

---

SAALTEXTE

---

# SEGANTINI

16. Januar bis 25. April 2011

FONDATION **BEYELER**

---

## INHALTSVERZEICHNIS

---

### SEGANTINI

|                                                  |           |
|--------------------------------------------------|-----------|
| <b>Einführung</b>                                | <b>4</b>  |
| <b>Saal 1 Mailand und Brianza 1879–1886</b>      | <b>6</b>  |
| <b>Saal 2 Brianza 1882–1886</b>                  | <b>9</b>  |
| <b>Saal 5 Savognin 1886–1894</b>                 | <b>11</b> |
| <b>Saal 7 Zeichnungen / Brianza und Savognin</b> | <b>15</b> |
| <b>Saal 8 Zeichnungen / Symbolismus</b>          | <b>17</b> |
| <b>Saal 9 Engadin 1894–1899</b>                  | <b>19</b> |
| <b>Katalog</b>                                   | <b>23</b> |
| <b>Saalplan</b>                                  | <b>24</b> |

### SEGANTINI

Giovanni Segantini (1858–1899) ist als grosser Maler der Berge und des naturnahen Lebens von Bauern mit ihren Tieren bekannt. Mit dem Divisionismus, den er für seine Kunst weiterentwickelte, fand er eine wegweisende künstlerische Ausdrucksform, dank der die Alpen in seinen Bildern in neuem Licht und prachtvoller Farbigkeit erstrahlen. Sein Werk weckt die Sehnsucht nach dem Erlebnis reiner Natur. Die Ausstellung feiert Segantini als Wegbereiter der modernen Malerei, die er parallel zu Monet, van Gogh, Gauguin, Cézanne und Klimt erneuerte. Sie umfasst rund siebzig Ölbilder und Zeichnungen aus allen Schaffensphasen des Künstlers. Er wurde in armen Verhältnissen in Arco am Gardasee geboren, verlor schon früh seine Eltern und erhielt in Mailand seine Ausbildung. Die Ausstellung zeichnet seine künstlerische Entwicklung nach, die mit Szenen aus dem Stadtleben begann und sich mit Bildern der norditalienischen Seenlandschaft der Brianza fortsetzte, darunter das berühmte *Ave Maria bei der Überfahrt* (1886). Mit Bice Bugatti und ihren vier gemeinsamen Kindern zog der staatenlose Segantini 1886 nach Savognin, wo er sich vertieft mit der Bauernkultur auseinandersetzte und seine ersten monumentalen Gemälde der Schweizer Bergwelt schuf. Segantini liess sich schliesslich mit seiner Familie im Engadiner Dorf Maloja nieder und verbrachte die harten Winter im Bergell. Seine riesigen Bildtafeln malte er in der freien Natur und stieg dabei immer höher. Den Gipfel erreichte er mit dem legendären *Alpentriptychon* (1896–1899), das er in grossformatigen Studien vorbereitete. Die sich steigernde Überhöhung der Malerei führte Segantini in ein Reich, in dem ihm die Bergwelt als irdisches Paradies erschien. Seine letzten Worte waren: »Voglio vedere le mie montagne« (Ich möchte meine Berge sehen).

---

### Ausstellungsrundgang

Die Ausstellung gliedert sich in sechs Säle (chronologische Abfolge), darunter zwei Zeichnungskabinette. Jede Lebens- und Werketappe wird von einem Selbstbildnis eingeleitet.

In Saal 1 befinden sich Werke aus den Mailänder Lehrjahren (1879/81), dazu die frühesten Bilder aus der Brianza-Zeit (1880–1886). In Saal 2 folgen die weiteren Brianza-Bilder, darunter das berühmte Gemälde *Ave Maria bei der Überfahrt* von 1886. Saal 5 stellt die Gemälde aus Savognin vor (1886–1894), ergänzt durch Zeichnungen des Bauernlebens der Brianza und aus Savognin. Saal 8 beherbergt das zweite Zeichnungskabinett, das dem Symbolismus gewidmet ist. Den Abschluss bildet Saal 9 mit den späten Engadiner Landschaften (1894–1899).



***Dieses Zeichen weist in der Ausstellung auf Werke hin, die im Folgenden kommentiert sind. Bitte achten Sie jeweils auf Zahl und Zeichen auf den Beschriftungstäfelchen der Exponate sowie auf die entsprechende Nummer im Text.***

Der erste Saal präsentiert Bilder aus den Mailänder Lehrjahren (1879/81). Der Autodidakt Giovanni Segantini, 1858 in Arco am Gardasee geboren, kam als Kind zu seiner Halbschwester nach Mailand und besuchte dort als talentierter Jüngling Kurse an der berühmten Kunstakademie Brera. Innerhalb kurzer Zeit fand er Anerkennung, und es erfolgten erste Ankäufe. In Mailand widmete sich der junge, von Künstlerfreunden und ersten Mäzenen unterstützte Künstler vor allem zwei Bildgattungen: dem Genrebild und dem Porträt.

**1 • *Autoritratto all'età di vent'anni*, 1879/80**

*Selbstporträt als Zwanzigjähriger*

Der junge Maler zeigt sich selbstbewusst. Unbekümmert und neugierig blickt er in eine vielversprechende Zukunft. Angesichts der Tatsache, dass er als verwahrlostes Kind in eine Erziehungsanstalt gekommen, von dort ausgerissen und wieder in Gewahrsam genommen worden war, ist diese Selbstdarstellung erstaunlich. Der Rebell zeigt sich klassisch im Sinne von »A Portrait of the Artist as a Young Man« (J. Joyce). Nur er selber zählt. Malerische Qualitäten sind schon jetzt sichtbar. Die traditionelle Schulung der Brera manifestiert sich vor allem in der Beherrschung des freien Farbauftrags und in der gekonnten Lichtführung.

**2 • *Naviglio sotto la neve*, 1879–1881**

*Naviglio im Schnee*

Mit seiner Lebensgefährtin Bice Bugatti, der Schwester des Möbelentwerfers Carlo Bugatti, lebte Segantini in Mailand in der Via San Marco in der Nähe der »Navigli«, jener Kanäle im Süden der Stadt, die in die Poebene hinausführen und die Versorgung der Metropole sicherstellten. Er nahm Anteil am einfachen und harten Leben der Menschen aus der Schicht, der er selber entstammte. In berührender Weise gelang es ihm, die melancholisch-poetische Stimmung in seinen Bildern festzuhalten. Das horizontal gestaffelte Gemälde bezieht seinen ganzen Reiz vom Schnee, der sich über Dächer, Gehwege und Boote gelegt hat, und von der wärmenden Erdfarbe der Hausmauer. Eine »Prozession« von Frauen zieht an der aufgehängten Wäsche entlang stadteinwärts. Aber auch die heitere, sonntägliche Seite entging Segantini nicht, wie in diesem Saal auf dem »impressionistischen« Bild *Der Naviglio beim Ponte San Marco* (1880) zu sehen ist. Welch ein Stimmungswandel: dort die Schattenseiten des Lebens, hier die heitere Lebensfreude, gespiegelt in der Farbigkeit, und wörtlich in der Wiedergabe des Kanalwassers.

**3 • *Ritratto di Leopoldina Grubicy*, um 1880**

*Porträt Leopoldina Grubicy*

Segantinis malerische Bravour zeigt sich bereits im Bildnis der Schwester seiner grossen Förderer, der Künstler, Kunstkritiker und Händler Vittore und Alberto Grubicy, denen Segantini fast sein ganzes Leben lang eng verbunden blieb. Mit derart glänzenden, bezaubernden Bildnissen des Mailänder Grossbürgertums erwarb sich der Maler den Ruf eines ausserordentlichen Talents. Darin treten nicht zuletzt die Erfahrungen der italienischen antibürgerlichen, von der deutschen Romantik inspirierten Malschule der »Scapigliatura« in Erscheinung.

#### 4 • *Effetto di luna*, 1882

##### *Mondeffekt*

Das Hauptthema Segantinis in den Brianza-Jahren ist zweifellos das symbiotische Verhältnis von Mensch und Tier. Es ist der Bildtypus der »Pastorale«, der idealisierenden Darstellung des Lebens von Schafhirtinnen und -hirten, der Segantini zu intensiven Bild-Findungen führt. Wenn Mondlicht und Nebel hinzukommen, verdichten sich die Gemälde gleichsam zu Appellen, für die Tierwelt Sorge zu tragen. Der Schutz der Kreatur wird ein Lieblingsthema, die Geborgenheit und Wärme des Stalls zu einer Art »Heimat«. Ein religiöses Motiv – Christus als Hirte – wird in eine realistische, aber – wie beim französischen Maler Jean-François Millet – überhöhte Darstellung des Bauernalltags transformiert. In ein Sinn-Bild.

#### 5 • *Oca appesa*, um 1886

##### *Weisse Gans*

Die *Weisse Gans* ist ein malerisches Bravourstück. Suchte man ein Beispiel, das belegt, wie der ursprüngliche Autodidakt Segantini dank Talent und seiner Brera-Erfahrung zum Künstler gereift ist – hier hängt es. Eine Symphonie in Weiss, flockig aufgetragen auf die am Bildrand noch gut sichtbare Leinwand, das Skizzenhafte hervorhebend. Nur das Braungelb des Schnabels und der Füße, kompositorisch gekonnt ins Bildgeviert gesetzt, schafft Akzente. Ein Memento mori, aber gleichzeitig ein glänzender Genuss. Eine freie, beschwingte Malerei, die sich in die Linie von Velázquez über Frans Hals bis Manet einreihet. Wie häufig in der Gattung des Stilllebens feiert der Maler sein eigenes Können: Malerei im Reinzustand.

#### 6 • *Autoritratto*, um 1882

##### *Selbstporträt*

Saal 2 wird eröffnet mit dem wahnhaften *Selbstporträt* von 1882, das Segantini mit dem Säbel als Phantasmagorie des Todes präsentiert. Darin mögen sich die schwierigen Jahre in den verschiedenen Orten der Brianza-Gegend nördlich von Mailand widerspiegeln. Der erste Sohn, Gottardo, kommt in diesem Jahr zur Welt, Alberto ein Jahr später und Mario 1885. Segantini ist beeindruckt vom Elend und der Mühsal des Bauernlebens, das er in Würde darzustellen sucht. Er sieht sich selber von nun an in strenger Frontalität: als Missionar, als malender »Erlöser«, als Prophet. Er wird mit starkem Willen und grosser Entschlossenheit seinen Weg gehen. Und: Dieser Künstler verkündet Botschaften.

#### 7 • *Paesaggio con donna su un albero*, 1880–1883

##### *Landschaft mit Frau im Baum*

Dieses merkwürdige Bild erscheint wie eine Vorwegnahme der berühmten *Bösen Mütter* (1894, Belvedere, Wien). Es zeigt die Ebene der Brianza mit dem Dorf Carella und dem See aus überhöhter Lage. Die in den Ästen gefangene Frau mag eine Allegorie auf Segantinis prekäre familiäre und finanzielle Verhältnisse sein, eine erste Vision des Künstlers. Frauen erscheinen in seinen Werken oft ambivalent – mal wirken sie »ausgesetzt«, so wie er, als er sich von seiner Mutter verlassen fühlte, oder es hat im Gegenteil den Anschein, als huldige er ihnen als den »ewigen Müttern«.

#### 8 • *A messa prima*, 1885/86

##### *Frühmesse*

Die *Frühmesse* mutet zunächst seltsam, fast surreal an. Ein Priester steigt die Treppe vor der Kirche von Veduggio in der Brianza hoch, gebückt, in sich vertieft, das Messbuch in den Händen. Das zauberhafte Morgenlicht mit dem vollen Mond entzieht sich seiner Wahrnehmung. Sucht man den »Tatort« auf, zeigt sich, dass Segantini die Szenerie beträchtlich ins Monumentale erweitert hat (als stünden wir auf dem Petersplatz) – ein Verfahren, das er später auch bei seinen Bergbildern anwenden wird. Ein mystischer Symbolismus kündigt

sich an, allerdings von der sozialen Misere genährt. In einer ersten Fassung steigt ein schwangeres Mädchen, begleitet von einem Hund, die gleiche Treppe hinunter, während auf dem Vorplatz drei Kleriker die Szene kommentieren. Aus dieser kritischen Bildanlage entwickelt der Künstler eine Eloge auf die Frömmigkeit. Aber auch diese Übermalung scheint nicht ohne Tücken: Des Pfarrers Ohr ist hässlich verstümmelt und korrespondiert in beunruhigender Weise mit dem Aufwurf eines Treppenabsatzes in einer sonst perfekten, ausponderierten Bildkomposition. Segantini löst sich so endgültig vom traditionell religiösen Bildkanon, um zu einer gleichsam profanisierten Sakralkunst zu gelangen.

### 9 • *Ave Maria a trasbordo*, 1886

#### *Ave Maria bei der Überfahrt*

Das Gemälde *Ave Maria bei der Überfahrt* zählt zu den berühmtesten Werken Segantinis. Durch unzählige Reproduktionen machte es ihn vor allem in den Schweizer Haushalten populär. Nach einer ersten Fassung aus dem Jahr 1882 markiert es sowohl den Abschluss der Brianza-Jahre als auch den Beginn seiner von der divisionistischen Technik geprägten Lichtmalerei. Achten Sie auf die Gestaltung des Abendhimmels, auf die Entstehung von Licht. Das Bild überwältigt durch seine formale Kühnheit: die Frontalität, die farbliche Einheit, den alles zum Erglühen bringenden Lichterglanz der untergehenden Sonne, die Spiegelung des Hauptmotivs. Eine schweigende, ja schlafende Familie überquert den Lago di Pusiano, ohne vielleicht je am Ufer anzukommen. Nur die Schafe neigen sich dem Wasser zu – alles andere verströmt göttliche Ruhe, Einklang mit der Natur. Durch die Strenge der Komposition erscheint die Barke als Symbol der Lebensfahrt zwischen Geburt und Tod, Wasser und Himmel – der konzentrisch sich um die Sonne erweiternde Farbkreis überhöht das Geschehen ins Kosmische.

Im Herbst 1886 bezieht die Familie Segantini nach beschwerlicher Fussreise ein Haus in Savognin in Graubünden, auf der nördlichen Seite des Alpenkamms, tausend Meter höher als die Brianza gelegen. Hier entsteht bis 1894, also während rund acht Jahren, das Werk der mittleren Schaffensphase. Es ist immer noch vorwiegend der Bauernkultur gewidmet, erstrahlt aber nun in neuer Helligkeit, klarem Licht und intensiver Farbigkeit.

### 10 • *Autoritratto*, 1893

#### *Selbstporträt*

Das Selbstbildnis von 1893 zeigt den Künstler gefestigt. Er blickt uns am Ende der Savogniner Jahre mit »gebändigtem« Haarschopf fast gleichmütig an, die dramatische Selbstinszenierung ist vorübergehend verschwunden. Viel eher erscheint sein Ausdruck nach innen gerichtet und offenbart seine sensible, Anteil nehmende Seite – der Künstler als Familienvater, als empfindsamer Beschützer von Fauna und Flora. Auch der Zeichner Segantini findet im wunderbar weichen, malerischen Strich zu früher Meisterschaft. Noch befindet sich in Savognin das Künstleratelier gleichsam im Stall (vgl. *Meine Modelle*, 1888), aber er malt zusehends im Freien. Und so schiebt sich erstmals das Hochgebirge an den Bildhorizont, und ein blauer Himmel überwölbt die Alpwiesen.

### 11 • *Vacche aggiogate*, 1888

#### *Kühe an der Tränke*

Erstmals schliesst das schneebedeckte, noch ferne Hochgebirge den Horizont ab. Zwischen der uns inzwischen vertrauten Szenerie des Vordergrunds und der Weite der oberen Bildhälfte öffnet sich der neue Raum – ohne Mittelgrund – von Segantinis Kunst, der weit grösser anmutet als in Wirklichkeit. Das Dorf Savognin und die Bergkette erscheinen in weiter Ferne. Die am Brunnen vom Quellwasser trinkende Frau ist vollkommen in die Horizontalität der Komposition mit den beiden Kühen und dem leeren Karren eingebunden. Dabei gehören die Quellen neben den Bergen zu Segantinis Lieblingsmotiven; sie entspringen den Alpen als symbolischer »Lebenssaft«. So ist auch das hier gezeigte Bild *Bündnerin am Brunnen* (1887) thematisch verwandt: reines Wasser als Labsal.

**12 • Mezzogiorno sulle Alpi, 1891**
*Mittag in den Alpen*

Dies ist ein »Paradebild« Segantinis, das alle wesentlichen Ingredienzen seiner Kunst enthält. Die Mittagssonne brennt an der Baumgrenze, ein leichter Wind weht. Mit der einen Hand hält Baba, Segantinis Haushälterin, die oftmals auch Modell steht, ihren Strohhut fest, der ihr Schatten spendet. Sie schaut ins Land, in die Ferne, zu einem anderen Horizont, ins Firmament – in die Zukunft? Die Schafe weiden abgewendet, alles ist aufs Schauen konzentriert, alles dient einer allegorischen Überhöhung. Segantini – ein naturalistischer Symbolist. Und mit diesem Bild gewinnt er die perfekte Bildstruktur, es ist vom Divisionismus geradezu durchwebt. Der Künstler zergliedert die Materie in Licht und Farbe und findet zu einer gleichsam überirdischen Strahlkraft.

**13 • Alpe di maggio, 1891**
*Almwiese im Mai*

Georges Seurat und Paul Signac, die beiden französischen Maler und Kunsttheoretiker, gelten als die Begründer des sogenannten »Neoimpressionismus«, »Pointillismus« oder »Divisionismus«. In ihrer Malerei haben sie die neuesten wissenschaftlichen Entdeckungen der Farbtheorie nutzbar gemacht und Pigmente der reinen Farbe in zahllosen Pinselstrichen und Pünktchen unvermittelt nebeneinandergesetzt. Im Unterschied zu den Impressionisten mischten sie die Farbe also nicht mehr auf der Palette oder auf der Leinwand, sondern überliessen dies dem Auge des Betrachters. Die Leuchtkraft dieser nicht vermischten, »ungetrübten« Farbe bleibt dadurch optimal erhalten.

Vergleichen Sie Segantinis Gemälde in diesem Saal mit dem Seerosentriptychon von Claude Monet (Saal 3). Im zauberhaften Gemälde *Almwiese im Mai* (1891) sind die Alpweide, das sonnenüberflutete Gras, der Fels mit dem zerzausten Bäumchen, die Bergflanken und der Himmel mit vibrierenden Pinselstrichen gemalt. Nicht nur der weite Himmel, die ganze Welt scheint aus unendlich vielen Lichtpartikeln zu bestehen.

**14 • Contrasto di luce, 1887**
*Lichtkontrast*

Das Gemälde *Lichtkontrast* lässt uns aus einem Schafstall auf eine lichtüberflutete Wiese blicken. Bestimmend ist der grosse Gegensatz zwischen Licht- und Schattenzonen. Die parallelistische Komposition ist aufs Wesentliche vereinfacht. Die neu gewonnene Technik des Divisionismus intensiviert durch ihre nebeneinandergelegten, reinfarbigten Stricheinheiten die Lichtstärke unter Verwendung ausschliesslich farblicher Mittel. So ist das Bild überraschend schlagschattenlos. Wie die Nabis oder Gauguin nähert sich Segantini einer »synthetischen« Malerei. Das Bild wird zusehends flächig, nur Farbe und Licht bestimmen den Bildraum. Fantastisch, wie das Goldlicht im Stroh schimmert, auf dem Feld glüht und sich am Pfosten und an der Stalleinzäunung bricht. Inhaltlich setzen sich die Gegensätze fort: Was im Hintergrund geerntet wird, das wird vorne verzehrt, der Korb ist schon leer – der ewige Kreislauf des Lebens.

**15 • Ritorno dal bosco, 1890**
*Rückkehr vom Wald*

Mit diesem unvergesslichen Bild, einer Ikone, nähert sich Segantini der koloristischen Monochromie. Es zeigt eine Schneelandschaft, durch die bilddiagonal eine Frau ihren mit Holz beladenen Schlitten zum Dorf zieht. Das letzte Abendlicht beleuchtet den bald zugefrorenen Schauplatz. Im Dorf sind bereits die ersten Lichter angegangen. Heimkehr – aber zugleich Sinnbild der Einsamkeit oder gar Allegorie des Todes. Totes Holz wird immer wieder in Segantinis Vordergründen auftreten, und seine Bildwelt ist programmatisch vom Zyklus der Jahreszeiten und vom Kreislauf des Lebens bestimmt.

**16 • *L'ora mesta*, um 1892/93***Die traurige Stunde*

Dieses Werk, das sich zu Lebzeiten des Künstlers noch in der Nationalgalerie in Berlin befand und dann offenbar in Ungnade fiel, mag das Dilemma von Segantinis Kunstwollen treffend illustrieren. Zum einen ist da das Thema – die »traurige Stunde«. Angesichts der hereinbrechenden Dämmerung verfällt die im Vordergrund platzierte und den Horizont überschneidende Kuh in lautes Klagen. Ist dies Ausdruck des Schmerzes, der Tier-einsamkeit – ein Ausruf des kreatürlichen Seins? Gegenüber wärmt sich die Hirtin an der Glut. Betet sie? Dies sind tief religiöse Motive in realem Gewand, aber stark emotionalisiert und überhöht. Zum andern: die Malweise. Sie ist ultramodern, indem sie die Gegenständlichkeit auflöst, die Materie zerlegt, die reine Farbigkeit und das Licht des Universums feiert. Es erstaunt, dass das Bild zuerst in Berlin in eine herausragende Sammlung französischer Malerei integriert und dann wieder daraus entfernt wurde. Im Zwiespalt zwischen pathetischem Inhalt und zeitgemässer Gestaltung fiel das Gesamturteil jedoch am Ende zu Ungunsten Segantins aus, und die Leihgabe wurde verkauft.

**17 • *La tosatura delle pecore*, 1886–1888***Die Schafschur*

Saal 7 versammelt Zeichnungen und Pastelle aus der Brianza- und der Savognin-Zeit der Jahre von 1882 bis 1892. In dieser Zeitspanne hat der Zeichner Segantini ein eigenständiges Œuvre geschaffen, indem er häufig Gemäldefassungen abgewandelt und weiterentwickelt hat. Diese Blätter sind insofern weniger vorbereitende Entwürfe als vielmehr Variationen. Manchmal erscheinen sie auch als Memorabilien, oder der Künstler probiert an zuvor in anderer Technik gemalten Motiven und älteren Zeichnungen den Divisionismus aus, auch in Schwarz und Weiss. Dabei nutzt er alle verfügbaren Gestaltungsmittel: Tinte und Feder, Kohle, Conté-Stift, Bleistift und Farbkreide, Farbstift und Pastellkreide. Und er verwendet Graviernadeln und Goldstaub. Segantini erweist sich auch auf diesem Gebiet als virtuoser Meister, dessen grafisches Werk wie beim französischen Künstler Georges Seurat stark malerische Qualitäten zeigt.

**18 • *Ritorno all'ovile*, 1886–1888***Rückkehr zum Schafstall* (Zeichnung)***Ritorno all'ovile*, 1888***Rückkehr zum Schafstall* (Gemälde)

Sowohl in den Gemälden als auch in den Zeichnungen zum selben Sujet schält sich ein thematischer Kern der frühen Savogniner Jahre heraus: der Stall als Ort der Geborgenheit. In der einbrechenden Dunkelheit verspricht er Schutz; Holz und Stroh garantieren darüber hinaus Wärme. Der Alpalitag ist auch für die Tiere hart. Die Menschen tragen Sorge für sie, Hirtin und Hirte erscheinen als biblische Gestalten. Wie auf den Gemälden arbeitet der Zeichner Segantini den Gegensatz von Licht und Schatten heraus (*Die Schafschur*, 1886–1888). Er kann auch mit Schwarz und Weiss Mondlicht herbeizaubern, so beim *Schlafenden Hirten* (1886–1888) oder auf dem grossartigen Blatt *Mondeffekt* (1882) in Saal 8. Durch die Intimität der Formate und die Behutsamkeit des Strichs berühren die Zeichnungen trotz ihrer oft kritisierten, idyllenhaften Verklärung des Bauernalltags ausserordentlich.

**19 • *I miei modelli*, 1888**
*Meine Modelle*

Ausgehend vom Ölbild *Meine Modelle*, das Beat Stutzer im Ausstellungskatalog eingehend beschreibt, erschliesst sich Segantinis »Personal«. Man darf in den beiden Bildbetrachtungen Segantinis Hausknecht, der mit einer Laterne das Werk des Meisters zur nächtlichen Besichtigung ins rechte Licht rückt, und Barbara (Baba) Uffer, die Haushälterin und lebenslange Begleiterin des Künstlers, erkennen. Waren seine Modelle etwa seine ersten Kritiker, seine ersten Bewunderer?

Baba ist Giovanni Segantini nicht im herkömmlichen Sinn Modell gesessen. Es gibt, abgesehen von einer kleinen Zeichnung mit dem Kopf Babas im Profil, kein eigentliches Bildnis des Hausmädchens. Baba verkörperte für den Künstler in erster Linie eine idealtypische Vorlage für all die weiblichen Figuren – Hirtinnen und junge Bäuerinnen –, die er in seine genrehaften oder symbolischen Gemälde integrierte. Trotz der unverkennbaren Physiognomie Babas ging es Segantini nie um einen porträthaften Charakter der Dargestellten, sondern vielmehr um die Vergegenwärtigung einer archetypischen Figur, die im Ganzen des Bildkonzepts eine überindividuelle Aussage zu leisten hat.

Im Gemälde *Meine Modelle* begutachtet die fünfzehnjährige Baba das Gemälde *Rückkehr zum Schafstall* – ein Bild ihrer selbst! (Im Hintergrund steht eine frühe Fassung von Segantinis Werk *Das Pflügen* [1886–1890], das sich heute in der Neuen Pinakothek in München befindet.) Bezieht sich der Titel *Meine Modelle* auf die Schafe, die Pferde und Menschen auf den hell ausgeleuchteten Bildern im Bilde – oder auf Baba und den Jungen mit der Laterne? Wir betrachten dieses seltsame Interieur, und unser Blick springt im Lichtkegel hin und her: von der lichtvollen Wange des Mädchens zum Gemälde mit den Schafen, von den weissen Gebirgszügen des grossformatigen Gemäldes wieder zurück zu Babas strahlend weissen Ärmeln.

**20 • *Autoritratto*, 1895**
*Selbstporträt*

Mit dem Ende der Savogniner Zeit avanciert Segantini zu einem der führenden Vertreter des europäischen Symbolismus. Bei Segantini ist er nicht nur in der Lektüre philosophischer Schriften angelegt, sondern auch in der Verarbeitung seiner traumatischen Kindheitserlebnisse. Seine Mutter war früh verstorben, und der Vater hatte die Familie verlassen. Segantini wuchs daher bei seiner ungeliebten Halbschwester in Mailand auf und kam später in eine Erziehungsanstalt.

Das Selbstporträt aus dem Jahr 1895, kurz nach Segantinis Ankunft im Engadin entstanden, zeigt ihn in strenger Frontalität als Propheten mit stechend-visionärem Blick vor einem dunklen, schemenhaften Berghorizont. Der von der Nietzsche-Lektüre beeinflusste Künstler sieht sich als Verkünder ewiger Wahrheiten, als Übermensch. Entsprechend schmückt er seine Selbstdarstellung mit Goldstaub. Ein Heiliger – den manchmal ein heiliger Zorn über das Ungenügen der Gesellschaft ergreift, die ihn zum Anarchisten und zum Helden macht, und gleichzeitig zur Kopie eines Grossbourgeois.

**21 • *L'angelo della vita*, 1894–1896**
*Der Engel des Lebens*
***L'Amore alla fonte della vita*, 1896**
*Die Liebe am Brunnen des Lebens*

Die düstere Seite des Symbolismus erhält in vier verschiedenen Fassungen des *Engels des Lebens* ihr positives Gegengewicht. Im Geäst einer kahlen Birke sitzend, wendet sich die Mutter innig ihrem Kind zu. Es ist eine säkularisierte Madonnen Darstellung, welche die Mutterschaft über den Tod hinaus ins Transzendente überhöht.

Noch stärker lehnt sich das Ölbild *Die Liebe am Brunnen des Lebens* an den englischen Präraffaelismus an. Nun blühen Alpenrosen, und das Quellwasser sprudelt. Das Liebespaar wandelt durch den ewigen Frühling des Lebens, begleitet vom Schutzengel des Bergparadieses. Auch in der Zeichnung *Die Verkündigung des neuen Wortes* (1896) wird mit der Bezeichnung »... belli per l'amore ...« das Credo des Künstlers untermauert: »Die Kunst ist die Liebe in Schönheit gehüllt.«

**22 • La Vanità, 1897***Die Eitelkeit*

In formaler Hinsicht hat Segantini in diesem Gemälde seinen Zenit erreicht. Die divisionistische Technik, die er nun in Vollendung beherrscht, erlaubt es ihm, sich auf das Abenteuer des Farbsymbolismus einzulassen. Dieser tritt immer autonomer auf, und Segantini nähert sich dem abstrakten Ornament an. (Die Wiener Secessionisten werden auf ihn aufmerksam und organisieren 1896 und 1898 Ausstellungen mit seinen Werken.)

Dem amerikanischen Maler J.W. Beatty, dem er das Gemälde *Die Eitelkeit* ausgeliehen hat, schreibt er in einem Brief vom 20. September 1897 folgenden Kommentar:

»Das Bild, das ich Ihnen geschickt habe, stellt die Eitelkeit und die Gefahr dar, die ich an einer weiblichen, jungfräulich züchtigen Figur, die sich splinternackt in einer Quelle spiegelt, studiert habe. Die Quelle ist im Felsen; der Felsen widerspiegelt sich im Schwarzen und der hellblaue Himmel im tiefen Wasser, der Tag und die Nacht in der Zeit, die Freude und der Schmerz im Leben. Im Hellblau widerspiegelt sich die Schönheit, im schwarzen Schatten die Gefahr. Dort habe ich sie auf dem Bild versteckt, im schwarzen Schatten, dargestellt als ein schleimiges Monster mit feurigen Augen. Das alles ist im Schatten, und auf der anderen Seite scheint die Sonne auf die hellen, grünen Weiden. Weiter oben schliessen abgelegene Tannenwälder die Szenerie ab. Über allem habe ich die zauberhafte Stille des Alpenfrühlings herrschen lassen.«

**23 • Ultimo autoritratto, um 1898/99***Letztes Selbstporträt*

Im Herbst 1894 kommt Segantini mit der Familie und Baba im Engadin an und bezieht das Chalet Kuoni in Maloja. Er ist jetzt berühmt – und es bleiben ihm noch fünf Malerjahre. Er führt ein grossbürgerliches Leben und lanciert das Projekt eines *Engadiner Panoramas* für die Weltausstellung von 1900 in Paris, für das er einen eigenen Pavillon konzipiert. Nach anfänglichem Interesse scheitert das Projekt an der Finanzierung. Übrig bleibt das grandiose *Alpentriptychon* (1896–1899). Für dieses wird das Segantini Museum in St. Moritz gebaut und 1908 feierlich eröffnet. Viele Museen Europas warten auf neue Bilder des Künstlers. Im Winter zieht er nach Soglio und im Sommer immer höher, bis auf den Schafberg, hoch über Pontresina. Ereilt Segantini etwa eine Art Todessehnsucht, wie nicht nur das letzte Selbstbildnis von 1898/99 – eine Vorahnung des Abschieds, Zeugnis einer christusähnlichen Weltabgewandtheit, ein mit Goldstaub belegtes kleines Meisterwerk – nahelegt, sondern auch der dritte Teil des *Alpentriptychons*, das *Vergehen?* Die Darstellung der Göttlichkeit der Natur und des Kreislaufs des Lebens, Horizont und Himmel als letzte Verheissung – damit erfüllt sich Segantinis Botschaft.

**24 • Ritratto di Carlo Rotta, 1897***Porträt Carlo Rotta*

Mit Mailand noch immer eng verbunden, erhält Segantini vom Ospedale Maggiore den Auftrag, für die Bildergalerie seiner Wohltäter ein Porträt von Carlo Rotta zu malen. Segantini zeigt Rotta in seiner Studierstube, einen Arm aufs Lesepult aufgestützt, das Gesicht von einer Petroleumlampe beleuchtet. Er hat soeben sein Testament geschrieben, nimmt Abschied von der Welt. Das Fenster gibt den Blick frei aufs winterliche Mailand, wo zwei Männer den Sarg mit dem bereits verstorbenen Philanthropen abtransportieren. Auf diesem grössten, in rein divisionistischer Technik gemalten Porträt Segantinis werden ganz andere Bildfelder greifbar: reife psychologische Darstellungen von menschlichen Persönlichkeiten und Stadtbilder in der Manier der anderen italienischen Divisionisten.

**25 • La raccolta del fieno, 1889/1898**

*Die Heuernte*

*Die Heuernte* ist die letzte grosse Arbeitsdarstellung Segantini – und seine divisionistische Verbeugung vor dem Werk von Jean-François Millet. Eine Bauersfrau in gebückter Haltung recht das Heu zusammen, das hinter ihr aufgeladen und weggefahren wird. Alles ist unter die Horizontlinie eingebettet, der Natur sozusagen untergeordnet. Nur der Stiel des Rechens ragt in den Abendhimmel hinein. Die weisse Wolke hinter den düsteren Himmelsformationen wirkt wie ein anderer Planet und spendet der Bäuerin das letzte Tageslicht. Das Universum der Natur bestimmt hier das Schicksal: Unsere Erde liegt gekrümmt wie der Rücken der Frau, der die Horizontlinie fortsetzt. Hier oben herrschen nicht die Gesetze der Menschen.

**26 • Maloja, 1895**

Das Bild *Maloja* zeigt die düstere und harte Seite des Berglebens. Nur der Rauch der Hütte gibt ein Lebenszeichen. Tiere, Menschen und Häuser verlieren sich in einer sich verdunkelnden Landschaft. Nicht nur die Intensität des Farbauftrags und die Pinselhiebe gemahnen an die späten Landschaften van Goghs, wo Raben das Unheil ankündigen. Malerei paart sich mit Verzweiflung. Die lebensfrohe Naturbeschwörung van Goghs, der sich in vielerlei Hinsicht als Verwandter von Segantini erweist, findet ihre Entsprechung in Bildern, ebenfalls in Saal 9, wie *Die Arve* (um 1897) und *Der Arvenzweig* (1896–1898), einem japanisierenden Juwel.

**27 • Studio per La vita, 1897**

Studie zu *Das Leben* oder *Werden*

**Studio per La natura, 1898**

Studie zu *Die Natur* oder *Sein*

**Studio preparatorio per La morte, 1898/99**

Vorstudie zu *Der Tod* oder *Vergehen*

Das Programm des *Alpentriptychons* erzählt den Lebenszyklus. Dieser setzt ein mit dem von Soglio mit Blick auf die Berggeller Berge aus gezeichneten und gemalten *Werden*. Es ist später Nachmittag, die Sonne beleuchtet die Gipfel der Sciora-Gruppe, während sich der Mond bereits im kleinen Weiher spiegelt. Eine Frau hat ihre Kuh – beide sind Mütter – an die Tränke geführt. Eine Föhre verbindet sie als Lebensbaum mit dem Horizont und dem Firmament. Der Kreislauf von Tag und Nacht, von Morgen und Abend, von Geburt und Tod bestimmt das Leben der Menschen.

Auch auf dem Mittelteil, dem *Sein*, geht die Sonne unter und versendet kreisförmig ihre letzten Strahlen. Der Himmel nimmt fast zwei Drittel des Gemäldes ein. Im Vordergrund führen zwei Bauersleute in sich gekehrt ihre Tiere heim. Der Blick des Betrachters geht indessen über St. Moritz und die Seenlandschaft des Oberengadins hinweg in Richtung Maloja.

Dass das Leben der Menschen eine Episode ist und nur die Berge und Wiesen, die Sonne und der Mond, Erde und Wasser, Bäume und Wolken überdauern, wird spätestens im Gemälde *Vergehen* deutlich: Der Tod kommt am frühen Morgen. Etwas ausserhalb von Maloja, mit Blick auf die eben besonnenen Berggeller Berge, wird ein totes Mädchen aus der Hütte getragen, draussen wartet der Pferdeschlitten. Die Trauer ist still wie der gefrorene Schnee. Am Himmel ballt sich hingegen eine pantheistische Wolke zusammen, die wie das Bild Gottes oder eines Engels das Geschehen überragt. Dorthin führt der Weg der Menschen. Hag und verschneiter Pfad weisen die Richtung.

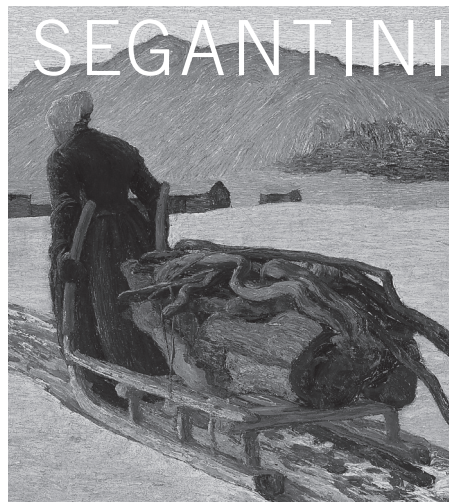
Segantini stirbt selber am 28. September 1899 während der Arbeit am grandiosen dritten Teil *Vergehen*, seit 1908 im Segantini Museum in St. Moritz zu bewundern.

**28 • *Paesaggio alpino*, 1898/99**
*Berglandschaft*

In der Höhe der Berge empfand Giovanni Segantini mehr Licht, mehr Klarheit, mehr Luft. Die Bergwelt war für ihn und seine Malerei ein im höchsten Grade mystischer Ort, dessen Eindringlichkeit sich direkt in seine Werke übertrug. Seine feinen Pinselstriche aus reiner Farbe verdichteten sich zu einer regelrechten Lichtexplosion und führten ihn in immer höhere Sphären künstlerischer Ausdrucksfähigkeit.

Das Naturreservat Segantinis war zuerst die Ebene, dann der Talboden mit seinen Seen, bis er dann die Baumgrenze erklimmte und sich auf den Hochplateaus einrichtete – jenem Raum noch ungezähmter Natur, den er geradezu in eine universelle Harmonie einband. Nur ganz selten tritt die Natur bei Segantini gewalttätig auf. Sie ist göttlich, nie tödlich. So wagt er sich nie auf die Firnisse und Gletscher, nie auf die Gipfel vor. Erst in der späten, unvollendeten *Berglandschaft* nähert er sich dieser Zone und verliert sich dabei in einer Ahnung von Monochromie und Abstraktion. Der Berg als letztes Refugium – ein Menschheitsmythos seit der Sintflut und der Errettung des Lebens.

Angeichts des stilistischen und motivischen Wandels, der sich in diesen späten Werken andeutet, stellt sich die Frage: Wohin hätte sich der Maler noch entwickelt? Welche Sujets hätte der Alpenmaler nach dem *Alpentriptychon* noch angehen können? Hätte er sich wie Mondrian oder Kandinsky in Richtung Abstraktion bewegt? Hätte seine Naturverehrung in reine Spiritualität umgeschlagen? Der Aufstieg in immer höhere Zonen legt dies nahe. Die Reduktion des Motivs auf wenige Bildgegenstände und die Konzentration auf wenige Farbabstufungen bringen Segantini an den Punkt, an dem die Auflösung der Materie in reine Farbe und Licht, in unsichtbare Energie nicht mehr weit ist.


**Katalog**

Zur Ausstellung **SEGANTINI**

ist ein Katalog im Hatje Cantz Verlag erschienen:

172 Seiten, 137 Abbildungen, CHF 68.–

Katalogbeiträge von Diana Segantini, Guido Magnaguagno, Ulf Küster, Beat Stutzer, Annie-Paule Quinsac, Dieter Bachmann, Patrick Stoffel, Pietro Bellasi, Fiona Hesse.

Saaltexpte: Guido Magnaguagno

Redaktion: Daniel Kramer, Janine Schmutz

Lektorat: Holger Steinemann

Wir freuen uns auf Ihr Feedback an

[fondation@fondationbeyeler.ch](mailto:fondation@fondationbeyeler.ch)

**FONDATION BEYELER**

Baselstrasse 101, CH-4125 Riehen/Basel

[www.fondationbeyeler.ch](http://www.fondationbeyeler.ch)

■ SEGANTINI

□ SAMMLUNG BEYELER

Säle 10–19:

WIEN 1900 (bis 6.2.2011)

Sammlung Beyeler (ab 17.2.2011)

Souterrain:

Beatriz Milhazes (29.1.–25.4.2011)

