

Variationen zu Segantini : Giovanni Segantinis "Alpenlandschaft mit Frau am Brunnen" (um 1893)

Autor(en): **Hänny, Reto**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **79 (1999)**

Heft 3

PDF erstellt am: **30.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-166085>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

VARIATIONEN ZU SEGANTINI

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

Voglio vedere le mie montagne
(Giovanni Segantini, 1899)

Reto Häny,

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

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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

(John Berger, 1971)

Wer übernimmt Patenschaftsabonnemente?

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

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