Bildaussage.

Die erste gemalte Fassung des Bildes *Ave Maria bei der Überfahrt* entstand 1882 bei Pusiano. Erst 1886 übermalte Segantini in Savognin das Gemälde in der neuen, divisionistischen Maltechnik (S. XXII). Im Unterschied zum französischen Pointillismus, bei dem die reinen Farben rasterartig in Punkten aufgetragen wurden, legte Segantini die Farbe in kommaartigen Pinselstrichen oder in eng nebeneinanderliegenden Farbbahnen an. Mit der Technik des Divisionismus steigerte er nicht nur die Leuchtkraft der Farben. Diese Malweise erlaubte ihm zugleich, die Struktur und Materialität aller dargestellten Dinge zwar nuanciert, aber in einer alles zusammenbindenden Einheit darzustellen. Die Komplementärfarben wurden nicht auf der Palette gemischt, sondern rein aufgetragen, um ihre ungebrochene Leuchtkraft zu bewahren. Das Bild *Ave Maria bei der Überfahrt* ist nicht nur ein Hauptwerk des Künstlers, sondern geradezu eine Ikone des späten 19. Jahrhunderts: Es gehört zu den wenigen Bildern, die zum allgemein verfügbaren Bildrepertoire gehören. Ganzen Generationen ist das Bild weniger im Original als viel mehr durch unzählige Reproduktionen, Kalenderbilder, Konfirmationsurkunden oder Beileidskarten vertraut. Das Bild wurde durch Reproduktionsdrucke so zahlreich und derart weit verbreitet, dass es nahezu in jedem Schulzimmer und in so manchen Schlafzimmern gegenwärtig war und zum bildnerischen All-

gemeingut schlechthin gehört. Das Bild zeigt den Blick von Pusiano über den Lago di Pusiano zum gegenüberliegenden Ufer, wo am Horizont eine Kirche erscheint. Hauptmotiv des Bildes ist ein Boot, in dem sich ein Ruderer, eine junge Mutter mit ihrem Kind sowie eine kleine Schafherde dicht gedrängt befinden. Die junge Familie verharrt in stiller Andacht, da sie auf den fernen Klang der Kirchenglocken, auf das Angelusläuten, reagiert. Ort der Frömmigkeit ist die Natur. Göttliches Licht verklärt die Szene: Die eben am Horizont untergegangene Sonne wirft ihre Strahlen radial über den weiten Himmel. Durch die Spiegelung der Barke im Gegenlicht und die bogenförmigen Spanten fokussiert Segantini das Bildgeschehen ganz auf das formale und metaphorische Bildzentrum.

### Das klare Licht der Berge

Im August 1886 liess sich Giovanni Segantini in Savognin nieder, einem Dorf im Oberhalbstein in Graubünden. Im Winter 1886-87 hielt sich Vittore Grubicy hier auf, um Segantini über die Neuerungen in der Malerei zu unterrichten. Wie schon in der Brianza stellte der Künstler hier zwar ebenfalls die Bauern und Hirten bei ihrer täglichen Arbeit dar, nun aber nicht mehr in der dunstigen Atmosphäre der weiten oberitalienischen Ebene, sondern in der klarsichtigen, alpinen Landschaft des Oberhalbsteins. In der Abkehr von der realistischen Genremalerei gelang es Segantini meisterhaft, mit malerischen Mitteln bestimmte atmosphärische Stimmungen hervorzurufen. Beim Bild *Rückkehr vom Walde* (S. XV) be-

Giovanni Segantini,  
**Die bösen Mütter**,  
1894, Öl auf Leinwand,  
120x225 cm (Wien,  
Österreichische Galerie  
Belvedere)

schwören das fahle Dämmerlicht und das blendende Weiss des Schnees einen bitterkalten Winterabend herauf. Die frostige Kälte wird durch die warm erhellten Fenster der fernen Häuser des Bergdorfes nur noch unterstrichen. Im Vordergrund zieht eine in Rückenansicht gesehene Bäuerin den schwer mit Holz beladenen Schlitten nach Hause. Sie schafft die knorrigen Stämme und Wurzelstöcke mühevoll herbei, um Feuer zu machen und die karge Nahrung zuzubereiten. Das Bild ist ein Sinnbild für das karge Dasein der Bergbauern und ihr Überleben während des harten Winters. Zugleich handelt es sich um eine Allegorie des Lebens und des Todes: Der Schnee legt sich zentnerschwer auf die Berge, Wiesen und Dächer und setzt die Frau einer unendlichen Ödnis und Einsamkeit aus. Ihr Weg ist vorbestimmt und führt in direkter Linie zum Kirchturm, zum Symbol für das Jenseitige.

Beim Gemälde *Meine Modelle* (*I miei modelli*, S. XVI) nahm der Künstler, wie meistens, Personen aus seiner vertrauten Umgebung zum Modell. Beim jungen Paar, das im rötlichen, caravaggesken Lichtkegel der Lampe ein auf der Staffelei befindliches Gemälde betrachtet, handelt es sich um Barbara Uffer, genannt Baba, das Kindermädchen der Künstlerfamilie, und um einen jungen Bauern, den Sohn der Köchin. Der Bildtitel ist doppelsinnig: Bei den zwei Bildern im Bilde, die im bäuerlichen Intérieur aufgestellt sind, handelt es sich um das grosse Gemälde *Pflü-*

*gen* (*L'aratura*) und um das noch unfertige, kleinere Bild *Rückkehr zum Schafstall* (*Ritorno all'ovile*). Auf beiden Darstellungen erscheinen, die von den beiden stumm betrachtenden Bauersleuten täglich zu versorgenden Tiere, ebenfalls als "Modelle" des Künstlers, aber nicht in der gewohnten Wirklichkeit, sondern in der überhöhten Realität von Kunstwerken.

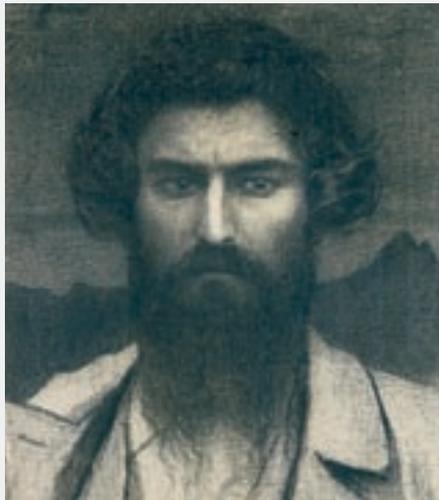
Das Gemälde *Mittag in den Alpen* (*Mezzogiorno sulle Alpi*, S. XII) ist ein hervorragendes Beispiel für Segantinis meisterliches Bannen des klaren, strahlenden Lichtes in den Alpen. In der Weite der Landschaft, die von den schneebedeckten Bergen majestätisch abgeschlossen wird, steht im Vordergrund hoch aufgerichtet eine junge Hirtin in ihrem blauen Arbeitskleid. Mit der linken Hand umfasst sie den Hirtenstab, die rechte greift an die Krempe ihres Strohhutes und beschattet die in die Sonne blinzelnden Augen. Das flirrende, intensive Licht der hoch stehenden Sonne bringt die Landschaft zum vibrieren. Der leichte Wind, in dem sich die beiden Vögel im strahlend blauen Himmel tummeln, gab dem Bild den ursprünglichen Titel *Windiger Tag* (*Giornata ventosa*).

### Letzte Jahre im Engadin

Im Jahre 1894 übersiedelte Segantini mit seiner Familie ins Oberengadin, wo er in Maloja das Chalet Kuoni mietete. Seit 1896 verbrachte die Familie die Wintermonate jeweils in Soglio im Bergell. Segantini machte



die Bekanntschaft mit dem Bergeller Maler Giovanni Giacometti und mit dem St. Moritzer Arzt und Sammler Oskar Bernhard. Im Engadin fand Segantini spektakuläre Motive und besondere atmosphärische Verhältnisse, die seine letzte Arbeitsphase zum Höhepunkt seiner Kunst werden liessen. In einem Brief an die Schriftstellerin Neera (Anna Radius Zuccari) vom 15. Januar 1896 schilderte Segantini, dass er nun hier oben den Endzweck seines beharrlichen Studiums erreicht habe: Nämlich die absolute und restlose Kenntnis der ganzen Natur in all ihren Abstufungen, von der Morgenröte bis zum Sonnenuntergang; und in der Wiedergabe aller Formen des Seins, sowohl was Menschen wie Tiere anbelangt, folge er einer inneren Begeisterung, um ein Werk zu schaffen, das ganz ideal und perfekt sein werde. Im Engadin verstärkte Segantini den symbolistischen Gehalt seiner Werke. Das zeigt unter anderem das berühmte Gemälde *Die bösen Mütter* (S. XVII). Thema ist die Bestra-



fung der Frau, die gegen das heilige Prinzip der Mutterschaft verstossen hat. Das Fegfeuer der Busse verlegte der Künstler in eine öde, bitterkalte Eiswüste hoch in den Bergen, wo die Mutter mit ihrem Kind in seltsamer Verrenkung im knorrigem Geäst eines Baumes gefangen ist. Links im Hintergrund sind drei weitere Stationen des Leidensweges der Mutter von der Sühne bis zur Erlösung festgehalten. Segantini setzte eine literarische Vorlage (die Dichtung *Nirwana*, indianisch inspiriert von Luigi Illica) in eine höchst eigenwillige bildnerische Deutung um. Trotz der irrealen Thematik handelt es sich um eine der schönsten Schneelandschaften in der Malerei überhaupt. Segantini selber

sprach von einer "Symphonie von Weiss und Blau, Silber und Gold"<sup>5</sup>.

Mit dem symbolistischen Thema der Mutterschaft hat sich Segantini stets intensiv auseinandergesetzt. Die Werkgruppe *Der Engel des Lebens* (S. XXVI) markiert den Wendepunkt Giovanni Segantinis zwischen einer primär naturalistischen Schilderung und dem mystischen Symbolismus. In Umkehrung der in Eiseskälte im Geäst des Baumes gefangenen Mutter im Gemälde *Die bösen Mütter* zeigt der Künstler hier die Mutter in inniger Umarmung mit ihrem Kind. Sie wird allerdings zur säkularisierten Maria, die weit über den Niederungen der Seenlandschaft über den Tod triumphiert. Mit allegorisch spiritualistischer Umsetzung der Mutterschaftsthematik innerhalb der natürlichen Gegebenheiten von Baum, Landschaft und Himmel rückt Segantini mit diesen Darstellungen in die Nähe der englischen Präraffaeliten.

Segantinis hohe Meinung von sich selbst manifestiert sich auf das Schönste in seinem *Selbstbildnis* (S. XVIII) von 1895. Der Künstler zeigt sich im frontalen Brustbildnis formatfüllend vor einem dunklen, fernen Berghorizont und einem hohen Himmel. Die ikonenhafte Strenge der Erscheinung, der durchdringende Blick und die Gesichtszüge legen eine Identifikation des Dargestellten mit dem Sohne Gottes nahe. Auch der eingewirkte Goldstaub trägt zu einem sakralen Eindruck bei. Die bildhafte Zeichnung erinnert an das berühmte *Selbstbildnis* von Albrecht Dürer aus dem Jahre 1500, in dem sich der Künstler eindeutig als Christus darstellte. Segantini sah sich als Künstler durchaus in einer auserwählten Rolle, als eigentlicher *Deus artifex*. "Macht die Kunst zum Gottesdienst"<sup>6</sup>, forderte er und folgte damit der Idee vom Künstler als Priester und Verkünder ewiger Wahrheit.

Seit 1896 plante Segantini ein *Panorama des Engadins* für die Pariser Weltausstellung von 1900. Das Projekt scheitert an den enormen Kosten. Segantini widmet sich schliesslich vor allem dem *Leben, Natur und Tod*. Entwurfszeichnungen zeigen, dass die Bilder in eine Rahmenarchitektur mit Medaillons und Lünetten hätten eingefügt werden sollen, was den Darstellungen des Lebenszyklus einen noch feierlicheren und metaphorischeren Charakter verliehen hätte. Im ersten Bild mit der Landschaft von Soglio (S. XIX) stell-

Giovanni Segantini,  
**Selbstbildnis**, 1895,  
Kohlezeichnung, mit  
Goldpulver und weisser  
Kreide, 59x50 cm  
(St. Moritz, Segantini  
Museum)



te Segantini “das Leben aller Dinge dar, die ihre Wurzeln in der Mutter Erde haben”<sup>7</sup>. Die Mutter mit ihrem Kind auf dem Baumstrunk, der Hirte, der eine Kuh der Herde zutreibt, oder die beiden von der Anhöhe heranschreitenden Frauen beleben das imposante Alpenpanorama, in der am späten Nachmittag die Bergkette von den letzten Sonnenstrahlen beschienen wird. Das Mittelbild (S. XX), mit dem Blick vom Schafberg auf das herbstliche Oberengadin mit den hellblauen Seenspiegeln und den Häusern von St. Moritz, zeichnet sich durch einen tiefen, ebenmässigen Horizont aus. Auf dem leicht nach links ansteigenden Alpweg treibt ein Bauer eine Gruppe von Kühen in die Bildtiefe, während im rechten Teil eine Frau mit einem Kalb und einer Kuh nachfolgen. Die eben untergegangene Sonne wirft ihr goldenes Licht als riesigen Strahlenkranz über den Himmel. Sie verwandelt das stille, friedliche Geschehen eines bald vollbrachten Tageswerkes und verleiht ihm ein andachtsvolle Stimmung. Das dritte Bild (S. XXI) zeigt die Gegend von Maloja mit dem Blick gegen das Val Maroz im Bergell. Nach den Worten Segantinis “verkörpert dieses Bild das Sterben aller Dingen”<sup>8</sup>. Dieser wird einerseits durch die Jahreszeit, den Winter mit seiner eisigen Kälte und der bedrückenden Last des Schnees versinnbildlicht. Andererseits weist das Geschehen ebenso deutlich auf die Todesthematik hin: Ein Leichnam wird aus dem Haus getragen, um auf dem bereitstehenden Schlitten zum Friedhof geführt zu werden. Gleichwohl wohnt der Darstellung etwas Tröstliches inne: Der Weg, den es einzuschlagen gilt, führt in die Raumtiefe des Bildes, wo die Morgensonne eben

über den Bergen aufgegangen ist, und wo ein geheimnisvolles, visionäres Wolkengebilde auf ein überirdisches Dasein und auf die Wiederkehr des Lebens hindeutet.

Trotz der schwierigen Kindheit und Jugendzeit und ungeachtet aller widriger Umstände hat sich Segantini dank seines unerschütterlichen Willens zum Erfolg schliesslich als Künstler durchgesetzt. Mit dem zunehmenden Erfolg ging auch ein sozialer Aufstieg einher. Als arrivierter Künstler pflegte Segantini einen luxuriösen Lebensstil. Die Darstellung seiner Jugenderlebnisse, die Bianca, die Tochter Segantinis, 1909 erstmals herausgeben hatte, liest sich wie eine nachträgliche Selbstdefinition des erfolgreichen Künstlers, der sich von seinen frühen traumatischen Erlebnissen mit der Schaffung eines “individuellen Mythos” zu befreien suchte.

Im September 1899 begab sich der Künstler auf den Schafberg, um hier am Mittelbild zu arbeiten. Am 18. September erlitt Segantini eine akute Bauchfellentzündung und starb am 28. September in Anwesenheit von Oskar Bernhard, seines Sohnes Mario und seiner Lebensgefährtin Bice.

### Gefeiert und geschmäht

Zu seinen Lebzeiten, spätestens seit seiner Niederlassung im August 1886 in Savognin, war Giovanni Segantini ein aussergewöhnlich erfolgreicher Künstler. Nachdem er mit der ersten Version des Gemäldes *Ave Maria bei der Überfahrt* auf der Weltausstellung 1883 in Amsterdam geehrt wurde, reihte sich Auszeichnung an Auszeichnung. So erstaunt es wenig, wenn Segantinis Landschaftsbilder die teuersten ihrer Zeit waren, und seine weni-

Giovanni Segantini,  
**Leben**, 1896-1899,  
Öl auf Leinwand,  
190x322 cm  
(St. Moritz, Segantini  
Museum, Dauerleihgabe  
der Gottfried-Keller-  
Stiftung)



gen symbolistischen Werke bis 1914 ebenfalls exorbitante Preise erzielten. Neben den vielen wichtigen Ausstellungen in den internationalen Zentren der Kunst, bildeten die Ankäufe von Hauptwerken durch renommierte Museumssammlungen eine weitere Grundlage für die frühe Präsenz seines Schaffens in zahlreichen Städten Europas. Segantinis immense Anerkennung war indes eine zwiespältige: Das Überhäufen mit Medaillen kam von der sogenannten "offiziellen" Seite, welche den akademischen Traditionen folgte, was dem Künstler zeitweise die Schmähung als Salonmaler, als "pompier" eintrug. Gleichzeitig wurde er aber auch von der Avantgarde, von den Vorkämpfern für eine fortschrittliche neue Kunst, reklamiert. Mit den Ausstellungen in Paris und in Wien fand der Triumph zwei Jahre nach dem Tod des Künstlers einen glanzvollen Höhepunkt: Giovanni Segantini galt nun als einer der berühmtesten Künstler seiner Zeit und als der grösste Maler des Symbolismus. Bis zum Ausbruch des Ersten Weltkrieges wurde Segantinis Kunst in halb Europa gefeiert. Eine eingeschworene Gemeinde nahm seine Botschaft wie ein Evangelium auf. Höhepunkt und weithin sichtbares Zeichen für die Segantini-Verehrung ist das genau neun Jahre nach dem Tod des Künstlers am 28. September 1908 eröffnete Segantini Museum in St. Moritz. Vom Zentralbau und der mächtigen Kuppel an ausgewiesener Lage hoch über dem St. Moritzersee geht der Blick auf den Schafberg, wo Segantini 1899 überraschend gestorben war. Das Museum erweist sich als eine Art Mausoleum, als ein begehbares Denkmal, als Gedenkstätte und als eine in Steinquadern gefügte Apotheose. Diese enorme Wertschätzung fand während

der zwanziger Jahre ein jähes Ende. Segantinis Symbolismus fiel ebenso in Ungnade wie die Werke eines Arnold Böcklin, Max Klinger, James McNeill Whistler oder Franz von Stuck. Seit der grundlegenden, 1903 erschienenen *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst* von Julius Meier-Graefe konzentrierte sich das kunsthistorische Interesse fast ausschliesslich auf die bahnbrechenden Innovationen, wie sie vor allem von der französischen Kunst geleistet wurden. Die Aufmerksamkeit der Kritik und der Kunstgeschichte galt fortan jenen künstlerischen Leistungen, welche zu den umfassenden Veränderungen des Bildverständnisses gegen Ende des letzten Jahrhunderts beigetragen hatten und somit ausdrücklich dem Prinzip der Avantgarde folgten. Segantinis nicht zu unterschätzender Beitrag zur Befreiung der Farbe aus der düsteren Tönung zur leuchtenden Reinheit (Divisionismus) und seine Vorbildlichkeit für den Futurismus wurde dabei schlicht übersehen.

Während der fünfziger Jahre rückte Segantini mit seiner romantisierten Lebens- und Leidensgeschichte, um die sich so manche Legenden rankten, zunehmend zu einem der beliebtesten und populärsten Künstler auf, zum "Maler der Berge", dessen Werke dank Kunstdrucken und Reproduktionen in Millionenauflagen einem breiten Publikum vertraut und lieb geworden waren. Man schätzte an Segantinis Schilderungen der Bergwelt die friedvolle Harmonie einer vermeintlich heilen und verloren gegangenen Welt. Aus Fachkreisen erwuchs jedoch bald eine Kritik, die Segantinis Kunst als überholt, nostalgisch, sentimental oder arg moralisierend einstufte. Man warf Segantini unter anderem vor,

angesichts des Proletariats und der zunehmend industrialisierten Welt die Flucht in die Berge unternommen zu haben, um dort Bilder zu malen, die sich nicht um eine Auseinandersetzung mit den sozialen Problemen kümmerten.

Das arg ramponierte Renommee Giovanni Segantinis als scheinbarer Nostalgiker und Traditionalist hatte tiefe Spuren hinterlassen. Das hat damit zu tun, dass sich die Auseinandersetzung mit dem Œuvre lange und fast ausschliesslich auf die inhaltlichen Aspekte konzentriert hat und damit die malerischen Qualitäten übersehen und zu wenig gewürdigt wurden. Mit der Technik des Divisionismus gelangen dem Künstler Bilder von Schneefeldern oder Sommerlandschaften, die mit ihrer Leuchtkraft der Farben einzigartig sind und derart revolutionär waren, dass sich nachfolgende Künstlergenerationen auf Segantini als Vorbild beriefen. Erst mit der grossen Retrospektive von 1990 im Kunsthaus Zürich sowie mit den Ausstellungen im Kunstmuseum St. Gallen und im Segantini Museum in St. Moritz anlässlich des 100. Todestages des Künstlers Segantini erfuhr seine Kunst wieder eine adäquate Würdigung. Es ging dabei schlicht darum, Segantini endlich wieder "neu zu sehen". Gleichwohl könne es nach der Meinung von Christian Klemm nicht verwundern, wenn die Kunst Segantinis noch

nie das vordergründige Interesse an den Inhalten, an der symbolistischen Thematik, welches den Blick auf die ungemein malerischen Qualitäten des Künstlers richtiggehend versperrt hatte oder: Gibt es schönere, überzeugendere Schnee- oder auch Sommerlandschaften von einer vergleichbaren Leuchtkraft der Farben in der damaligen Kunst, wie wir ihnen beispielweise bei den Bildern *Rückkehr vom Walde* oder *Mittag in den Alpen* begegnen?

\* Konservator Segantini Museum, St. Moritz, und Direktor des Bündner Kunstmuseums, Chur.



heute "merkwürdig isoliert neben den üblichen Vorstellungen von der Entwicklung der Kunst gegen Ende des 19. Jahrhunderts" stehe, obwohl Segantini zusammen mit Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Edvard Munch, Ferdinand Hodler, Paul Cézanne und Claude Monet "zu den Vollendern der grossen Landschaftstradition"<sup>9</sup> gehöre. Es war in erster Li-

Giovanni Segantini,  
**Tod**, 1897-1899,  
Öl auf Leinwand,  
190x322 cm  
(St. Moritz, Segantini  
Museum, Dauerleihgabe  
der Gottfried-Keller-  
Stiftung)



## Der poetische Zauber Segantinis in Sankt Gallen

von Gaspare Barbiellini Amidei \*



Verliebt in Segantini habe ich mich in Sankt Gallen, die Stadt ist geeignet für langlebige Leidenschaften. Zum Museum gelangt man durch einen kleinen Park, der ein Rosenbeet und eine Voliere hat, sie schienen gleichsam von Italien eingeflogen zu sein. Es war 1999, man stellte die Werke der Stiftung Fischbacher aus, der grosszügigen Geste eines Sammlers zu verdanken, dessen Familie für den Kanton, in dem ich einige Jahre gelebt habe, wirtschaftlich und kulturell von zentraler Bedeutung ist. Werke von Segantini waren mir schon in St. Moritz, Mailand, Wien und Zürich flüchtig vor die Augen gekommen, doch hatten sie mich jedes Mal gleichgültig gelassen. Vieles schien mir altbekannt und allzu abgemacht, die verlorene Kindheit auf der Strasse, der Beruf als Schuster, die Abschiebung in die Anstalt, die Malkurse an der Abendschule mit anschliessendem Studium an der Brera, die Befreiung aus der Not, schliesslich der Sprung ins internationale Rampenlicht durch Vermittlung der einflussreichen Kunsthändler Grubicy. Gerade aus Mailand, wo es zunächst Albert Grubicy, später Umberto Tossi besessen hatte, war das Bild *Frühmesse* gekommen, mit diesem seinen von hinten gemalten, trepenaufsteigenden Pfarrer mit schwarzer Soutane und breitem Hut, von dem etwas Rabenhaftes ausgeht. Ich begegnete ihm gleich im

für die kleinen Geheimnisse eines sowohl ideologisch als auch sentimental bitonalen Künstlers. *Frühmesse* ist ein übermaltes Bild, es birgt eine zweite Bedeutung und vermittelt eine zweite Botschaft. In diesem Gemälde ist Segantini wie mancher "radierende Dichter" der Avantgarde, er verhüllt Teile der bereits realisierten Darstellung, zensiert ehemals Ausgesagtes, isoliert die einzig überlebende Figur aus dem Kontext und zeigt uns das Gegenteil dessen, was er vormals entworfen hatte. Paradoxerweise häuft er ausgerechnet über eine Subtraktion neue Bedeutungen an. Er recycelt die Komposition und architektonische Struktur von *Die bösen Zungen (I commenti maligni)*, einer 1882 in Turin ausgestellten Arbeit, die grossen Anklang gefunden hatte. In diesem ersten Gemälde "erzählte" er die Geschichte von drei Priestern, einer Schwangeren und einem Hund, den Protagonisten einer explizit antiklerikalen Bildanekdote, die er für Begriffsstutzige noch fürsorglich mit dem Untertitel *Absolution verweigert (Non assolta)* – versah. Das exakte Gegenteil scheint indes das neue Bild darzustellen, das auf der weiten, metaphysischen Treppe der spätbarocken Kirche zu Veduggio einen einzigen Priester stehen lässt, wodurch der Hintergrund karger wird, sich erweitert und eine neue Bedeutung annimmt. Röntgenographisch wird bestätigt, dass sich



ersten Saal des Sankt Gallener Kunstmuseums, wohin es Otto Fischbacher gebracht hatte, nachdem er das Bild 1940 in Samedan, im magischen Engadin, erworben hatte. Die magische Chiffre Segantinis lässt sich leicht entziffern, sobald man sie vor dem Hintergrund dieses Kantons liest, in dem an manchen Tagen dasselbe zwiespältige Licht herrscht. Die Aura, die von Segantinis Bildern ausgeht, ähnelt der Aura der Apfel- und Kirschaumbfelder des nahegelegenen Bodensees. Sie dient gleichsam als Vergrösserungsglas

unterhalb der Übermalung, gleichsam als deren Gewissen und Gedächtnis, das alte Bild befindet. Auf diesem Weg, scheint mir, überlagern sich sowohl materiell als auch intellektuell unterschiedliche, jedoch keineswegs antithetische Symbolismen. Die Manipulation der realistischen und phantastischen Elemente, die der Künstler einsetzt, hat einen stupend zweideutigen Ausgang. Es gelingt nicht zu ergründen, und dies ist zusätzlicher Reichtum, ob es sich schlicht um einen Kunstgriff oder aber um eine erweiterte Weltanschauung han-

Giovanni Segantini,  
**Frühmesse**,  
1885-1886, Öl auf  
Leinwand, 108x211 cm  
(St. Moritz, Segantini  
Museum, Dauer-  
depositum der Otto  
Fischbacher Stiftung  
St. Gallen)

delt. Was Segantini mit Sicherheit darzustellen gelingt, ist das transzendente Unvermögen seiner wie unserer Zeit. Der Geistliche steigt die Treppe empor, ohne zum Himmel aufzublicken. Die Kirche ist architektonisch gegeben, auf dem Bild jedoch ist sie eine Leerstelle – weder menschliches Manufakt noch sakrale Stätte. Und vom Abwesenden fehlt jede Spur. Doch ist das Licht des Abwesenden da, und es ist einzigartig. Es ist Segantinis wahres Geheimnis. Ja, es verwirrt mich, dieses italienische, an die Gestade des Bodensees verlegte Licht, es ist das Licht einer Morgendämmerung, der eine Präsenz innewohnt, Präsenz einer Gottheit, die aus diesen Bildern gewichen ist. Es ist ein mütterliches Licht. Von seiner Mutter, Margherita Girardi, die verstarb, als er gerade sieben war, bewahrte der Künstler ein liebes, lichtvolles Andenken, seinen Freunden erzählte er, sie sei "schön wie ein Sonnenuntergang" gewesen. Und aus Liebe zu ihr, wie auch zu sich selbst und seiner Heimat, malte er Sonnenauf- oder Untergänge als Modus, das Leben zu schildern. Die Leuchtkraft der Morgendämmerung in diesem Bild intensiviert das Blau des Himmels und das Weiss des kleinen Mondes, der aus einer Ecke der Komposition hervorlugt. Mit anbrechendem Tage in die Ferne gerückt, verschwindet der Mond von *Frühmesse* nicht, er harrt aus wie wir es tun, weil er wie wir erfahren möchte, welches Ende die Geschichte nimmt – sowohl die sichtbare, ganz auf den Schultern des einsam und gekrümmt dahinwandelnden Pfarrers lastend, als auch die unsichtbare, vom Maler zwar versteckt, aber nicht ganz ausgelöscht. Sofern ihr die Absolution, wie es im Untertitel heisst, verweigert wurde, welches Schicksal widerfuhr dann dem armen schwangeren Mädchen aus der ersten Fassung des Bildes, nachdem es übermalt war?

Das Licht geht hier aus den Farben hervor, doch die Farben Segantinis – aus welchen psychischen Tiefen und aus welchen ungelösten Konflikten mit dem Unsichtbaren gingen die hervor? Als einer, der sich der Natur und ihrer Gegenwart verschrieben hatte, die schwerer als die menschliche zu tilgen ist, verschleierte Segantini aufgrund seiner Schüchternheit Wahrheiten menschlicher Existenz. Dieses Gefühl der Verschämtheit, wenn nicht gar der Verklärung, habe ich auch in *Ave Maria bei der Überfahrt*, einem weiteren Besitz der Stiftung Fischbacher, wiedergefunden.



Es stellt den ersten divisionistischen Versuch auf italienischem Boden dar, ist mithin ein einzigartiges Dokument. Die Einheit der Farben und der Darstellung ist aufgesplittert, aber nicht preisgegeben, der Sinn stellt die Einheit wieder her. Das Licht ist abendlich und morgendlich zugleich. Auf- und Untergehen werden bei Segantini zur ein und derselben Sache, darin ist er den Alchimisten vergangener Zeiten gleich. Es gibt, neben den malerischen, auch innere Beweggründe für diese Sorte von Magie, die ich auch im dritten und vierten Gemälde der Stiftung Fischbacher, *Rückkehr vom Walde* und *Mittag in den Alpen*, entdeckte. Um sie zu betrachten, habe ich mich auf eine Bank des Kunstmuseums gesetzt und Konzertmusik gehört. Ich dachte, sie käme aus der Tonhalle, einem Gebäude, das hundert Meter weiter in derselben Museumsstrasse steht, doch täuschte ich mich. Was da musizierte waren die Bilder Segantinis. Sie spielten, fast buchstäblich, die Sinfonie Blau-, Grün-, Grau- und Weiss-Farben im langen Winter der Alpen, der die anonyme Frau mit ihrem Schlitten im Schnee aufnimmt, sie spielten den langsamen Walzer von Hochrot, Blau, Ocker und Gelb der kleinen Hirtin und deren Schafe. Die Frauen Segantinis, wie die von Sankt Gallen, das einige seiner schönsten Bilder gesammelt und der Allgemeinheit zugänglich gemacht hat, sind wie *Rosenblütenblätter* (*Petali di rose*), der Titel eines Werkes einer anderen Privatsammlung. Diese Portraits verwahren die enigmatische Chiffre Segantinis, eines Malers, den wir als moderne Betrachter deshalb lieben, weil er uns nicht nur Dinge sehen, sondern darüber hinaus, uns vieles erahnen lässt.

\* Schriftsteller und Journalist. Ordentlicher Professor für Soziologie der Kommunikation.

Giovanni Segantini,  
**Die bösen Zungen**  
oder **Absolution**  
verweigert.  
1884-1885, Öl auf  
Leinwand, 108x211 cm  
(sichtbar auf Röntgen-  
aufnahmen unter  
*Frühmesse*, St. Moritz,  
Segantini Museum,  
Dauerdeponium der  
Otto Fischbacher  
Stiftung St. Gallen)



## Von Livigno zum Maloja

Veltliner Motive in der künstlerischen Biographie Giovanni Segantinis

von Franco Monteforte \*





Im Frühjahr 1886 verliess Giovanni Segantini endgültig den Lago di Pusiano und die Brianza. Seine Schulden wuchsen, und zusammen mit den Schulden wuchs die Feindseligkeit der Leute gegenüber dem zottelbärtigen "Gschuckten" mit den langen Haaren, der sich bedienen liess, ohne die Rechnungen zu begleichen, zu Hause sich mit Modellen umgab und obendrein nie zur Kirche ging. Bice, seine Lebensgefährtin, hatte soeben die vierte Tochter, Bianca, geboren, sodass Segantini immer dringender zu Geld kommen musste. Mehr noch als des Geldes bedurfte er jedoch der Liebe und der Zuwendung, zwei Dinge, die er bis dato schmerzlich hatte vermissen müssen. Aus diesem Grund war er mit Bice Bugatti, Schwester seines Studienkollegen Carlo Bugatti, Kunstschler und namhafter Designer von Jugendstilmöbeln sowie Vater von Ettore, Schöpfer des legendären Rennwagens, ohne viel Aufhebens gleich unter ein Dach gezogen; aus diesem Grund hatte er auch den rauflustigen Mailänder Künstlerkreisen die Brianza vorgezogen, wo ein spartanisches, bäuerliches Leben seine kreativen Kräfte stärken konnte, und die mit 200 Lire dotierte Monatsrente der Galeristen Grubicy, denen er sämtliche Rechte abgetreten hatte (einschliesslich des Rechts, seine Bilder zu signieren), es ihm ermöglichten, sich ausschliesslich der Malerei zu widmen und eine rasch anwachsende Familie wohlständig zu erhalten. Auf diesem Weg war die erste, heute zerstörte Fassung von *Ave Maria bei der Überfahrt* entstanden, in Amsterdam mit dem ersten Preis ausgezeichnet, sowie das superbe *Frühmesse* und *An der Stange*, das einzige

vom italienischen Staat für die Galleria d'Arte Moderna in Rom erworbene Segantini-Bild, in welchem der Künstler im Zuge des Versuchs, mit auf der Palette oder auf der Leinwand vermischten Farben die strahlende Plastizität von Gräsern und Sennen wiederzugeben, die expressiven Möglichkeiten derselben bis ans Äusserste getrieben hatte. Doch gerade in diesen Arbeiten stiess die Farbe an jene Grenzen der Leuchtkraft, die Segantini vergeblich zu überwinden suchte, und das Licht blieb im Farbgemisch wie eingefangen, und mit ihm auch jene vage Sehnsucht nach einer harmonisch-religiösen Einswerdung von Mensch und Natur, welche die konzeptuelle Quintessenz des Segantinischen Werkes ausmacht.

Abgesehen von den Schulden und der ihn umgebenden Feindseligkeit war dies möglicherweise der tiefere Grund, weshalb es ihn fortzog. Wie dem auch sei, im Sommer 1886, nach einem Mailänder Zwischenaufenthalt von wenigen Monaten, brach Segantini mit Bice auf, um sich einen neuen Wohnort zu suchen, zunächst im Umkreis von Como, später im Veltlin. Warum nun aber gerade im Veltlin? Mit Sicherheit hatte er diesen Hinweis nicht von Emilio Longoni, der wie Segantini einige Zeit in der Brianza gelebt hatte, sich zum Malen ins Veltlin jedoch erst nach 1902 begeben hätte, als die Eisenbahnlinie eingeweiht wurde. Vielleicht stammte er von Alberto und Vittore Grubicy, die ihre Schulzeit in einem Internat in Sondrio zugebracht hatten, aus dem sie geflohen waren, um Garibaldi auf dem Stilfser Joch zu erreichen, oder von den Freunden der Mailänder *Scapigliatura*,

Giovanni Segantini,  
**An der Stange**, 1886,  
Öl auf Leinwand,  
169×389,5 cm (Rom,  
Galleria Nazionale  
d'Arte Moderna)

die nach Santa Caterina Valfurva gingen, um sich mit den eisenhaltigen Wassern zu kurieren. Ganz sicher muss ihm, wie Raffaele Calzini schreibt, der “Carlinett de la Madonna”, sein Modell in Pusiano, vom Veltlin erzählt haben, denn von der Strasse, die zum Stilfser Joch führt, kannte dieser jeden Meter. Segantini und Bice Bugatti erreichten Bormio und von dort Livigno. Dem Bericht Reto Roedels zufolge, begeisterte sie die milde, ursprüngliche Schönheit des Livigno-Tals so sehr, dass sie beschlossen, sich dort niederzulassen<sup>10</sup>. In seinen Schriften und Briefen erwähnt Segantini Livigno nicht, und alles, was wir von seinem flüchtigen Aufenthalt wissen, verdanken wir den Berichten von Grubicy und Bice Bugatti, auf deren Erinnerung sich vermutlich die berühmte Passage in Raffaele Calzini’s romanhaft ausgeschmückter Segantini-Biographie stützt, die so viel zur Legende des Künstlers beigetragen hat<sup>11</sup>.

“Die Ankunft des krampusartigen Schwarzbarts mit der schönen Blondin an seiner Seite – schreibt Calzini – erweckte die Aufmerksamkeit des Dorfes. Es war ein Samstagabend (der Tag der Hexerei), und man nahm die zwei Reisenden nur ungern auf. Der Oberste des Dorfes kontrollierte und begutachtete die Gesten und Worte des geheimnisvollen Paares. Der forschende Blick des Mannes, sein ständiges Sicherkundigen über alles, was er sah, machte ihn bei den Bewohnern sogleich verdächtig. Wie es schien, führte er ein Heft bei sich, in das er nicht schrieb, sondern rätselhafte, undeutbare Zeichen eintrug. Der Pfarrer empfahl dem Gemeindefunktionär, ein allgemeines Verhör vorzunehmen. Woher kamen die beiden? Welchen Beruf übten sie aus? Welcher Nationalität gehörten sie an? Welchen Glauben praktizierten sie? Die ein wenig metaphysischen und ironischen Antworten des Segante sorgten für noch grössere Verblüffung. Der Unglaube verwandelte sich in Feindseligkeit, und die Feindseligkeit in Wut. Am Morgen, anstatt beim Gottesdienst zu erscheinen, hatten sich die zwei Segantinis vom augenkullernden Wirt Wecken und Wurst servieren lassen und waren dann in Richtung Berge aufgebrochen; der Mann mit einem Schreibheft, die Frau, unerhörte Schande, mit einem Lesebuch unterm Arm! Die Bevölkerung rottete sich gegen die Eindringlinge zusammen, und sie mussten davon eilen

so schnell sie ihre Beine trugen, unter einem Hagelschauer böser Worte und den Steinwürfen der Kinder”.

Sind die Dinge tatsächlich so gelaufen? Schwer zu sagen. Segantini sprach höchst ungern über diese Art von Vorfällen, und seine Notizhefte, Skizzen und Zeichnungen sind uns leider verlorengegangen. Wollen wir jedoch Calzini glauben, so “sprach er nicht mit Bitterkeit darüber; er lächelte”.

Das Lachen allerdings verging ihm, als er von Livigno aus nach Tirano kam, wo die Aufnahme kaum herzlicher war und wo zweifelsohne etwas vorgefallen sein muss, was ihn zutiefst verletzte, wenn er sich dazu durchrang, der Römischen Zeitung “La Riforma” einen wenig bekannten Brief zu schreiben, den auch verschiedene Mailänder Blätter und die zweimal wöchentlich erscheinende Veltliner Zeitschrift “La Provincia”<sup>12</sup> abdruckten.

“Nach einer höchst beschwerlichen Alpenüberquerung mit meiner vor Müdigkeit erschöpften Frau im “Hotel Post” in Tirano, Veltlin, angekommen – schreibt Segantini –, kamen wir, anstatt zur Ruhe, mächtig in Zorn über die garstigen Worte und beleidigenden Witzeleien, die eine am Nebentisch sitzende Gruppe von Einheimischen sich erdreistete,



Segantini in einem  
Fotoportrait von 1885.

uns an den Kopf zu werfen, um die gähnende Leere ihrer Abende auszufüllen.

Ein Offizier der Karabinieri, der zur Gruppe gehörte, gab ihnen, als er mich empört aufstehen und an den Rand meiner Geduld getrieben sah, ein Zeichen, dass sie aufhören mögen; was denn auch geschah. Das Tollste ist jedoch, dass dieser in voller Montur daherkommende Diener des Staates, die Aufgabe, zu provozieren und den Genuss, einen armen Teufel, der keinem was zuleide tat, wieder aus der Fassung zu bringen, nun ganz für sich allein in Anspruch nahm, indem er sich vor meine Frau stellte (welche sich wegen ihrer wundgelaufenen Füße nicht erheben konnte) und sie eine halbe Stunde lang mit lächerlicher, wenn nicht gar beleidigender Beharrlichkeit anstarrte, wiewohl diese mehrmals ihren Missmut und Zorn darüber bekundet hatte. Dabei waren die Blicke, die mir zugeworfen wurden, nicht ohne Bedeutung; sie schienen zu sagen: "Mach den Mund auf, und ich lass dich *osperra*". Ich hatte keine Wahl, ich musste schlucken.



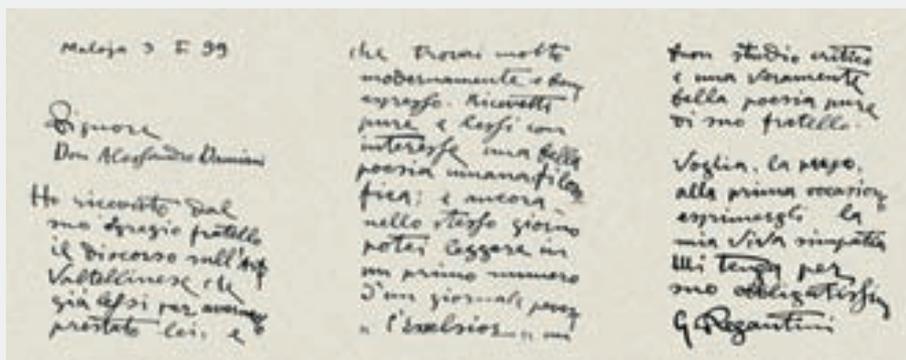
Giovanni Segantini,  
**Portrait der Verlobten Bice Bugatti** oder **Studie des Kopfes einer jungen blonden Frau**, 1878-1879, Öl auf Leinwand, 36,5x28 cm (Mailand, Galleria d'Arte Moderna)

Von wegen honigsüsse Lobgesänge auf die Gastfreundschaft unserer herzenguten Bauern und den vielgerühmten Schutz, den der Staat seinen friedliebenden Bürgern angedeihen lässt. Nichts wie weg von hier!"

Der Brief, den sicherlich der Freund Enrico Dalbesio oder vielleicht derselbe Vittore Grubicy korrigierte, zum damaligen Zeitpunkt bei der liberalen Römischen Zeitung als Kunst-

kritiker tätig, war aus Mailand bei der "Provincia" von Emilio Quadrio eingetroffen, der von der lombardischen Hauptstadt, wo er mit Segantini in den Kreisen der *Scapigliatura* zu verkehren pflegte, mit seinem Verlag soeben ins Veltlin umgezogen war. In dieser Zeitung<sup>13</sup> erschien eine Replik, in der die Protagonisten der Episode unter dem Hinweis, dass sich die Begebenheit nicht beim Post, sondern im Hotel "Italia" zugetragen habe, zwar die Drohungen bestritten, den Vorwurf aber, unentwegt "auf die schöne Begleiterin des Malers" gestarrt zu haben, gerne bestätigten, habe doch die Dame "nachdem sie ein elegantes Cape abgelegt hatte, eine Welt schöner Dinge sehen und einsehen" lassen. Auf diese Weise endete in Tirano Segantinis kurze Begegnung mit dem Veltlin. In Livigno hatte er eine freundliche Natur, dafür feindselige Menschen vorgefunden. Ins österreichische Tirol, wo er geboren war, konnte er nicht zurückkehren, weil er als überzeugter Pazifist den Wehrdienst verweigerte, und Bice ihm das Versprechen abgerungen hatte, dass seine Künstlerhände niemals eine Waffe berührt hätten. So entschieden sie, in Richtung Graubünden weiterzuziehen, um die berühmte Via Mala kennen zu lernen, von der ihnen der Freund Dalbesio voller Begeisterung berichtet hatte.

Mit der Postkutsche von Tirano (und nicht von Castasegna, wie Calzini schreibt) über den Bernina erreichten sie Silvaplana und stiegen von hier über den Julier ins Oberhalbstein hinab, doch in Savognin eingetroffen, liess Segantini die Postkutsche anhalten. Hier, auf 1200 Metern, war die Luft glasklar, und wie in Livigno gab es sanft auslaufende Hänge und ein breites Tal mit einem langgestreckten Dorf in der Mitte. Sie beschlossen, im Hotel der Gebrüder Pianta abzusteigen, zweier aus Puschlav Gebürtige, die gut Italienisch sprachen, doch bald hätten sie die Villa von Donna Margherita Petterelli gemietet, gebürtige Italienerin und Witwe eines Militärarztes. Die Piantas, Petterellis und überhaupt alle Familien, die einflussreich waren, förderten die Eingliederung der Segantinis in die Dorfgemeinde, und ein Hirtenmädchen von 14 Jahren, Barbara Uffer, genannt Baba, wäre bis zu Segantinis Tod an der Seite der Familie geblieben, als Gouvernante des Hauses, erfahrene Bergführerin und Leibmodell des Malers. Die Petterellis, unter denen sich auch ein



Staatsrat und ein Mitglied der kantonalen Regierung befanden, hätten für Segantini sogar erreicht, dass ihm gegen Hinterlegung einer Kautions von 3000 Franken, die teilweise von Grubicy geleistet wurde, sowie gegen Vorlage einer schlichten Geburtsurkunde, die sich Segantini über den Freund G. Zippel aus Tirol zuschicken liess, eine Sonderaufenthaltsgenehmigung ausgestellt würde; denn Segantini besass weder einen Pass noch eine Nationalität und wäre zeitlebens freiwillig staatenlos geblieben. "Ich bezweifle, dass sich der Frieden herstellen, und der Krieg abschaffen lässt, solange es ein nationales Parlament gibt – schrieb er 1891 an Grubicy – Nationales Parlament bedeutet Heimat, Heimat bedeutet Fahne, und dieser Respekt zu verschaffen, bedeutet, sie zu verteidigen; solange ein Stoffetzen jeglicher Farbe im Wind flattern wird, solange es dieses Relikt der Barbarei, dieses Symbol brutaler Überwältigung und Eroberung geben wird, werden die Mittel der Vernunft weder uns noch unsere Brüder davon abhalten können, hinzueilen und uns auf barbarische, ja bestialische Art und Weise niederzumetzeln"<sup>14</sup>. In der Vorstellung Segantinis hätte die Welt eine internationale Konföderation von Gemeinden und selbständigen Provinzen sein sollen, "auf dass jeder mit den Gesetzen lebe, die den wirtschaftlichen Bedingungen und dem Wesen seines Volkes am besten entsprechen", mit anderen Worten eine kleine Schweiz. Und dies erklärt vielleicht, weshalb er die Schweiz, einmal dort angekommen, nicht mehr verlassen wollte.

Auch in Savognin ging er nie zur Kirche, doch wiewohl er darauf bedacht war, die Distanz zu wahren, schmeichelte ihm das Gefühl, von der Gemeinde akzeptiert zu werden, so sehr, dass er sich einmal anbot, so gut wie unentgeltlich ein Madonnen-Fresko mit zwei Heiligen auf der in Restaurierung befindlichen

Fassade der Pfarrkirche "Nossa Donna" auszuführen, ein Projekt, das der ihn protegierende Kapuzinerorden durchzusetzen versuchte, der Gemeinderat aber schliesslich ablehnte. Offenbar zu Recht, denn Segantini zahlte keine Steuern und trotz des steigenden Einkommens hatte er in Savognin erneut begonnen, Schulden zu machen. Er war in jenen Jahren der bestbezahlte Maler Europas, Alberto Grubicy hatte seine Monatsrente von 200 auf 300 Lire erhöht, führte für jedes verkaufte Bild ausserdem eine variable Tantieme an ihn ab, und er selbst tätigte häufig Direktverkäufe in ganz Europa unter Umgehung seiner Vertragspflichten Grubicy gegenüber. Den herrschaftlichen Lebensstandart, den er für sich in Anspruch nahm, deckten diese Einkünfte allerdings nicht. Das Haus, eine zweistöckige Villa mit vierzehn Zimmern, hatte Segantini mit kostbaren Wandteppichen und neugotischen Stilmöbeln angefüllt, er unterhielt Aktmodelle und Hausgehilfen, für seine Kinder, die nicht zur Dorfschule gehen sollten, zusätzlich einen Hauslehrer, und was den Weinkeller anbelangt, so bestellte er immer nur das Feinste vom Feinsten – mal bei diesem, mal bei jenem Lieferanten, zu de-

Oben:

Brief Giovanni Segantinis an Don Alessandro Damiani, Bruder des aus Morbegno gebürtigen Dichters Guglielmo Felice (Colico, Privatarchiv von Martino Fattarelli)

A destra:

Giovanni Segantini, **Häuser in Capolago**, 1895-1897. Zeichnung mit Bleistift und Pastellfarben, 32x26 cm (Privatbesitz)



nen, wie Calzini weiss, auch der Weinhändler De Giacomi in Chiavenna zählte. Dieser De Giacomi soll ihm eines Tages den Tip gegeben haben, „einen berühmten erzbischöflichen Wein namens Costanza in der kleinen Schenke vis-à-vis des Churer Doms“ zu versuchen, und eben in Chur soll Segantini Alberto Grubicy gegenüber erstmals verlautbart haben, dass er Savognin endgültig zu verlassen gedachte.

Denn Hand in Hand mit den Animositäten in der Gemeinde war das Bedürfnis in ihm gewachsen, seine Kunst durch das Aufsuchen einer neuen Alpstätte, in der das Licht noch reiner gewesen wäre, abermals zu erneuern, fast so, als wüchsen in seiner Seele das Bedürfnis nach Licht und jenes nach Liebe im Gleichakt.

In Savognin war in seine Malerei schlagartig Leben, Leuchtkraft, vibrierende Intensität gekommen dank der neuen, auf Anregung von Vittore Grubicy experimentierten divisionistischen Maltechnik, der zufolge die Grund- und Komplementärfarben nicht auf der Palette zu vermischen, sondern pur auf die Leinwand aufzutragen sind, in feinen, säuberlich getrennten Filamenten, die das Auge des Betrachters, im Zuge seiner Wahrnehmung, selbständig wieder zusammensetzt. Deshalb beginnt er, von vielen seiner Sujets aus der Brianzoler Zeit Zweitfassungen anzufertigen, unter anderem vom berühmten *Ave Maria a trabordo*, nunmehr gänzlich durchtränkt

auszeichnen, dass in ihnen fast immer die Figur der Baba wiederkehrt, als Inbegriff menschlicher Weiblichkeit kontrapunktisch abgesetzt gegen die Weiblichkeit der Natur. Segantinis Natur ist eine mütterliche Natur, eine Natur, deren Leben harmonisch-lieulich mit dem Leben des Menschen verschmilzt, in einer pantheistischen Einswerdung, die das Licht zum Ausdruck bringt. Und namentlich im Thema der Mutterschaft, wie wir ihr in ihrer ganzen pantheistischen Vitalität in der Natur begegnen, liegen, wie ich meine, die Ursprünge des eigenwilligen Symbolismus Segantinis begründet, wie er sich während seiner letzten Lebensjahre in Maloja herauskristallisieren sollte.

In der weiten Ebene von Maloja, wo das Engadin steil gegen das Bergell abfällt, traf Segantini im August 1894 ein; hier erwarb er das von einem Ingenieur der Gotthardstrasse erbaute Chalet Kuoni, das mit seinem in die Fassade gemeisselten Spruch *“Schang stand uf, schau d’Suam schint sche”*, „Hans, steh auf! Sieh, die Sonne scheint bereits“, wie für ihn geschaffen schien. Jahre später liess er an das Chalet einen eigenartigen Rundpavillon anbauen, um seine Manuskript- und Inkunabelsammlung hier unterzubringen, eine intellektuelle Marotte des Künstlers, der auch nicht davor zurückschreckte, alles Tafel- und Küchengeschirr seines Haushalts säuberlich mit dem Monogramm „Gs“ bestempeln zu lassen.

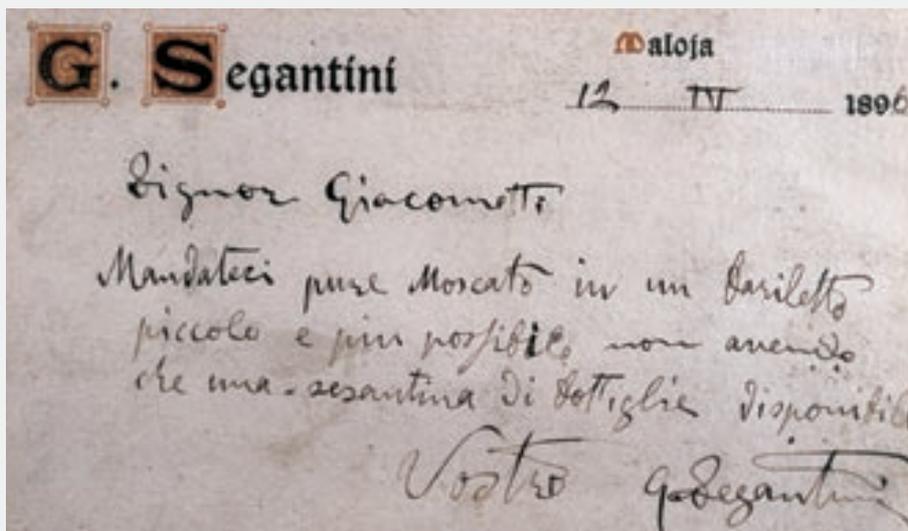
Maloja, damals noch ein kleines Bergdorf, stand am Anfang eines touristischen Wertschöpfungsprozesses, das derselbe Segantini zu fördern suchte, als er sich dem Grossprojekt des *Engadiner Panoramas* anschloss, einer Art „Reklame-Kunst“, wie er es selbst nannte, für das er auch Carlo Fornara und Giovanni Giacometti gewinnen konnte, dessen Kosten aber, binnen kurzer Zeit von Hunderttausend auf eine Million Schweizer Franken anstiegen, die Hoteliers von St. Moritz und Samedan, Auftraggeber und Schirmherren des Projekts, auf die Dauer nicht zu tragen imstande waren, so dass das Vorhaben auf halber Strecke zum Erliegen kam.

Maloja ist auch der Ort, an dem der Divisionismus Segantinis seinen für die Spätzeit charakteristischen traumhaft-symbolistischen Einschlag erhält, allgemein auszumachen an den Themen des Lebens und der Liebe, besonders evident jedoch im themati-



Teilsicht des Chalet Kuoni, der Wohnstätte Segantinis in Maloja, und des daran angeschlossenen Ateliers auf einem zeitgenössischen Foto. Im Hintergrund das Schloss Belvedere, für dessen erwogene Restaurierung der Künstler einige Studien anfertigte.

von der melancholisch luminösen Intensität des Dämmerlichts, und es entstehen Meisterwerke wie *Die beiden Mütter*, *Mittag in den Alpen*, *Bei der Schneeschmelze (Allo scogliersi delle nevi)*, *Rückkehr vom Walde* und *Auf dem Balkon (Sul balcone)*, die Segantini beim internationalen Publikum bekannt machen und sich unter anderem dadurch



schen Umfeld der Mutterschaft, welche Karl Abraham<sup>15</sup> 1911 mit einem Todes-Motiv assoziiert hat, das Segantini in Maloja besonders präsent wurde, nämlich das komplexe, ambivalente Liebe-Hass-Verhältnis, in welchem der Künstler zu seiner mit nur 37 Jahren verstorbenen Mutter stand, deren Tod einerseits ein Gefühl des Verstossenseins, andererseits einen Schuldkomplex in ihm zurückgelassen hatte.

Doch so aufschlussreich die Kenntnis dieses biographischen Hintergrundes für das Verständnis einzelner Werke, wie etwa von *Die bösen Mütter*, oder auch von Segantinis Persönlichkeit sein mag, sie verstellt den Blick, wenn es um die Betrachtung des Gesamtwerkes geht, wo das Thema der Mutterschaft möglicherweise banaleren Motiven entspringt, als man gemeinhin annimmt oder als es Segantini nach aussen hin glauben machen wollte. Segantini hat eine religiös sakrale Auffassung von der Natur als Göttliche Mutter, in ihr ist der Frühling ein Symbol des Lebens, und der Winter eine Personifizierung des Todes. "Hier schneit es stur in einem fort – schreibt er in Savognin – [...] in meinem Herzen aber blüht der Frühling, und all meine Träume singen das Lied der Liebe [...]. Inmitten dieses Weiss, das seit Monaten anhält, finde ich mich nicht zurecht, [...] ich warte auf das Gezwitzchen der Vögel und den würzigen Duft der Gräser". Sämtliche Darstellungen von Tod und Trauer sind bei Segantini Winterszenen, alle empfinden wir die Beklemmung jener zugeschneiten Erde, die in *Rückkehr vom Walde* die Bäuerin von ihrem Dorf abgeschnitten hat und "ausgebreitet daliegt, wie ein Laken, das den Tod

bedeckt", schreibt Segantini; alle sehen wir die "bösen Mütter" in *Die bösen Mütter* sich lüstern räkelnd, ohne zu gebären, im fahlen Winterlicht den Lebensbaum umwindend, dessen wirr verzweigte Äste in die Nabelschnur einmünden, die das Kind, einst verweigert, schliesslich an die "böse Mutter" bindet. Alle heiteren Szenen dagegen spielen vor dem Hintergrund einer freundlichen, frühlingshaft ergrünten Natur, wie *Frühling in die Alpen (Primavera sulle Alpi)* mit den zwei (in Chiavenna ausgeliehenen) von der Baba am Zügel geführten Pferden, oder *Leben*, das Gemälde, an dem Segantini von 1896 bis 1899 arbeitete, ohne es zu vollenden, mit jener madonnenhaft anmutenden Frauenfigur im Vordergrund, die, unter einer Pinie sitzend, ihr Kind stillt – just an den Wurzeln des Lebens, auf dem Pian Lutero, vor den leuchtenden Gipfeln des Badile, des Ago di Sciora und den Gletschern der Bondasca. Wenn man von Segantini als dem "Bergmaler" spricht, vergisst man oft zu sehen, dass die seinige eine Bergwelt der Sennen, der Tiere, der arbeitenden Bauern und müt-



Oben:  
Briefliche Mitteilung  
Giovanni Segantinis  
an Alberto Giacometti  
(1834-1900), Geschäftsführer des Hotels Piz Duan in Stampa und Vater des Malers Giovanni (Stampa, Collezione Giorgio Dolfi)

Rechts:  
Ansicht von Maloja um die Jahrhundertwende.

terlich sorgenden Frauen ist, und nicht eine Bergwelt der Gipfel und Zinnen, die bei ihm stets nur im Hintergrund erscheinen. Was Segantini in den Bergen suchte, war eine einfache Natur und ein immer reineres und intensiveres Licht, nicht einen immer erhabeneren Gipfel oder die kyklopische Grossartigkeit einer höheren Natur. In ihm findet sich keine Spur von einer heroischen oder gar übermenschlichen Lesart der Berge und der Natur, nicht der geringste Hinweis auf einen martialischen Geist oder Nietzscheanischen Willen zur Macht, sondern lediglich eine huldigende, liebevolle Hingabe an alles Lebendige, "ein Liebkesen der Gräser, Blumen, Tiere und Menschen mit dem Flausch meines Pinsels", wie er 1898 selbst einmal schrieb. Freilich, Segantini war eine Nietzscheanische Persönlichkeit, und er selbst betrachtete sich als einen Übermenschen. "Er hegte nicht den geringsten Zweifel – schreibt der letzte Hauslehrer seiner Kinder, Romeo Boldori –, bei hinlänglicher Beschäftigung in Allem exzellent zu reüssieren"<sup>16</sup>. Er verachtete die anderen Maler, lebte in völliger Zurückgezogenheit, doch überall gefragt und allseitig hofiert, sonnte er sich in dem Kult, den man in Europa mit seiner Person trieb, und er als erster lieferte in seiner Autobiographie ein heroisches Bild von sich. Er war überzeugt, dass nur die Wenigsten in der Kunst wahre Künstler sind, und sein Symbolismus reflektiert die elitäre Genugtuung, dass nur die Wenigsten Zugang zur Symbolwelt eines Künstlers haben. Doch hier, auf der Schwelle seiner Malerei, endet das Über-

menschliche in ihm: Er liebte es, angebetet zu werden wie ein Übermensch, doch in der Natur suchte er nur die universale Liebe, die alles Lebende in sich vereint – ein Motiv, das sich in Maloja überaus deutlich herauskristallisieren sollte.

In Maloja wurde Segantini nicht nur bald zu einem Bezugspunkt für Künstler und Intellektuelle, die, wie Giovanni Giacometti oder Antonio Scartazzini, aus dem Bergell stammten; auch zwei Veltliner Dichter, der aus Chiavenna gebürtige Giovanni Bertacchi und der in Morbegno beheimatete Guglielmo Felice Damiani, nahmen Kontakt zu ihm auf, um seine Anerkennung und Freundschaft zu gewinnen.

In dem von der Tochter Bianca veröffentlichten Briefwechsel<sup>17</sup> befindet sich ein undatiertes Brief "An den Dichter Bertacchi", in dem Segantini schreibt:

"Ihre *Due Fontane* las ich wieder und wieder, jedes Mal mit vermehrter Freude; haben Sie Tausend Dank für das Buch und die Widmung. Finde ich in Zeitschriften Poesien oder Kritiken von Ihnen, lese ich sie stets mit Interesse, denn ich fühle, Sie sind aufrichtig und gut. Mögen von Ihren Wünschen die besten in Erfüllung gehen.

Halten Sie mich stets für Ihren  
G. Segantini".

Dass allerdings der Adressat des Briefes Bertacchi gewesen sein soll, ist höchst unwahrscheinlich, denn ein Werk mit diesem Titel ist aus seinem Œuvre nicht bekannt; offensichtlich handelt es sich um eine fälschliche Hinzufügung der Tochter Bianca; vielmehr dürfte der Brief, wie auch Martino Fattarelli Studie von 1971<sup>18</sup> nahe legt, an Guglielmo Felice Damiani adressiert gewesen sein, den Verfasser des 1899 erschienenen Buches *Le due Fontane*, und damit aus Segantinis letzten Lebensmonaten datieren. Auch die Lobworte Segantinis hinsichtlich anderer "Poesien oder Kritiken" sind auf Damiani gemünzt, dem Segantini wenige Monate zuvor bereits andere autographische Schriften zugeschickt hatte, wie aus einem erneut von Martino Fattarelli recherchierten Brief des Malers vom 3. Januar 1899 an Damianis Bruder, Don Alessandro, Pfarrer in Villa di Chiavenna und guter Bekannter Segantinis, hervorgeht.



Die Pension Willy in Soglio (heute Hotel Salis), wo Segantini während seiner Jahre im Bergell gewöhnlich den Winter verbrachte.



“Herr Don Alessandro Damiani,  
Von Ihrem verehrten Bruder habe ich die  
Abhandlung über die Veltliner Kunst erhal-  
ten, welche ich bereits las, als sie mir von  
Ihnen leihweise überlassen worden war, und  
welche ich sehr modern und gut ausge-  
drückt fand. Auch habe ich eine schöne, hu-  
man-philosophische Poesie empfangen, wel-  
che ich ebenfalls mit Interesse las; am selbi-  
gen Tage konnte ich ferner in der ersten  
Nummer einer Paveser Zeitschrift, “Excelsior”  
genannt, eine wohlgeschriebene Kritik und  
eine wirklich sehr schöne Poesie Ihres Bru-  
ders lesen. Mögen Sie ihm bitte bei erster Ge-  
legenheit meine rege Sympathie übermitteln.  
Halten Sie mich stets für Ihren ergebenen  
Diener

G. Segantini”

Die Schriften Damianis, auf die Segantini  
hier Bezug nimmt, sind die Abhandlung  
*Pietro Ligari da Sondrio e l’arte valtellinese*,  
erschieden 1898 in “La Valtellina”, die *Do-  
cumenti intorno a un’ancona dipinta da  
Gaudenzio Ferrari a Morbegno*, erschienen  
1896 im “Archivio storico dell’arte”, der Auf-  
satz *Tommaso Rodari e il Rinascimento in  
Valtellina*, erschienen 1897 im “Periodico  
della Società Storica Comense”, und die *Canti  
dell’umiltà*, zusammen mit einer kritischen  
Begleitstudie im Dezember 1898 im “Excel-  
sior” veröffentlicht, während mit der “hu-  
manphilosophische[n] Poesie” das Gedicht *Il  
mendico* gemeint war, erschienen in der “Vita  
internazionale” im November 1898. Segan-

tini las ausgesprochen wenig, es war Bice,  
die ihm während des Malens den ein oder  
anderen Roman von Dumas vorlas, weshalb  
ich mir nicht sicher bin, ob und inwieweit  
er diese ganzen Schriften von Damiani tat-  
sächlich gelesen hatte, wenngleich er freilich  
für huldigende Hommagen von Literaten  
sehr empfänglich war. Doch wenn es einen  
Dichter gibt, dessen melancholische Ader der  
Segantinis nahe stand, so war dies Damiani,  
mithin ihn die Sammlung *Le due Fontane*,  
Sinnbild für den Born des Lebens und des  
Schmerzens, tatsächlich so beeindruckt  
haben dürfte, wie er schreibt.

Damiani und Segantini haben sich nie per-  
sönlich kennen gelernt. Gilt das auch für  
Bertacchi?

Giovanni Bertacchi, Dozent am Mailänder  
Parini-Gymnasium, hatte sich im Mai 1898,  
als es in der Stadt im Zuge der Sozialisten-  
revolte zu polizeilichen Ausschreitungen  
kam, ins Bergell, in die Nähe von Chiavenna  
geflüchtet, wo er die vierzehn, Segantini ge-  
widmeten *Sonetti retici* niederschrieb, die in  
der “Gazzetta letteraria” erschienen. Segan-  
tini, der sie vom selben Bertacchi erhielt, ant-  
wortete mit einem Brief.

“Welch Worte könnte ich gebrauchen, um  
die Freude auszudrücken, die mich überkam,  
als ich Euch in den schönen, harmonisch-  
bedeutsamen Versen las, die Ihr die Güte hat-  
tet, mir zu senden? Ihr seid hier oben gewe-  
sen. Warum habt Ihr nicht an meine Tür ge-  
klopft? Wer den Musen huldigt, ist mir stets

Giovanni Segantini,  
**Bündnertracht** oder  
**Bündnerin am  
Brunner**, 1887, Öl  
auf Leinwand, 54x79 cm  
(St. Moritz, Segantini  
Museum, Dauerdeposi-  
tum der Otto  
Fischbacher Stiftung  
St. Gallen)

willkommen. Möge es sich schicken, dass wir uns bald die Hände reichen.

Seid meiner Gunst versichert und aufs Herzlichste begrüsst”

Leistete Bertacchi der Einladung Folge? Nach gängiger Auffassung hat ein Treffen zwischen den beiden nie stattgefunden, eine Vermutung, die sich nicht zuletzt dadurch erhärtet, dass derselbe Bertacchi öffentlich nie etwas in dieser Richtung hat verlauten lassen. Doch gibt es einen von Carlo Fornara an Bertacchi adressierten Brief vom 9. Mai 1935, in dem der Schüler und Mitarbeiter Segantinis schreibt: “Mit welcher Freude las ich Ihre Zeilen, in denen Sie sich an Ihr Treffen mit dem Meister in seinem Rundatelier in Maloja erinnern!”<sup>19</sup>. Den Aussagen Remo Boldoris zufolge hatte Segantini keinerlei Sympathien für italienische Maler, wohl aber für einzelne italienische Dichter, so für Pascoli, den Symbolisten Tumiati und Bertacchi eben. “Ein anderer Dichter, den er gern erwähnte, war der gute alte Bertacchi, der den Meister auch in Soglio besuchte”, schreibt Boldori. Trafen sich Bertacchi und Segantini nun in Maloja oder in Soglio? Die Notiz Boldoris hat ihre Relevanz, denn er war, wie wir bereits erwähnt haben, ab 1891 der Hauslehrer von Segantinis Kindern und, in gewisser Hinsicht, auch Segantinis Privatsekretär. Doch hatte Boldori 1940, als er sie aufschrieb, noch klare Erinnerungen an das, was vor mehr als vierzig Jahren geschehen war?

Segantini und seine Familie verbrachten den Winter gewöhnlich in Soglio, im Hotel Willy, im Rokokopalais Salis, wo Segantini übrigens jenen Giovanni Giacometti kennen lernte (“Von ihm als Künstler hielt er wenig – schreibt Boldori – doch war er gern in seiner Gesellschaft, weil jener ihn abgöttisch verehrte”), der am 28. September 1899 auf dem Schafberg das schöne Aquarell *Segantini sul letto di morte* skizziert hätte, heute im Segantini Museum von St. Moritz zu sehen. In den Registern des Hotels Willy finden sich sowohl die Unterschriften Segantinis als auch die Bertacchis, jedoch zeitlich versetzt, und vielleicht war es einfach Schicksal, dass der Tiroler Maler und der Veltliner Dichter, die eine irreführende Rhetorik zuweilen als “das Zweiergestirn der Bergkunst” feiert, sich nie begegnen sollten. Ausser den *Sonetti retici*, von denen sieben 1903 in die Sammlung *Li-*

*riche Umane* aufgenommen wurden, verfasste Bertacchi 1899 die Ode *In morte di Giovanni Segantini*, die im Original wesentlich länger ist, als die 1906 in der Sammlung *Alle sorgenti* erschienene Fassung; vor allem aber schrieb er 1921 *Al casolare dello Schafberg*, das schönste und sicherlich bekannteste seiner Segantini gewidmeten Gedichte, wofür wir nicht zuletzt seinem Sohn Gottardo zu danken haben, der 1951, in einer kleinen Monographie über den Vater, die Verse der ersten Strophe abdrucken liess:

*Von der grossen Leere dieser Lüfte  
Wie erdrückt  
Scheint die einsam  
An den Berg geschmiegte Hütte  
Gleichsam in die Knie zu geh'n  
Seines kurzen Lebens  
Ganze Sendung  
Sah er, von der Welt entflohn,  
Von hier oben  
Gleichsam vor sich ruh'n:  
Vom Zenitstand der Sonne  
Bis hin zum tiefsten Schatten  
Im grünen Tag, im blassen Abend,  
Im weissen Schnee, der bunt erschimmert  
Die Bedeutung jedes Lichts erfassen.  
An Gletschern und Moränen  
Mit dem Auge forschend hängen,  
Zu den Herden und den Halmen  
Gleichsam betend niederknien;  
Zu herben Böen und sanften Brisen  
Des Donners dumpfes Groll'n  
Der Glocken helles Läuten hör'n;  
Dann jenseits allen Hörens  
In einer Sprache, die verstummt  
Die fern verglommen Stimmen  
Wie Hymnen in sich weiter singen  
Und sie dauern machen  
Wie des Menschen letzte Glorie  
Die auf Erden noch verbleibt  
Den Tod.*

\*Journalist und Historiker

## Segantini Museum in St. Moritz





Das Segantini Museum, ein markanter Kuppelbau aus Steinquadern, liegt am Dorfrand von St. Moritz. Es ist in seiner Architektur und Funktion ein Sonderfall, ist es doch nicht nur ein Ausstellungsgebäude, sondern auch Erinnerungsstätte an eine grosse Künstlerpersönlichkeit.

Die Idee eines Museums in St. Moritz für den Künstler Giovanni Segantini kam erstmals im Frühjahr 1907 auf, als Oskar Bernhard Segantinis Kunsthändler und Förderer Alberto Grubicy in Mailand einen Besuch abstattete. Wenig später bildete sich das "Comitato per il Museo Segantini", das dem St. Moritzer Architekten Nicolaus Hartmann (1880-1956) den Auftrag erteilte, Pläne für den Bau einer Gedenkstätte zu entwerfen. Dabei wurden drei Richtlinien festgelegt: Erstens sollte die Hauptachse des Museums nach Osten, zum Schafberg mit der Sterbehütte Segantinis, gerichtet werden, zweitens sollte sich das Gebäude in das waldige Terrain einfügen und drittens sollte das Gebäude an den von Segantini entworfenen Pavillon für die Pariser Weltausstellung 1900 anklängen.

Der Architekt passte Segantinis Projekt der Landschaft und dem Zweck an: Das Museum ist wesentlich kleiner und aus einheimischem Baumaterial errichtet. Die Merkmale des Panoramagebäudes finden wir auch im Innern wieder. Der dunkle und enge Treppenaufgang verstärkt bei Betreten des Kuppelsaales den Überraschungseffekt. Das Licht

mutet beinahe unreal an. Erst bei genauerem Hinsehen merkt der Besucher, dass dieses durch die hochgelegenen, runden Fenster einfällt.

Das Museum wurde am 28. September 1908, genau neun Jahre nach Segantinis Tod, eingeweiht. Bereits 1947 schlug der Architekt Nicolaus Hartmann wegen Platzmangel ein Vergrößerungsprojekt vor. Die Erweiterung des Museums mit einem 5 Meter breiten und 17 Meter langen Saal konnte jedoch erst 1981 realisiert werden. Auf den 100. Todestag des Künstlers wurde das Museum 1999 vom Architekten Hans-Jörg Ruch umfassend saniert und für Behinderte zugänglich gemacht.

Die Sammlung konnte über die Jahre kontinuierlich erweitert werden und ist dank dem Zugewinn der zwölf Werke der Otto Fischbacher Stiftung als Langzeitdeponium im Jahre 2001 die interessanteste und umfassendste.

#### *Öffnungszeiten:*

1. Juni bis 20. Oktober und  
1. Dezember bis 30. April

#### *Dienstag bis Sonntag:*

10.00 – 12.00 und 15.00 – 18.00 Uhr.

Tel. 0041 81 833 44 54

Fax 0041 81 832 24 54

E-mail: [info@segantini-museum.ch](mailto:info@segantini-museum.ch)

1. Giovanni Segantini, *Autobiographie*, in *Giovanni Segantini (1858-1899). Aus Schriften und Briefen*, hrsg. und bearb. von Gioconda LEYKAUF-SEGANTINI, Maloja, Inquell-Verlag, 2002, S. 11.
2. *loc. cit.*
3. Brief an Neera (Anna Radius Zuccari) vom 21. Januar 1896, in *Segantini. Tren'anni di vita artistica europea nei carteggi inediti dell'artista e dei suoi mecenati*, hrsg. von Annie-Paule QUINSAC, Lecco, Cattaneo, 1985, S. 692. Übersetzung vom Italienischen von Silvia Erhardt.
4. Brief an Domenico Tumiati vom 29. Mai 1898, in *Scritti e lettere di Giovanni Segantini*, hrsg. von Bianca ZEHDER-SEGANTINI, Turin, Bocca, 1910 S. 103. Übersetzung vom Italienischen von Silvia Erhardt.
5. Brief an Vittore Grubicy vom 21. Mai 1891, in *Giovanni Segantinis Schriften und Briefe*, hrsg. und bearb. von Bianca ZEHDER-SEGANTINI, Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1909, S. 183.
6. Giovanni SEGANTINI, *Was ist die Kunst?* in *Giovanni Segantinis Schriften und Briefe*, cit., S. 43.
7. Brief an den Sekretär der Pariser Weltausstellung vom 4. Mai 1899, in *Giovanni Segantini (1858-1899)...*, cit., S. 213.
8. *loc. cit.*
9. Christian KLEMM, *Segantinis "Alpweiden"*, in "Kunsthaus Zürich. Zürcher Kunstgesellschaft: Jahresbericht 1985", S. 83.
10. Reto ROEDEL, *Giovanni Segantini*, Rom, Cremonese, Bellinzona, Istituto Editoriale Ticinese, 1944.
11. Raffaele CALZINI, *Segantini. Romanzo della montagna*, Mailand, Mondadori, 1934. Übersetzung vom Italienischen von Silvia Erhardt.
12. *Un pittore che protesta*, in "La Provincia", Jg. 3, Nr. 116 (31. Juli 1886). Übersetzung vom Italienischen von Silvia Erhardt.
13. *La faccenda del pittore*, in "La Provincia", Jg. 3, Nr. 117 (3. August 1886). Übersetzung vom Italienischen von Silvia Erhardt.
14. Sämtliche Zitate aus den Schriften Segantinis entstammen, bis auf weitere Angaben, den *Archivi del divisionismo*, gesammelt und geordnet von Teresa FIORI, Rom, Officina Ed., Bd. 1, 1968, S. 317-394. Übersetzungen vom Italienischen von Silvia Erhardt.
15. Karl ABRAHAM, *Giovanni Segantini: un saggio psicoanalitico*, in *Opere*, Turin, Boringhieri, 1975, Bd. 2, S. 629-683.
16. Romeo BOLDORI, Brief an Angelo Brighenti vom 19. September 1940, in *Segantini. Catalogo generale*, hrsg. von Annie-Paule QUINSAC, Mailand, Electa, 1982, Bd. 2, S. 551. Übersetzung vom Italienischen von Silvia Erhardt.
17. *Scritti e lettere di Giovanni Segantini*, cit., S. 108. Übersetzung vom Italienischen von Silvia Erhardt.
18. Martino FATTARELLI, *Convivio di poesia, di colori e di politica nella Rezia alla fine del secolo scorso*, in "Clavenna", Jg. 10, (1971), S. 113-131. Übersetzung vom Italienischen von Silvia Erhardt.
19. Vgl. Gian Andrea WALTHER, *Bertacchi, Segantini e la Bregaglia*, in *Giovanni Bertacchi. Cinquantesimo della morte. 1942/1992*. Atti del convegno di studio, Chiavenna, 27.-28. November 1992, hrsg. von Guido SCARAMELLINI, Chiavenna, Comune di Chiavenna, 1997, S. 382. Übersetzung vom Italienischen von Silvia Erhardt.

Die Auswahl der Zitate für die thematischen Abbildungen, die den Jahresbericht begleiten, besorgte Pier Carlo Della Ferrara.

#### Danksagung

Unser Dank gebührt allen Personen und Institutionen, die durch das Liefern von Dokumenten, Informationen, Hinweisen und Ratschlägen zur Entstehung dieses Projekts beigetragen haben. Wir danken insbesondere Frau Gioconda Leykauf-Segantini, Herrn Giorgio Dolfi, Herrn Florio Fasciati, Frau Prof. Elena Fattarelli sowie Frau Cornelia Pedretti, Leiterin des Segantini Museums von St. Moritz und Verfasserin des Beitrags auf Seite XXXVIII.

#### Fotografische Referenzen

Die auf Seite XIV, XXXIII und XXXIV abgebildeten Postkarten entstammen der Sammlung von Giorgio Dolfi (Stampa); die auf Seite XXXII abgebildete der Sammlung von Florio Fasciati (Maloja). Autor des Fotos auf Seite XXXVII ist Max Weiss, Autor des Fotos auf Seite XXXVIII Filippo Simonetti.

PROJEKT UND KOORDINIERUNG  
SDB, Chiasso

GESTALTUNG  
Lucas Häfliger, Bellinzona