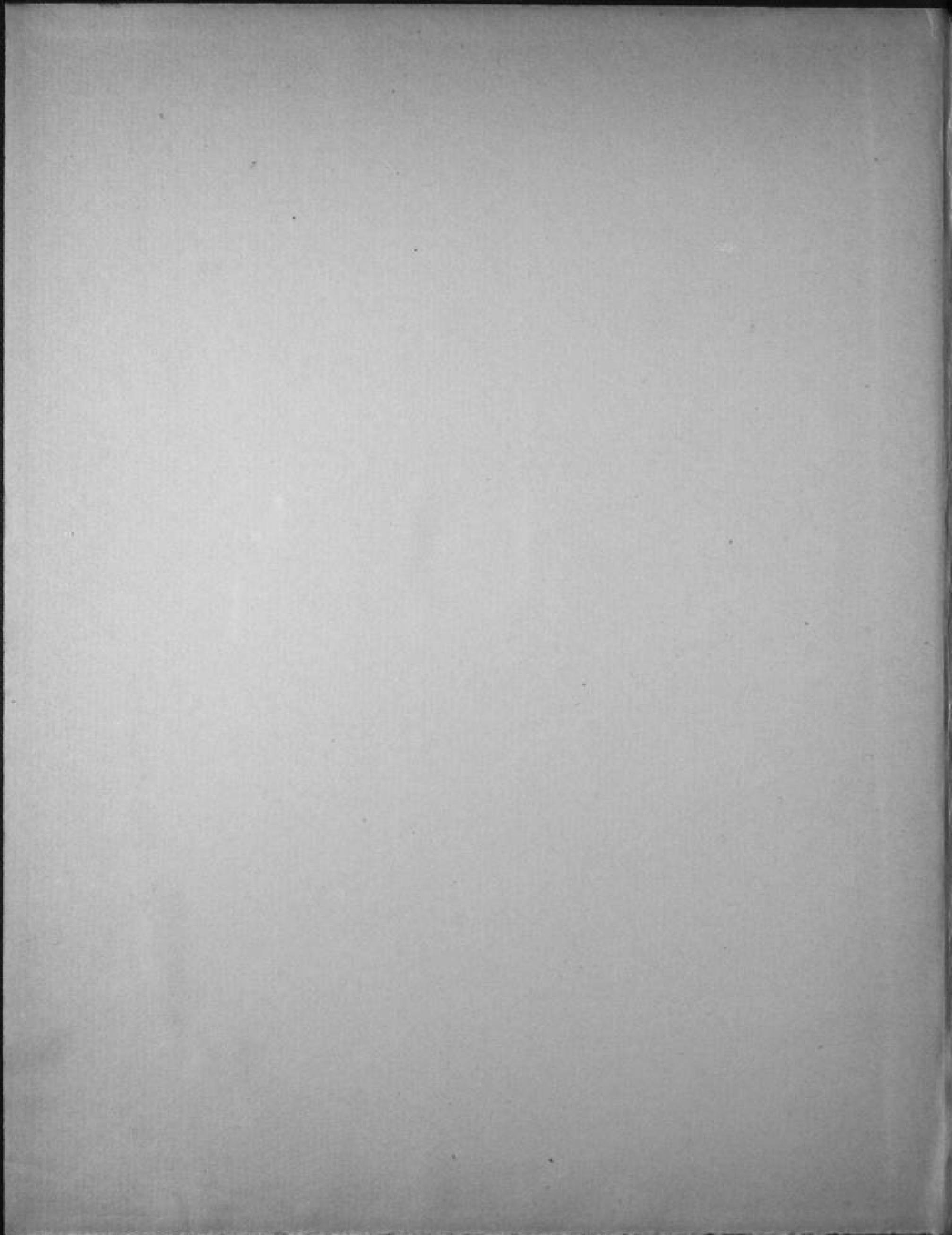


GIOVANNI
SEGANTINI



PHOTOGRAPHISCHE UNION MÜNCHEN



BAO



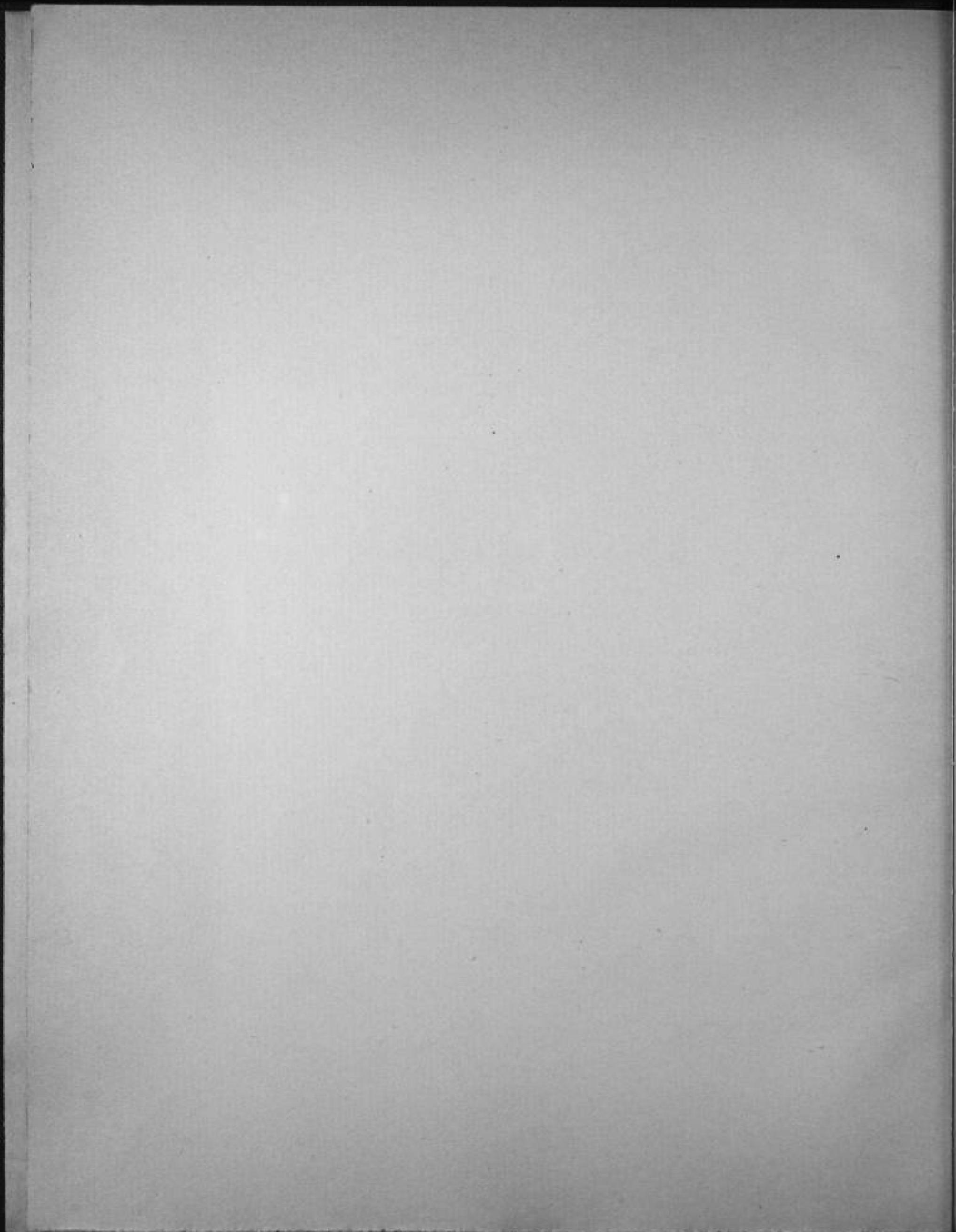
K 5778854

D 5782976

FA 759.5 SEG 3

ARCO_

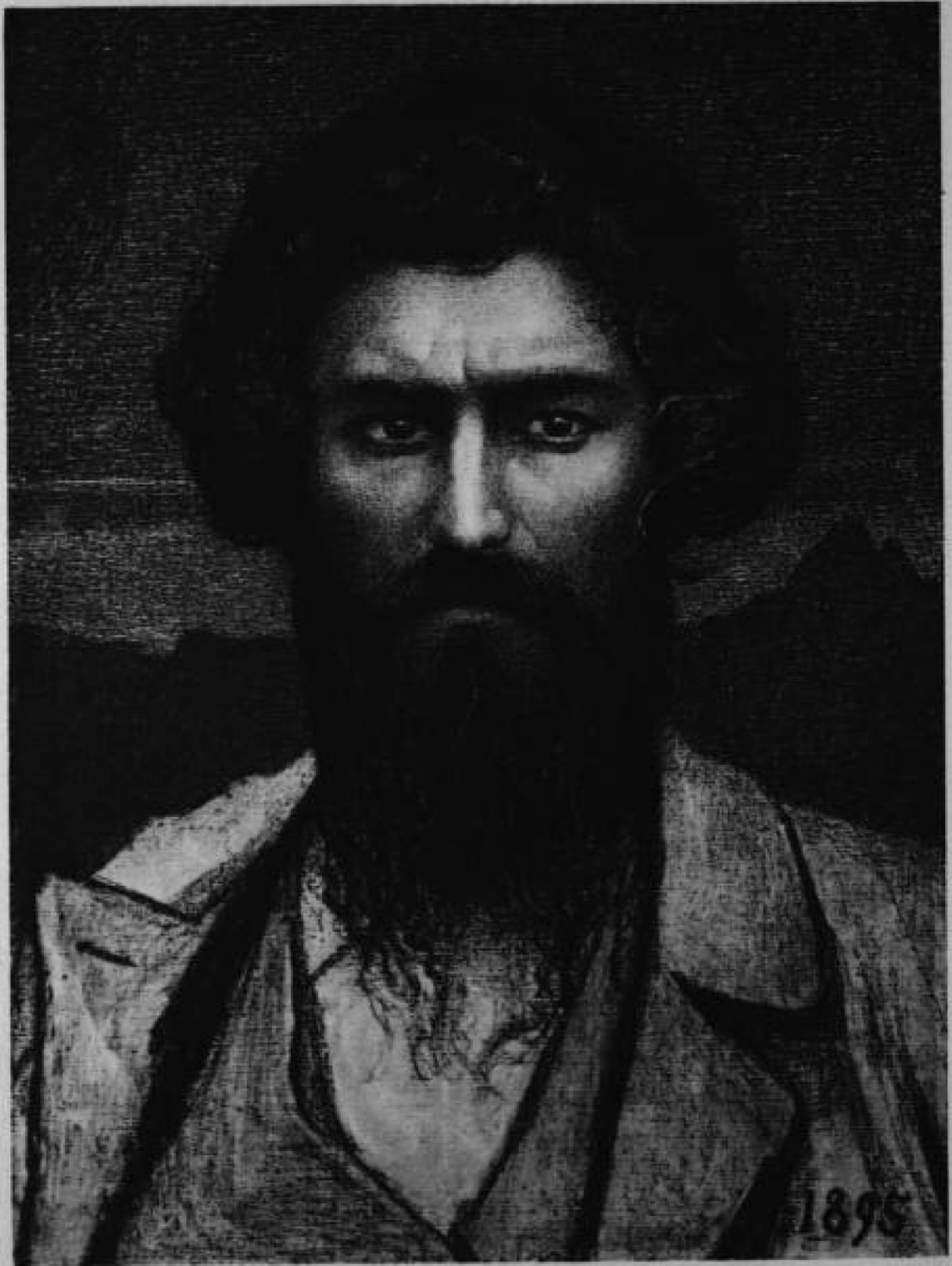
Sezione n. 2



GIOVANNI SEGANTINI

GIOVANNI BERNARDINI





GIOVANNI SEGANTINI
SEIN LEBEN UND SEINE WERKE

MIT EINER EINFÜHRUNG
VON
GIULIARDO SEGANTINI

ZÜRICH
1901

VERLAG

GEHRMANN, BRESCHAU

SELBSTBILDNIS
ZEICHNUNG. 1895

GIOVANNI SEGANTINI
SEIN LEBEN UND SEINE WERKE

MIT EINER EINFÜHRUNG
VON
GOTTARDO SEGANTINI

MÜNCHEN 1913
PHOTOGRAPHISCHE UNION

GEOMETRIE
VON
H. SCHUBERT

MIT
EINER
EINFÜHRUNG
VON
GOTTARD SCHUBERT

DRUCK VON F. BRUCKMANN A. G., MÜNCHEN
EINBAND-ENTWURF VON PAUL RENNER, MÜNCHEN

INHALT

Biographie	Seite 7—23
------------------	---------------

Textbilder

	Seite		Seite
Das Segantini-Museum in St. Moritz... ..	7	Pifferaro	14
Ninetta	8	Hirtin	15
Der tote Held	9	Die Stimme	16
Heiligenmaler von heute	10	Bei der Arbeit	19
Rosenblatt (Die Gattin des Künstlers) ..	11	Die Liebenden	21
Schlafender Hirte	13	Segantinis Sterbehaus auf dem Schafberg	23

Tafeln

<p>Titelbild. Selbstbildnis. Zeichnung. 1895</p> <p>I. Ave Maria bei der Überfahrt. Ölgemälde. 1887</p> <p>II. Der Kreuzeskuß. Ölgemälde. 1884</p> <p>III. Am Brunnen. Ölgemälde</p> <p>IV. Pastorale. Ölgemälde</p> <p>V. Idylle. Ölgemälde</p> <p>VI. Zur Frühmesse. Ölgemälde</p> <p>VII. Liebe auf den Bergen. Ölgemälde</p> <p>VIII. Die Zöglinge. Ölgemälde</p> <p>IX. Schafschur. Ölgemälde</p> <p>X. Bildnis des Malers Vittorio Grubicy de Dragon. Ölgemälde. 1887. Städt. Museum Leipzig</p> <p>XI. Weiße Kuh an der Tränke. Ölgemälde. 1886</p> <p>XII. An der Tränke. Ölgemälde. 1888. Museum Basel</p> <p>XIII. Strickendes Mädchen. Ölgemälde. 1888. Kunsthaus Zürich</p> <p>XIV. Braune Kuh an der Tränke. Ölgemälde</p> <p>XV. Graubündnerin. Ölgemälde</p> <p>XVI. Die beiden Mütter. Ölgemälde. 1889. Segantini-Museum St. Moritz</p> <p>XVII. Pflügen. Ölgemälde. 1890. Kgl. Pinakothek München</p> <p>XVIII. Kartoffelernte. Ölgemälde</p> <p>XIX. Mittag in den Alpen. Ölgemälde. 1891</p>	<p>XX. Auf dem Balkon. Ölgemälde. 1892. Museum Chur</p> <p>XXI. Rast im Schatten. Ölgemälde. 1892</p> <p>XXII. Frucht der Liebe. Ölgemälde</p> <p>XXIII. Im Schafstall. Ölgemälde</p> <p>XXIV. An der Barre. Zeichnung. Rudolfinum Prag</p> <p>XXV. Rückkehr in den Schafstall. Ölgemälde</p> <p>XXVI. Heuernte. Ölgemälde</p> <p>XXVII. Alpenweide. Ölgemälde. 1893—95</p> <p>XXVIII. Trübe Stunde. Ölgemälde. 1892. Nationalgalerie Berlin</p> <p>XXIX. Ave Maria bei der Überfahrt. Zeichnung</p> <p>XXX. Die schlechten Mütter. Ölgemälde. 1894. K. k. Staatsgalerie Wien</p> <p>XXXI. Der Lebensengel. Ölgemälde. 1894. K. Nationalgalerie Budapest</p> <p>XXXII. Mondschein. Zeichnung</p> <p>XXXIII. Die letzten Mühen des Tages. Zeichnung</p> <p>XXXIV. Rückkehr ins Vaterland. Ölgemälde. 1895. Nationalgalerie Berlin</p> <p>XXXV. Glaubenstrost. Ölgemälde. Kunsthalle Hamburg</p> <p>XXXVI. Meine Modelle. Zeichnung</p>
---	---

- XXXVII. Frühlingsweide. Ölgemälde. 1897.
K. k. Staatsgalerie Wien
- XXXVIII. Sitzende Hirtin. Zeichnung
- XXXIX. Liebesgöttin. Ölgemälde. 1894.
Segantini-Museum St. Moritz
- XL. Frühling. Ölgemälde. 1897
- XLI. Bildnis von Carlo Rota. Ölgemälde.
Ospedale Maggiore Mailand
- XLII. Liebe an der Quelle des Lebens.
Ölgemälde. 1896
- XLIII. Die Eitelkeit. Ölgemälde. 1897
- XLIV. Bildnis von Fräulein Elise Königs.
Ölgemälde. 1898
- XLV. Musikalische Allegorie
Ölgemälde. 1897

- XLVI. Werden—Sein—Vergehen,
Triptychon. Zeichnung. 1897.
K. k. Staatsgalerie Wien
- XLVII. Alpenrose. Zeichnung. 1898
- XLVIII. Werden. Ölgemälde. 1899.
Segantini-Museum St. Moritz
- XLIX. Edelweiß. Zeichnung. 1898
- L. Sein. Ölgemälde. 1899. Segantini-
Museum St. Moritz
- LI. Vergehen. Ölgemälde. 1899
Segantini-Museum St. Moritz
- LII. St. Moritz bei Nacht. Zeichnung.
Segantini-Museum St. Moritz

GIOVANNI SEGANTINI

Unweit des Gardasees, in einem hügligen Tal an der Sarca, liegt die kleine Stadt Arco. Wenn die Abendsonne die Berge ringsumher rosig anhaucht und der Himmel nach Westen sich gilden über die Ebene, die zum See führt, wölbt, dann mag man leicht an die ersten Bilder Giovanni Segantinis denken. Sohn dieser Stadt, wurde er am 15. Januar 1858 in einem kleinen Hause am Ufer der Sarca geboren. Der Vater war Schreiner, die Mutter hatte einen kleinen Laden und so lebte die Familie von Arbeit und Sorgen, denn der jungen Frau sollten die Folgen der Geburt ihres letzten Sohnes, des an ihr so sehr hängenden Giovanni, das Leben kosten. Der Sohn und die Mutter waren seelisch eng miteinander verbunden. Er blühte in der Liebe der jungen Mutter auf, während sie wie eine abgeschnittene Blume langsam dahinwelkte. So blieb im Herzen des Kindes unlöslich die Erinnerung an die Mutter, und ihre liebliche Gestalt wurde zum Mittelpunkt einer grenzenlosen Sehnsucht, welche das dichterisch Träumende in der Kunst Giovanni Segantinis erklärt. Auch die Erinnerung an das Land mit seinen Bergen, mit seinem Wasser, mit seinem freien großen Himmel sollte später für das verwaiste Kind in der fremden fernen Stadt ein sehnsuchtsvoller Trost sein.

Der Vater zog, als Giovanni fünf Jahre alt war, mit der Mutter von Arco nach Trient. Er hoffte dort mehr Glück zu haben, aber bald starb ihm die Frau und das Elend gesellte sich zu seinem Schmerz. Er hatte das wenige, was er besaß, aufgewandt, um sie am Leben zu erhalten, nun war alles verbraucht und er war allein mit seinem jüngsten Sohn. Der Kleine und sein Vater wanderten aus, zuerst nach Verona, dann nach Mailand, wo eine Stiefschwester Giovanni wohnte. Dieser Gang sollte für beide ereignisvoll werden, denn nie sahen sie ihre Heimat wieder, die Heimat, wo im Grabe der Mutter das Glück des Kindes begraben lag.

Die Stiefschwester war in ihrer Armut hart gegen den kleinen Giovanni



DAS SEGANTINI-MUSEUM IN ST. MORITZ



NINETTA (OLGEMALDE)

und der Vater mußte weiter auf die Suche nach Arbeit und Glück. Er kam nie wieder und so verschwand mit ihm für den Kleinen die letzte Liebe, der letzte Schein jener Sonne, die in der Gestalt der Mutter ihren liebevollen Mittelpunkt hatte. Der Sohn der Freiheit wurde bald tagsüber von seiner Stiefschwester, die zur Arbeit außerhalb des Hauses gehen mußte, in einer kleinen Dachstube eingeschlossen. Die Stube hatte nur ein kleines Fenster hoch oben im Dach, so mußte der Gefangene auf den Tisch und darauf auf einen Stuhl steigen, um jenen freien, großen, blauen Himmel zu sehen, der sich so schön über seinem fernen geliebten Arco wölbte. Wenn am Samstag die Glocken feierlich zum Angelus läuteten, dann ergriff ihn eine namenlose Sehnsucht und er weinte; weinte über die verlorene Freiheit, über die nie wiederkehrende Liebe der Mutter, über so viel Glück, das nur noch in seiner Erinnerung lebte. Eines Tages hörte der kleine Giovanni, wie Frauen im Hof darüber redeten, daß ein Bekannter von ihnen ganz arm und jung nach Frankreich gegangen war, wo er bald zu Glück und Vermögen kam. Er faßte den Entschluß, es ihm gleich zu machen und bei der ersten Gelegenheit, wo die Stiefschwester ihn ausschickte, etwas in der Nähe zu besorgen, machte er sich nach Frankreich auf den Weg. Sein Vater hatte ihm erzählt, daß der Kaiser der Franzosen in Mailand durch den Triumphbogen des Simplons eingezogen sei und daß der Weg nach Frankreich durch diesen hindurch ginge. Der Tag war heiß und die Beine des Flüchtlings waren kurz, so daß, als abends ein Gewitter losbrach, der kleine Wanderer vor Ermattung im Graben an der Straße unweit der Stadt fest einschlief. Ein Bauer, der des Weges gefahren kam, sah den Schlafenden im Schein seiner Laterne und brachte ihn mit sich nach Hause. Daheim am Kamin wurde er von liebevoll sorgenden Frauen ausgezogen, gewärmt und getrocknet. Erst an der Wärme des Feuers wachte er auf und hörte, wie man sein Haar bewunderte, wie man seine Magerkeit bestaunte und die eine Frau zur andern sagte: Er sieht aus wie der Sohn des Königs von Frankreich. Er wurde befragt, woher er käme, wer er wäre und was er wolle, und er erzählte seine Geschichte und bat, man solle ihn dabehalten und nicht zur Stiefschwester nach Mailand zurückschicken. So wurde am folgenden Tag Giovanni Segantini Schweinehirt auf einem Gut in der Nähe von Mailand.

Er war nun sechs Jahre alt und blieb einige Zeit bei den Bauern. Das Leben gefiel ihm dort nicht schlecht und gestaltete sich bedeutend besser als in späteren Jahren

in Mailand. Hier hat sich vielleicht die erste Liebe für das Bauernleben entwickelt, aus der später die Bilder Giovanni Segantinis hervorgehen sollten. Es mag eine Fabel sein, daß er von einem Kunstfreund daselbst entdeckt wurde, wie er das schönste Schwein seiner Herde auf einen Stein zeichnete, sicher ist es aber, daß durch das enge Zusammenleben mit dem Tier und dem Landmann er beide gründlich kennen und lieben lernte. Wie lange er als Hirt auf dem Hof blieb, ist schwer zu sagen, doch mag es ziemlich lange gewesen sein. Die Angst, die Stiefschwester könnte ihn vermissen und in Sorge um ihn leben, zog ihn nach Mailand, aber als er bei ihr ankam, wurde er in so roher Art empfangen, daß er gleich weiterging.

Es fangen nun schmerz- und kummervolle Jahre an, die den größten, stets wachsamem Feind Hunger brachten. Das nun langsam zum Jüngling heranwachsende Kind lernte in seiner steten Sorge um ein Lager, wo man ungestört schlafen kann und um eine kleine Arbeit, die ein Stück Brot einbringt, Mailand gründlich kennen. Die großen Seelen gedeihen da, wo gewöhnliche Menschen zugrunde gehen; Giovanni Segantinis Jugend ist ein Beweis dafür. Was er später gemalt, was er später gedacht, das hat seine Wurzeln in den Eindrücken dieser sorgenvollen Jugend. So hat er die Welt mit allen ihren Erscheinungen, den physischen, moralischen und ästhetischen, von unten aus kennen gelernt, um sie im Mannesalter in seinen Werken wiederzugeben.



DER TOTE HELD (ZEICHNUNG)



HEILIGENMALER VON HEUTE (ÖLGEMALDE)

Um das Jahr 1874 war Giovanni Segantini bei einem Verwandten im Trentin als Ladenjunge angestellt. Eines Tages fand er zusammen mit einem Kameraden im Keller einen Topf voll alter Münzen. Beide faßten den Plan, nach Mailand zu gehen und dort mit dem Geld zu studieren; aber auf dem Weg nach der ersehnten Stadt ging der Freund, während Giovanni müde am Rand der Straße schlief, mit dem Reichtum durch, und der Betrogene und Bestohlene flüchtete vor Scham und Schande in einen nahen Heuschober, wo er drei Tage ohne Nahrung lag. Am dritten Tage, schwer geplagt von Hungerkrämpfen, kroch er, als er in dem darunterliegenden Stall Menschen hörte, bis zu einer Öffnung und ließ einige Steine hinunterfallen, da er zu rufen keine Kraft und keinen Mut mehr hatte. Der Bauer kam zu ihm, erkannte ihn und brachte die nötige Hilfe.

Diese zweite Flucht gelang nicht besser als die erste, aber Giovanni Segantini kam, seinem heißen Wunsch entsprechend, nach Mailand, wo er entschlossen war, Mittel und

Können zu erringen, um der Stimme seines inneren Menschen Ausdruck zu geben. Er wird dort Photographengehilfe, Lehrling des Fahnenmalers Tettamanzi und schließlich Schüler der Kunstakademie. Der Schüler ging nicht oft in die Schule, denn er mußte sich sein Brot selber durch Anfertigung von Porträts in Kohle, zu 10—25 Centimes das Stück, und andere Arbeiten, verdienen. Einige Jahre war er dem Namen nach Schüler der Akademie in Mailand, erlangte daselbst verschiedene Preise, die immer gleich in bares Geld umgesetzt wurden, bis endlich das Bild „Il Coro di S. Antonio“ auf einem alten Kaminschirm, mit den übriggebliebenen Farben, die er zum Anfertigen eines Ladenschildes gebraucht hatte, gemalt wurde. Der Maler, der noch vor kurzem nicht wußte, wo Schatten und Licht in einer Zeichnung anzubringen seien, und drei Tage lang in den Wäldern herumgeirrt war, um es an den Baumstämmen zu erlernen, hatte sich plötzlich als ein großer Künstler offenbart. Er hatte mutig ein ganz neues Lichtproblem angeschnitten, er hatte der Welt seine Sehnsucht nach Licht kundgegeben und ein Werk geschaffen, worüber alle, seine Freunde und sogar seine Feinde, staunten.

So fängt die Laufbahn Giovanni Segantinis als Maler an. Man schrieb 1877 und der kühne Künstler war gerade 19 Jahre alt geworden. Andere sind in diesen Jahren noch nicht aus dem Jünglingsalter heraus, er war schon ein fertiger Mann, dem das Leben seine mannigfaltigsten Seiten gezeigt hatte. Nichts war ihm, dem verlassenen Waisenkind, verborgen geblieben, die Mitmenschen hatten ohne Scham und Furcht sich dem jungen Beobachter nackt in ihren Leidenschaften, in ihren Freuden und in ihrem Kummer gezeigt. Die Natur war ihm als die stete Freundin, die treue Ernährerin des Armen und des Reichen erschienen, und zwischen dem Menschen und ihr hatte er das geduldige Tier gefunden, das von der einen lebt und dem anderen gehört. Er war durch Not und Hunger langsam in der Gesellschaft des Bösen und des Guten zum Manne herangewachsen. In den tiefen schwarzen Augen, die so vieles gesehen hatten, spiegelte sich damals seine groß gewordene Seele, und das Gesicht des Jünglings, mager und gelblich, erzählte von selbst die Geschichte dieses Menschen, der im Elend einen Charakter stark wie Stahl gepflegt und großgezogen hatte. Die italienische Rasse, dieses Gemisch von lateinischem und germanischem Blut, hat öfters solche Charaktere hervorgebracht, in ihnen liegt die Härte und die Weichheit in einem verschmolzen, die rasche Genialität des Erfassens und die Geduld der vollkommenen Ausführung. Die Sehnsucht nach der verlorenen Liebe der Mutter fand in diesen Jahren des Entwachsens aus dem Jünglingsalter



ROSENBLATT (DIE GATTIN DES KONSTLERS)
ÖLGEMALDE

eine neue erfüllbare Form. Die Liebe und mit ihr ein neues, starkes, arbeitsames Leben bricht mit dem 20. Jahr ein. Jetzt fand Giovanni Segantini jenes verlorene Glück wieder, das im Grabe der Mutter in dem fernen Trient so lange Jahre hindurch begraben lag. Es war ein einfaches, nicht stets sorgenloses, doch stets glückliches Leben, das mit dieser Liebe begann, und um diese Liebe, aus der bald eine Familie hervorgehen sollte, wächst, fast als Beweis seines errungenen Friedens und seiner inneren Ruhe, ein mächtiges malerisches Werk heran.

Unter seinen Freunden war der junge Carlo Bugatti, eine echte Künstlernatur. Ofters holte dieser, wie es in Italien Sitte ist, seine jüngere Schwester in der Schule ab, wurde dabei von Giovanni Segantini begleitet, der beim ersten Anblick dieses blonden Kindes mit den langen Zöpfen und kurzen Röcken sich für sie begeisterte. Seine glühende Liebe überzeugte langsam ihre furchtsame Scheu und sie wurde nach und nach das Geschöpf seines Wunsches, die Quelle seines Friedens und eines neuen unsagbaren Glückes. Es verstrichen ein paar arbeitsame Jahre, bis die Ehe eingegangen wurde. In dieser Zeit stand sie ihm Modell für das Bild „La Falconiera“, das uns in einer romantischen Form sagt, wie schön sie war und wie der Künstler für sie in junger Liebe erglühte. Auf die ersten Erfolge hin hatte Giovanni Segantini in Vitore Grubicy, dem jetzigen Maler, einen Freund und einen Kunsthändler gefunden, der ihm zusammen mit seinem Bruder Alberto seine Bilder für bescheidenes Geld abkaufte. Im Jahre 1880 wurde die Ehe geschlossen und es fängt im Leben des Künstlers eine neue segensreiche Zeit an. 16 Monate darauf zieht das junge Paar aus Mailand nach der Brianza, wo die künstlerische Laufbahn Giovanni Segantinis ihre bestimmte Form annimmt. Hier bleibt er in steter fleißiger Arbeit vier Jahre und in dieser Zeit erklimmt er die erste Stufe in seinem Schaffen.

Reich an malerischer Erfahrung und glücklicher Vater von vier Kindern sehen wir ihn im Jahre 1886 nach Savognino im Kanton Graubünden wandern, wo er sich während acht Jahren bemüht, jenes Licht zu ergründen und auf seine Bilder zu fesseln, das er im „Coro di S. Antonio“ uns hat vorahnen lassen. Die letzte Periode ist die in Maloja im Engadin, wohin der Künstler im Jahre 1894 übersiedelt. Hier erreicht er die höchste Stufe seines Könnens und opfert sein Leben seiner Kunst.

Als im September 1899 das Engadin von den Sommergästen sich wieder entvölkerte, stieg Giovanni Segantini auf den nun einsamen Schafberg über Pontresina, um den mittleren Teil des Triptychons „Werden, Sein, Vergehen“ von dort aus zu vollenden. Es war ein kalter Monat, in den Bergen starb langsam alles Grüne und Blühende ab. Eine akute Blinddarmentzündung überfiel den Arbeitsamen; während einer Woche, oben in der kleinen Hütte auf dem Schafberg, bei einer Temperatur stets unter Null, kämpfte der Kranke mit dem Tod, bis in einer Nacht, trotz der Pflege des Dr. Bernhard, der von Samaden zu seinem Freund heraufstieg, trotz der Sorge der Frau, die an das Bett ihres einzig geliebten Mannes geeilt war, trotz Wissenschaft, Freundschaft und Liebe, der Unbesiegbare den Sieg davontrug. Die Natur hatte ihren weißen Wintermantel angezogen, als längs des Abhanges des Berges der traurige Zug zu Tal hinabstieg, und die Bilder „Vergehen“, „Glaubenstrost“ und „Rückkehr ins Vaterland“ wurden zur harten, unvermeidlichen Wirklichkeit. Am 29. September wurde die Leiche nach Maloja gebracht und nun liegt sie im kleinen Friedhof an jener Stelle, wo Giovanni Segantini das Bild „Glaubenstrost“ gemalt hat. Die blühenden Alpenrosen im Sommer, der von der Sonne wunderbar gefärbte



SCHLAFENDER HIRTE (ZEICHNUNG)

Schnee im Winter und das ganze Jahr hindurch die Liebe der hinterbliebenen Frau und die Ehrfurcht und Hochachtung aller Kunstliebenden schmücken das einfache ländliche Grab.

Um Giovanni Segantini als Künstler und als Mensch zu verstehen, müssen wir uns stets vergegenwärtigen, daß er Romane ist. In Arco von italienischen Eltern geboren, hat er alle Merkmale seiner Rasse. Es ist unbestreitbar, daß jenes Romanentum, aus welchem die großen Geister der Renaissance hervorgegangen sind und stets die großen Männer Italiens hervorgehen werden, das Produkt einer langen Evolution ist, in der die griechische Schönheitsempfindung, die germanische Realistik und die mystisch-christlich-römische Empfindung des Südländers zu einem Ganzen verschmolzen sind. Es war notwendig, daß das besiegte Griechenland Rom mit der Macht seiner Ästhetik unterjochte, und daß das heruntergekommene Rom seine nordischen Besieger durch das Christentum verfeinerte, damit aus dem großen Schmelztiegel des Mittelalters die neue lateinische Rasse hervorginge. Giovanni Segantini ist ein echter Sohn dieser neuen Rasse und seine Kunst ist darum so sehr durchsetzt mit griechischen, christlichen und germanischen Elementen. Griechisch ist darin die unstillbare Sehnsucht nach Schönheit, nach Vollkommenheit in der Ausführung; germanisch jenes ernste Streben nach Realistik und die mutige Ausdauer bei der Arbeit; aber das mystisch Sentimentale, das dichterisch Träumende, das seiner Kunst als Ausgang diene, ist echt italienisch. Seine Kunst besteht formal aus Gleichgewicht und Eben-

maß. Aus jenem Ebenmaß und Gleichgewicht, aus dem in Mailand in der Literatur „Die Verlobten“ von Manzoni, in der Malerei „Das heilige Abendmahl“ von Leonardo da Vinci und in der Architektur die Kirche „Delle Grazie“ von Bramante entsprungen sind. Diese drei Künstler haben viel Verwandtes im stilistischen Aufbau ihrer Werke und in der Ausdauer bei der steten Vervollkommnung der verschiedenen Einzelheiten mit Giovanni Segantini. Aber dieser italienische Stilist hätte vielleicht in anderen Zeiten sich wie Canova, der größte Klassiker des vorigen Jahrhunderts, mit dem einzigen Problem der Form beschäftigt, wenn in den achtziger Jahren selbst ein Genie das Licht hätte unbeachtet lassen können. Giovanni Segantini brachte darum seine Sehnsucht nach Form in seine leuchtendsten Bilder hinein. Die Vollkommenheit seines Stils ist noch heute unverstanden, das Licht, das er darüber gestreut hat, hat ihm aber Freunde und Ruhm gesichert. Seine ersten Bilder sind eng verbunden mit den Stimmungen und Regungen seiner jungen Seele. Er malte damals aus seiner mystisch dichterischen Empfindung heraus und war weniger um die Farbe als um das Ausdrücken einer tief innerlich gefühlten Regung besorgt; aber langsam klärt sich seine Palette, stärkt sich seine Fähigkeit, die Natur mit offenen Augen eindringlich zu schauen und er gibt uns die Dinge nun nicht wie er sie fühlt, sondern wie er sie sieht. Die Farbe der Bilder aus Mailand 1878 bis 1881 ist frischer und klarer als die der ersten Ölgemälde in der Brianza, dort ist der Drang nach Licht und



PIFFERARO (ZEICHNUNG)

Realistik stark sichtbar und der Künstler arbeitet stets und mühsam vor seinem Modell; aber hier nimmt plötzlich eine übergroße Empfindsamkeit dem Maler die Hand und er sperrt sich in einem verdunkelten Atelier ein und malt nach der Erinnerung im Scheine seiner dichterischen Inspiration. Es entstehen so viele mühelose Arbeiten als Erguß einer Seele, die überreich an Zärtlichkeit und mystischer Empfindung ist. Verschiedene Kritiker finden eine Ähnlichkeit zwischen den Werken aus der Brianza und denen des Franzosen Millet. Man kann sie nicht abstreiten, aber man muß auch nie vergessen, daß beide Künstler aus dem Bauernstand hervorgegangen sind, daß beide dichterisch angehauchte Naturen waren und stammverwandt. Der eine kannte den andern nicht, und wo das malerische Ziel des einen aufhörte, fing das des andern an. Für Giovanni Segantini bedeuten die Bilder aus der

Brianza lediglich den ersten Schritt seiner künstlerischen Laufbahn. Da er vollkommener Autodidakt war, hatte bei ihm die Natur die Aufgabe, seine Zeichnung und seine Palette zu schulen und er frug sie stets um Rat; darum kann man von ihm sagen, daß was er ist und war, er durch die Natur und ein fleißiges, unaufhörliches Studium wurde. Die Natur lockte ihn, den verliebten Dichter, mit ihren reizvollen Farben aus dem dunklen Atelier. Er folgte ihr, machte die Fenster auf, dann die Türe und ging schließlich hinaus in das Freie, um nie wieder daraus zurückzukehren. Mit diesem Schritt beginnt in seiner Kunst das emsige, unaufhaltsame Streben nach Wahrheit und Licht. Das dichterisch Träumende der ersten Jahre der Brianza macht gegen Ende seines dortigen Aufenthalts einem gesunden, kräftigen, nach Schönheit hinneigenden Realismus Platz. Die Farbe erreicht dabei eine Geschmeidigkeit und Klarheit, über die ein Weitergehen kaum denkbar ist.

Nun steigt Giovanni Segantini tausend Meter höher, nach Savognino, und eine neue Welt tut sich seinem malerischen Auge auf. Die Luft ist reiner, durchsichtiger die Schatten, zerklüftet die Berge und alles ist leuchtender. Seine Palette muß noch reiner werden, seine Zeichnung noch schärfer, und da entsteht aus der Notwendigkeit, eine getreue Impression dieser rauhen Natur wiederzugeben, jene Technik, über die man in Mailand, wohin die Bilder den Gebrüdern Grubicy geschickt wurden, den Kopf schüttelte, mit den Worten: „Was fällt dir ein, du hattest die Welt dir mit deinen letzten Bildern aus der Brianza erobert und nun malst du so wie kein Mensch es für gut halten wird.“ Ein zweifacher Kampf wurde neu aufgenommen, der Kampf mit der schwer wiederzugebenden Natur und mit den Menschen, die die neuen Bilder für verrückt hielten. Giovanni Segantini hatte viel Mut und noch mehr Ausdauer; so geschah es, daß die zahlreichen Gegner langsam durch Arbeit und unerschütterlichen Glauben an die Güte und Nützlichkeit der Anstrengungen besiegt wurden. Die Malweise, die in Savognino ihren Anfang nahm und die, stets verfeinert, sich bis zu jener letzten, fast gobelinartigen Wirkung der letzten Bilder aus Maloja entwickelte, ist nicht etwa von den französischen Impressionisten und Pointillisten herzuleiten, sondern entstand naturgemäß aus dem Verlangen, durch zeichnerische Genauigkeit der Wirklichkeit der Dinge näher zu kommen, und aus der in der freien



HIRTIN (ÖLGEMALDE)



DIE STIMME (ZEICHNUNG)

Natur erlernten Tatsache, daß die Farben um so leuchtender sind, je reiner sie aneinander gebracht werden. Es ist dem Künstler nicht mehr wie in seinen ersten Jahren darum zu tun, die Farbe der Dinge zu malen, sondern ihr farbiges Licht. Er sah aber gleich ein, daß, wenn man die Zeichnung und die Plastik dabei nicht stark unterstreicht, das Ganze körperlos wird. Das Licht hat keinen Körper, und die Gegenstände im Lichte bleiben unverändert in ihren Werten (Volumen) und in ihren Formen. Aus dieser Erkenntnis geht sein stetes Streben nach tieferem Eindringen in das Problem des plastischen Lichtes, das er löste wie wohl keiner vor und vielleicht keiner nach ihm, hervor. Giovanni Segantini wird unter den Malern des Lichtes eine ganz besondere Stellung einnehmen, weil seine Bilder auch das Verlangen nach stilistischer Vollkommenheit aufweisen. Ein Realismus, dem man einen poetischen Beigeschmack nie ableugnen kann und der manchmal philosophisch angehaucht ist, bildet in dieser Zeit den Gegenstand seiner Malerei. Der Bauer, die Tiere und das Feld, die er schon in der Brianza geliebt und gemalt hat, werden hier neu durchgenommen und in Fassungen gebracht, die uns klar zeigen, welche Kraft der nun reife Künstler in sich hat. Es sind nicht mehr die Dinge als solche wie in „An der Barre“ oder in der „Schafschur“ die gemalt werden, sie bilden nur den Vorwurf zu malerischen, stets kühneren Problemen; sie sind da, um im Lichte zu stehen, um vollkommene Kompositionen zu bilden, um Ideen auszudrücken; aber vor allem um malerische Meisterwerke zu formen. Das Studium wird von Tag zu Tag mit größerem Ernst, mit steigender Ausdauer durchgesetzt. Der Künstler will immer höher steigen, stets an sich arbeiten, um Würdigeres zu schaffen.

In Savognino hat Giovanni Segantini vielleicht rein malerisch das Höchste erreicht, aber in Maloja, wohin er im Jahre 1894 geht, sollte er dem Lichte durch eine vollkommeneren Technik näher kommen. Es ist nur noch das Licht, das der Künstler auf seiner Palette sucht, und er findet es in einer glänzenden, geistreichen Zersetzung der Farbe, die dadurch leuchtender wird; auf seinem Pinsel strahlt die Sonne und sie leuchtet uns von seinen letzten Bildern siegreich entgegen. Das Problem, das im „Coro di S. Antonio“ zum ersten Male angeschnitten wurde, ist gründlich im großen Himmel des letzten Bildes „Sein“ (Tafel 50) bemeistert worden. Schon in einigen Gemälden aus der Zeit von Savognino sehen wir neben seiner realistischen Kunst eine Gedankenmalerei groß werden, die in Maloja den Geist des Künstlers ganz in Anspruch nehmen wird. Es ist dies eine andere geistige Verwandtschaft, die Verwandtschaft mit den großen englischen Malern. Das Verlangen, aus der Kunst ein Werkzeug der moralischen und philosophischen Erziehung der Massen zu machen, ist dabei sichtbar; aber während die Engländer meistens Literaten, und selten Maler im modernen Sinne des Wortes sind, ist Giovanni Segantini bei klassischer Auffassung, wohlabgewogener Komposition, poetischstem Realismus, tiefstem Mystizismus und Symbolismus, immer vor allem und um jeden Preis der Verehrer der Farbe und des Lichtes. In Maloja verschwindet der Bauer fast ganz in seinen Werken, da läßt der Künstler an seiner Stelle, in den einsamen Bergeshöhen, die Gebilde seines Gedankens aufleben. Eine schon lange schlummernde Neigung zu einem naturalistischen Symbolismus wird in den neuen Bildern sichtbar und der nun im vollen Besitz seiner Palette stehende Künstler gibt sich seiner ersten mystisch-poetischen Empfindsamkeit hin. Damals, in der Brianza, war es ein Dichter, der malte, nun ist es ein Maler, der mit der glühendstleuchtenden Farbe uns von seiner geliebten und von ihm besiegten Natur vordichtet. Der Weg war lang und die Stufen zu seinen letzten Bildern sind für uns deutlich sichtbar; aber nur sein Fleiß und seine unermüdliche Ausdauer konnten es ihm ermöglichen, in so kurzer Zeit ihn zu durchmessen. In Maloja wird die Idee des Todes als ein neues Problem in einigen meisterhaften Bildern aufgenommen. Man könnte fast an Vorahnungen denken, wenn es nicht begreiflich wäre, daß ein unermüdlicher Grübler, ein Dichter und Philosoph sich mit diesem höchsten Problem beschäftigen mußte, nachdem er seine malerische Laufbahn damit anfang, daß er als kleiner Junge zum ersten Male den zeichnenden Bleistift gebrauchte, um eine trauernde Mutter zu trösten, die ihre schöne Tochter verloren hatte. Es wäre ungerecht, wenn man Giovanni Segantini nur als Maler betrachten würde. Die heutige Zeit mißbilligt bei einem Kunstwerk jede Beigabe, die nicht rein handwerklich ist, wir schätzen das Handwerk so hoch, daß wir den Gedanken fast verachten; aber alles hat seine Zeit und was man heute hochhält, wird morgen verachtet. Bei Giovanni Segantini werden die Künstler stets Analogien mit sich selbst finden. Für die Dichter ist er ein Dichter, für die Maler ein Maler, für die Philosophen ein Denker und für die Allgemeinheit ein Künstler, der mit seinen einfach-großen Auffassungen des Lebens in der Natur es verstanden hat, ihrem Herzen nahezutreten.

Giovanni Segantini war als Maler von 1877 bis 1899 tätig; in diesen 22 Jahren entstanden an die 300 Arbeiten, Zeichnungen inbegriffen. Seine Laufbahn erstreckt sich, wie schon gesagt, vom „Coro di S. Antonio“ bis zum Bilde „Sein“ (Tafel 50), das ihm das Leben kosten sollte. Man kann das ganze malerische Werk in vier

Perioden gruppieren. Von 1877 bis 1881 die Zeit des Mailändischen Aufenthaltes, dann die Brianzaperiode von 1881 bis 1886. Vom August 1886 ist Giovanni Segantini bis 1894 in Savognino im Oberhalbstein im Kanton Graubünden. Nach dem Engadin kam der Künstler im Herbst 1894 und blieb daselbst bis zu seinem Tode im September 1899. Künstlerisch ist diese Einteilung nur insofern richtig, als jeder Ortswechsel mit einem Schritt vorwärts in der malerischen Entwicklung Giovanni Segantinis verbunden ist. Die Arbeiten aus Mailand kann man als eine Art Vorbereitung zu einer großen malerischen Tätigkeit betrachten, es sind auch durchweg figürliche Darstellungen und Stilleben, in denen der Künstler die rasche Genauigkeit in Farbe und Form erlernte, und lassen nur hie und da, wie im Bilde „Ninetta“ (Seite 8), den Maler des Bauern und des Tieres vorahnen. Wenn auch Giovanni Segantini mit dem „Coro di S. Antonio“ ein neues Lichtproblem angeschnitten hatte, so kommt er doch erst viel später hierauf zurück. Das „Porträt eines Toten“, Sig. della Beffa, die „Pilze“ und die Zeichnung „Der tote Held“ (Seite 9) sind mehr rasche mächtige Leistungen eines suchenden Geistes, als vollendete Bilder.

Als der jung verheiratete Maler die Stadt verließ, um von nun an als Einsamer seiner inneren Stimme zu leben, offenbarte sich gleich der Künstler, den wir kennen und lieben. In der freien Natur fand er sich, d. h. in ihr fand er die Mittel zur Verwirklichung seiner jugendlichen Sehnsucht. Während der ersten Jahre des Aufenthalts in der Brianza finden wir noch einige Nachwirkungen des Stadtlebens, aus denen heraus ein paar Stilleben und Bilder, wie „Die Heiligenmaler von heute“ (S. 10) und „Die Heiligenmaler von gestern“ entstanden sind; aber gleich wächst daneben eine freie, neue, poetische Malerei, die aus zwei ganz bestimmten seelischen Empfindungen hervorging. Die Liebe, jene Liebe, die alles umfaßt, und die Sehnsucht, die alles mit einem traumhaften Schleier bedeckt. Nie ist die Kunst Giovanni Segantinis so persönlich, wie in diesen Jahren; er malte damals aus seiner Seele heraus, und die Natur war die geduldige Trägerin seiner Empfindungen. Es sind die Erinnerungen seiner Kindheit, die Eindrücke aus dem eigenen Hirtenleben, die, von der neuen Liebe verklärt, seine Bilder beseelen. Aus seiner vergangenen Sehnsucht nach den lieben Toten entstehen „Die leere Wiege“, „Vater ist tot“, „Die Waisen“, „Für unsere Toten“ und „Kreuzeskuß“ (Tafel 2). Der Verliebte, der glückliche Vater, der hoffnungsvolle junge Künstler freut sich an dem Glück seiner Mitmenschen und in seinem verdunkelten Atelier träumt er von der Liebe des Bauern und malt „Am Brunnen“ (Tafel 3), „Pastorale“ (Tafel 4), „Idyll“ (Tafel 5), „Liebe auf den Bergen“ (Tafel 7) und „Die Zöglinge“ (Tafel 8), die uns daran erinnern, daß er damals in einem Zimmer seines ländlichen Hauses einen großen Käfig hatte, in dessen Mitte ein hoher Baum stand, auf welchem viele, viele Vögel sangen, die er den Bauern abgekauft hatte. Die Mutterliebe zieht auch seinen Pinsel an, die Mutterliebe, die ihm beim Tier und beim Menschen gleich erscheint. Er stellt sie dar in einer traumhaften Landschaft im milden Sonnenuntergang, während aus dem fernen Dorf der Rauch zum Himmel aufsteigt, wie in „Zwei Mütter“. Das schönste Bild, das von ihr spricht, ist „Ave Maria bei der Oberfahrt“ (Tafel 1). Als in Mailand das Kind den Stuhl auf den Tisch stellte, um zum Dachfenster hinauszuschauen und dem Glockenklang des Angelus zuzuhören, mag wohl in seinen ungestillten Tränen die Empfindung geboren sein, die diesem und dem Bilde „Träumendes Mädchen“ zugrunde liegt und die das dichterische Element der Kunst Giovanni Segantinis bildet. In fiebriger Arbeit erschöpfte der Künstler in wenigen Jahren den Inhalt seiner Seele; aber durch diese Arbeit wurde

er frei von der ungestillten Sehnsucht, die ihn überwältigte, und er lernte dabei nach und nach die Natur näher kennen, aus der jedes Kunstwerk, direkt oder indirekt, geschöpft wird.

Was man gut kennt, das liebt man. Giovanni Segantini hat uns das klar bewiesen, denn seine Liebe für die Natur wurde um so stärker, je näher er sie kennen lernte. In den letzten Jahren des Aufenthaltes in der Brianza beginnt er ein eindringliches Studium der malerischen Realität, aus dem Bilder hervorgehen wie „Frühmesse“ (Tafel 6), „Schafschur“ (Tafel 9) und schließlich jenes große Meisterwerk, das die Römische Nationalgalerie besitzt, „An der Barre“ (Tafel 24, nach der späteren Kohlezeichnung im Prager Rudolfinum). Damit wird Giovanni Segantini der große Maler des Lichtes, bis dahin hatten wir nur einen Dichter vor uns, der mit schöner Farbe malte. In Savognino sind die ersten Bilder koloristische Probleme; es ist nicht mehr das Dichterische, das der Künstler uns geben will, sondern jenes farbige Licht, das die einfachste Realität zu einer monumentalen Dichtung erheben kann. Ein Bildnis wie das des Malers Vittorio Grubicy de Dragon (Tafel 10) würde genügen, um einen Maler unsterblich zu machen, es ist eine wunderbare Symphonie von gelbgrauen Tönen, wie „Rosenblatt, die Gattin des Künstlers“ (S. 11) eine Komposition in Rosa und Weiß ist, die uns einen neuen, größeren Giovanni Segantini vorahnen läßt. Mit dem Frühjahr 1887 geht der Künstler mutig mit seiner Staffelei in die Gebirgswelt. Gleich ziehen ihn zwei Probleme an, das weiße Tier im Grün der Wiesen und Weiden, und das braune Tier in der grünen Landschaft mit den weißen Schneebergen im Hintergrund. Die Sonne mit ihrem leuchtenden Licht und ihren durchsichtigen Schatten begeistert ihn und dient diesen Bildern zum ersten Vorwurf. Um die Sonnenwirkung zu erreichen, malt er den Bauern, die Bäuerin, das Tier und die Arbeitsgeräte in die Landschaft hinein. Alles muß nun seinem Streben nach ästhetischer Vollkommenheit gehorchen, denn das Bild ist nicht nur ein Stück Natur für ihn, sondern dessen künstlerische Anordnung, die durch die Farbe wahrheitsgetreu wiedergegeben werden soll. Das Problem des weißen Tieres in der grünen Natur hat Veranlassung zu sehr vielen Bildern gegeben; das erste war „Weiße Kuh an der Tränke“ (Tafel 11) und das letzte, das erschöpfende, wurde erst in Maloja 1897 gemalt „Frühlingsweide“ (Tafel 37). „Springende Pferde“ sind als Studie zur Zeit des ersten „Pflügen“ entstanden und vergegenwärtigen uns, wie Giovanni Segantini sich ein-



BEI DER ARBEIT (ZEICHNUNG)

dringlich mit der Idee der weißen Pferde in der Frühlingslandschaft damals beschäftigt hat. Erst 1892 wurden die pflügenden Pferde in Braun umgemalt, sie waren weiß in ihrer ursprünglichen Form. Das ganze Bild (Tafel 17) hat bei der zweiten Umarbeitung gründliche formale und malerische Änderungen erfahren, und ist so der schönste Beweis für die unendliche Liebe und Ausdauer, mit der der Künstler bedacht war, in seiner Arbeit die höchstmögliche Vollkommenheit zu erreichen. Die braunen Tiere, auf denen die Sonne leuchtend scheint, in Gesellschaft oder ohne den Bauern, werden zum malerischen Gegenstand von Bildern, wie „Braune Kuh auf der Weide“ (Tafel 14), das in verschiedenen Fassungen vorhanden ist, und „An der Tränke“ (Tafel 12), sind aber erst in „Pflügen“ und später in „Frühling“ (Tafel 40) erschöpfend behandelt worden. Die Freude an der glühendsten Sonne hat in Giovanni Segantini einen gewaltigen Maler gefunden. Bilder wie: „Graubündnerin in Tracht“ (Tafel 15), „Kartoffelernte“ (Tafel 18), die als Skizze uns zeigt, mit welcher sicheren Wucht der Maler seine Leinwand vorbereitete, „Strickendes Mädchen“ (Tafel 13), „Mittag“ (Tafel 19), „Auf dem Balkon“ (Tafel 20), „Rast im Schatten“ (Tafel 21), „Mittag in den Alpen“ und schließlich „Alpenweide“ (Tafel 27) sind alle naturalistische Verherrlichungen der Sonne, die alle Dinge mit ihrem Schein verschönert und der Ursprung des Lebens ist. Der Maler ist darin nur bemüht, die Wahrhaftigkeit der Gegenstände in ihrer leuchtenden Schönheit wiederzugeben, und wenn sie uns poetisch anmuten, so ist es, wie der Künstler selber uns gesagt hat, weil „kein Idealismus erhabener ist als der der Wirklichkeit“, und er hat uns die Wirklichkeit mit solch scharfer Absonderung von jeder Anekdotenhaftigkeit wiedergegeben, daß sie eine epische Form in seinen Bildern annimmt. Es war natürlich, daß der tiefe Denker sich nicht mit der Realistik begnügen konnte, und so schuf er das Bild „Frucht der Liebe“, gebadet im Licht, das er über alles liebt (Tafel 22), und später aus einem philosophischen Gedanken heraus und fast als ein erzieherisches Werk „Das Nirvana“ und „Die schlechten Mütter“ (Tafel 30). Als Giovanni Segantini sich im vollen Besitz seiner Palette fühlte, spüren wir in seiner Laufbahn ein langsames Großwerden der Empfindungen, die seine ersten Bilder aus der Brianza beseelen. Es entstehen so „Die beiden Mütter“ (Tafel 16), das eine gedankliche Wiederholung der „Zwei Mütter“ ist, mit dem Unterschied, daß hier das Problem des Lampenlichtes im kleinen Raume, das auch dem Bilde „Im Schafstall“ (Tafel 23) zugrunde liegt, neu ist, und daß die philosophische Idee eine mächtige realistische Fassung bekommt, während das Brianzagemälde nur aus einem poetischen Hauch besteht. Die Sonnenuntergänge, die dem jungen Künstler malerisch so lieb waren, sind hier in Savognino Vorwand zu manchem neuen Bilde, das die zweite mit der ersten Periode eng verbindet. Ganz anders ist aber die gründliche Durcharbeitung der Einzelheiten und die Vertiefung im malerischen Problem, so in „Rückkehr zum Schafstall“ (Tafel 25), in „Heuernte“ (Tafel 26), die uns an „Letzte Mühe des Tages“ mahnt, trotz des mächtigen, kräftigen Realismus, und in „Trübe Stunde“ (Tafel 28) einer monumentalen Wiedergabe jener abendlichen Dämmerstimmung, aus der unendlich viele Bilder hervorgegangen sind, in welchen die Seele Giovanni Segantinis sich so sehr mit der Millets berührt.

In den langen Wintern zwischen 1890 und 1893 sind sehr viele Zeichnungen entstanden, die als Nachdichtungen, meist von Bildern aus der Brianza, uns beweisen, wie der Künstler stets neue Reize und neue Wärme für schon gedachte Gedanken, für schon empfundene Empfindungen in seinem Herzen finden kann. So entstanden „Schlafender Hirte“ (Seite 13), „Pifferaro“ (Seite 14), „Ave Maria bei der Über-

fahrt“ (Tafel 29), „Mondschein“ (Tafel 32), „An der Barre“ (Tafel 24), „Letzte Mühen des Tages“ (Tafel 33) und „Meine Modelle“ (Tafel 36), während „Der Glaube“ wie später „Die Verkündigung des neuen Wortes“ direkt in der Form einer selbständigen Zeichnung gedacht und ausgeführt wurden. Studienzeichnungen wie z. B. die Kostümstudie „Graubündnertracht“, ursprünglich für das Bild „Alpenweide“ (Tafel 27) gemacht, wo ein Hirt und eine Hirtin bei der Schafherde sein sollten, sind bei Segantini selten. Später in Maloja finden wir unter den Arbeiten des nun reifen Malers jene wunderbare Aktzeichnung „Die Stimme“ (Seite 16) als Vorstudie zur Zeichnung „Die Verkündigung des neuen Wortes“, welche die italienische Ausgabe von „Also sprach Zarathustra“ schmücken sollte. Als letztes in Savognino wurde das große dekorative Bild „Lebensengel“ (Tafel 31) gemalt, mit dem der Künstler sich den unsterblichen Madonnenmalern Italiens anreihet. Zu diesem christlichen Meisterwerk versuchte er in Mailand im Hochsommer 1894 ein heidnisches Gegenstück zu malen, „Liebesgöttin“ (Tafel 39), das ihm aber stets mißfallen hat. Und jetzt, bevor man zu den Werken von Maloja übergeht, drängt sich die Frage auf, ob es möglich ist, malerisch weiterzugehen, als mit Bildern wie „Alpenweide“ (Tafel 27), „Schlechte Mütter“ (Tafel 30) oder „Lebensengel“ (Tafel 31). Die Antwort ist eine Reihe von Meisterwerken, die uns beweisen, daß Giovanni Segantini erst bei seinem Tode auf der höchsten Stufe seiner Künstlerschaft angekommen war. Eine philosophisch symbolisierende Richtung tritt nun als Beweggrund, als Leitmotiv jedes neuen Bildes ein, auch die einfachste Wirklichkeit erreicht eine symbolische Größe und die Gemälde wollen zu den großen Massen ein erhebendes Wort sprechen. Gleich in



DIE LIEBENDEN (ZEICHNUNG)

seinem „Selbstbildnis“ (Titelbild) sehen wir nicht nur einen Maler vor uns, sondern einen tiefen Denker, der Gedanken malen wird. Gedanken malen, wenn man kein Riese ist, ist lächerlich, aber nur Riesen haben auch große Gedanken, darum ist es noch lächerlicher, sich darüber aufzuregen, weil es Maler gibt, die Gedanken malen. Die Idee des Todes in den Bergen beschäftigt Herz und Palette Giovanni Segantinis und in drei Bildern „Rückkehr ins Vaterland“ (Tafel 34), „Glaubenstrost“ (Tafel 35) und „Vergehen“ (Tafel 51) erschöpft er meisterhaft dies Problem. Der Maler ist hier souveräner Herrscher aller künstlerischen Ausdrucksmittel geworden und nun dazu gelangt, seinen Ideen jene Form zu verleihen, über die hinaus es nach seinen eigenen Worten ein Hinausgehen für ihn nicht mehr geben konnte. „Frühlingsweide“ (Tafel 37) und „Frühling“ (Tafel 40) sind solche Werke. In letzteren ist soviel Symbolismus hineingemalt worden, daß es mehr ein Buch als ein Bild wäre, wenn die schöne, leuchtende Natur nicht eine solche alles umfassende Rolle darin spielen würde. Neben den Bildern des Todes sind zwei Gemälde entstanden, die uns einen ganz neuen Giovanni Segantini vor Augen bringen. Zwei Juwelen der Farbe, die an Dichtungen mahnen und aus einer übergroßen Freude an Licht und Sonne geboren sind, „Liebe an der Quelle des Lebens“ (Tafel 42) und „Die Eitelkeit“ (Tafel 43). Dichtungen von höchster Schönheit der künstlerischen Sprache, die auch formal dem Werke Segantinis neue Werte hinzufügen. Die menschliche Gestalt in ihrer nackten Form war in Arbeiten Giovanni Segantinis bis dahin selten erschienen, nun sehen wir sie in „Liebende“ (Seite 21), das als Zeichnung aus einem geplanten „Adam und Eva im Paradies“ ausgeschnitten wurde, in „Alpenrose“ (Tafel 47) und „Edelweiß“ (Tafel 49), sowie in „Musikalische Allegorie für Donizetti“ (Tafel 45) die Hauptrolle spielen. Der Künstler, nachdem er die Natur durch und durch studiert hatte, versuchte den Ideen menschliche Gestalten zu geben und sich so der griechischen Auffassung der Verkörperung des Gedankens zu nähern. In Soglio entstand das „Bildnis des Wohltäters Carlo Rota“ (Tafel 41), das mit „Bildnis von Fräulein Elise Koenigs“ (Tafel 44) uns zeigt, wie Giovanni Segantini auch im Porträt, bei dem Verlangen, innere seelische Regungen darzustellen, stets bemüht war, ein malerisches Werk zu schaffen. Das erste gehört zu den Interieursbildern wie „Zwei Mütter“ (Tafel 16) oder „Im Schafstall“ (Tafel 23), das zweite aber schneidet ein ganz neues, kühnes Problem an, das Porträt in einer stimmungsvollen, realistischen Natur. Die Bilder „Werden“ (Tafel 48) und „Vergehen“ (Tafel 51) waren, das eine in Soglio, das andere in Maloja, schon seit langem angefangen, als 1897 die Idee eines großen Tryptichons der Alpenwelt entstand. Wie dieses Werk sein sollte, sehen wir aus der Zeichnung, die gemacht wurde, um einen Überblick zu ermöglichen (Tafel 46). Alles, was in so vielen Gemälden gegeben worden war, sollte hier in einem großen, einheitlichen Ganzen zusammengefaßt werden. Das Leben in den Alpen, „Werden“ (Tafel 48), der Tod in den Bergen, „Vergehen“ (Tafel 51) und schließlich die Natur der Berge selbst und die ganze innerste Seele des Künstlers „Sein“ (Tafel 50), sollten ein gewaltiges Epos bilden und die Blumen „Alpenrose“ (Tafel 47), „Edelweiß“ (Tafel 49), „Die Elemente“, „Der Tod“, „Die Arbeit“, „Altruismus“ und „Egoismus“ und „St. Moritz bei Nacht“ (Tafel 52), zu dessen Verherrlichung das Ganze gedacht war, sollten in Lünetten und Rondellen ihre Versinnbildlichung finden. Es wäre das erste monumentale Werk Giovanni Segantinis gewesen nach so vielen Studien, denn als solche faßte er seine sämtlichen Bilder auf, und andere Riesenschöpfungen wären dieser gefolgt, wenn die Berge nicht in Eifersucht ihren Sänger zum Schweigen gebracht hätten. Auf dem

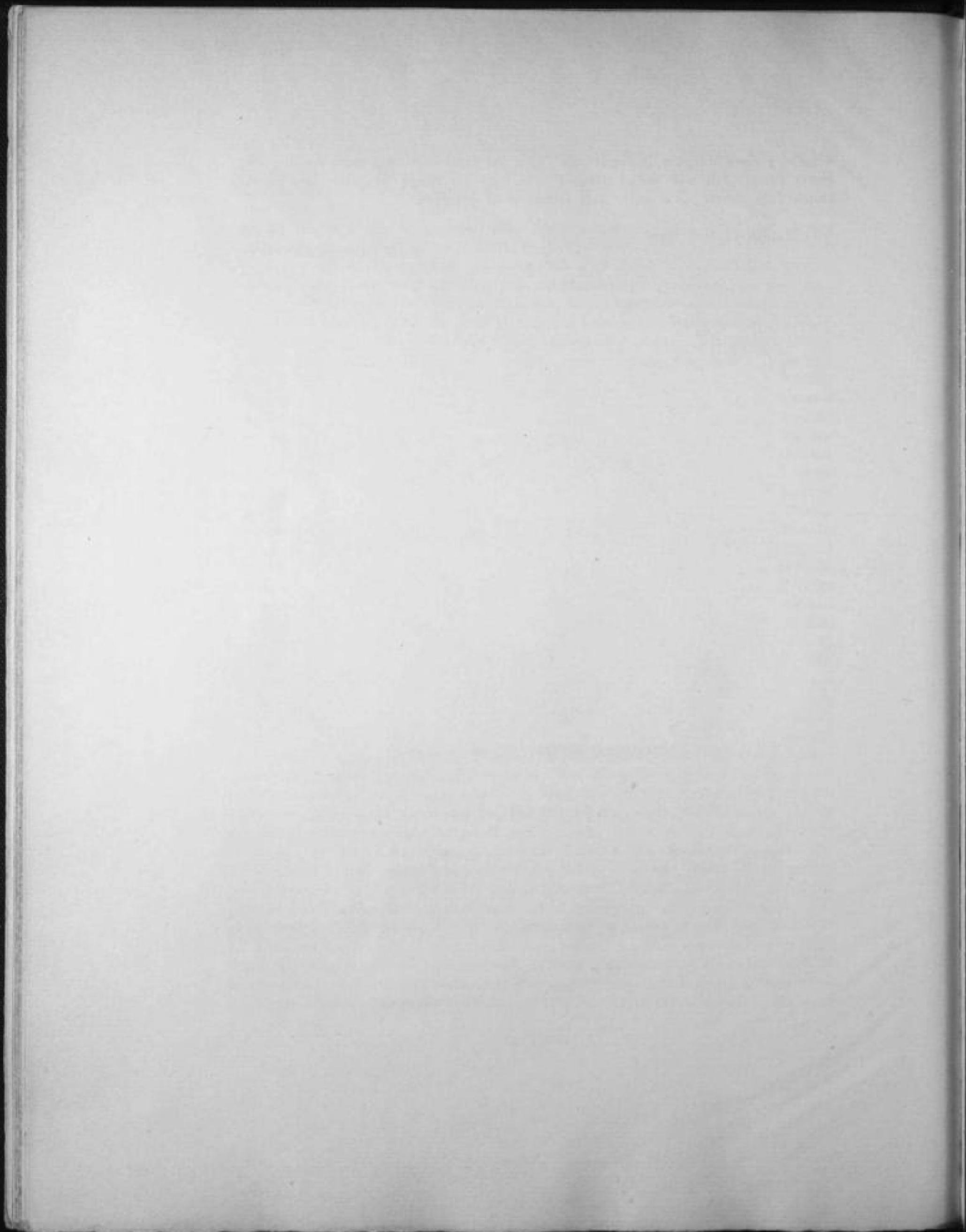
Schalberg eines Morgens, in den letzten Tagen des September 1899, sagte der Sterbende seiner Frau: „Ich will meine Berge sehen“, und die Berge leuchteten ihm an dem kalten Tage durch das Fenster zum letzten Male entgegen.

Maloja, 17. Juni 1913

GOTTARDO SEGANTINI



SEGANTINIS STERBEHAUS AUF DEM SCHAFBERG



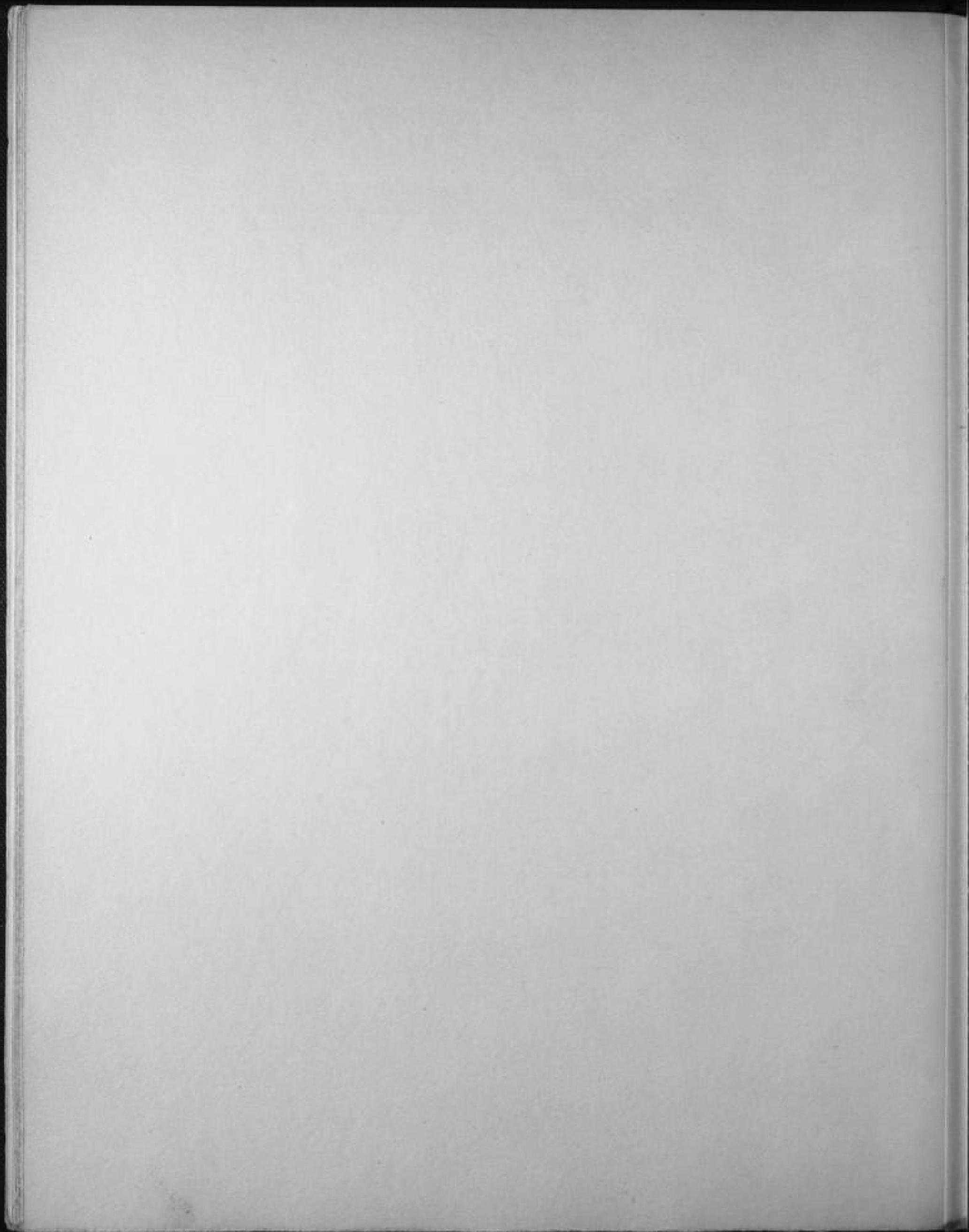


AVE MARIA BEI DER ÜBERFAHRT
ÖLGEMÄLDE. 1887

TAFEL I

AVE MARIA BEI DER ÜBERFAHRT
ÖGENSELBE 1891



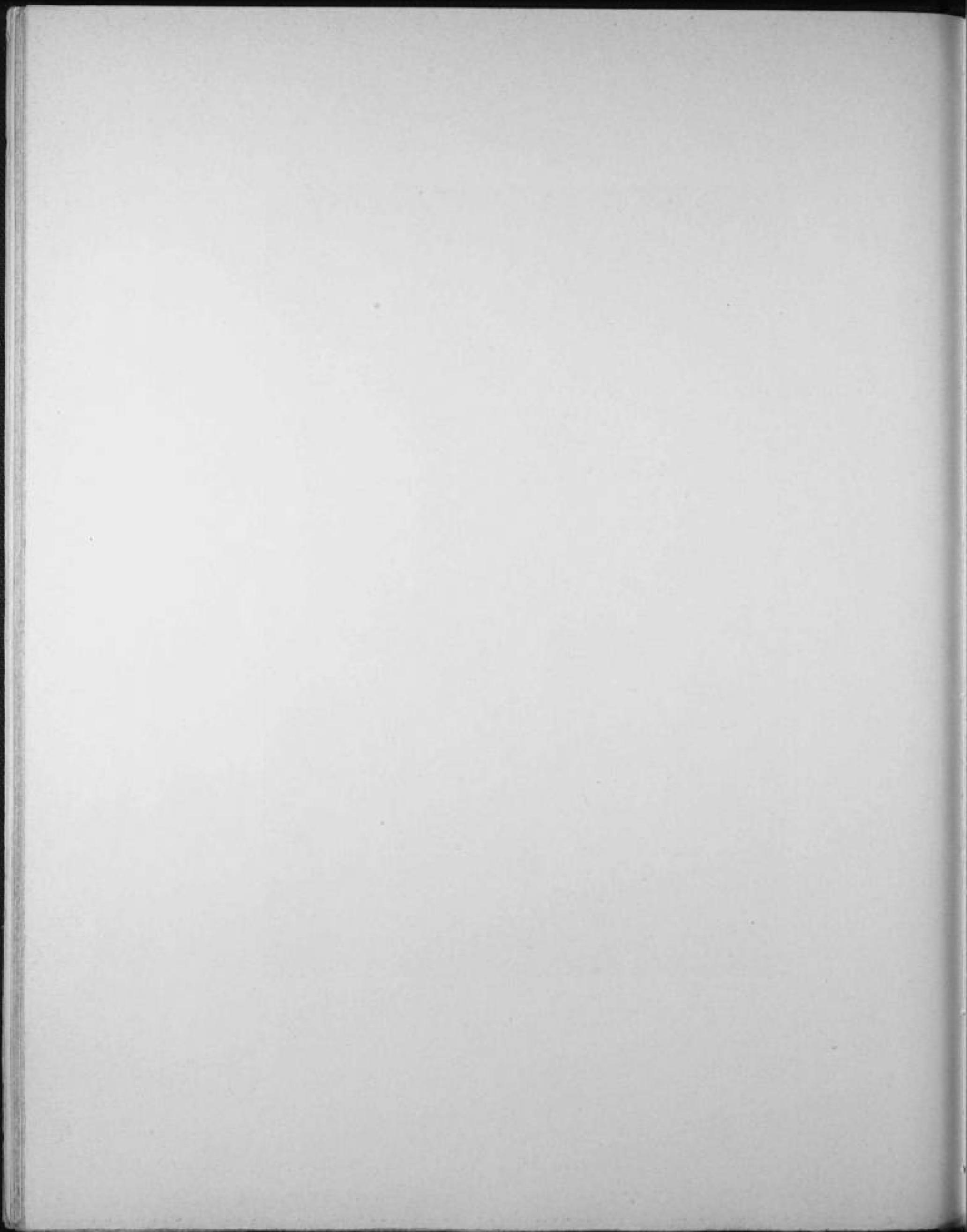


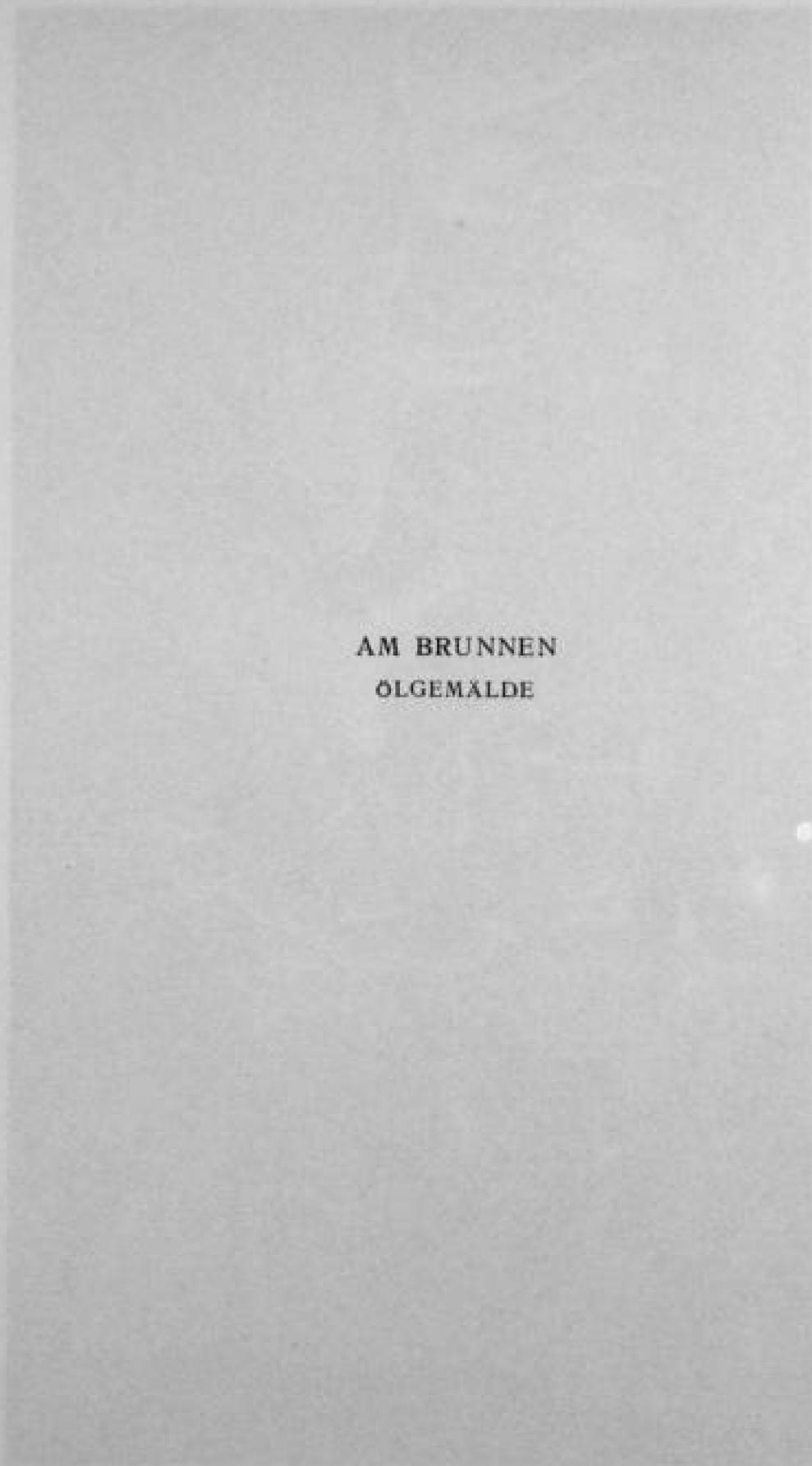
DER KREUZESKUSS
ÖLGEMÄLDE. 1884

TABLE

DER KRISTALLE
VON NITROGEN



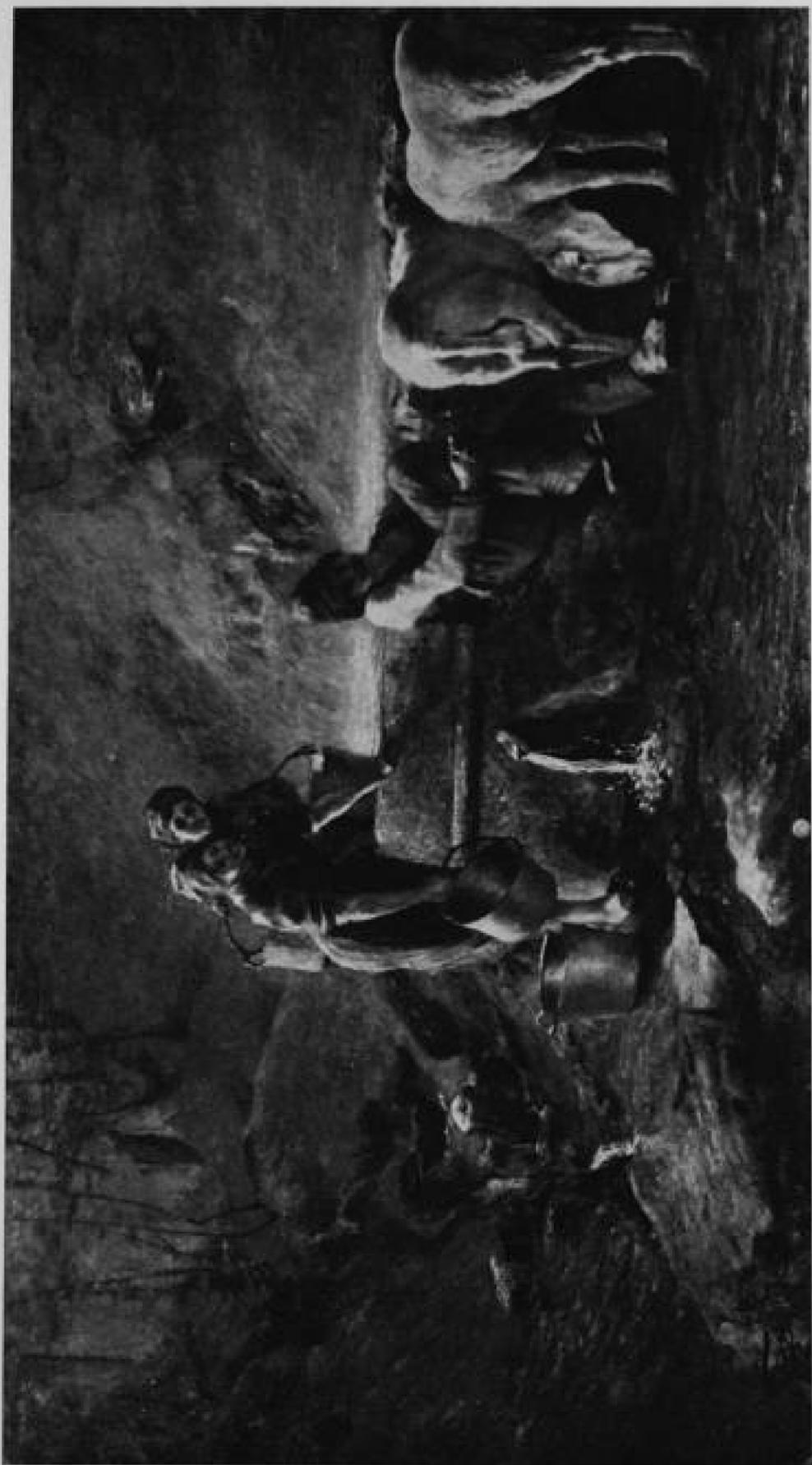


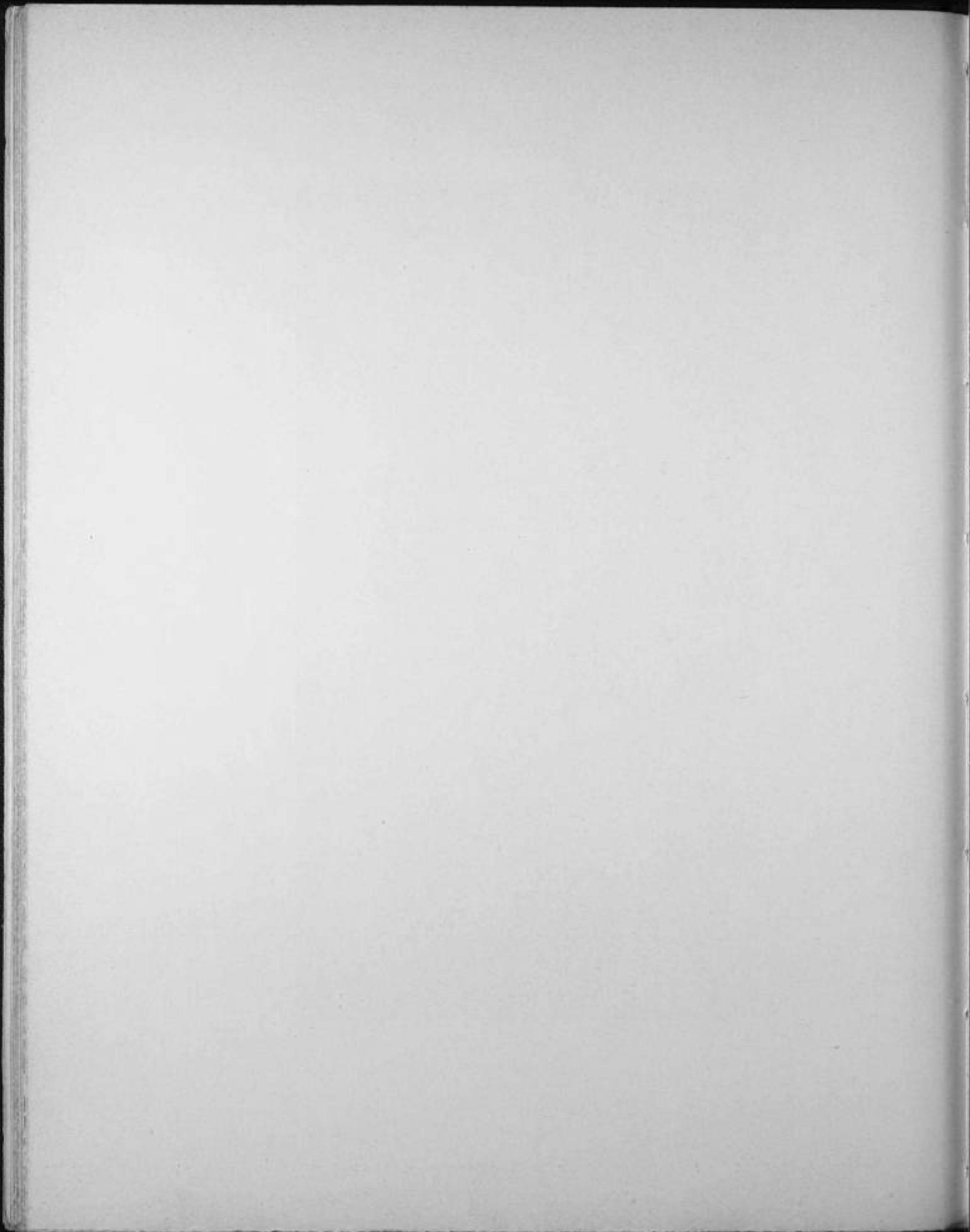


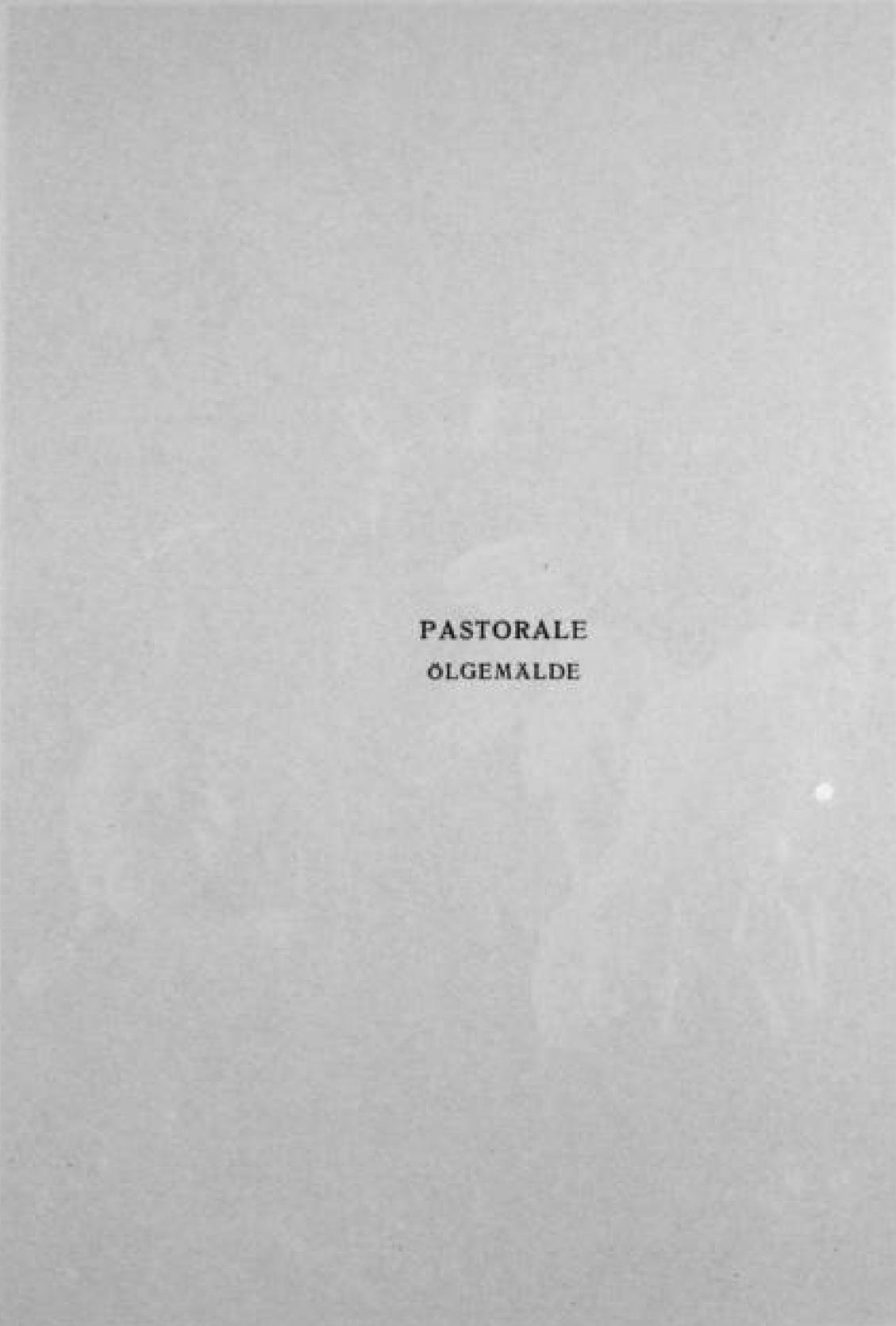
AM BRUNNEN
ÖLGEMALDE

TAFEL 3

AM BRUNNEN
OLGEMALDE





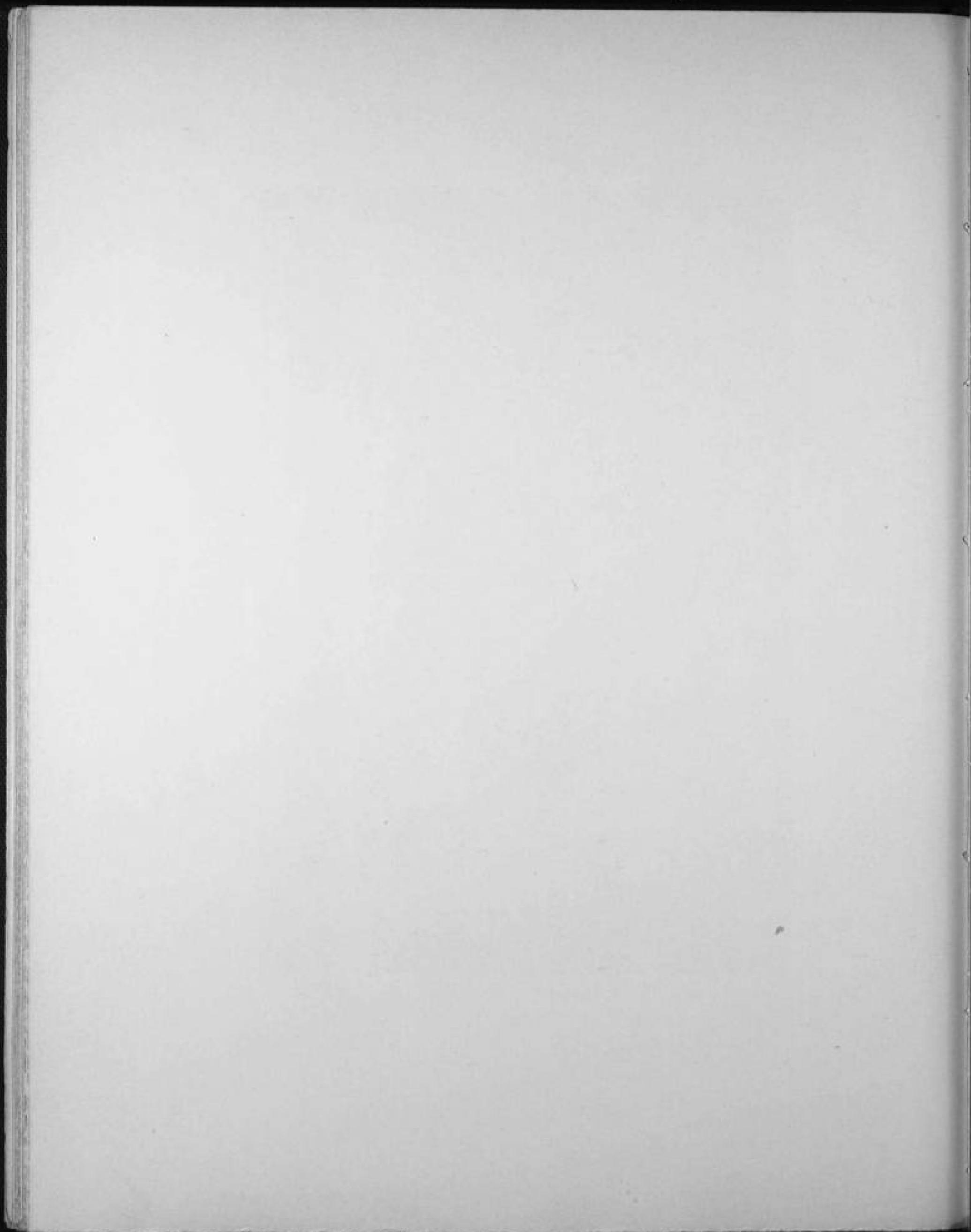


PASTORALE
ÖLGEMÄLDE

TABUL

PASTORALE
GEMALLO

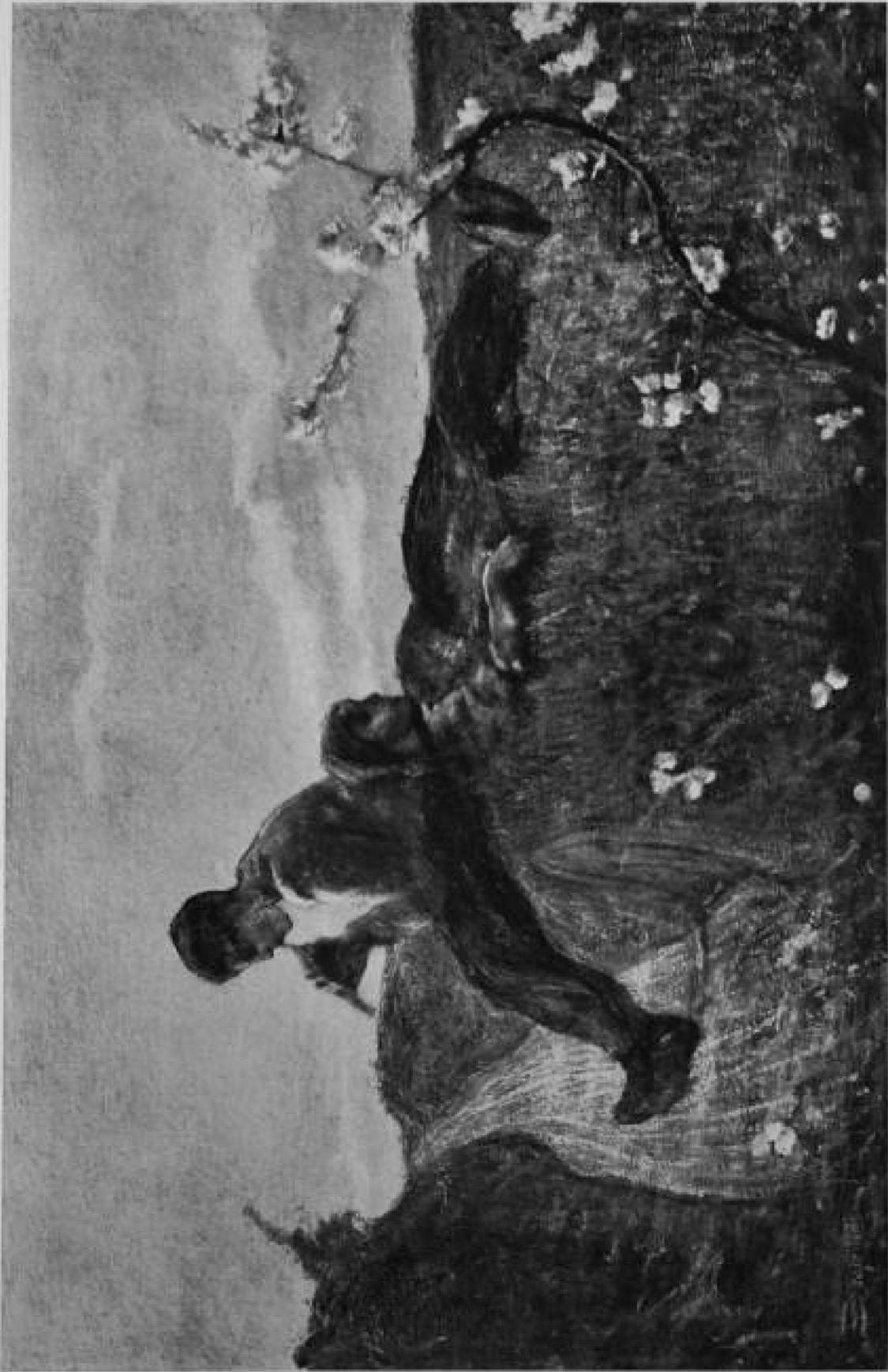


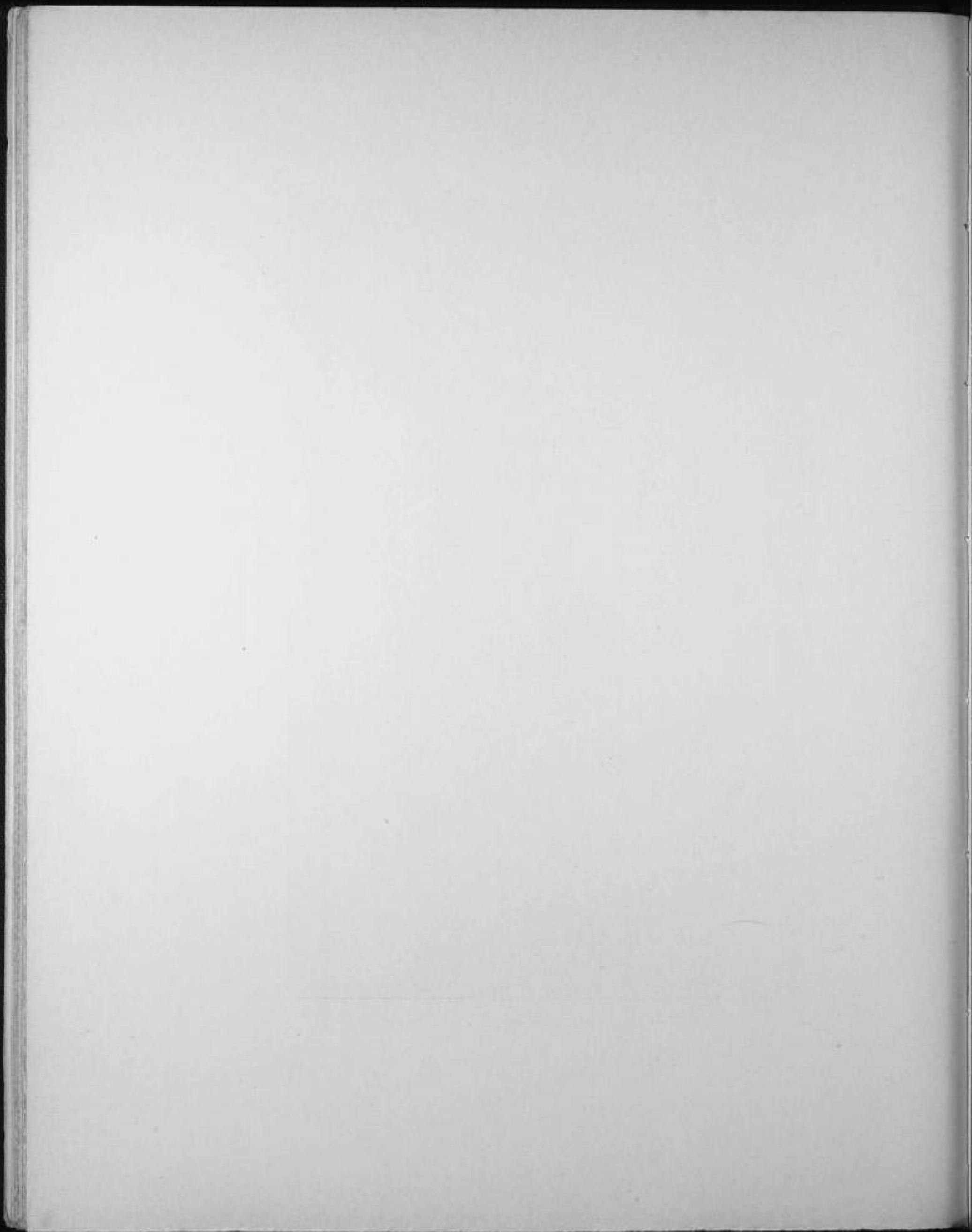


IDYLLE
OLGEMALDE

TABLE

GEORGE
IDYLL





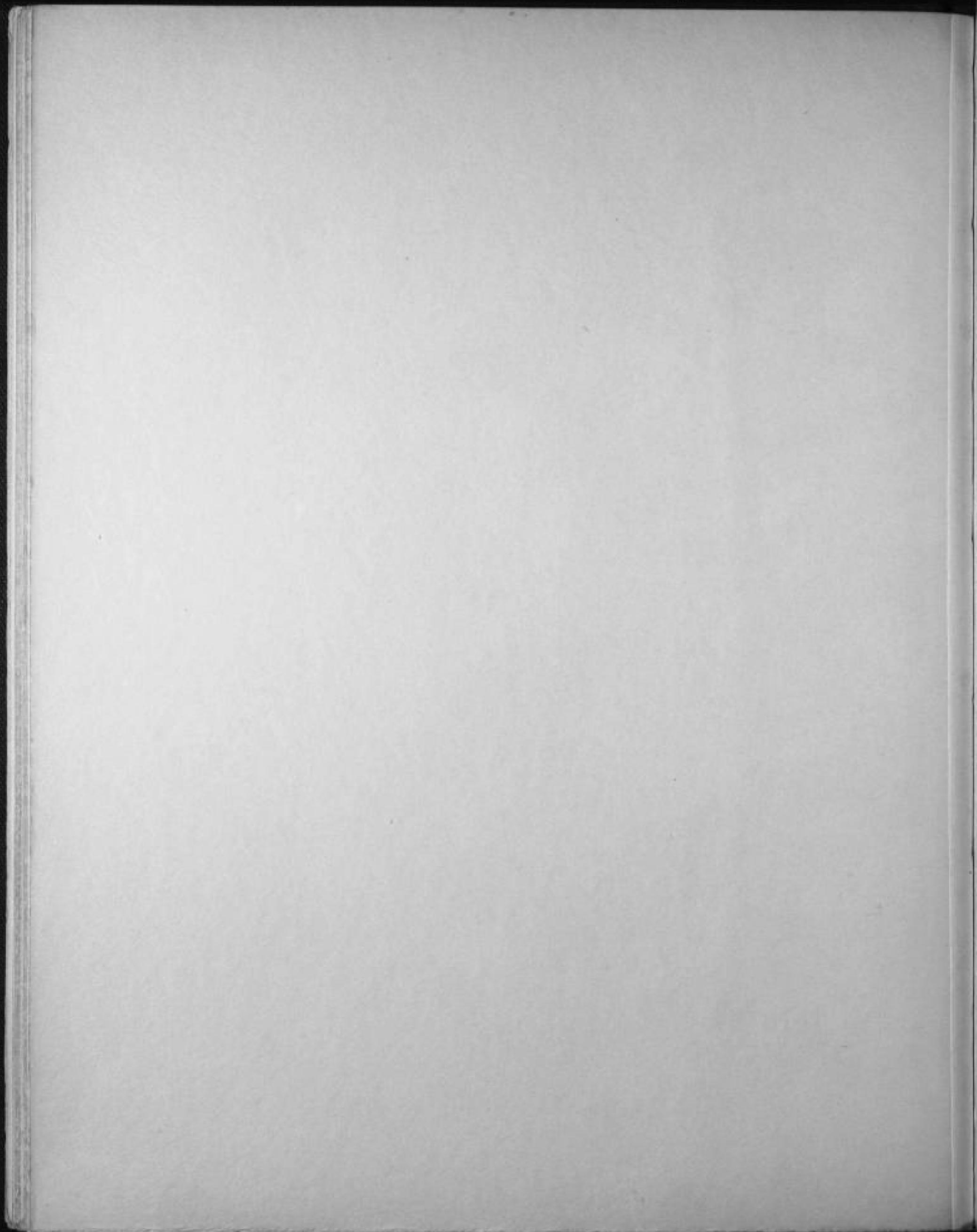


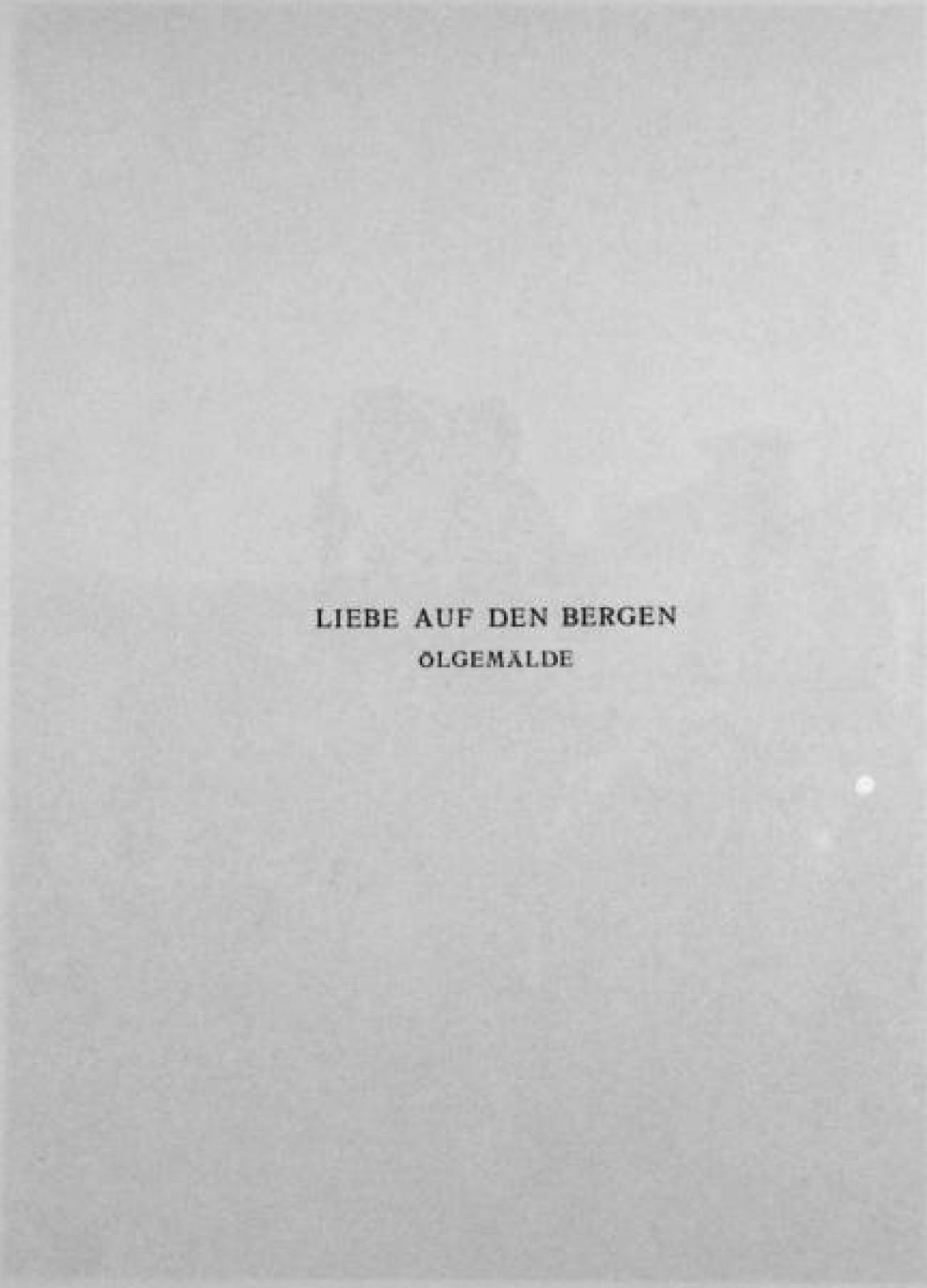
ZUR FRÖHMESSE
ÖLGEMÄLDE

TABLE

ZUR FÜHRUNG
DES







LIEBE AUF DEN BERGEN
ÖLGEMALDE

1871

LIEBE AUF DEN BERGEN
OLDENALD



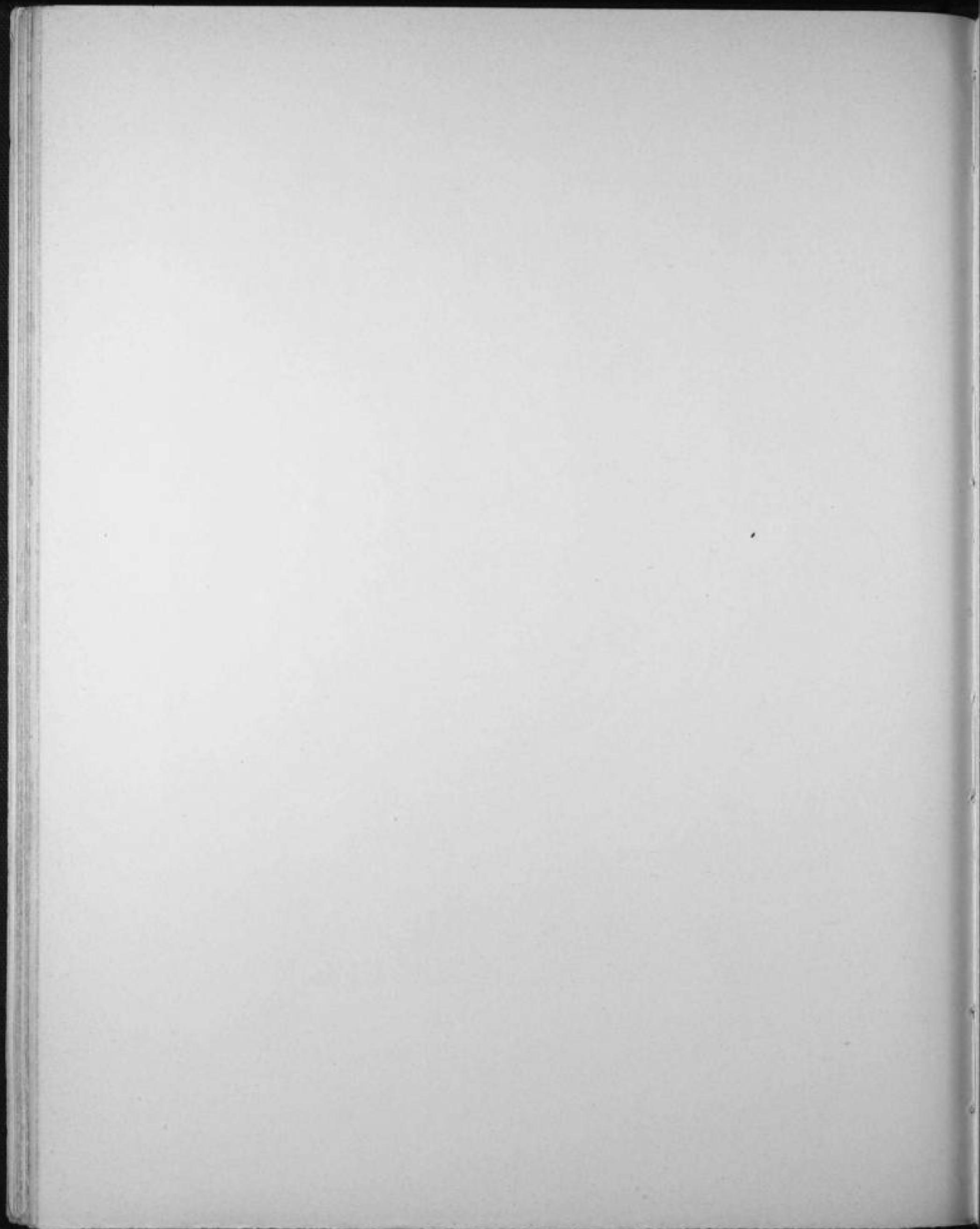


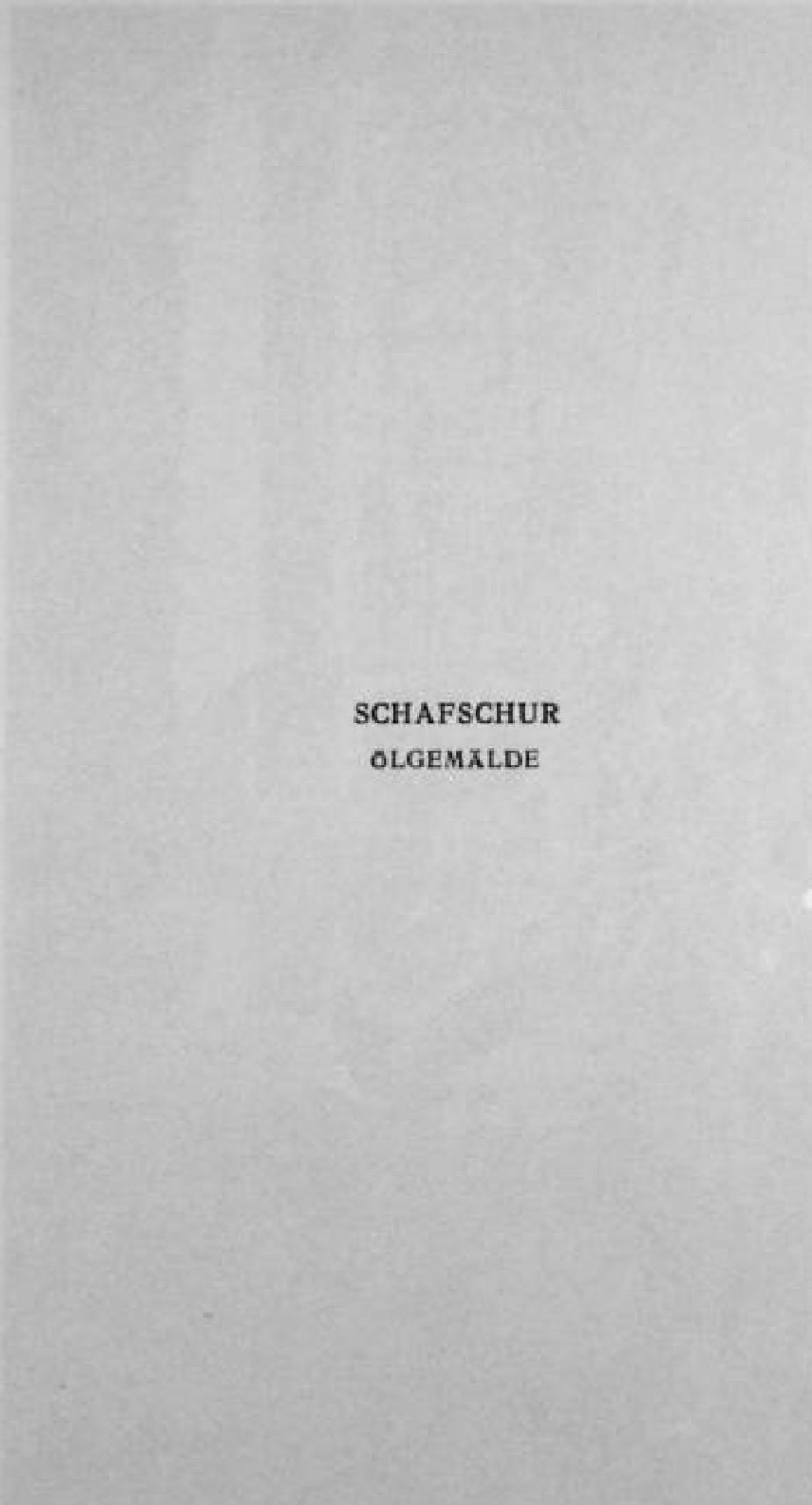
DIE ZÖGLINGE
ÖLGEMALDE

TAFEL 2

DIE XOLLINGER
OLBERGASSE



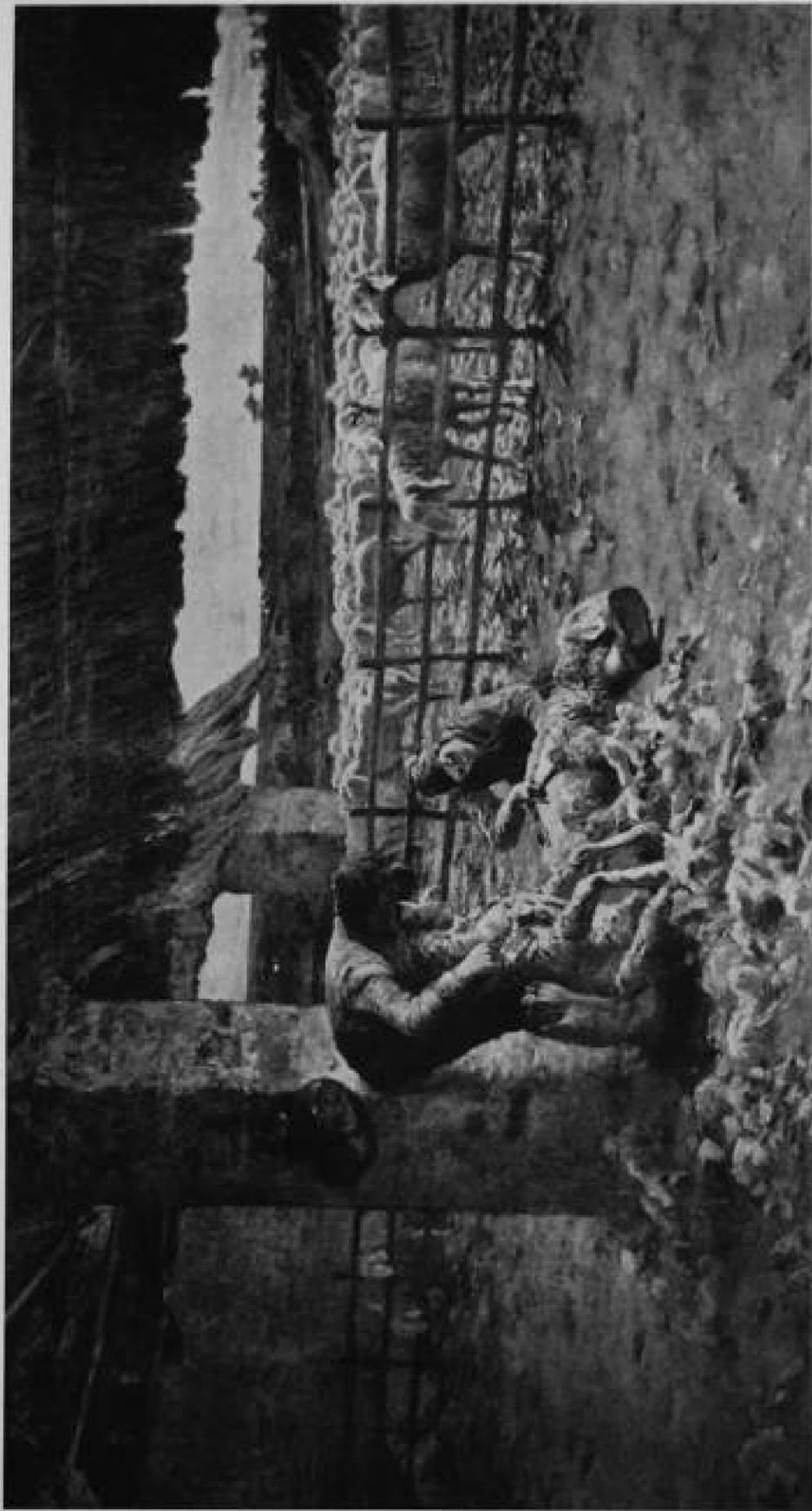




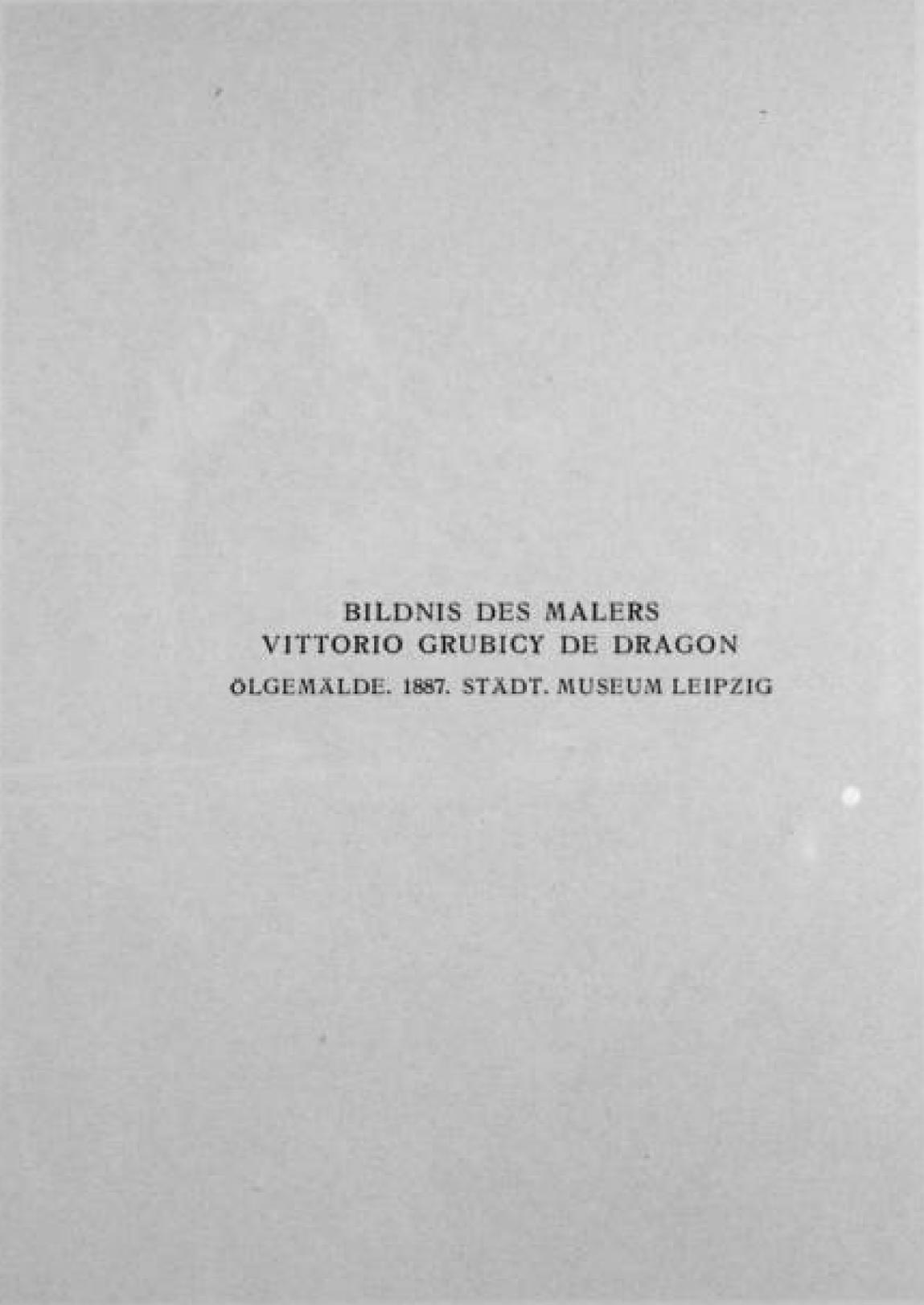
SCHAFSCHUR
ÖLGEMÄLDE

TAFEL 3

SCHAFSTÄNDIG
BLATTWEISE

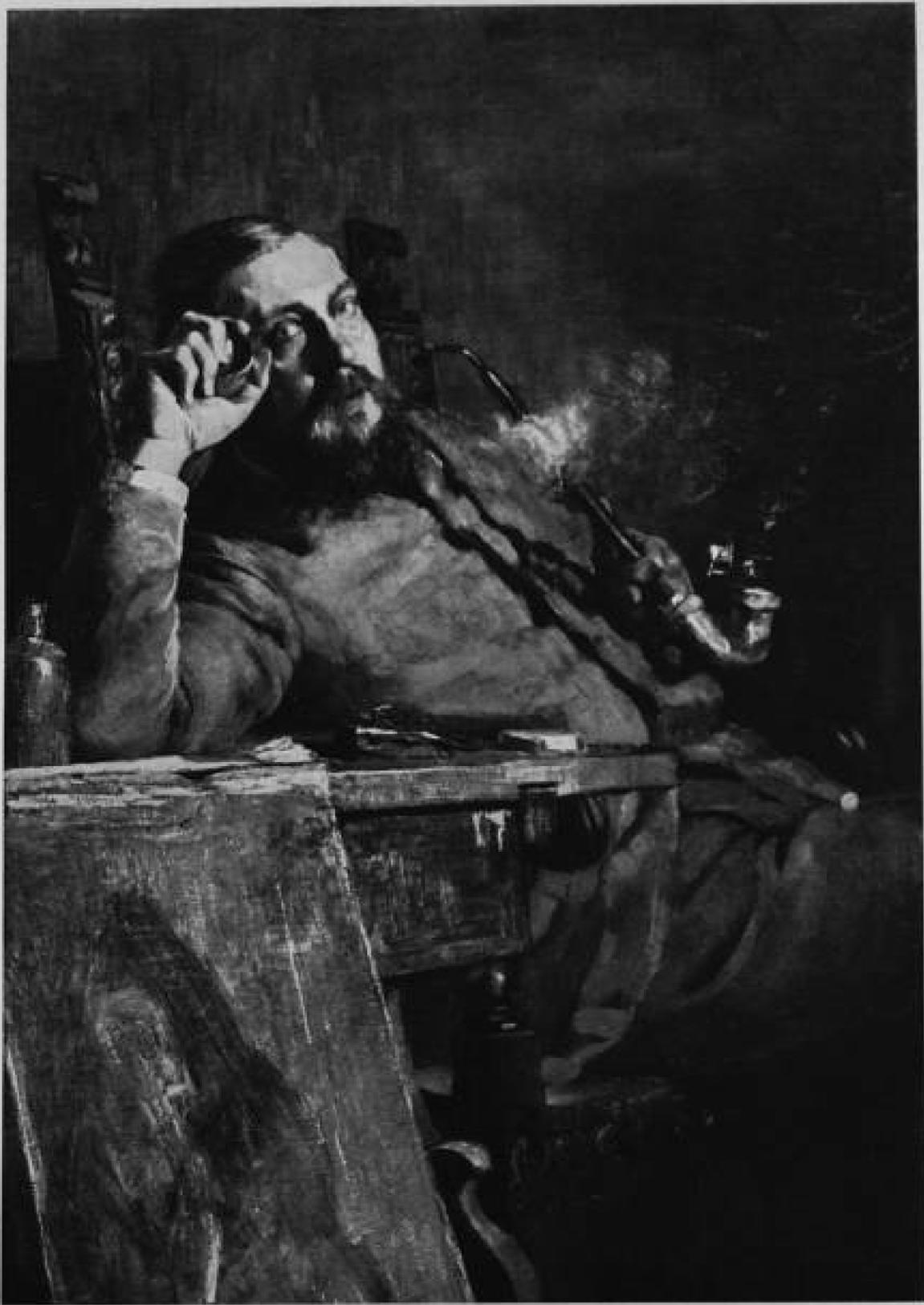


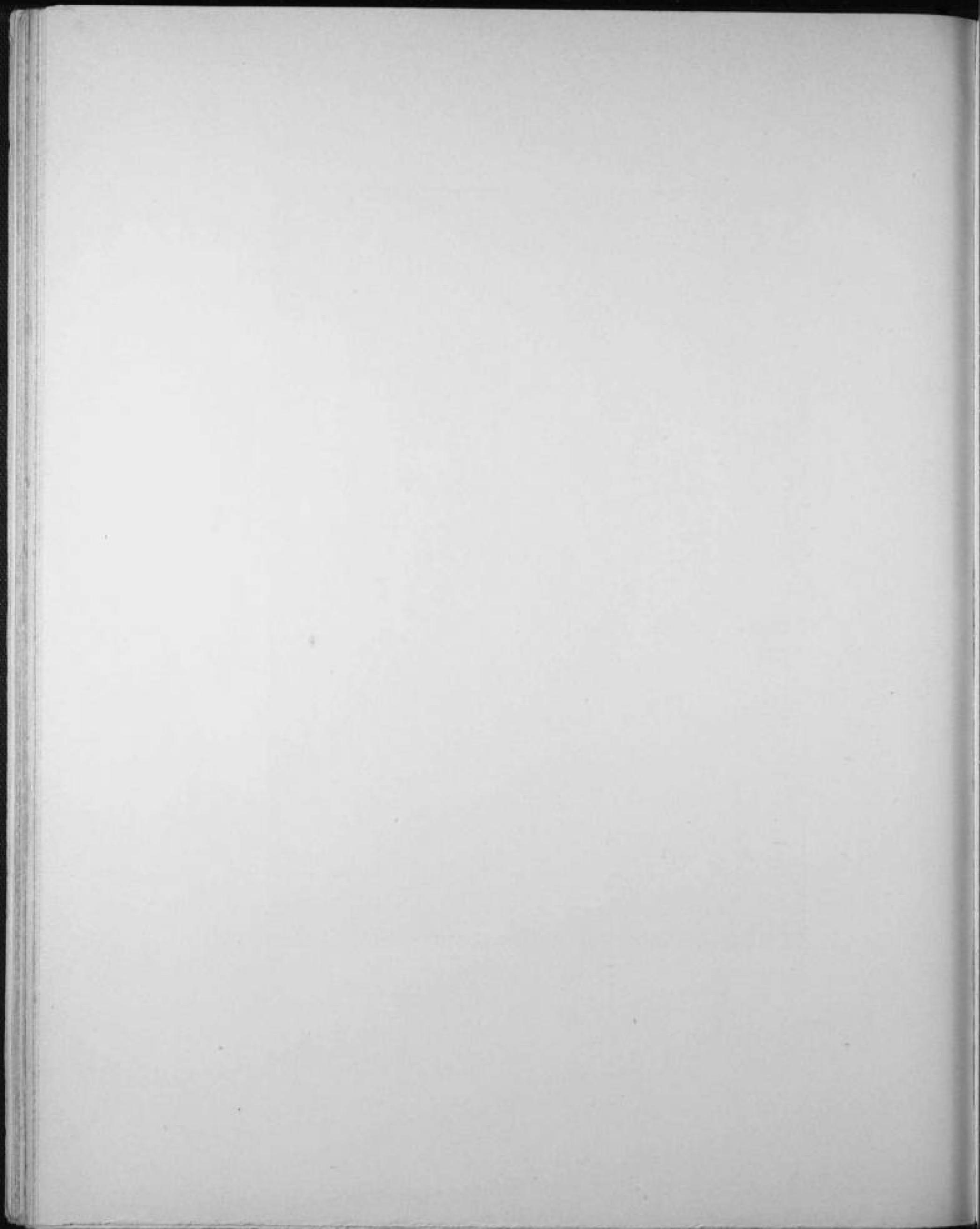




BILDNIS DES MALERS
VITTORIO GRUBICY DE DRAGON
ÖLGEMÄLDE. 1887. STÄDT. MUSEUM LEIPZIG

GEWERKE DER STADT WÜRZBURG
VITTORIO GIUGLI DE' DRAGONI
BILDNIS DES MEISTERS



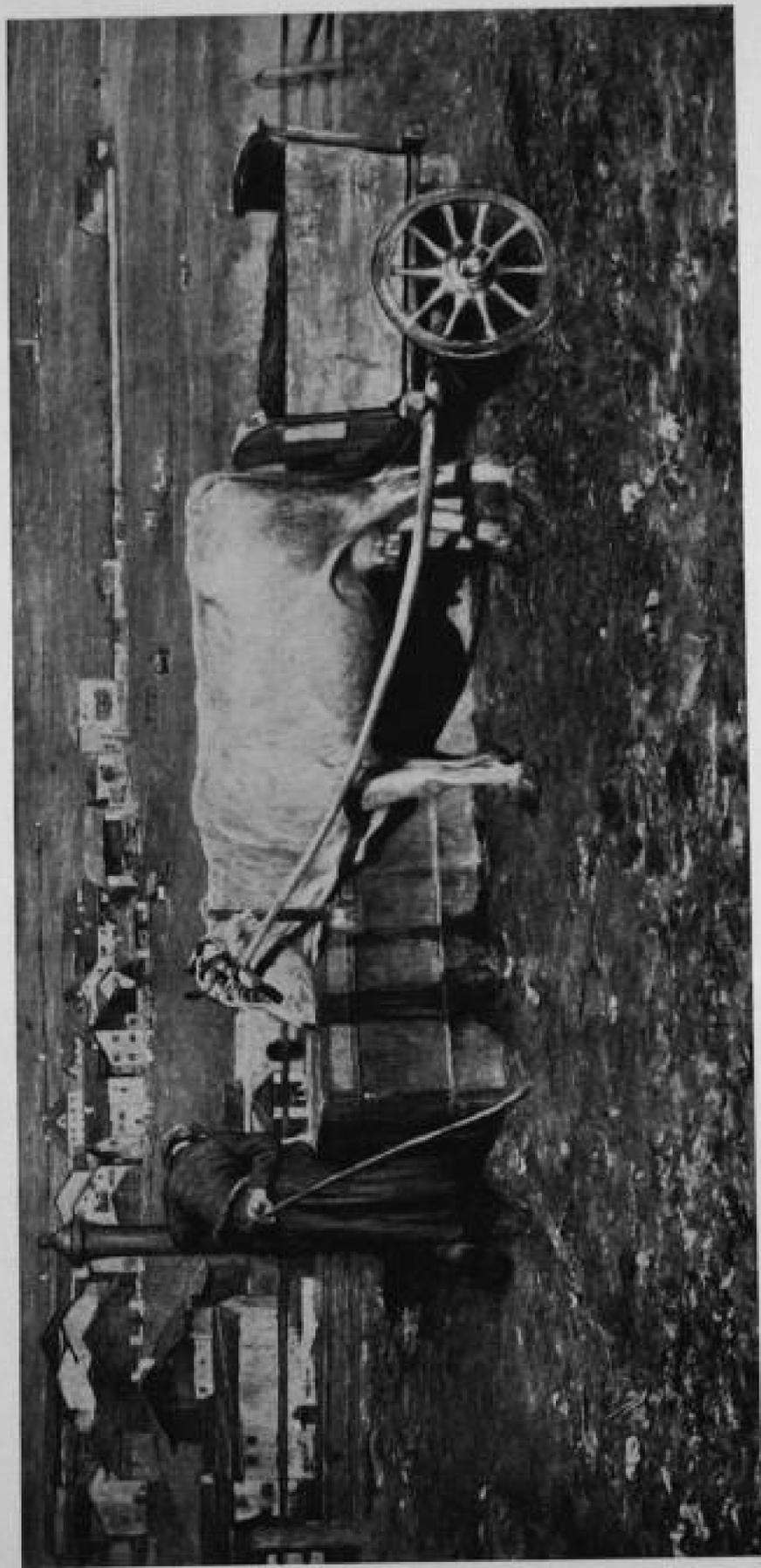


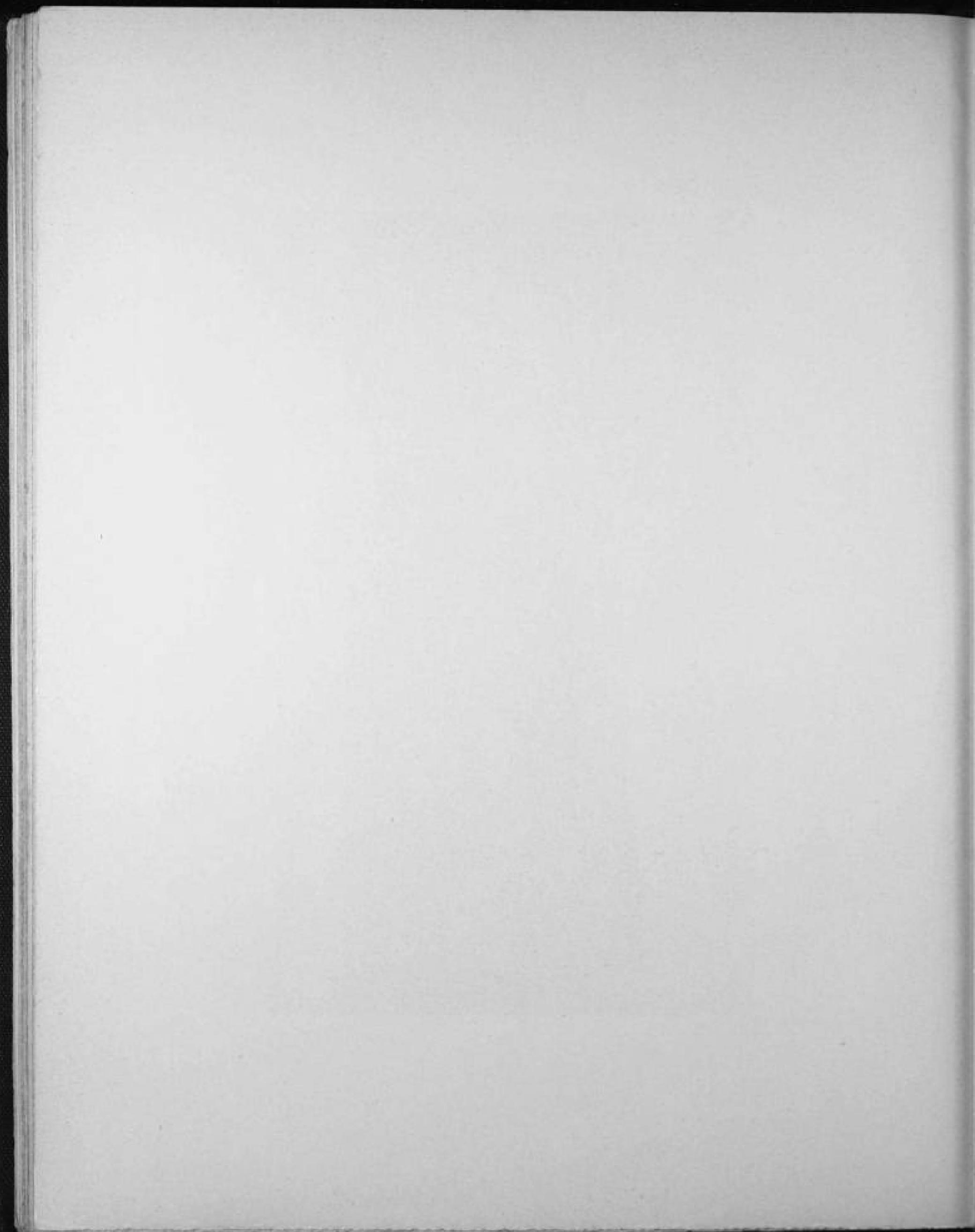


WEISSE KUH AN DER TRANKE
ÖLGEMALDE. 1886

TAFEL II

VERGLEICHENDE ANATOMIE
DER HAARHAARE



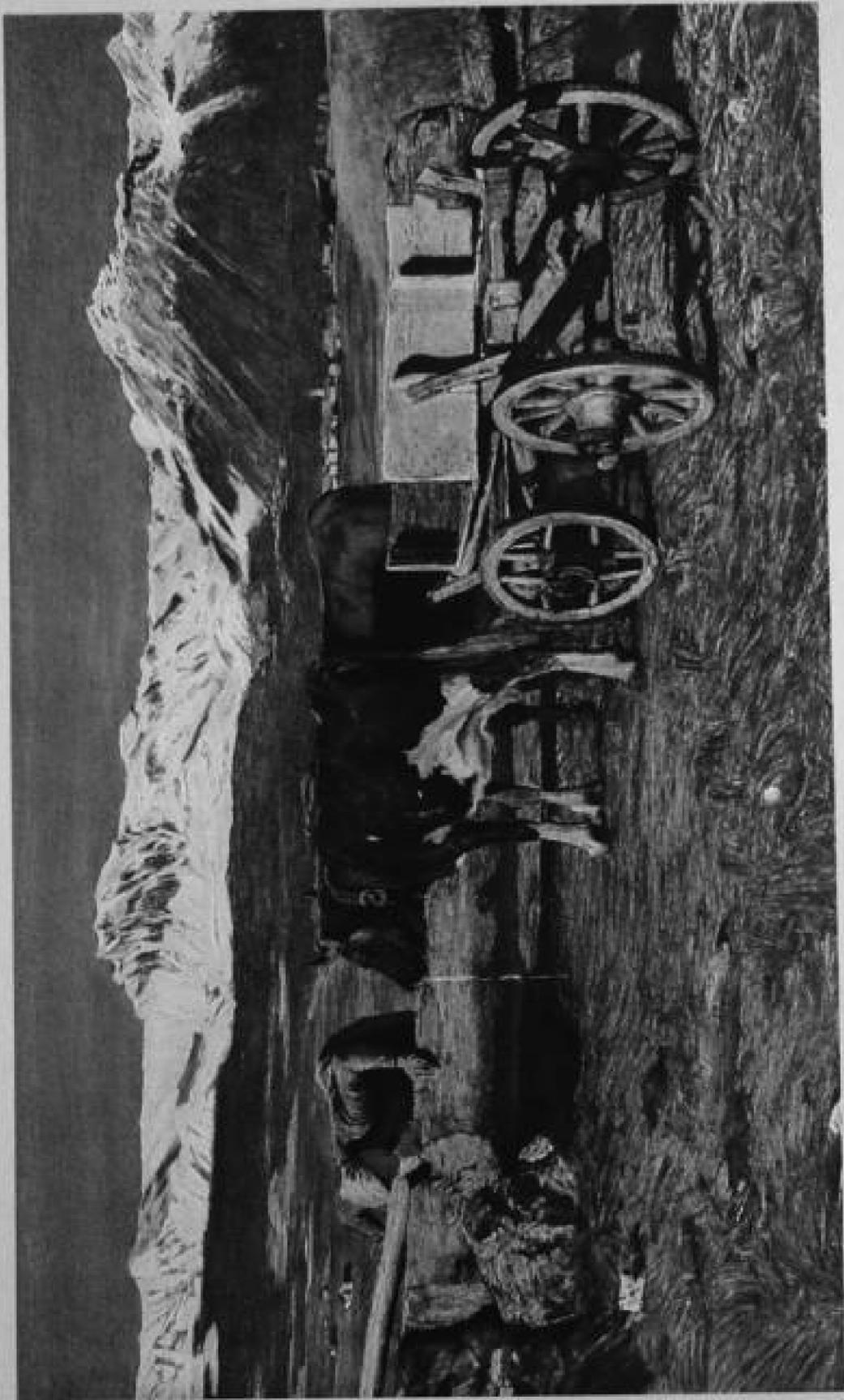


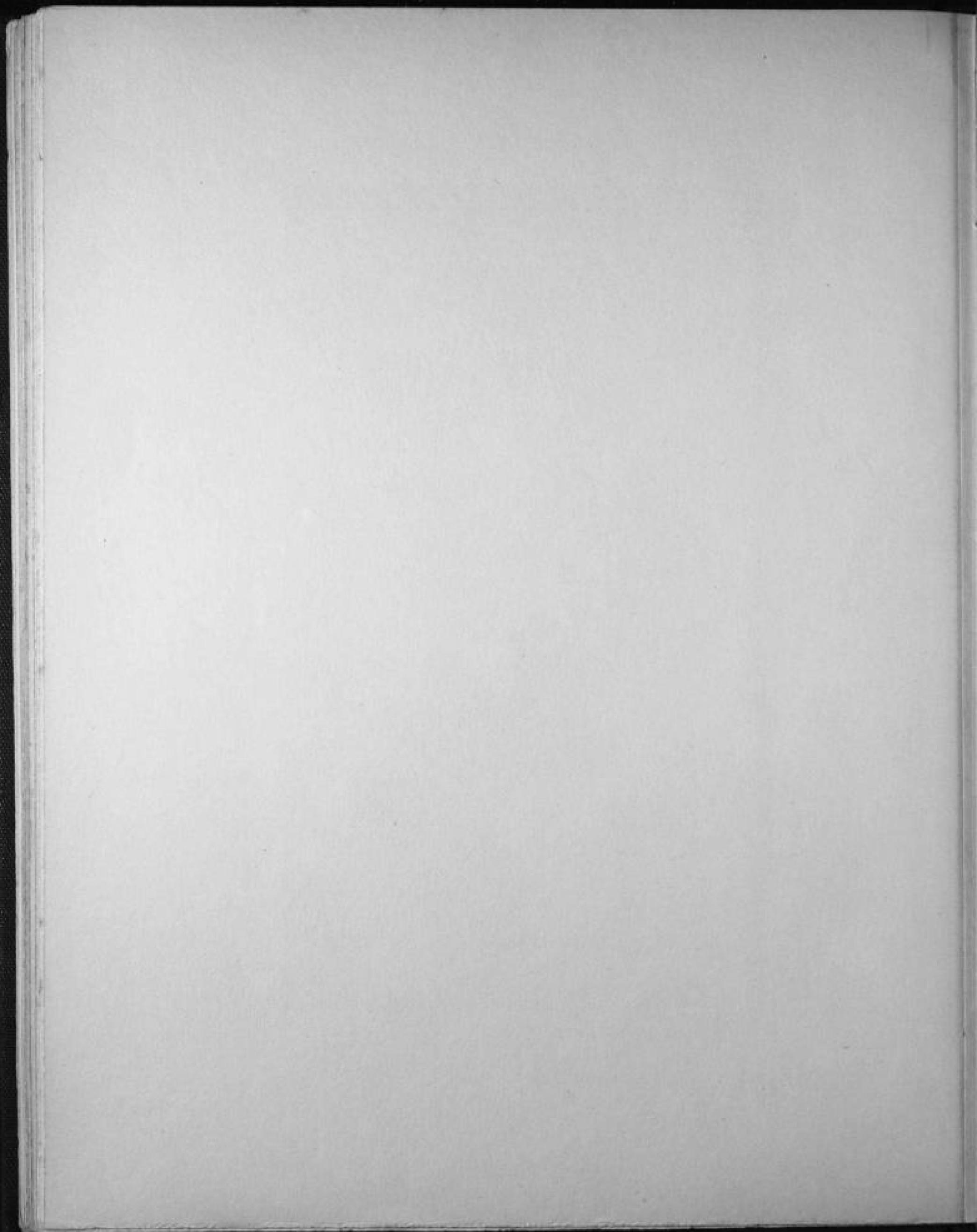


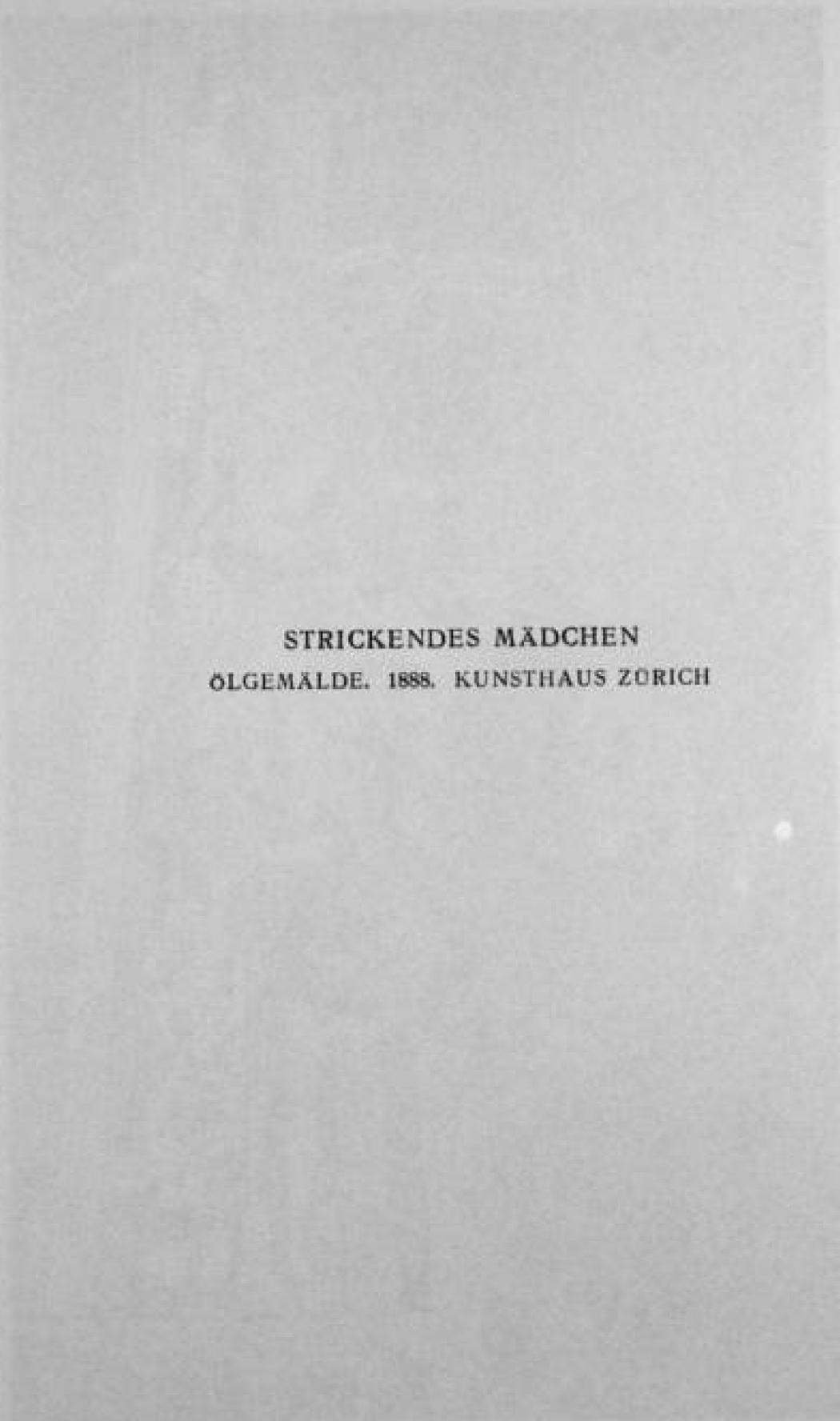
AN DER TRÄNKE
ÖLGEMÄLDE. 1888. MUSEUM BASEL

TAFEL II

AN DER TRASSE
GEGENÜBER DER KIRCHEN





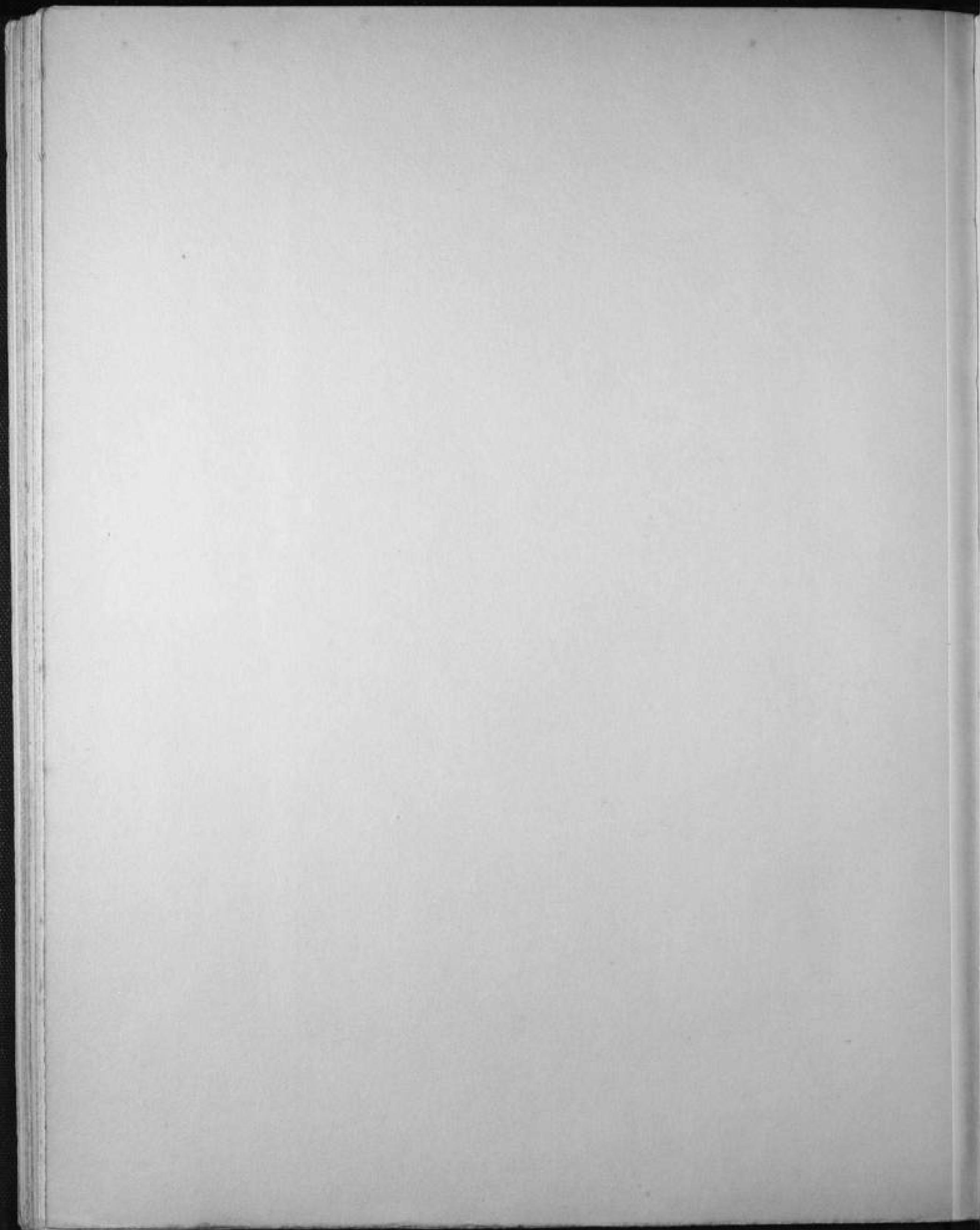


STRICKENDES MÄDCHEN
ÖLGEMÄLDE. 1888. KUNSTHAUS ZÜRICH

TAFEL II

STRICKENDES MÄDCHEN
GENERALLEHRER KUNSTHAUS ZÜRICH



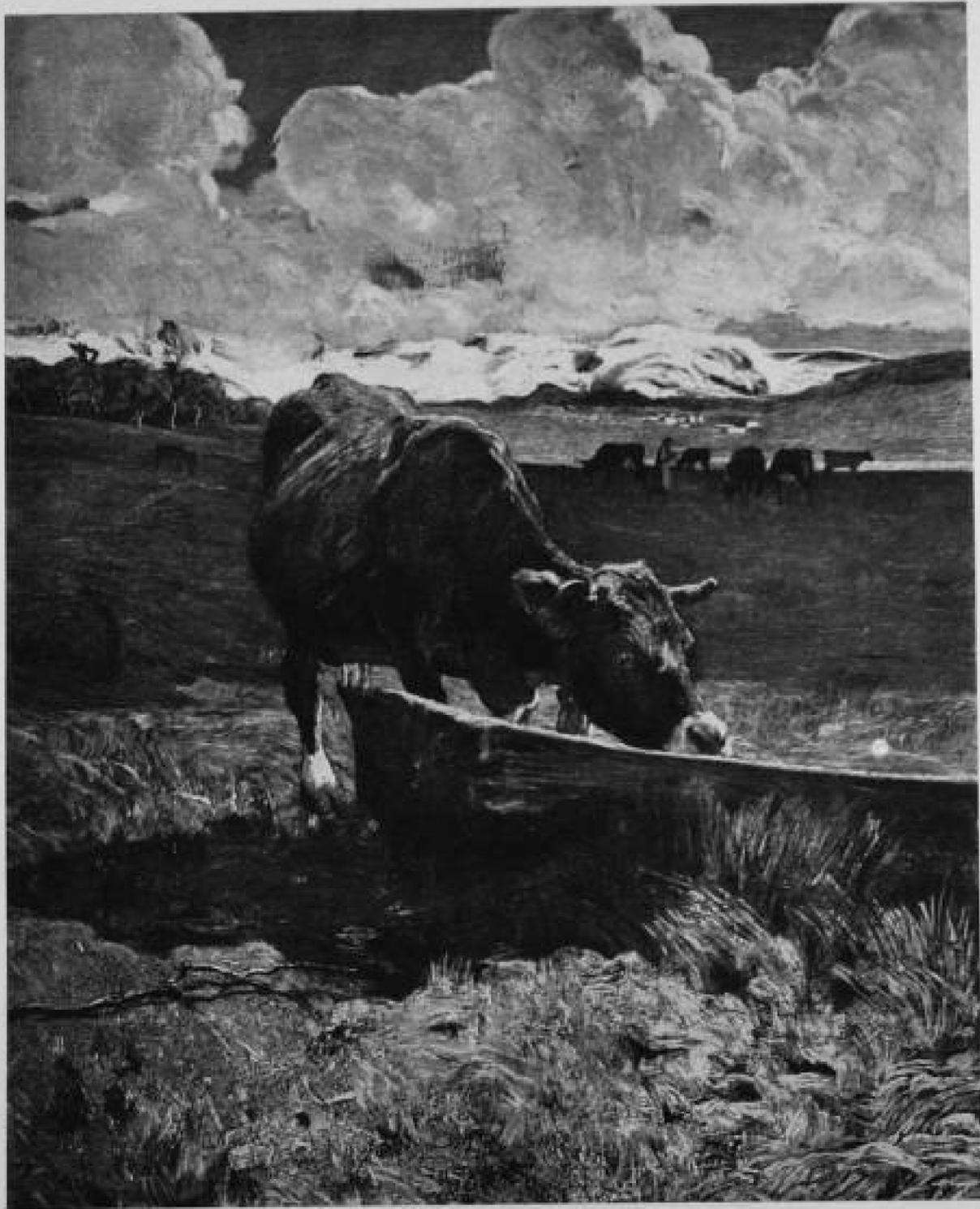


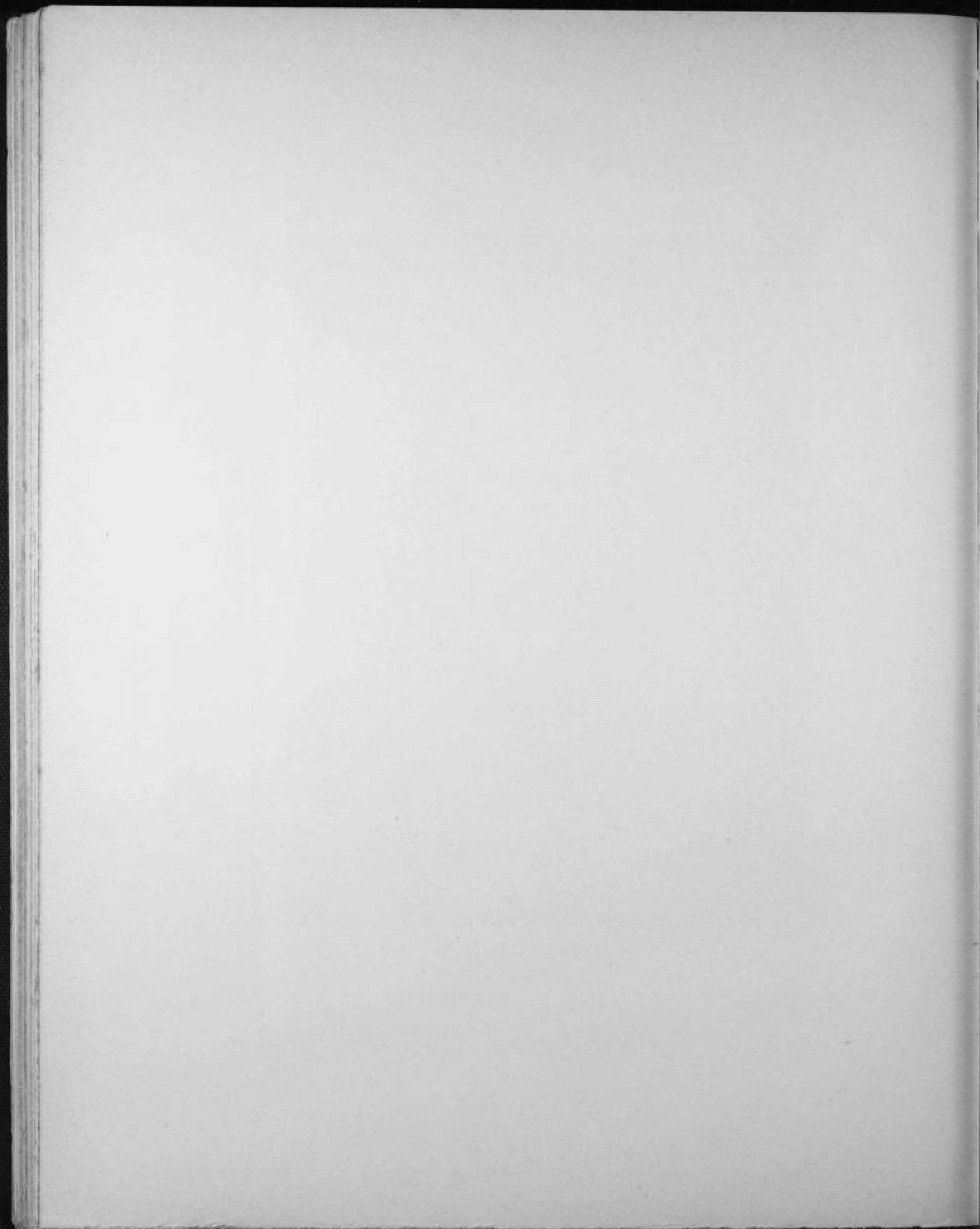


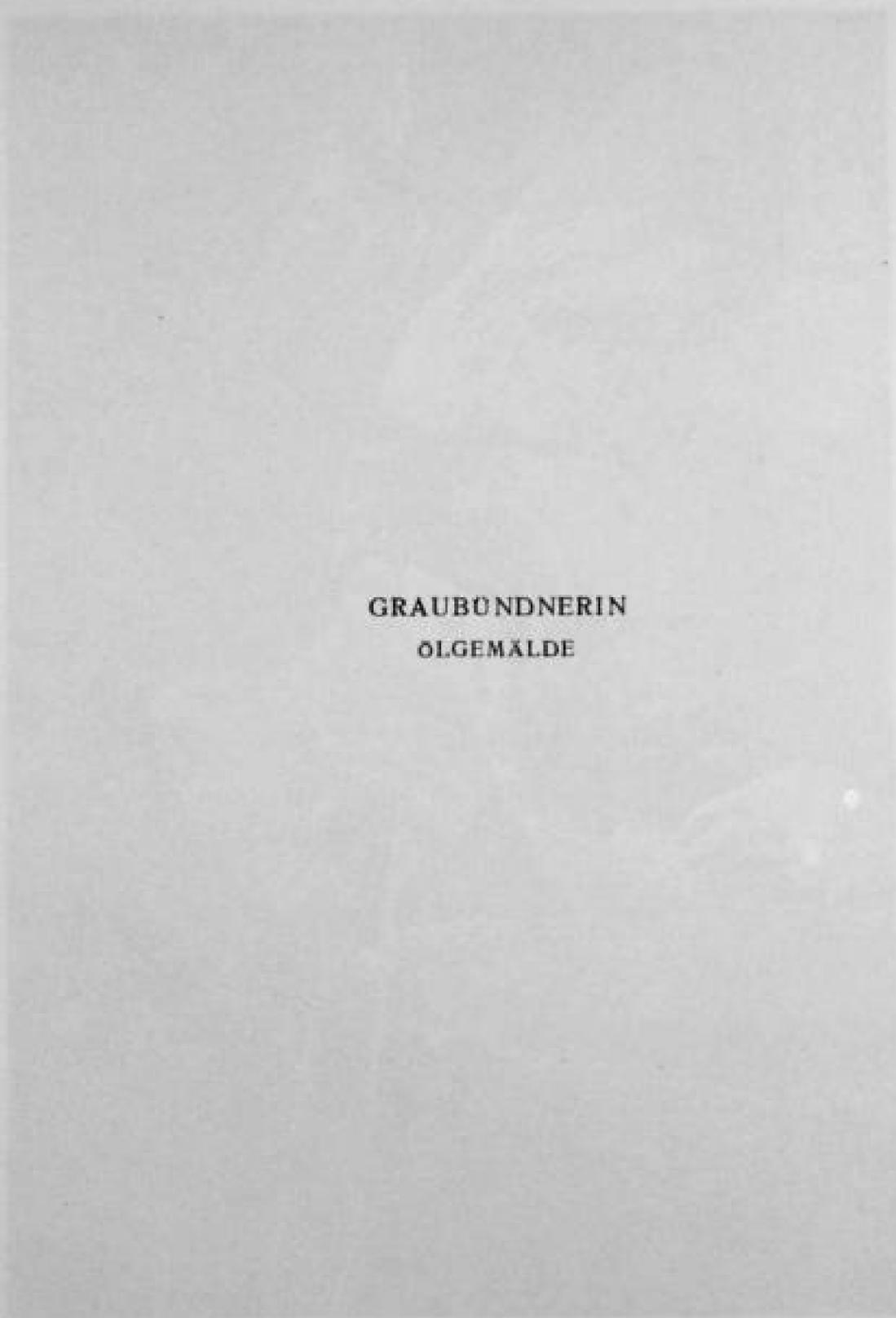
BRAUNE KUH AN DER TRÄNKE
ÖLGEMALDE

TAFEL II

HEILIGER KUNST DER TRANKEN
GEBRAUCH





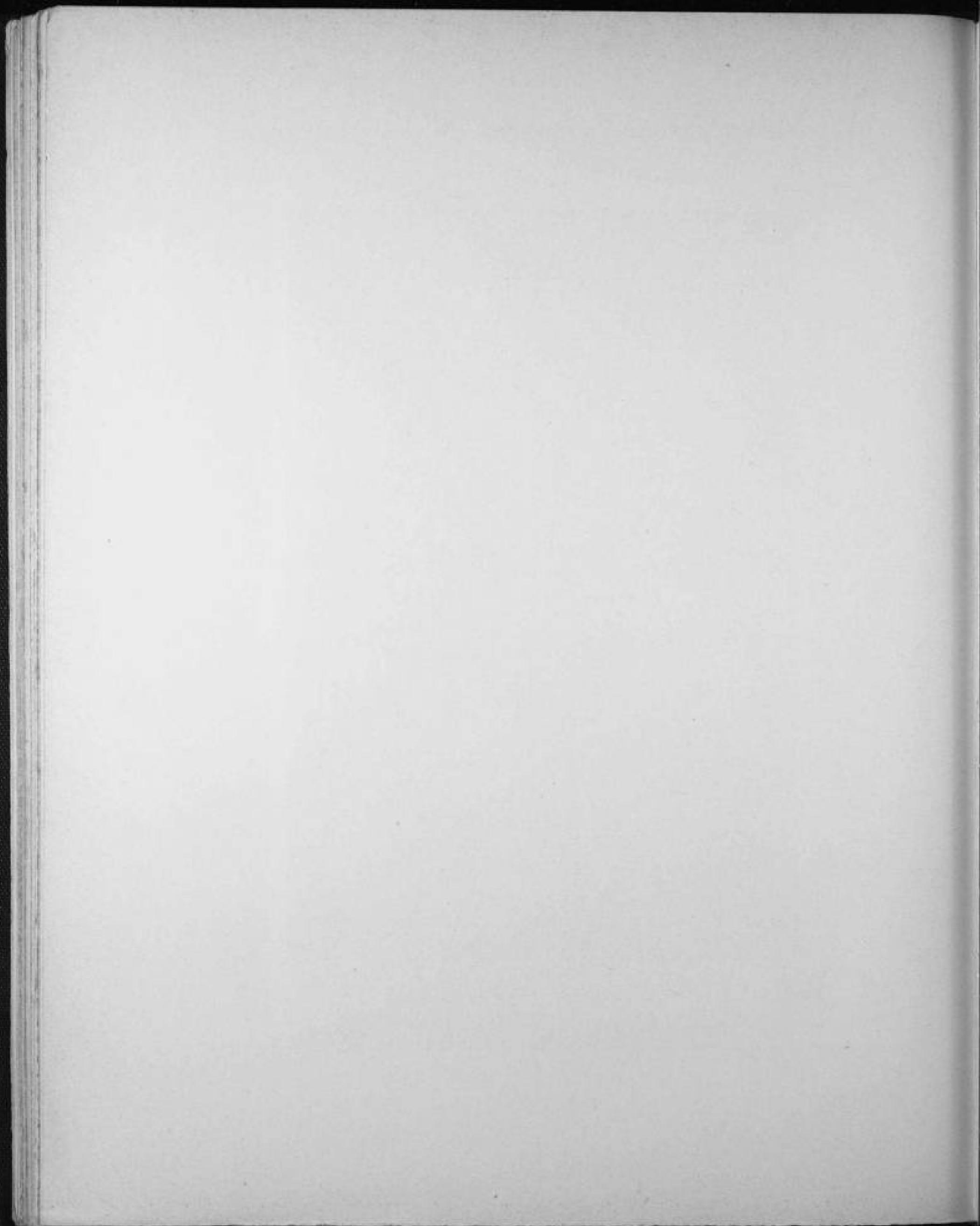


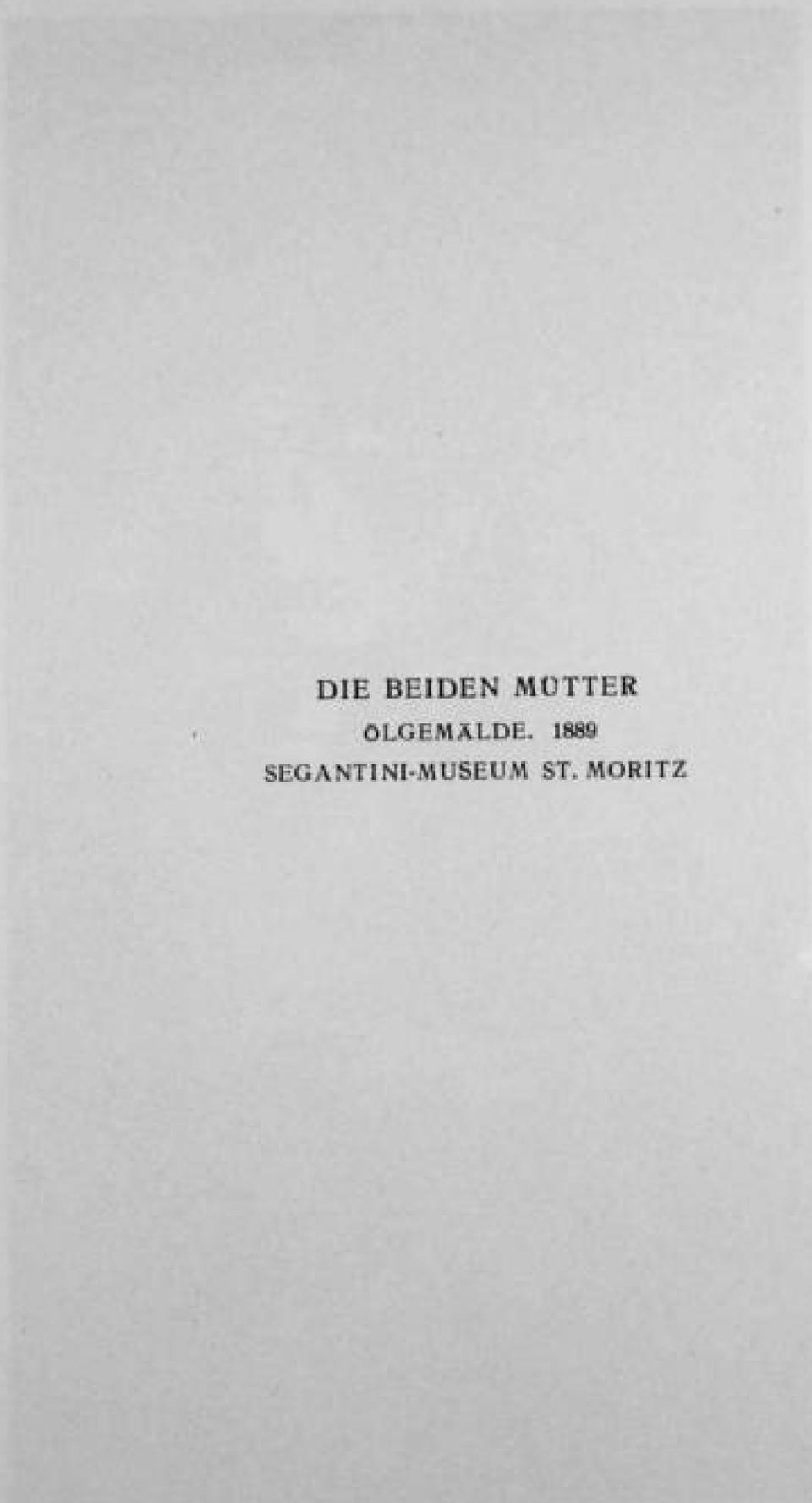
GRAUBÜNDNERIN
ÖLGEMÄLDE

TABLE 10

GRAUBONDNERIN
ORIGINAL







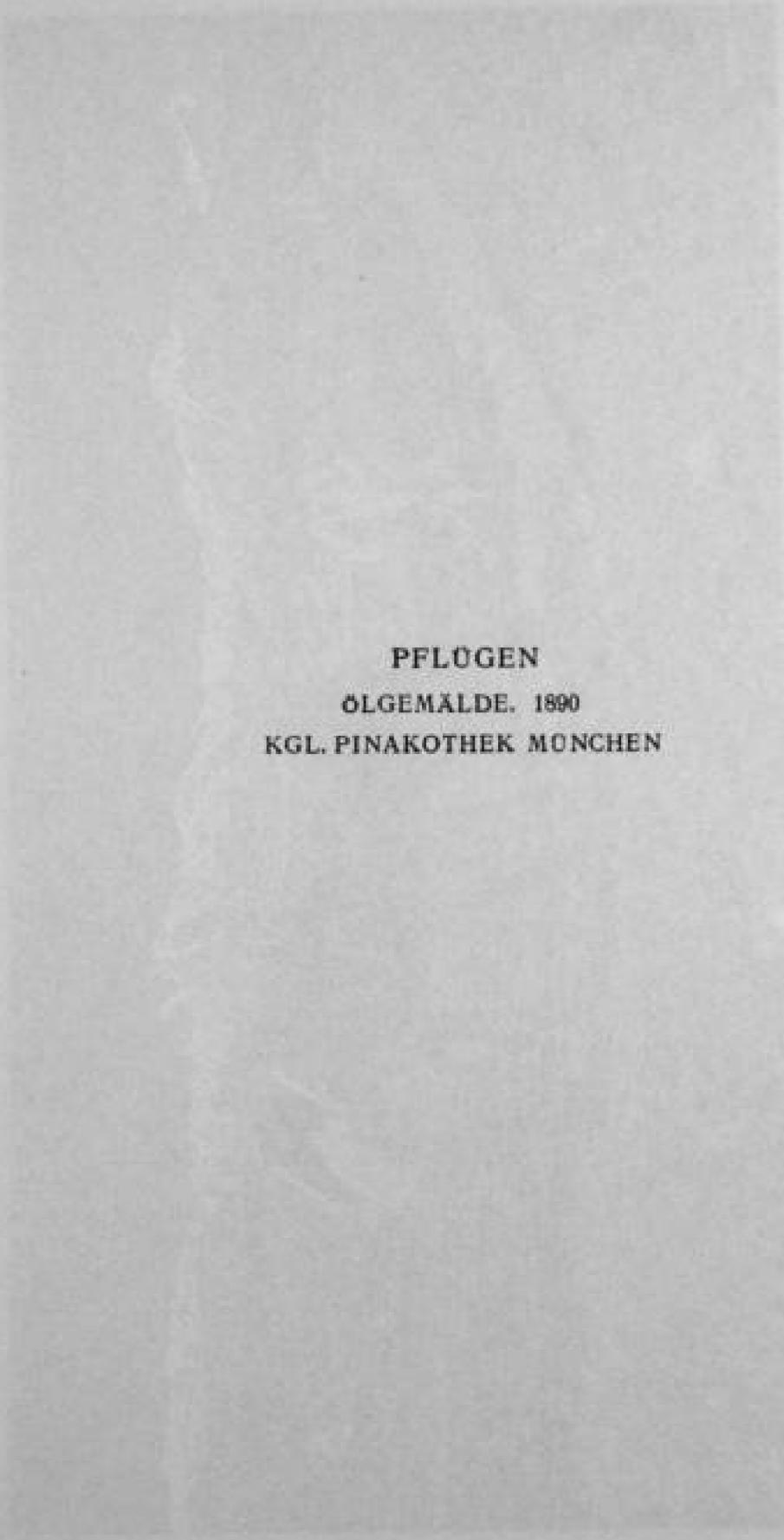
DIE BEIDEN MÜTTER
ÖLGEMALDE. 1889
SEGANTINI-MUSEUM ST. MORITZ

TABLE II

THE HIDDEN WATER
OF THE HILLS
BY GEORGE W. WATSON
PUBLISHED BY THE NATIONAL GEOGRAPHIC SOCIETY



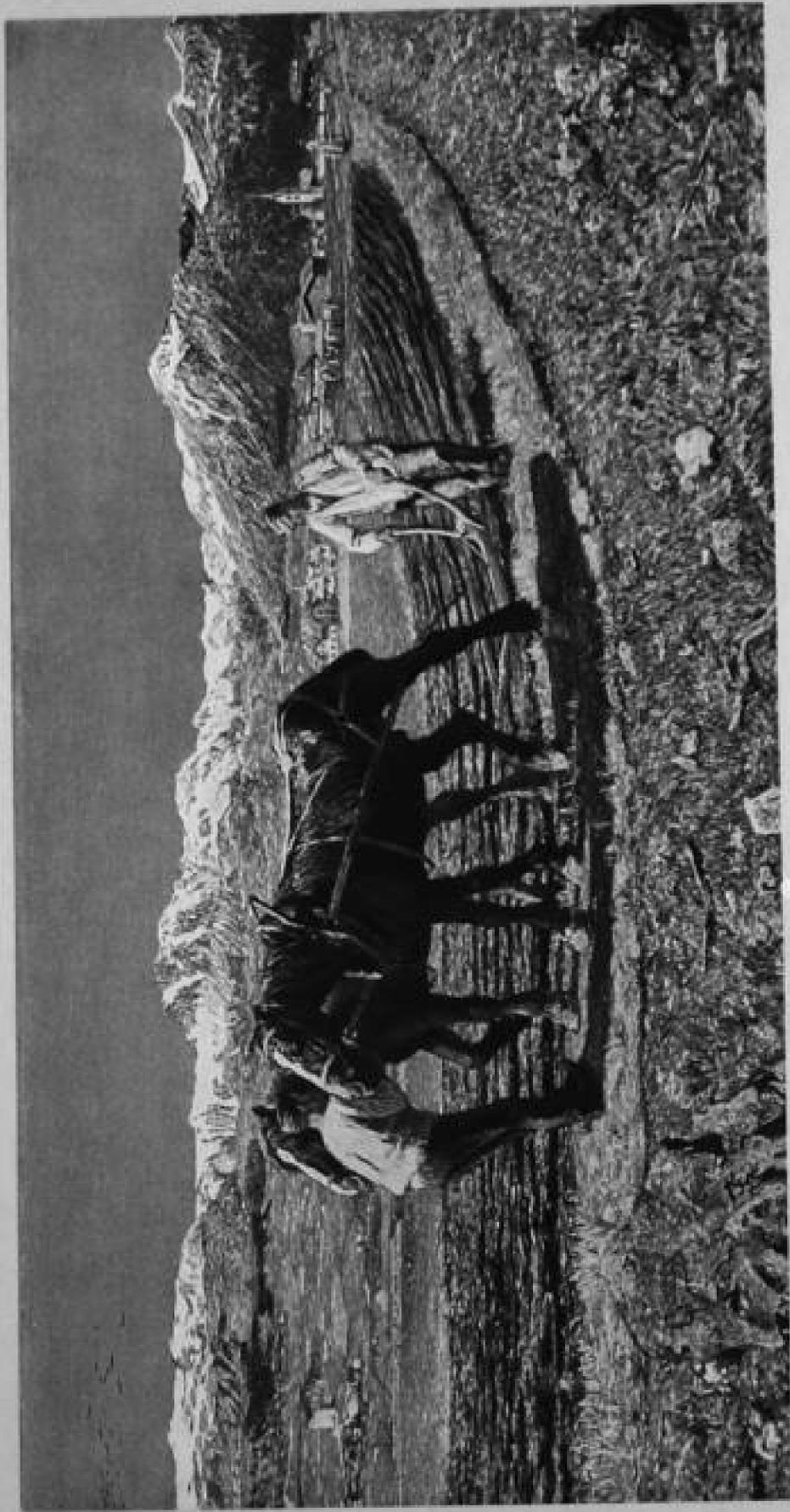


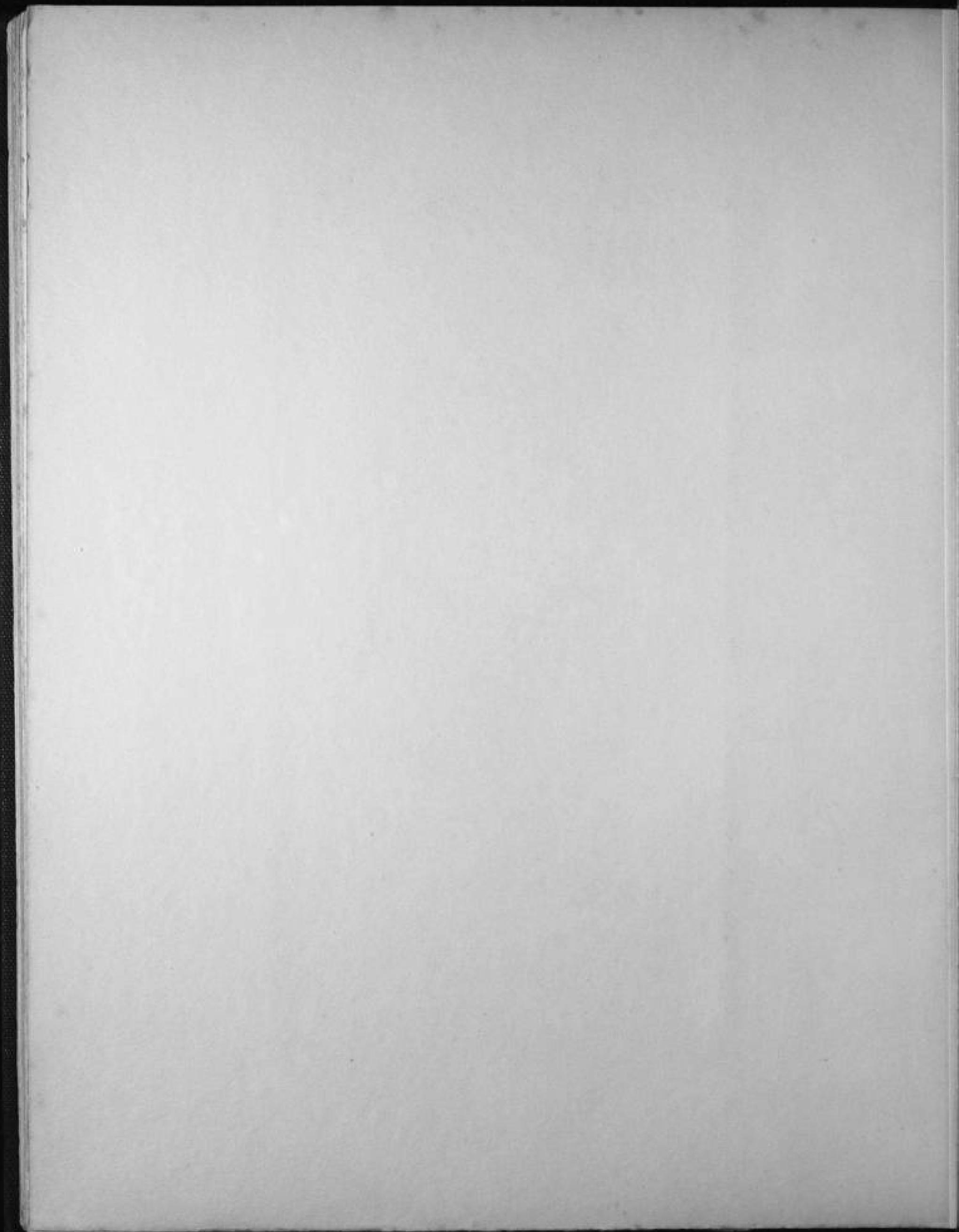


PFLÜGEN
ÖLGEMALDE. 1890
KGL. PINAKOTHEK MÜNCHEN

TABLE II

PRINTED
BY THE
UNIVERSITY OF TORONTO PRESS

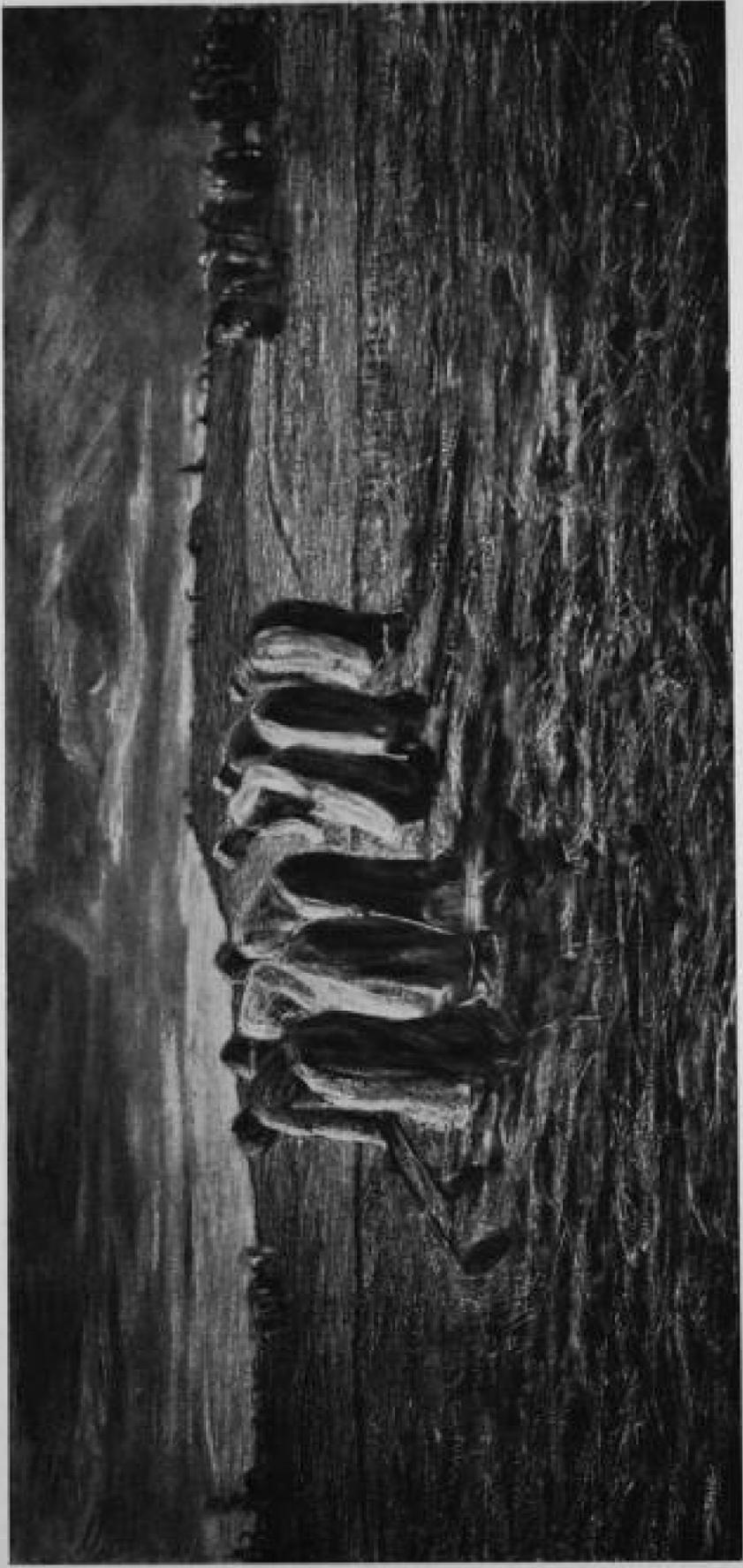


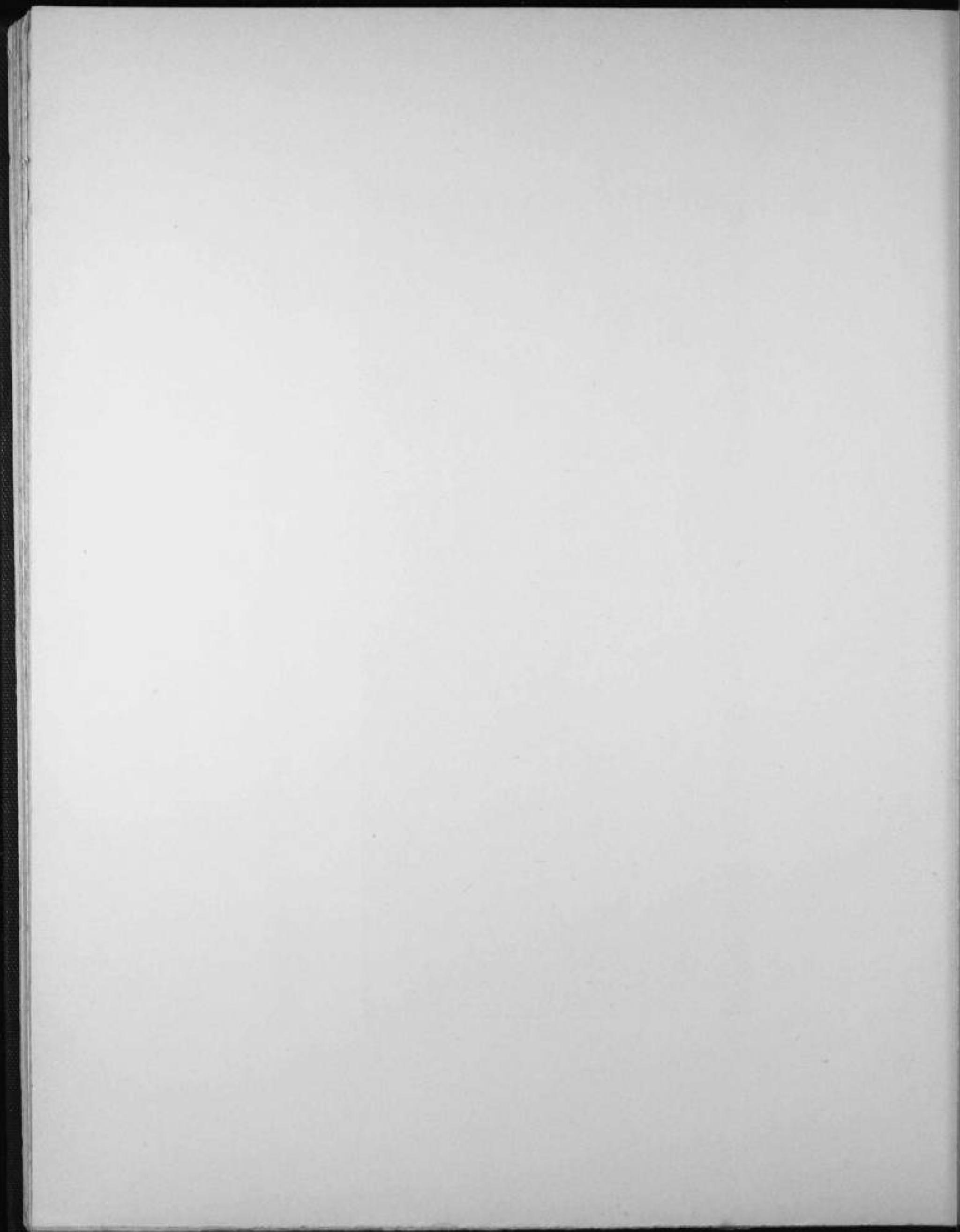


KARTOFFELERNTÉ
ÖLGEMÄLDE

TABLE II

KARSTOFFELBRITTE
OF WALTER



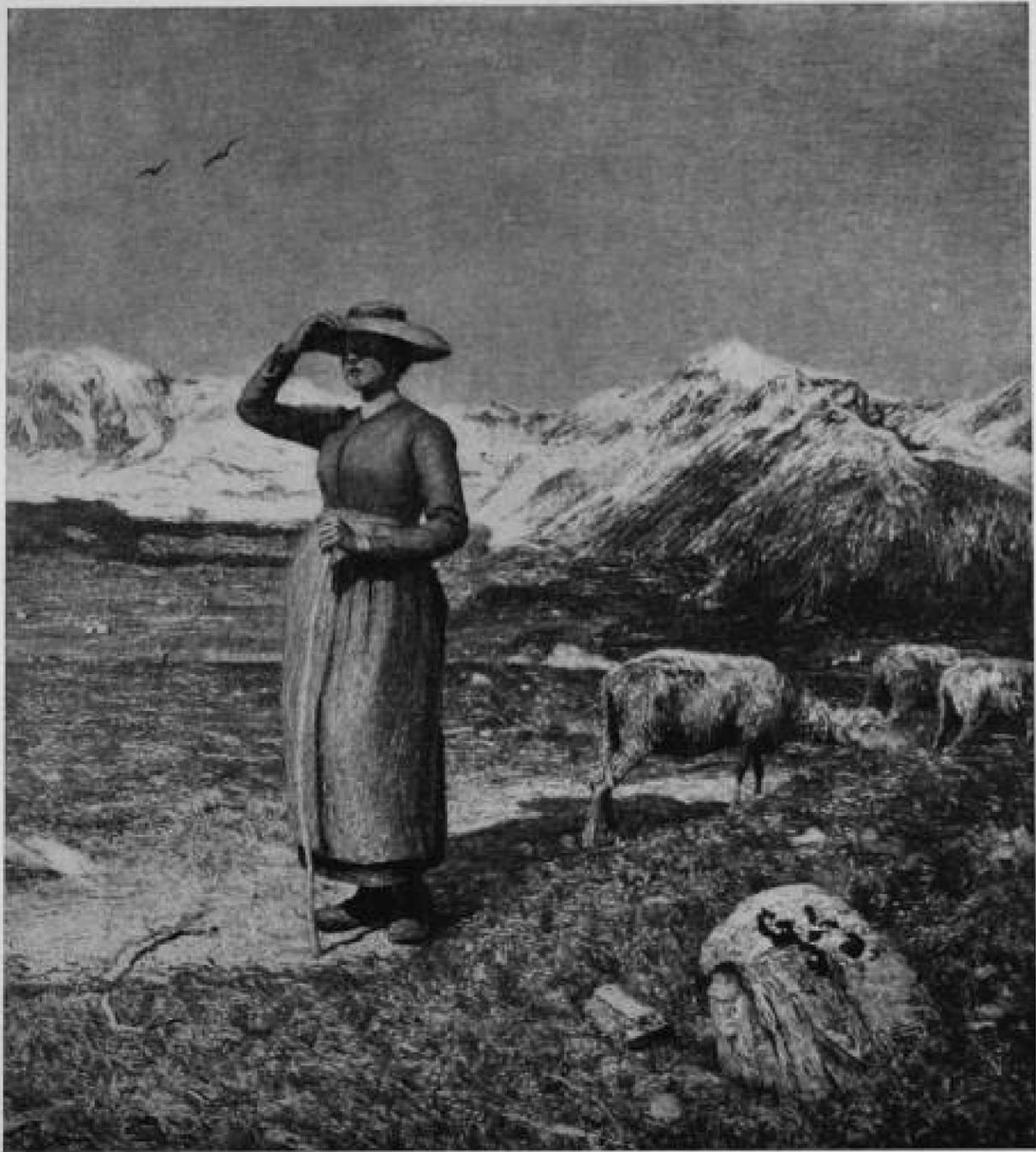


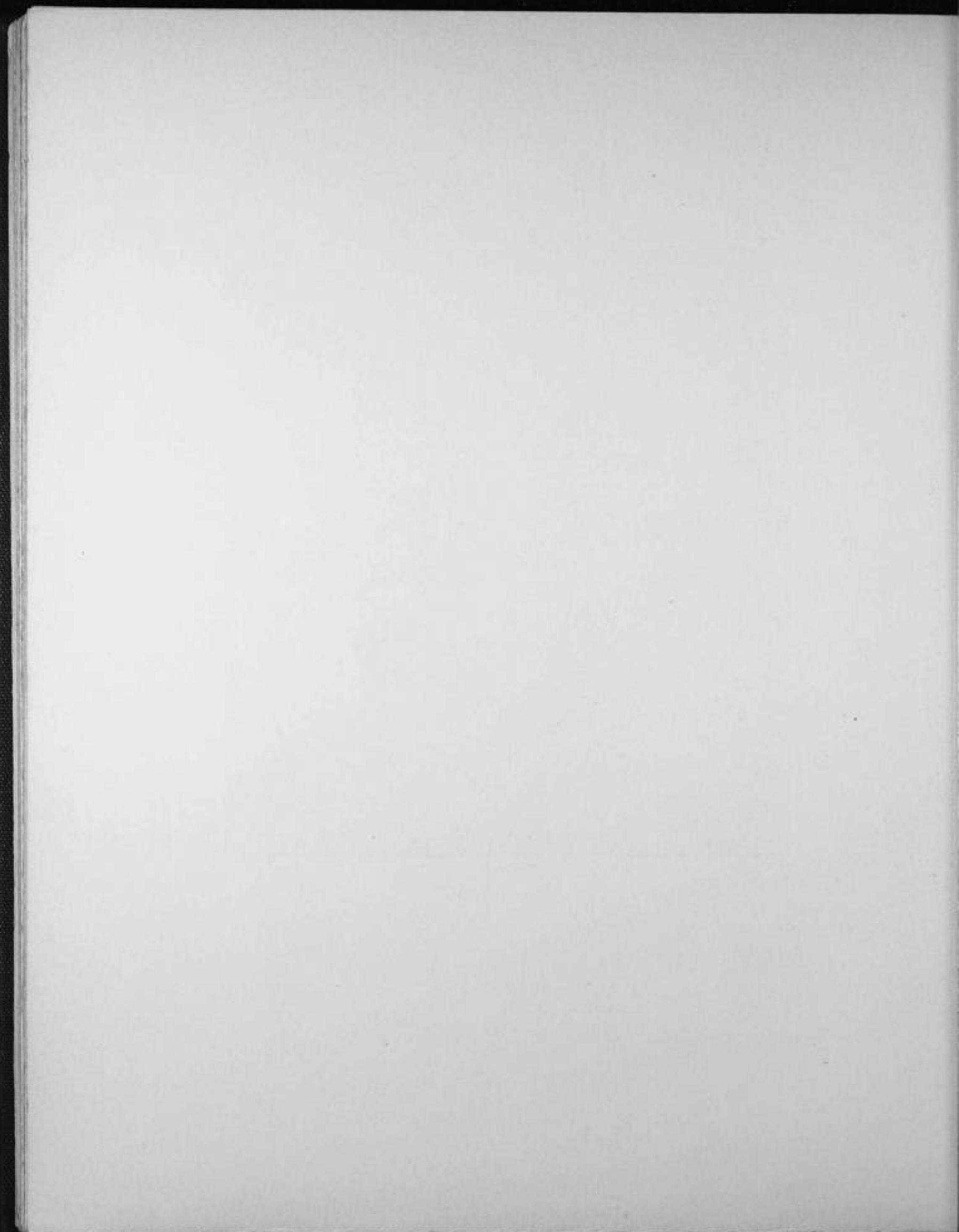


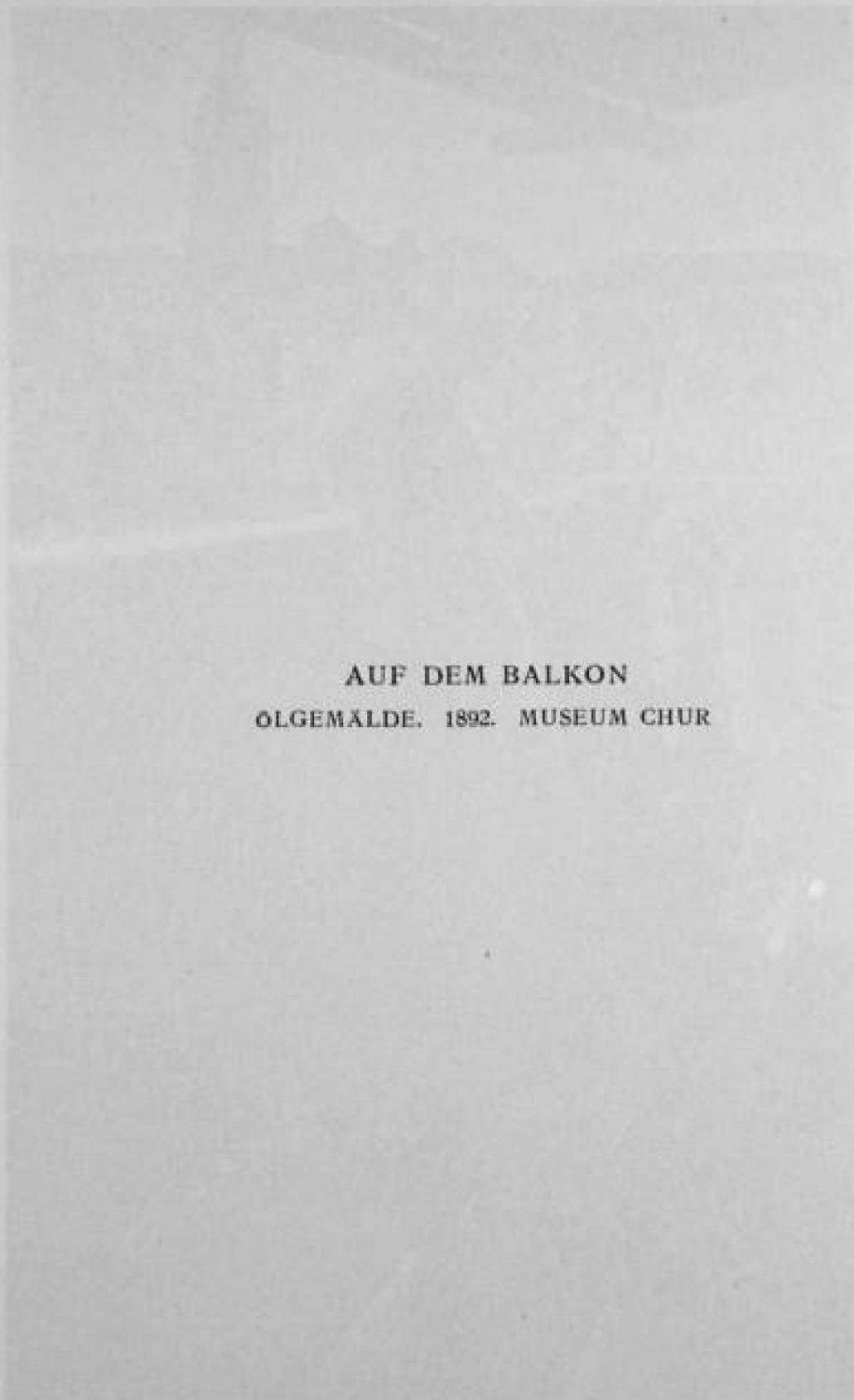
MITTAG IN DEN ALPEN
ÖLGEMALDE. 1891

TAFEL 10

MITTAG IN DEN ALLEN
OGGEMALDE 1881



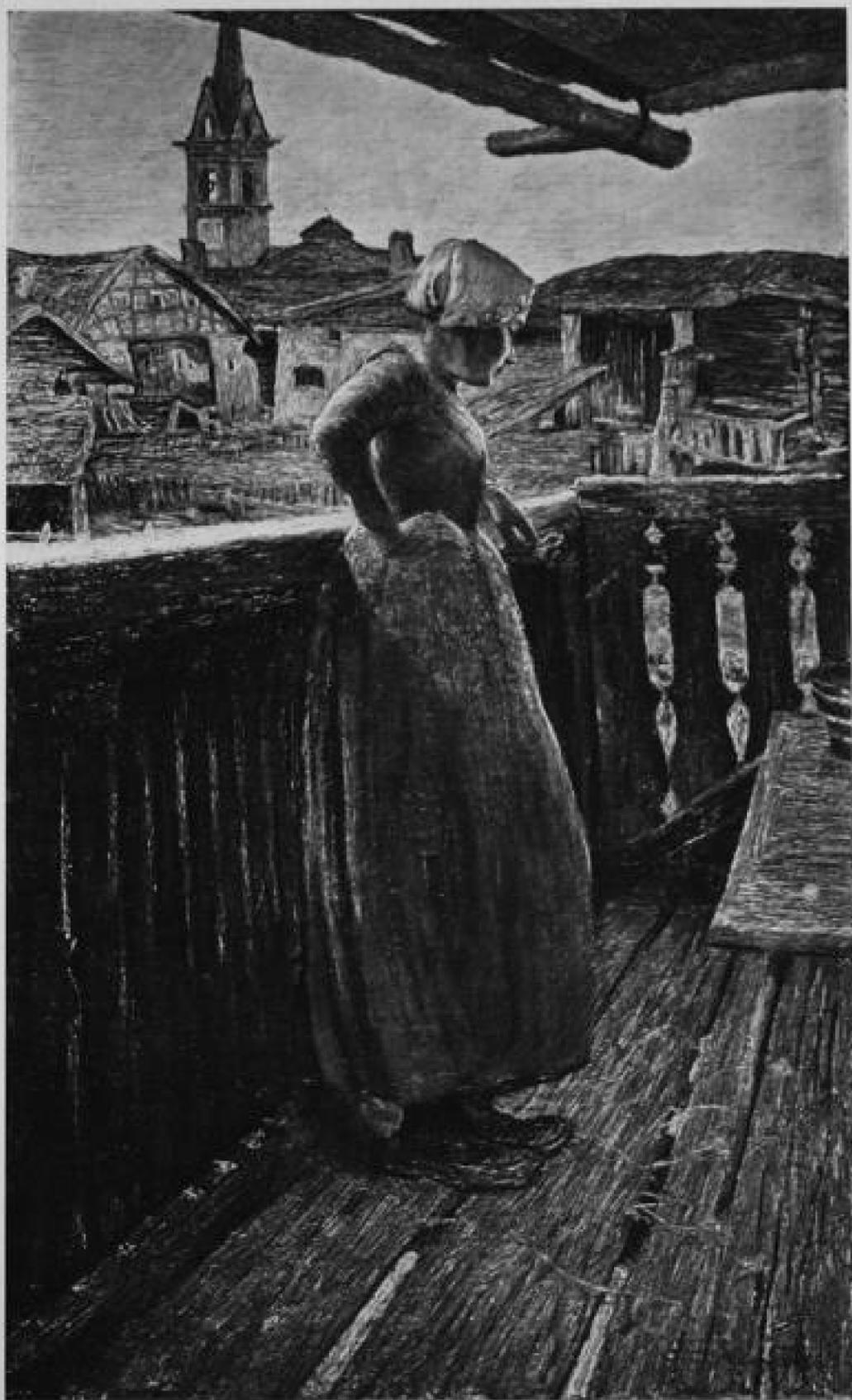


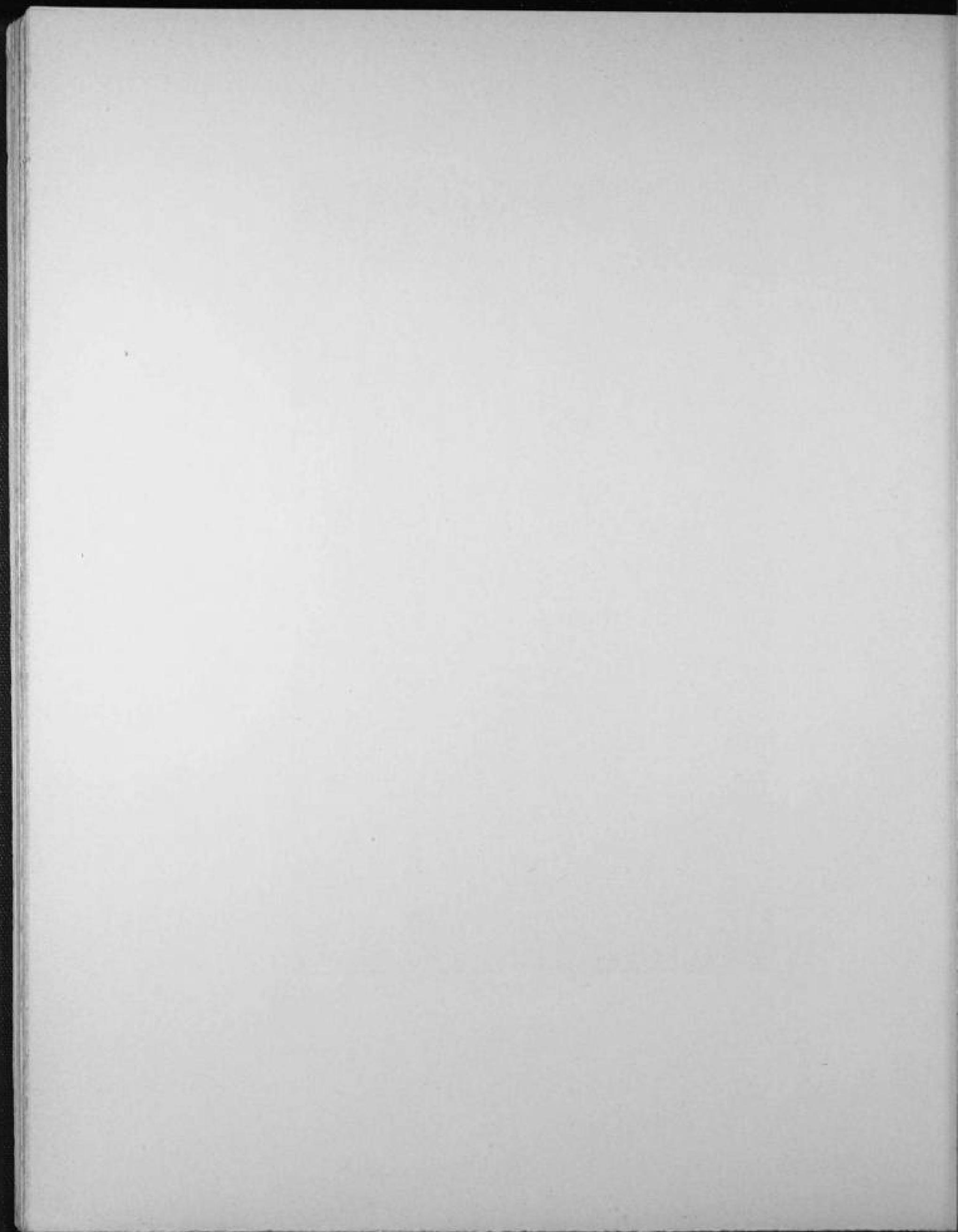


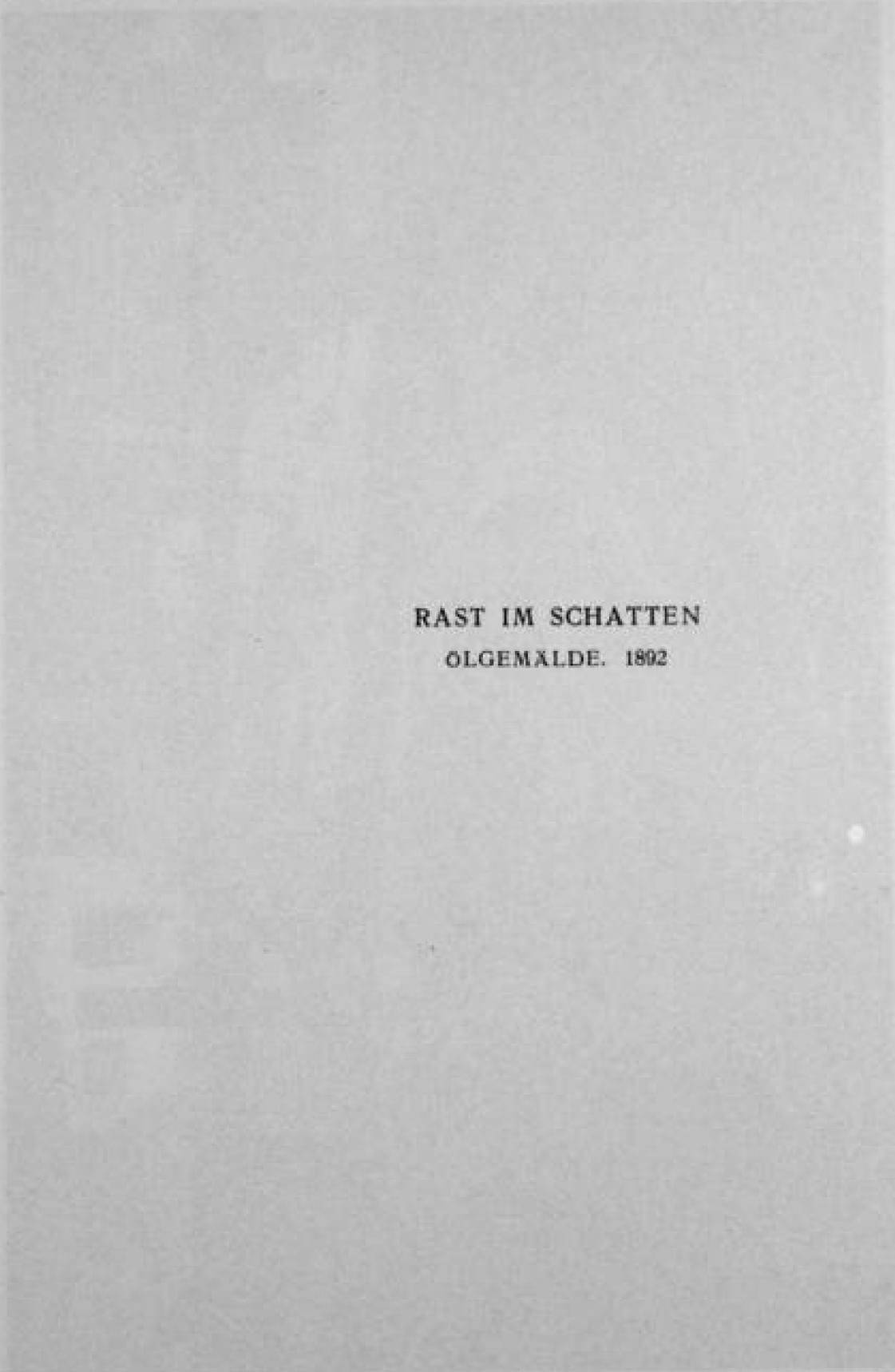
AUF DEM BALKON
ÖLGEMÄLDE. 1892. MUSEUM CHUR

TAFEL 20

AUF DEM BALCON
GIEBELSEITE DER MUSEUMSCHULE



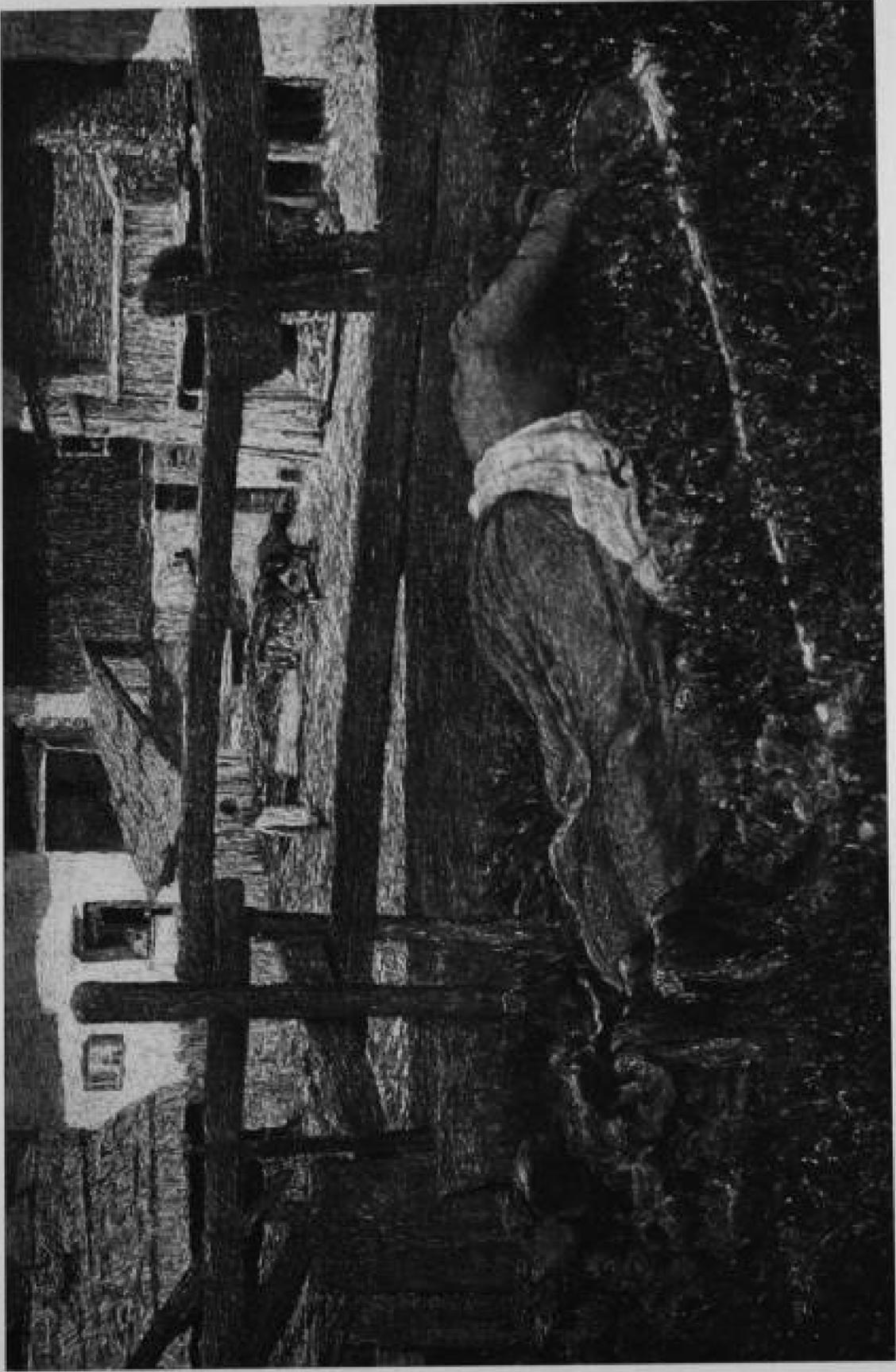


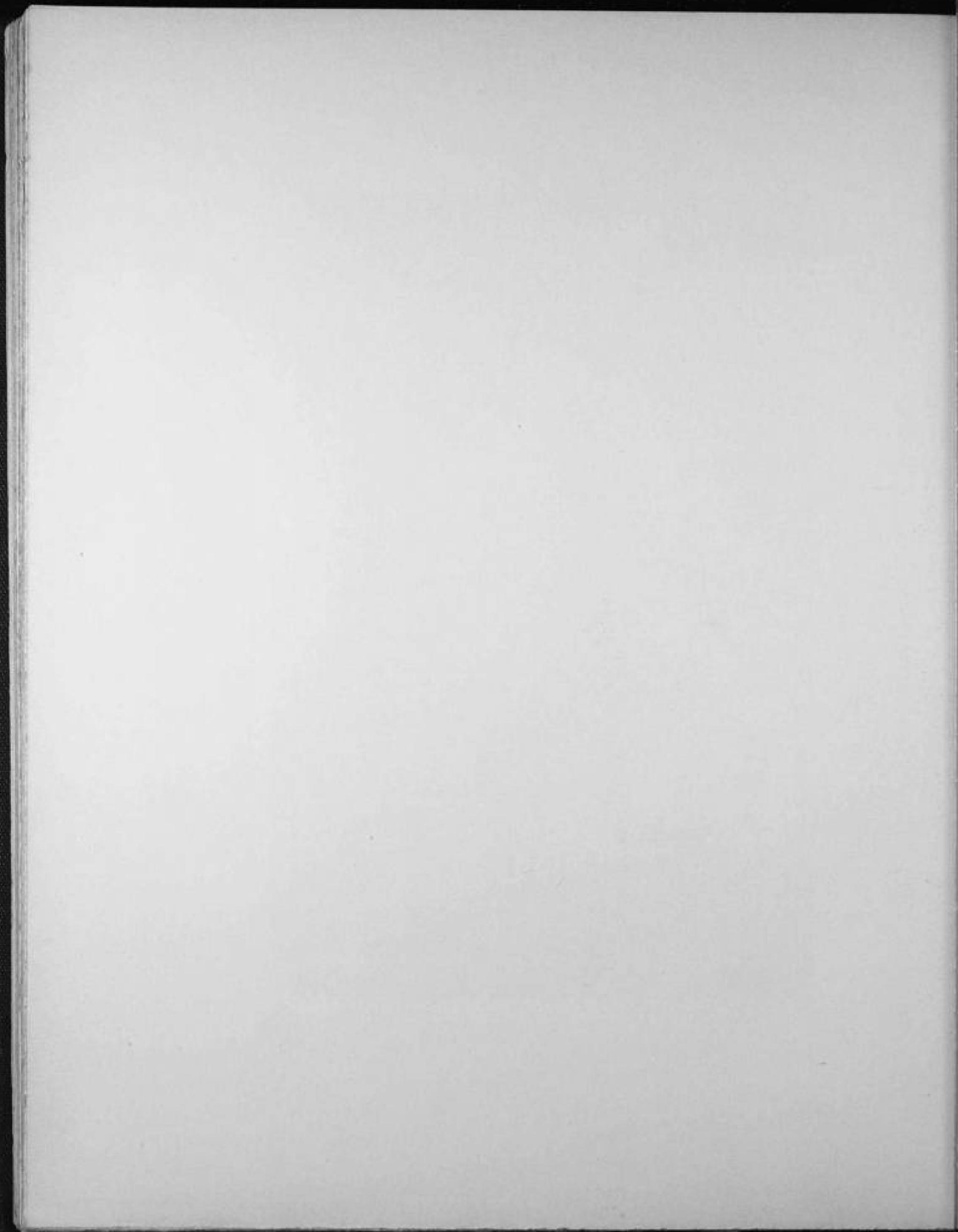


RAST IM SCHATTEN
ÖLGEMALDE. 1802

TABLE 2

REVENUE BY YEAR
1910-1919





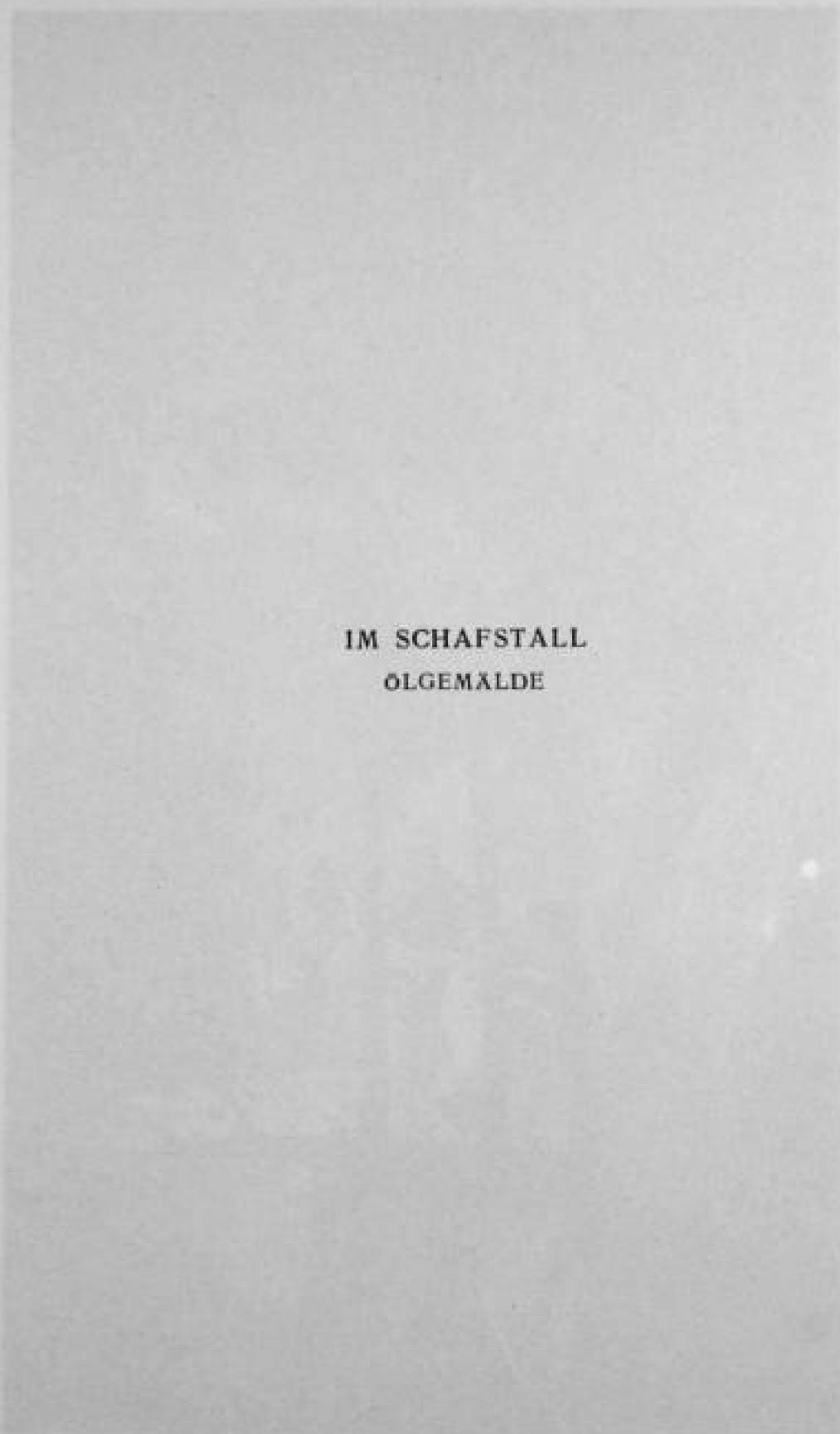


FRUCHT DER LIEBE
ÖLGEMALDE .

FÜCHT DER LIEBE
VORGEWÄNDT



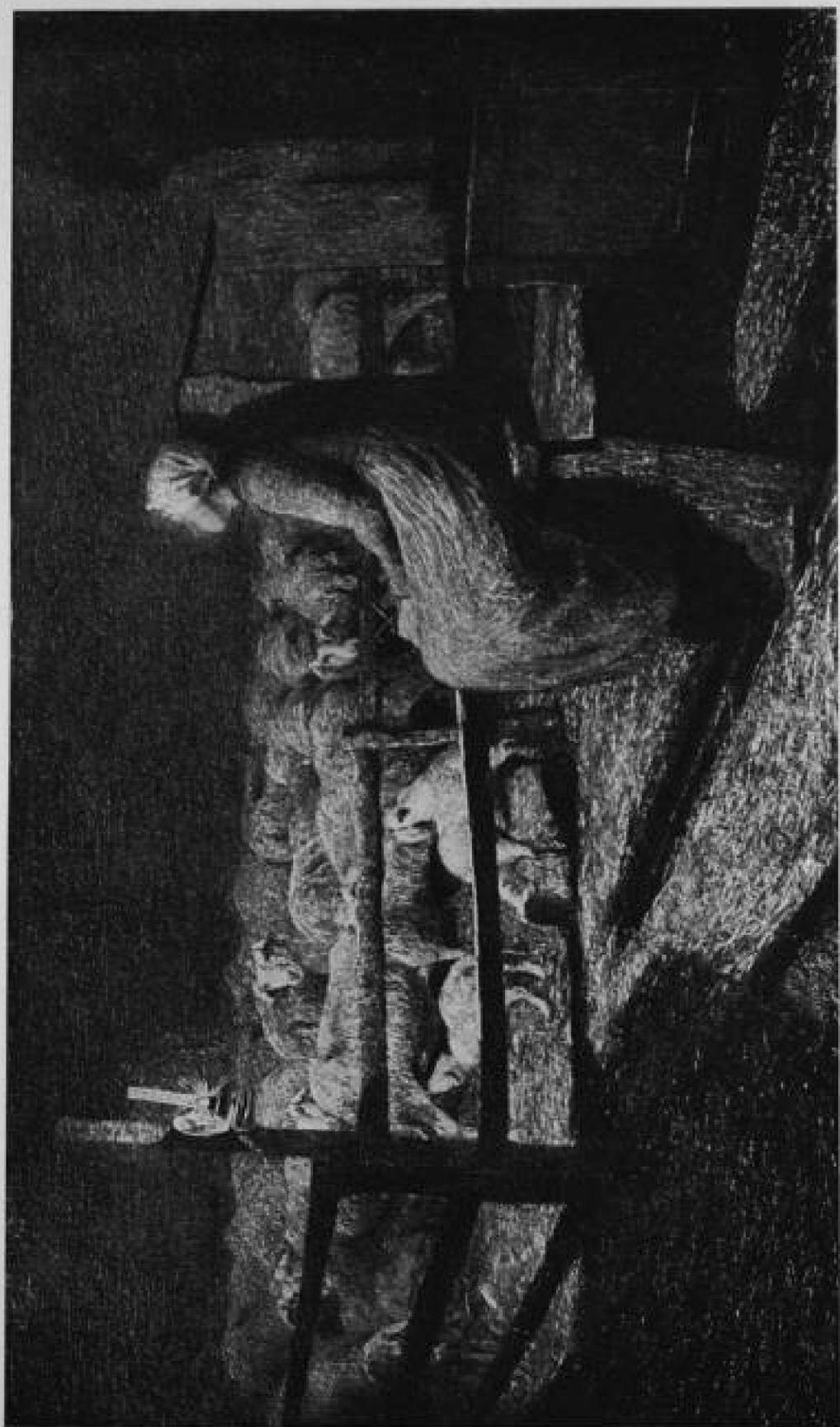


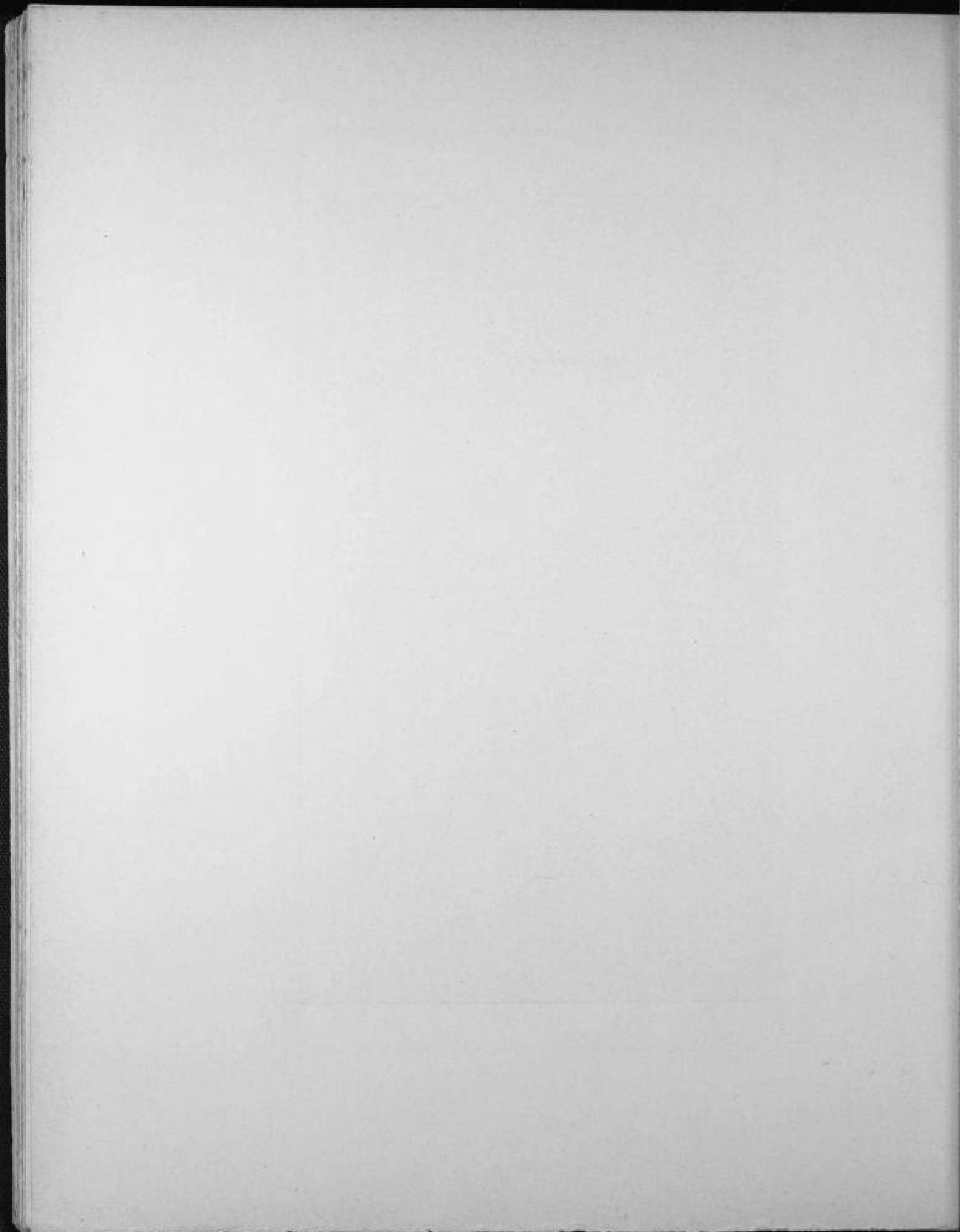


IM SCHAFSTALL
ÖLGEMALDE

TAFEL 23

IM SCHAFSTALL
OLGENALDE



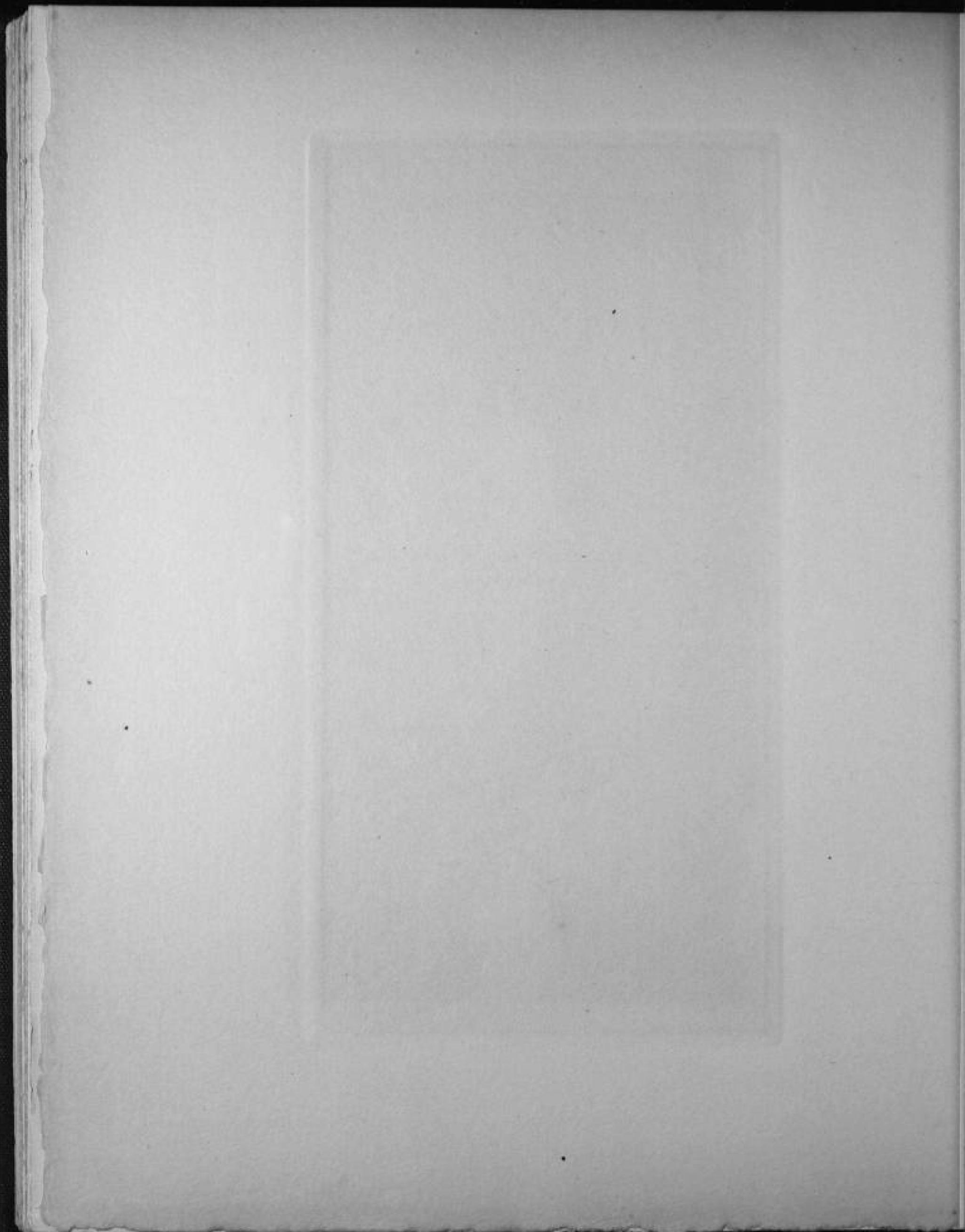


AN DER BARRE
ZEICHNUNG. RUDOLFINUM PRAG

TAFEL 24

AN DER BÄHRE
ZEICHNUNG ERGÄNZEND





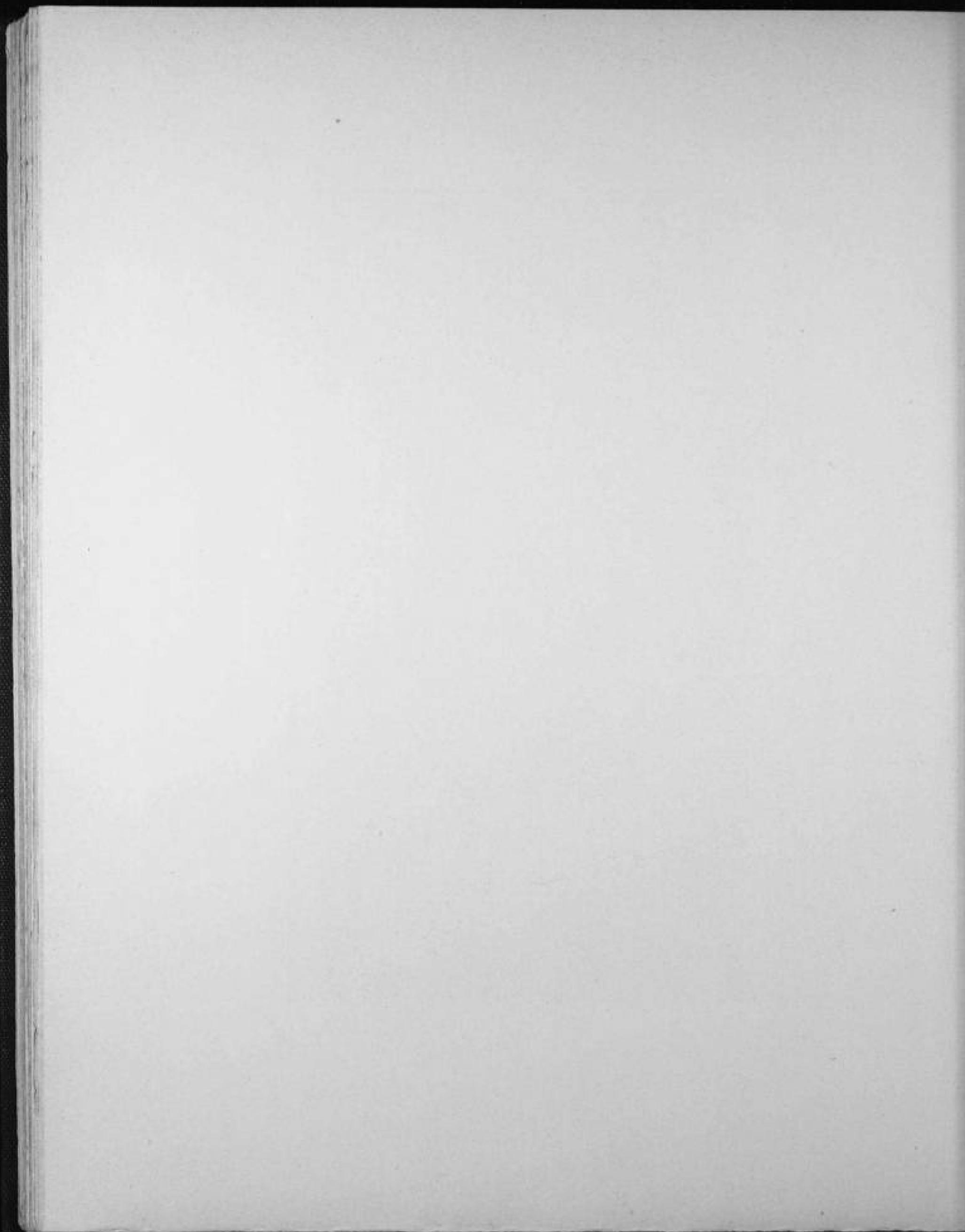


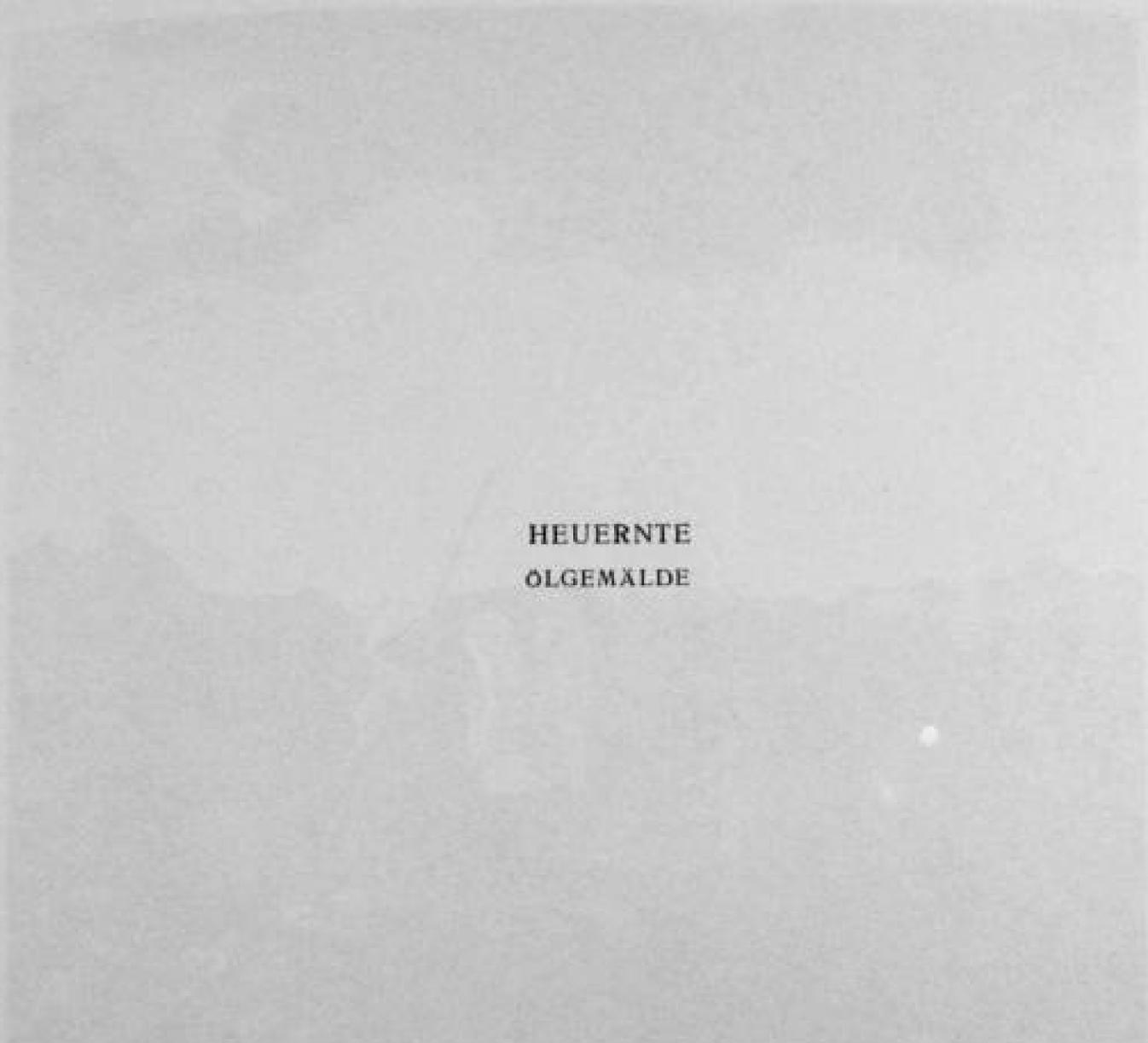
ROCKKEHR IN DEN SCHAFSTALL
ÖLGEMALDE

TAFEL 2

BOCKREHR IN DEN SCHWABSTÄLLEN
VON GEMALDEN







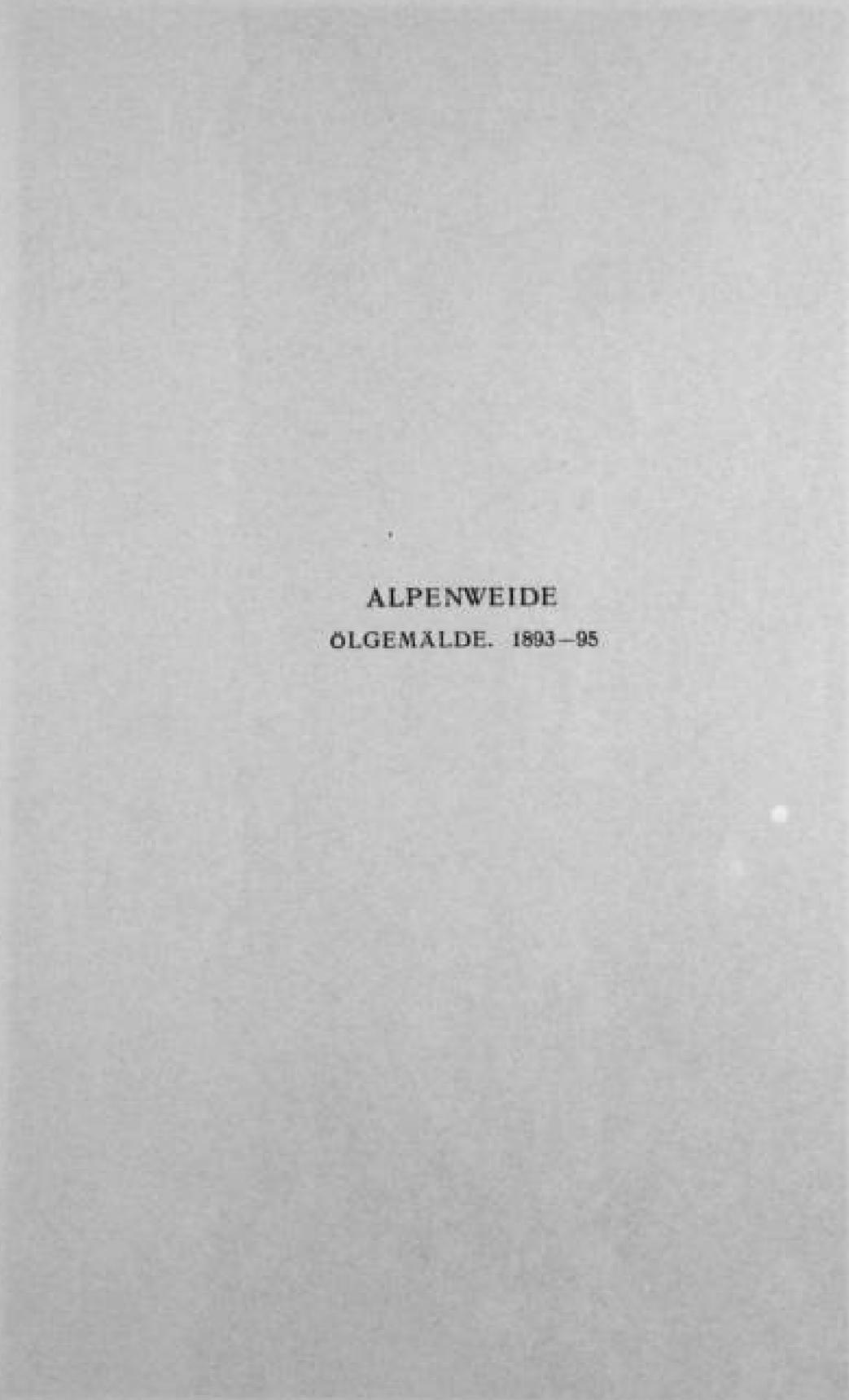
HEUERNTÉ
ÖLGEMÄLDE

1871

BRITISH
MUSEUM





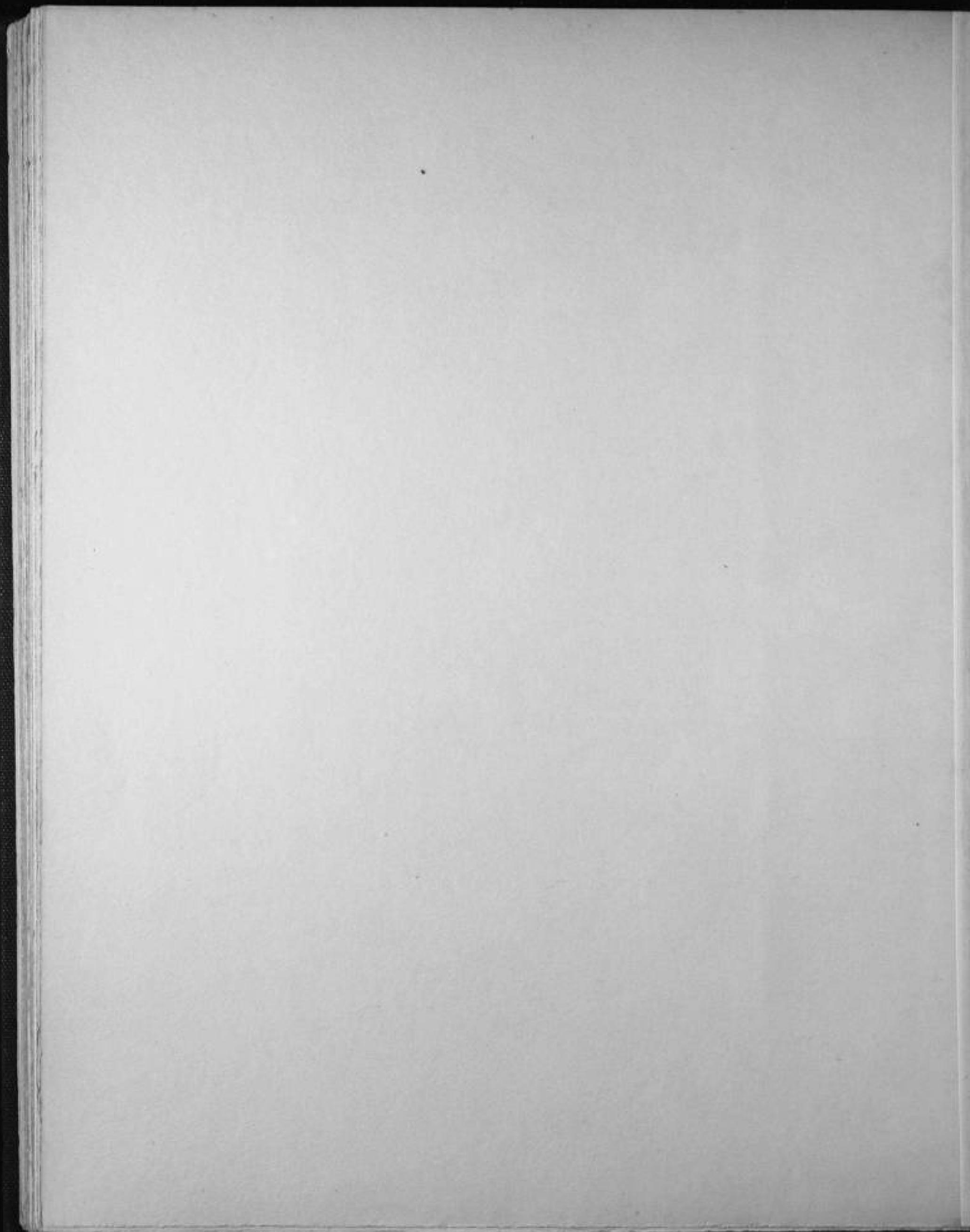


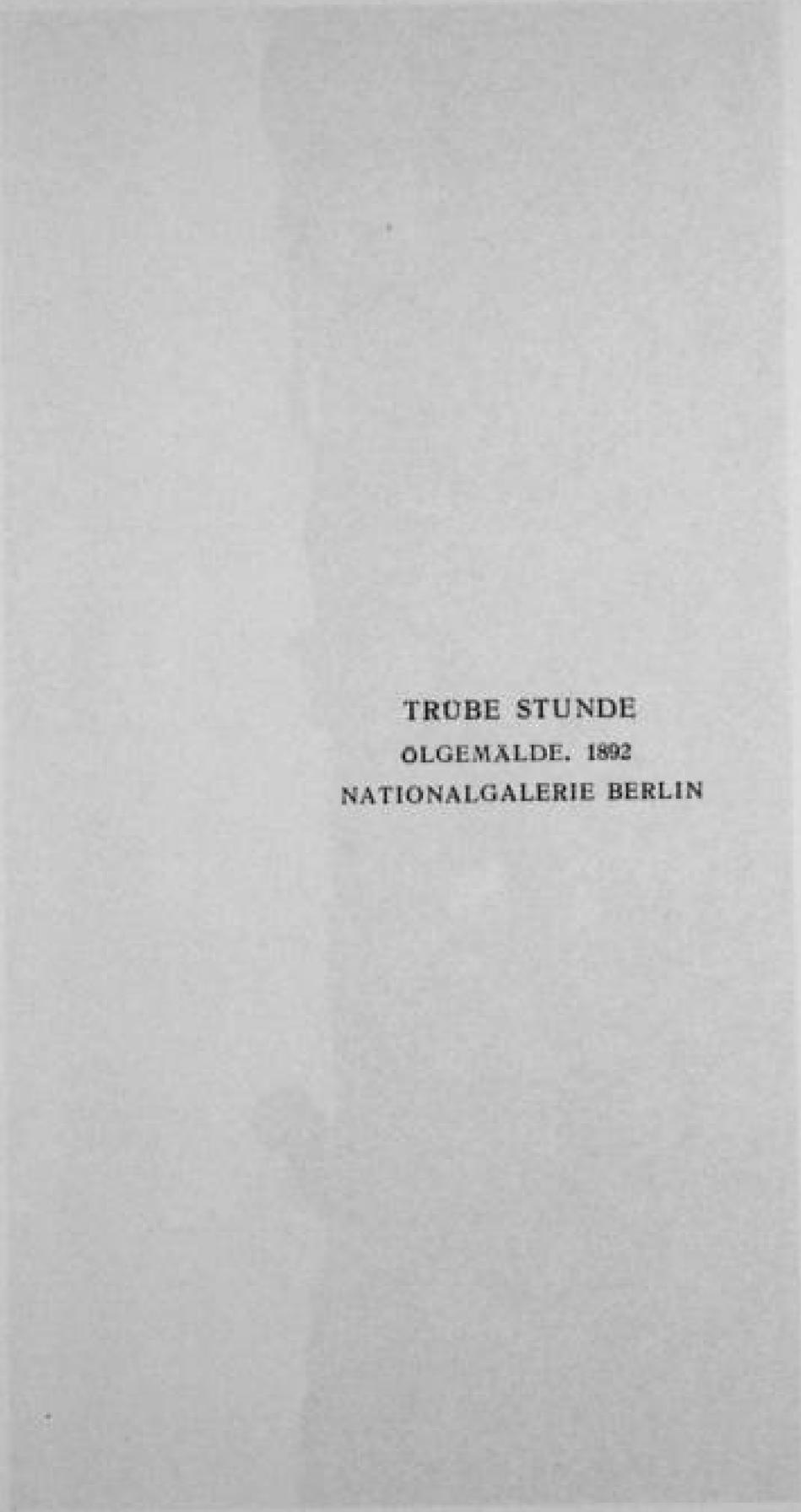
ALPENWEIDE
ÖLGEMALDE. 1893-95

TABEL 21

ALPHAVIRUS
OPMERKINGEN 1951-52



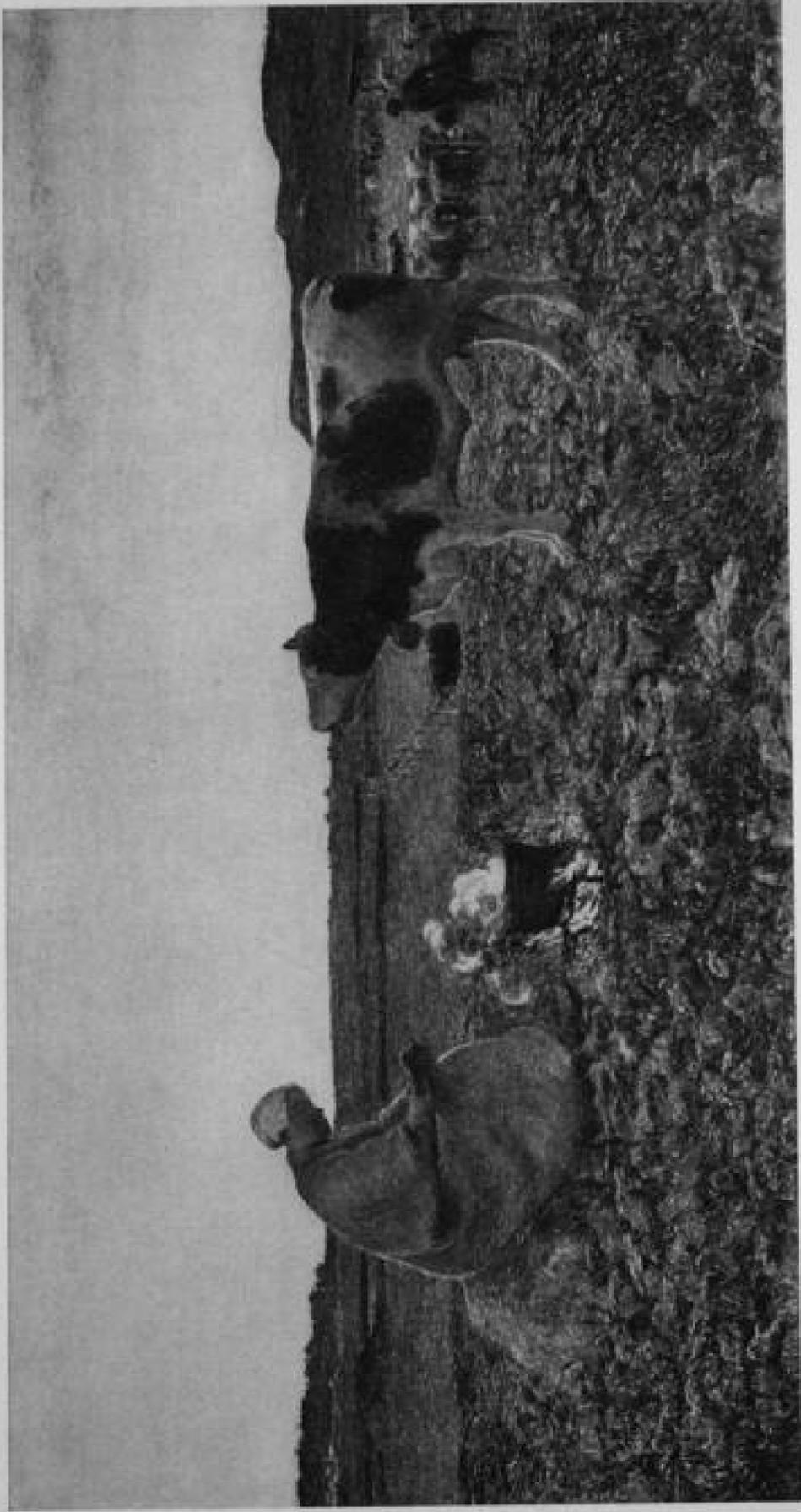




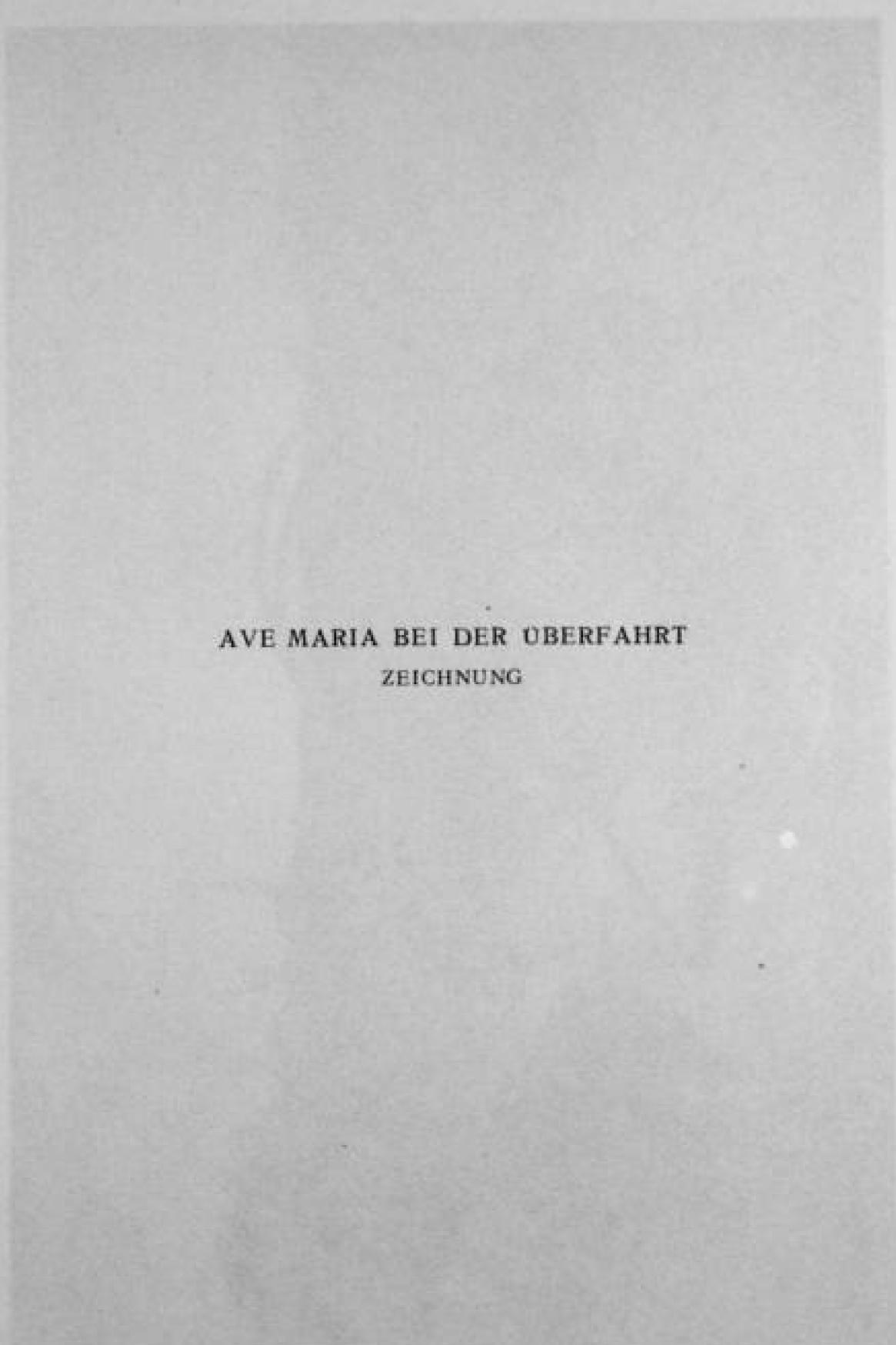
TRUBE STUNDE
ÖLGEMALDE. 1892
NATIONALGALERIE BERLIN

TAFEL 2

TRIBE STUDE
OGRELLI, 1911
NATIONALGALERIE BERLIN



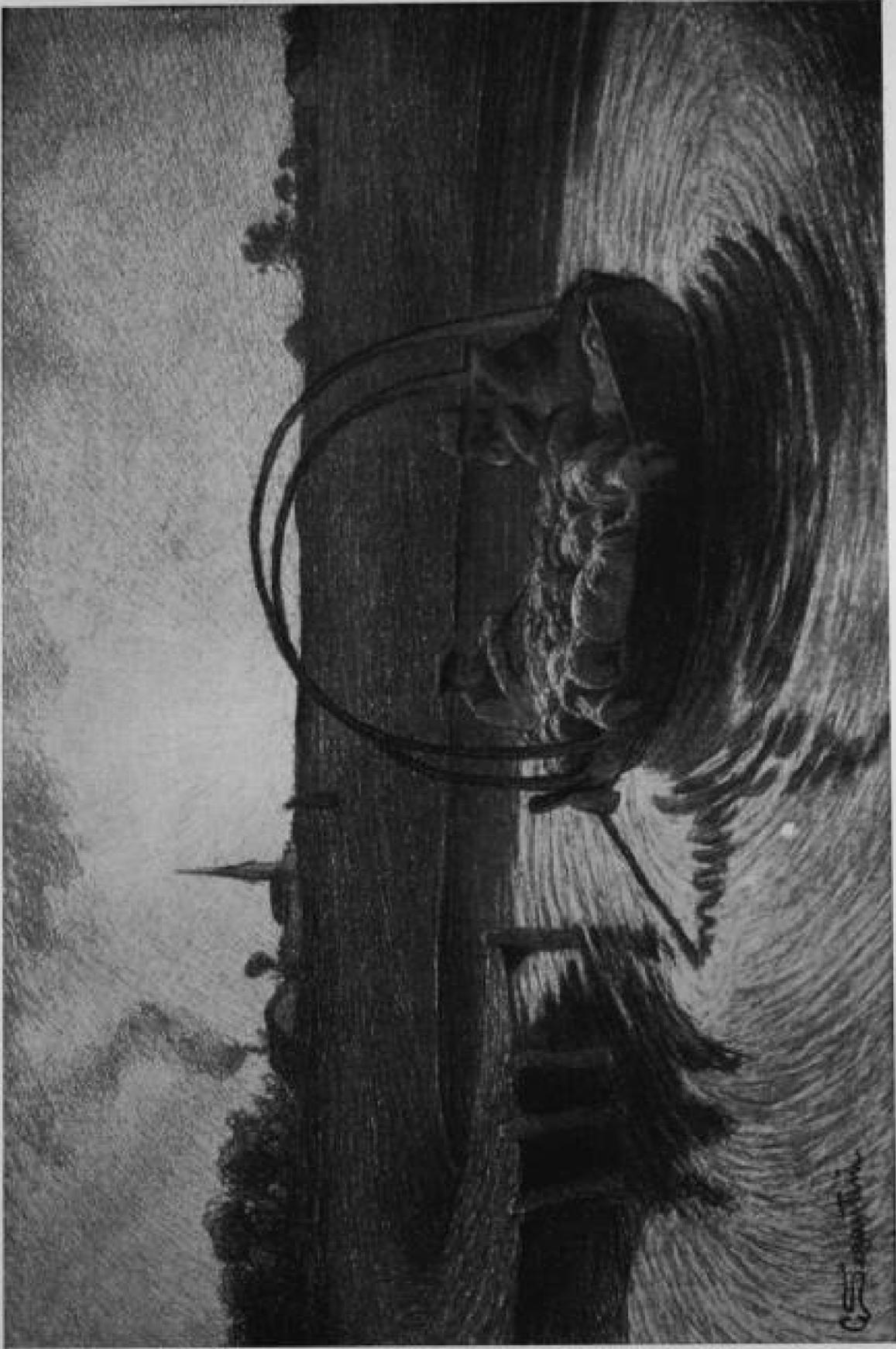


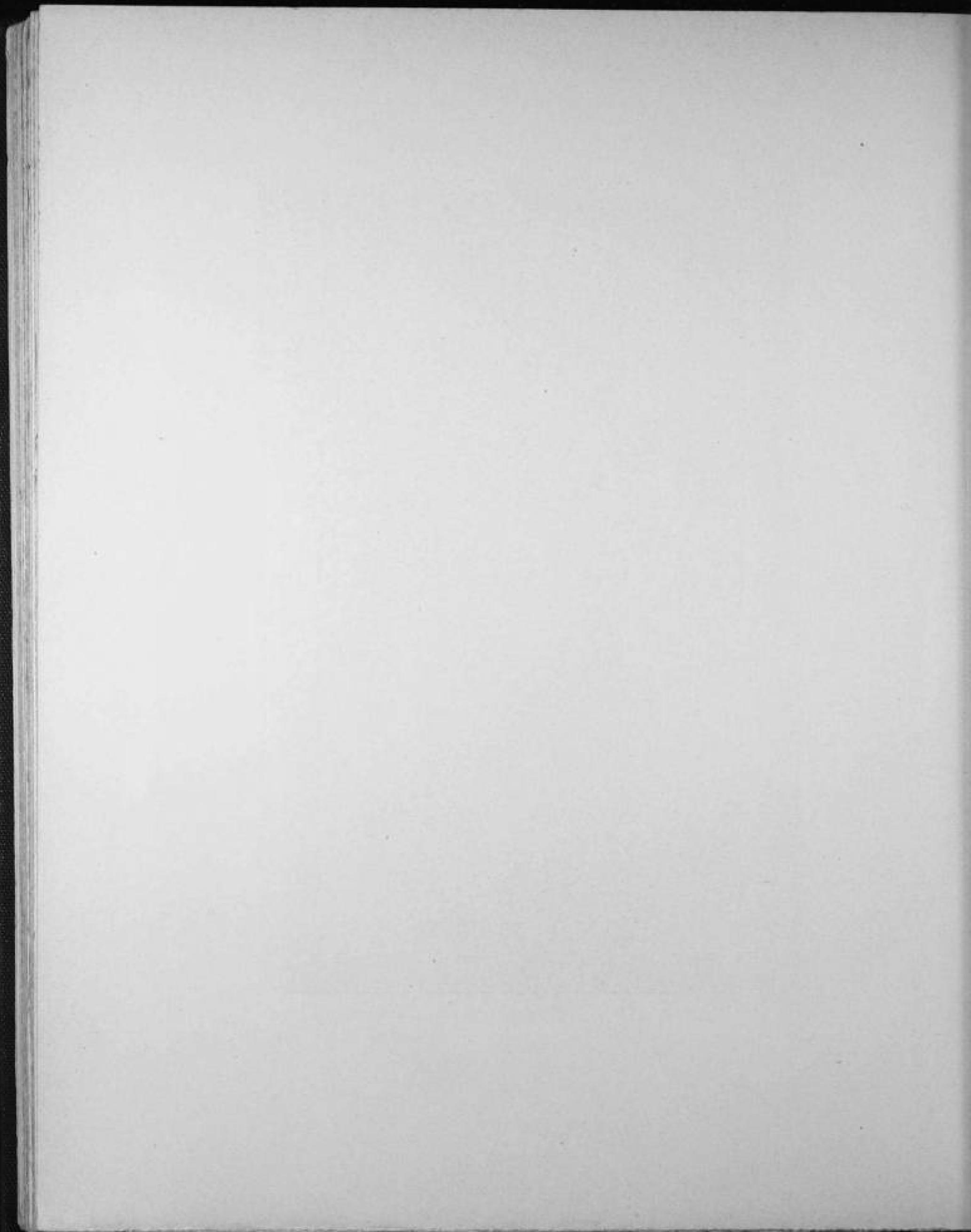


AVE MARIA BEI DER ÜBERFAHRT
ZEICHNUNG

TAFEL 29

AVE MARIA BEI DER OBERKIRCH
ZEICHNUNG



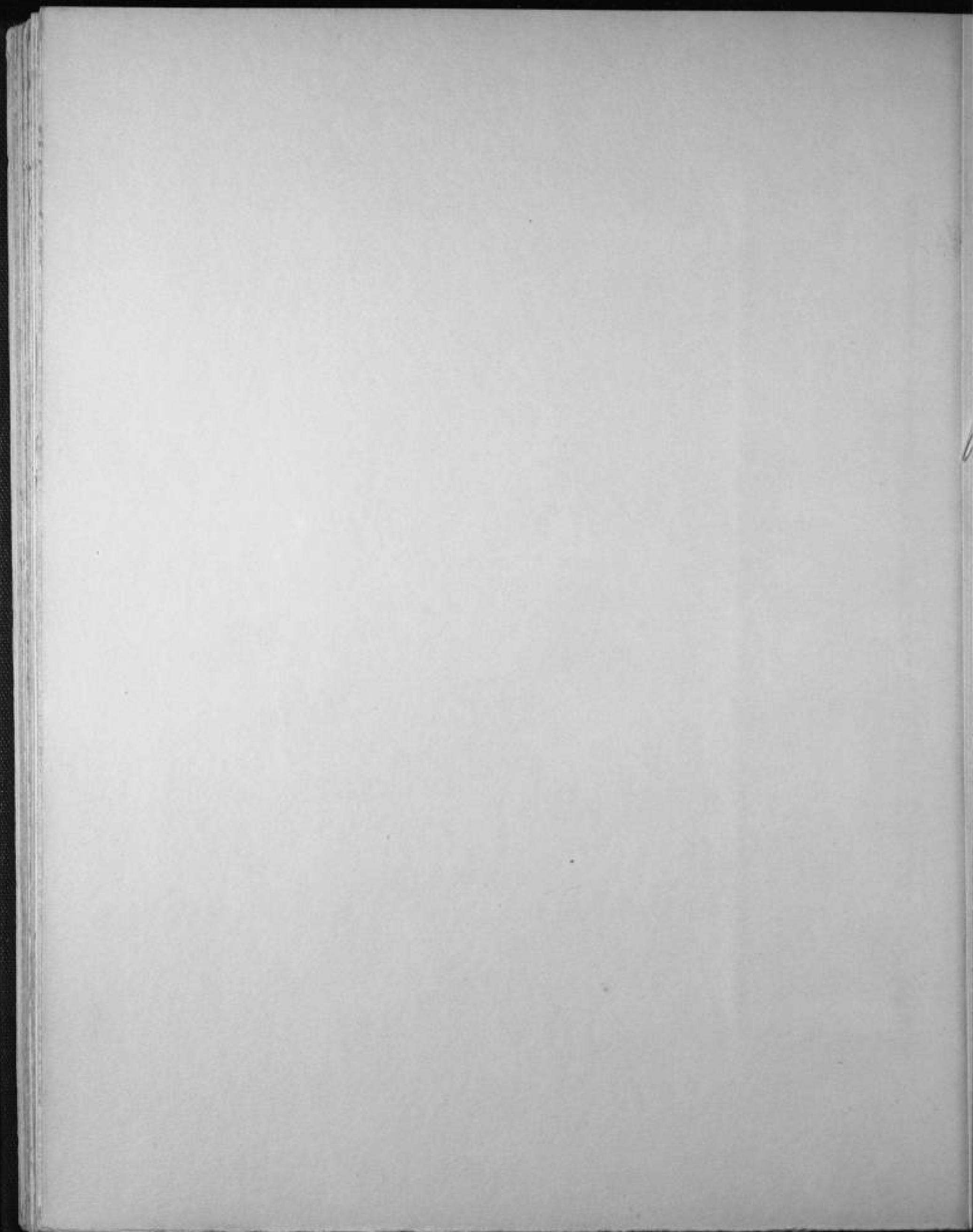




DIE SCHLECHTEN MÜTTER
ÖLGEMALDE. 1894
K. K. STAATSGALERIE WIEN

THE SCHEMATIC MODEL
OF THE
STATISTICAL THEORY

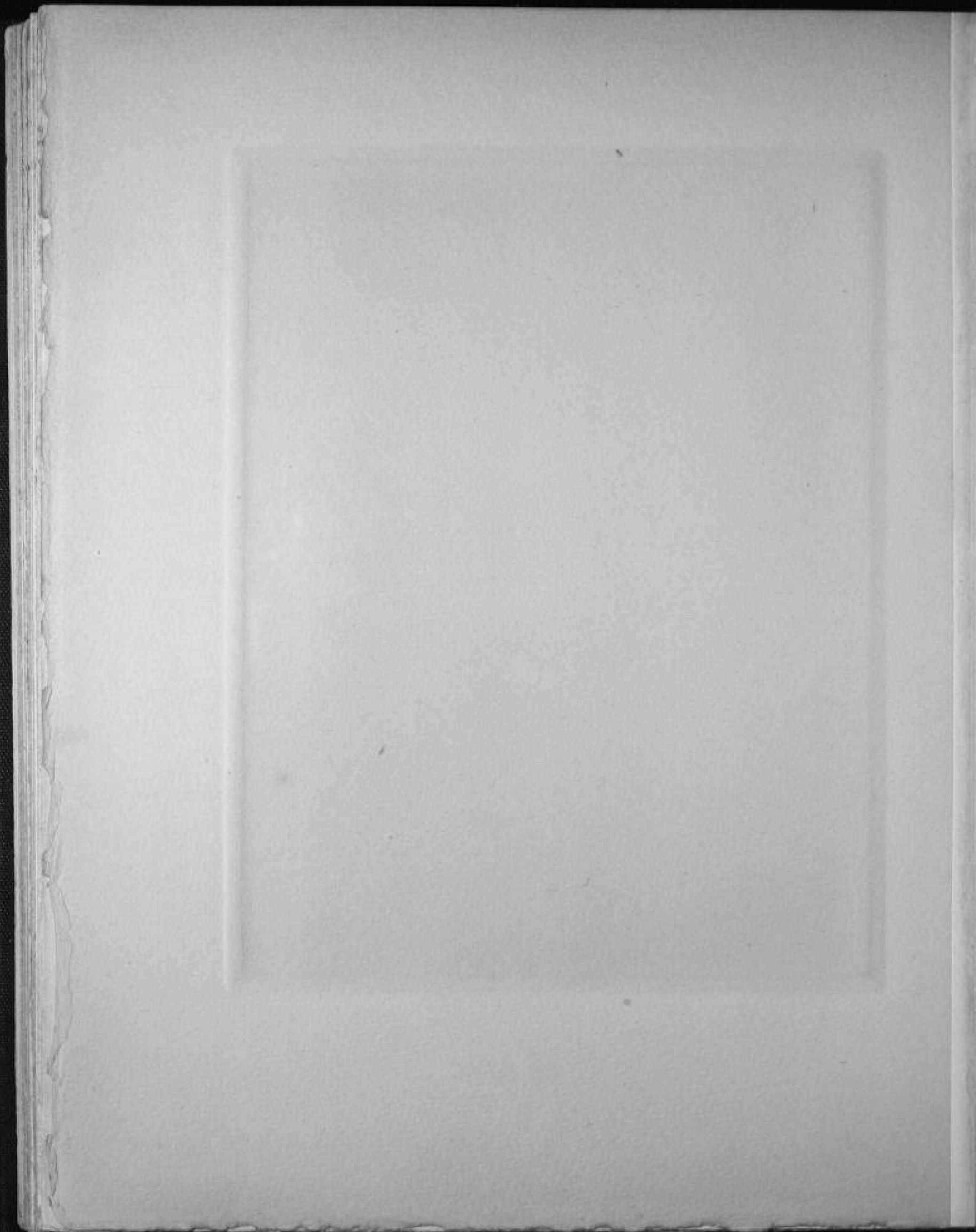






DER LEBENSENGEL
ÖLGEMÄLDE. 1894
K. NATIONALGALERIE BUDAPEST



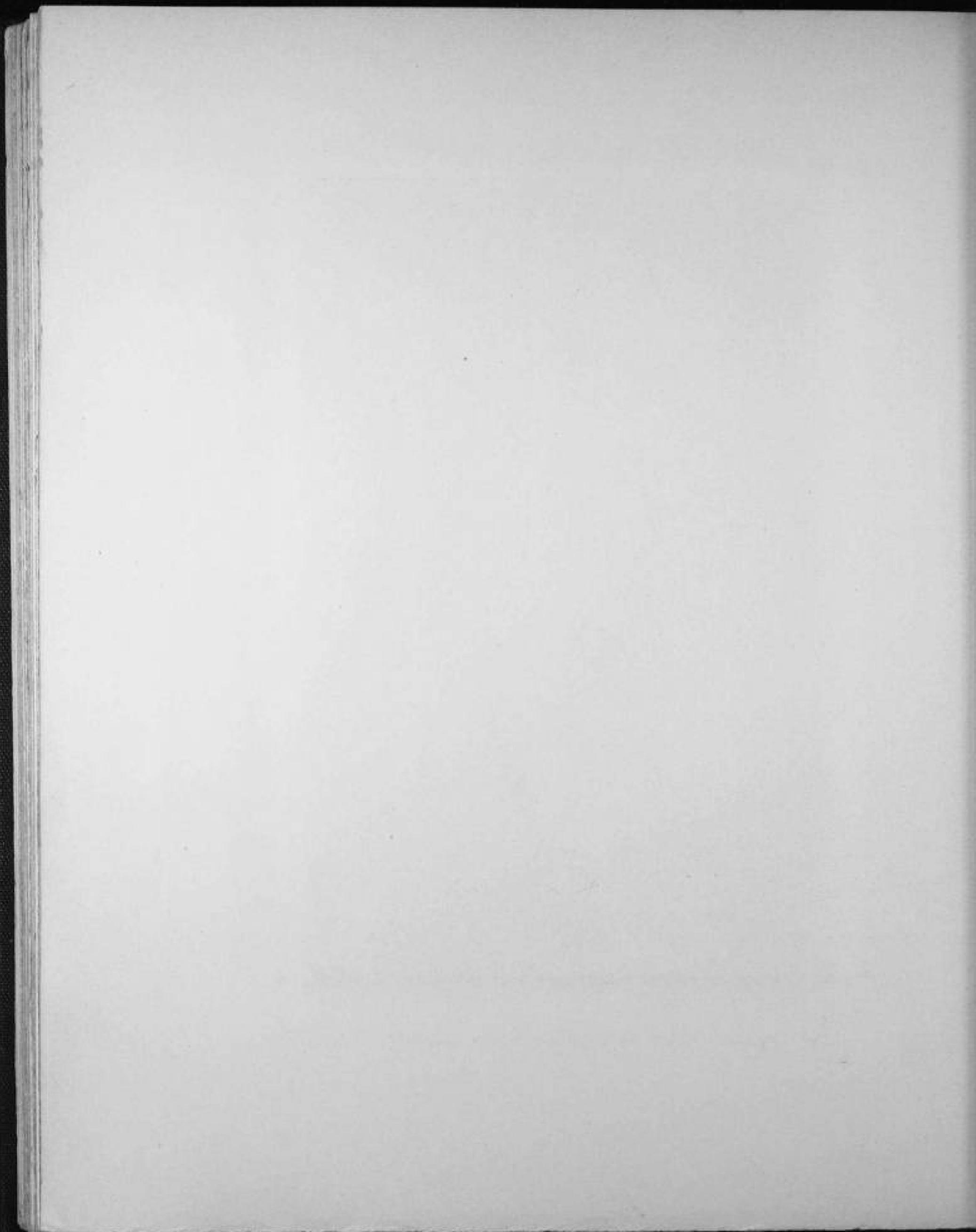


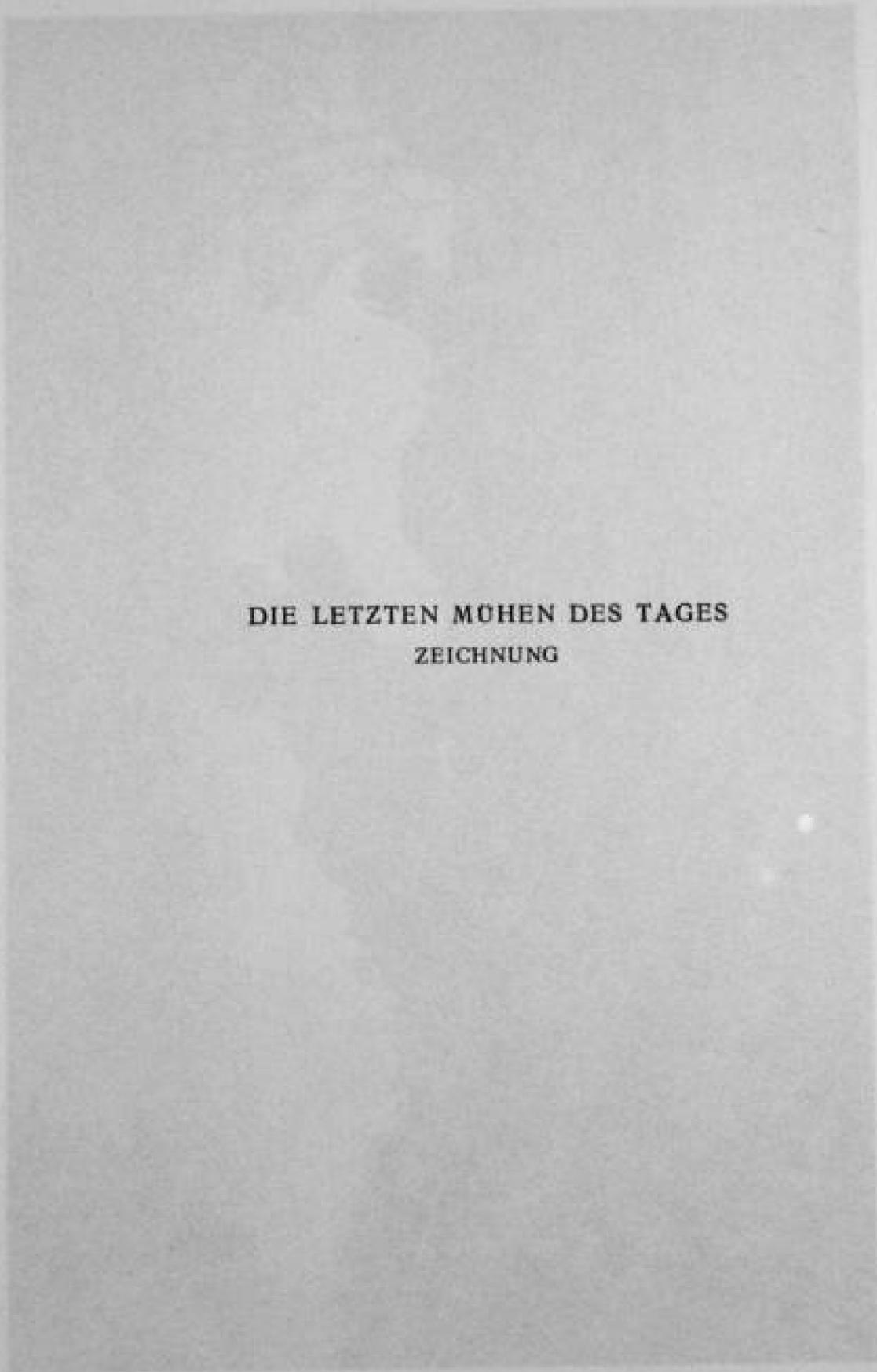
MONDSCH
ZEICHNUNG

1847

MONSIEUR
LE DIRECTEUR



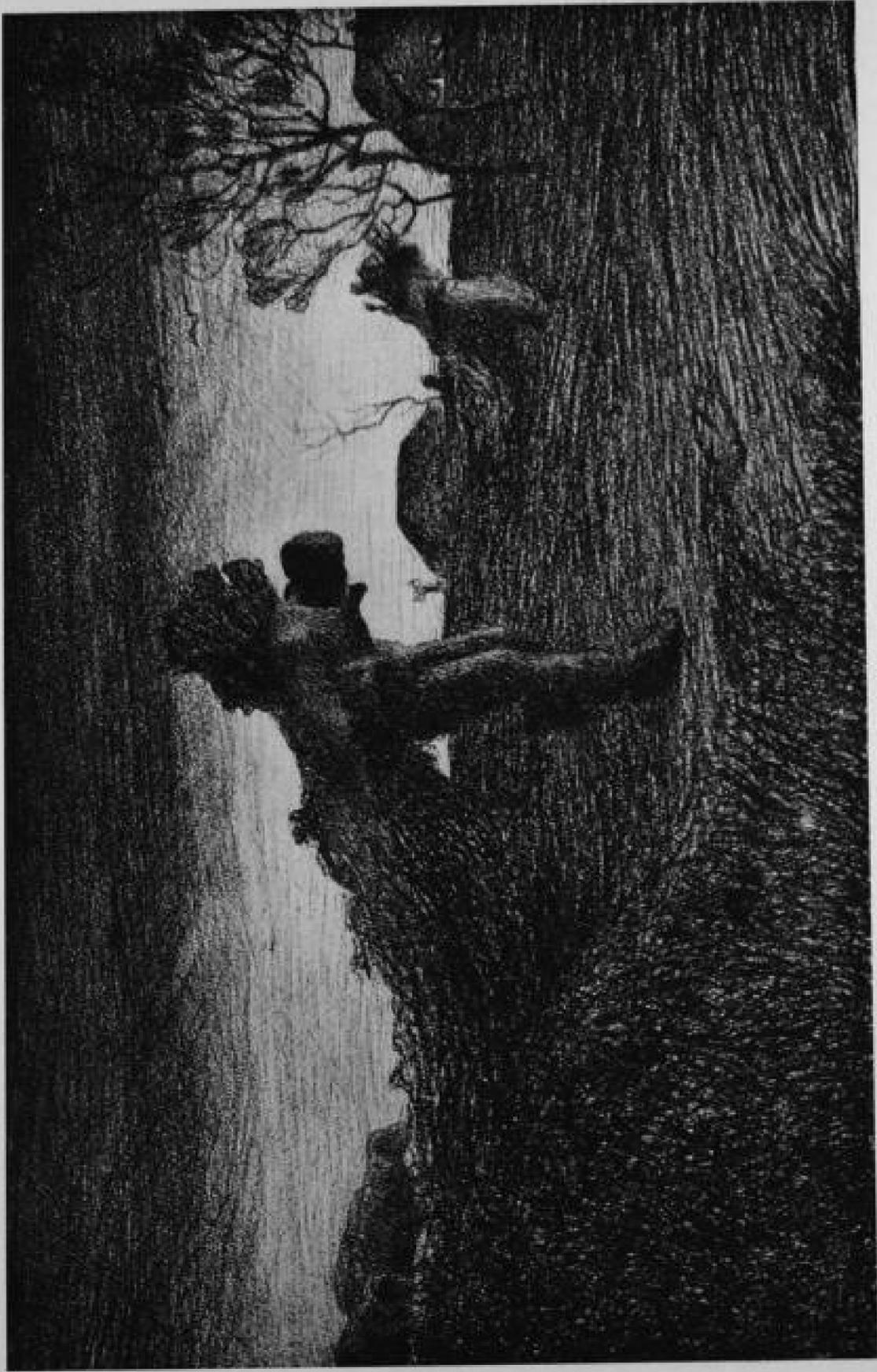




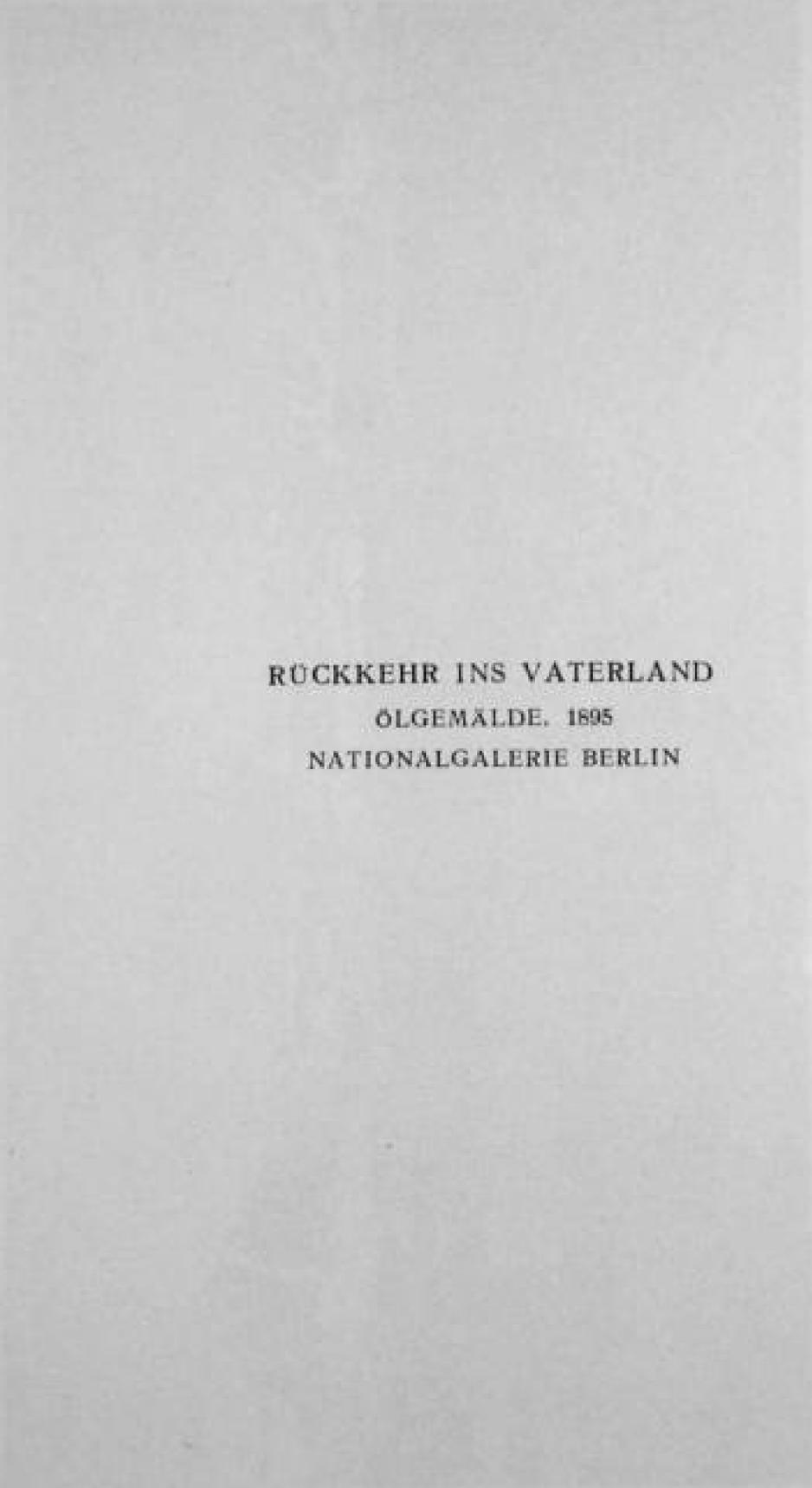
DIE LETZTEN MÖHEN DES TAGES
ZEICHNUNG

TAFEL 21

DIE LETZTEN MOHREN DES TAGES
ZEICHNUNG



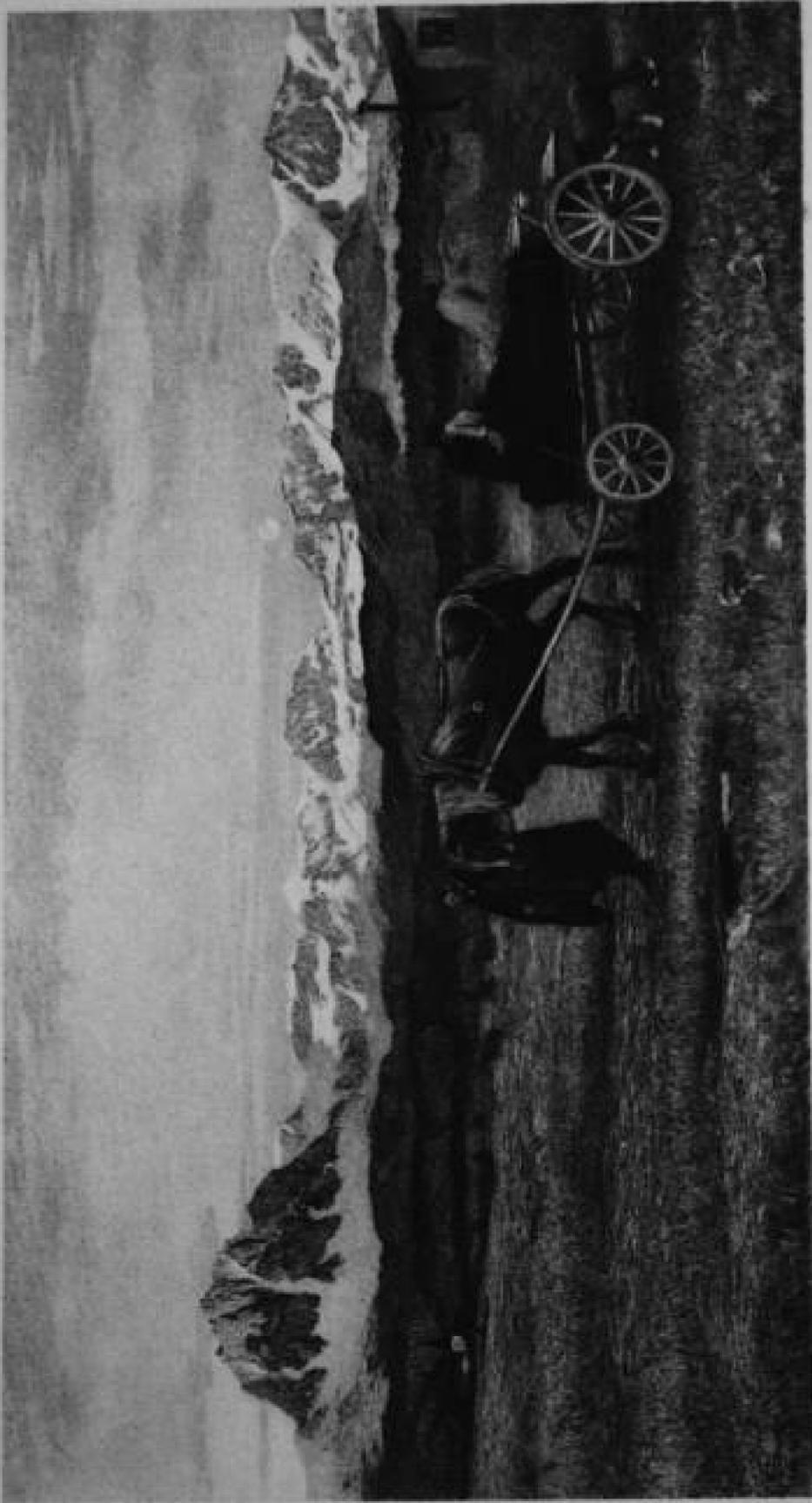




RÜCKKEHR INS VATERLAND
ÖLGEMALDE. 1895
NATIONALGALERIE BERLIN

JANUARY

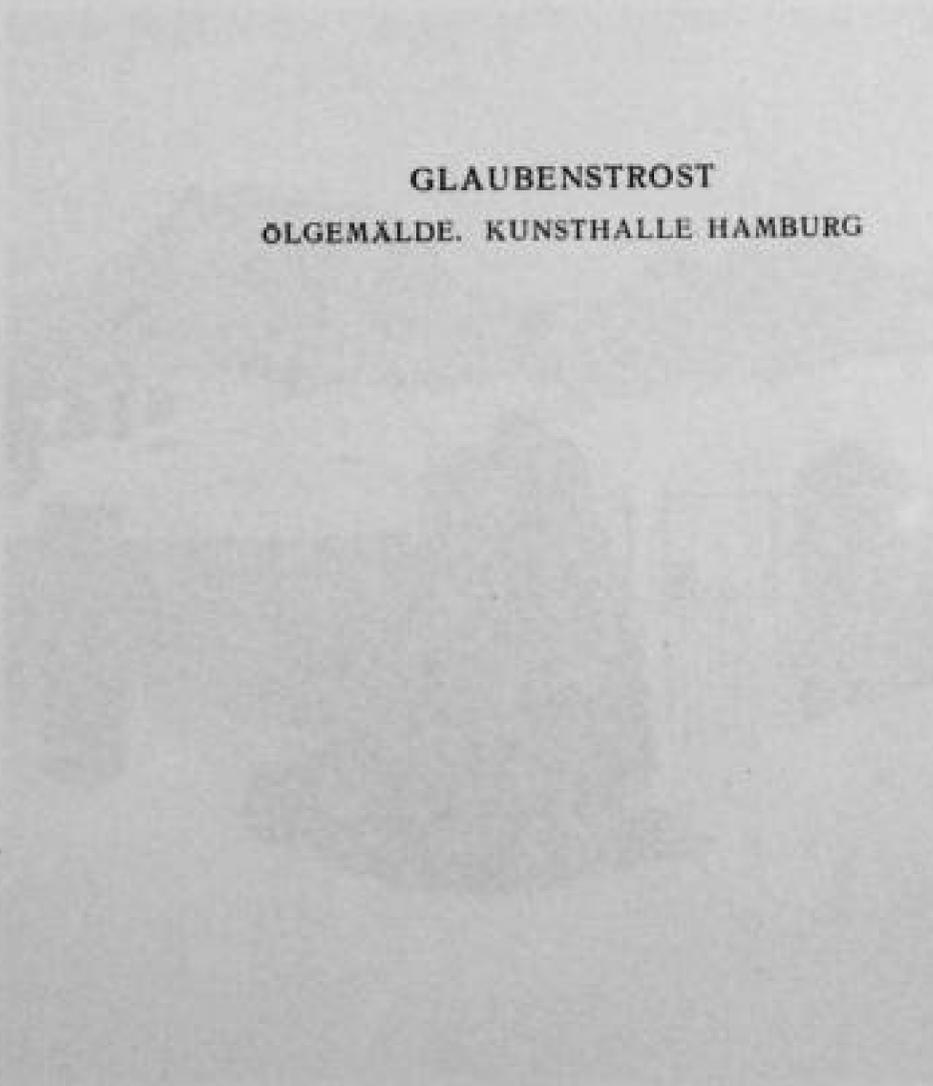
WICKSTEADTS VÄRMLAND
OFTENLIGT
KÄRLEKSLIGT HJERT







GLAUBENSTROST
ÖLGEMÄLDE. KUNSTHALLE HAMBURG



TAFEL 2

ORGANISME VERWILT IN HANDEL
CLAUBENTROST

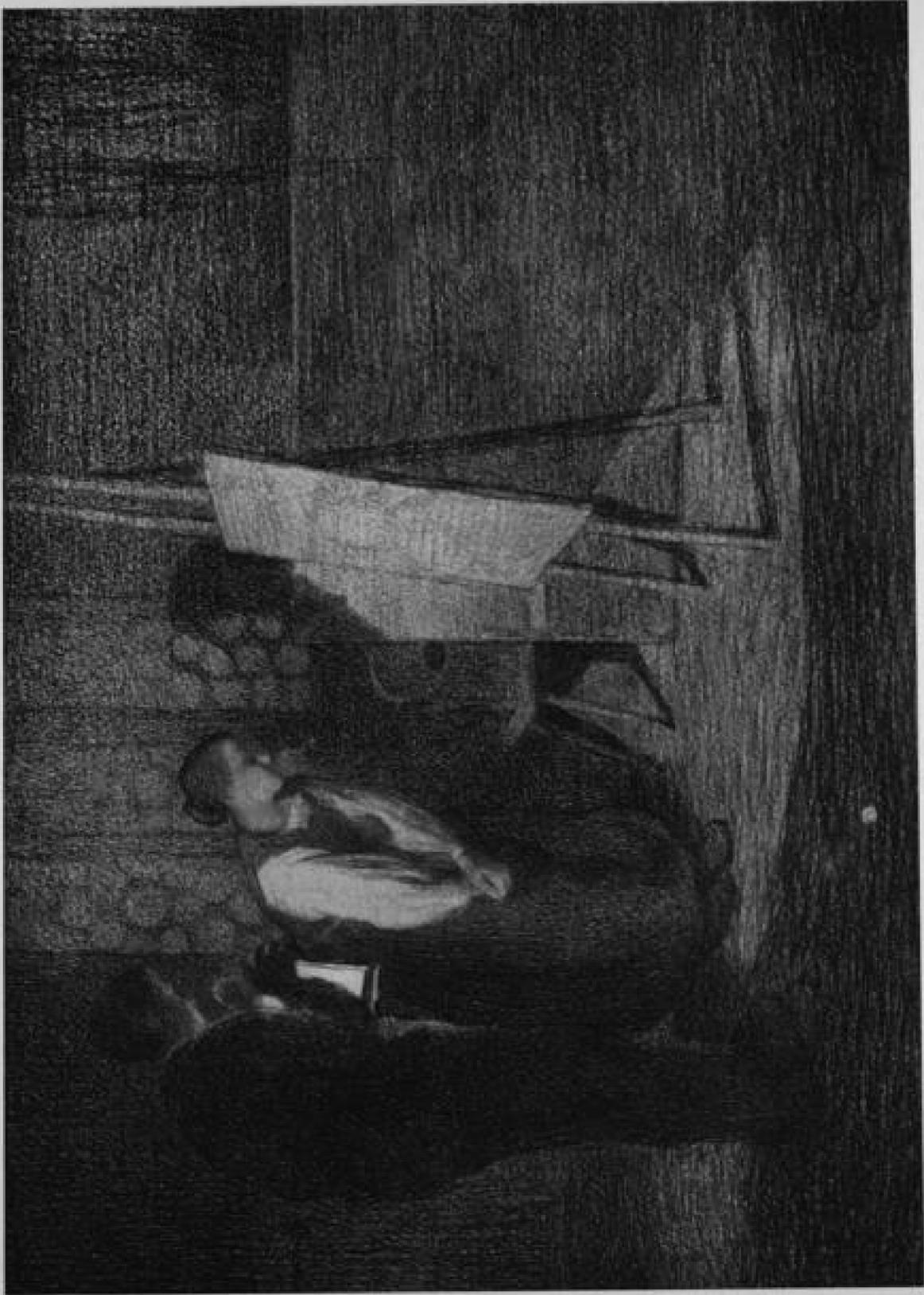


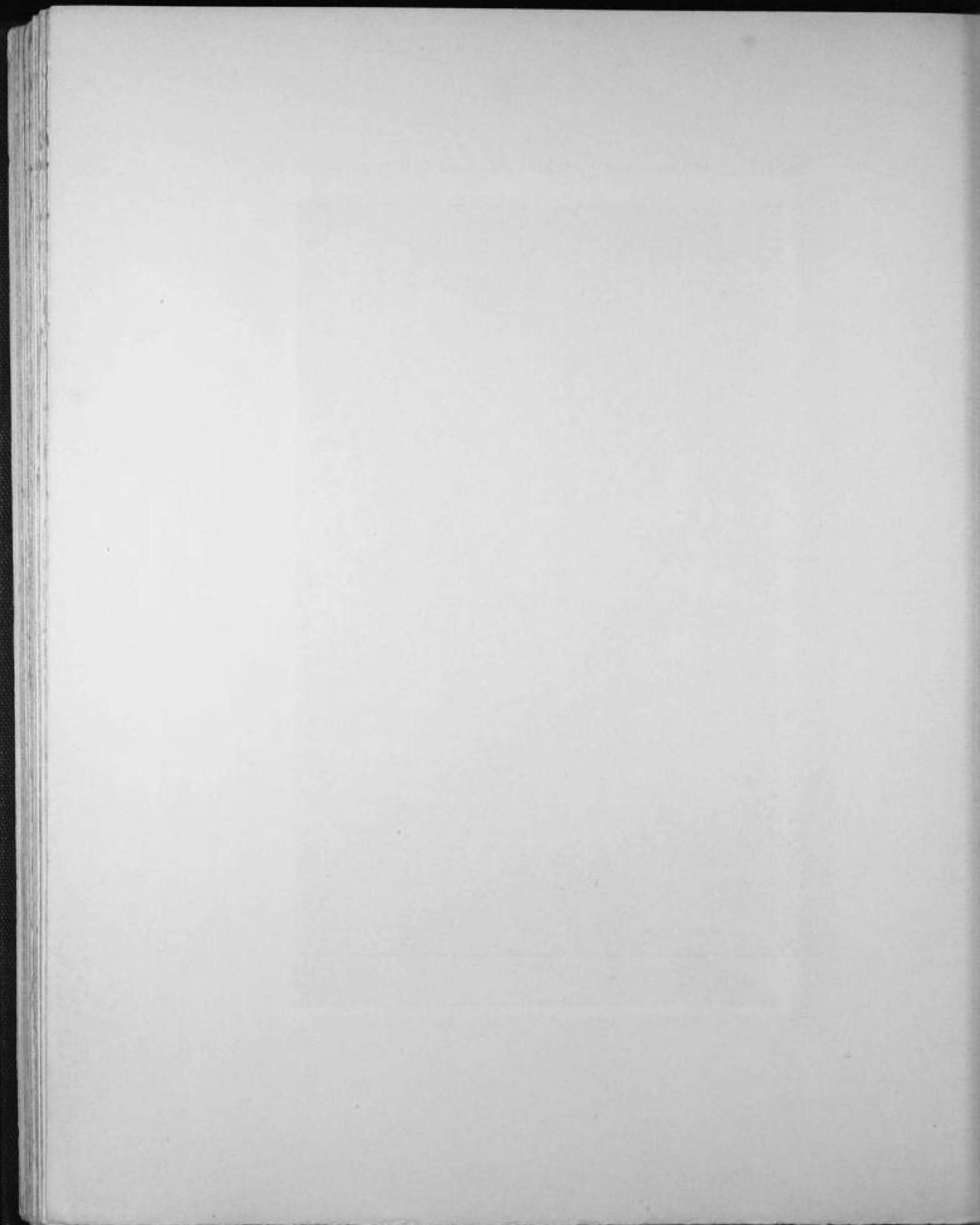


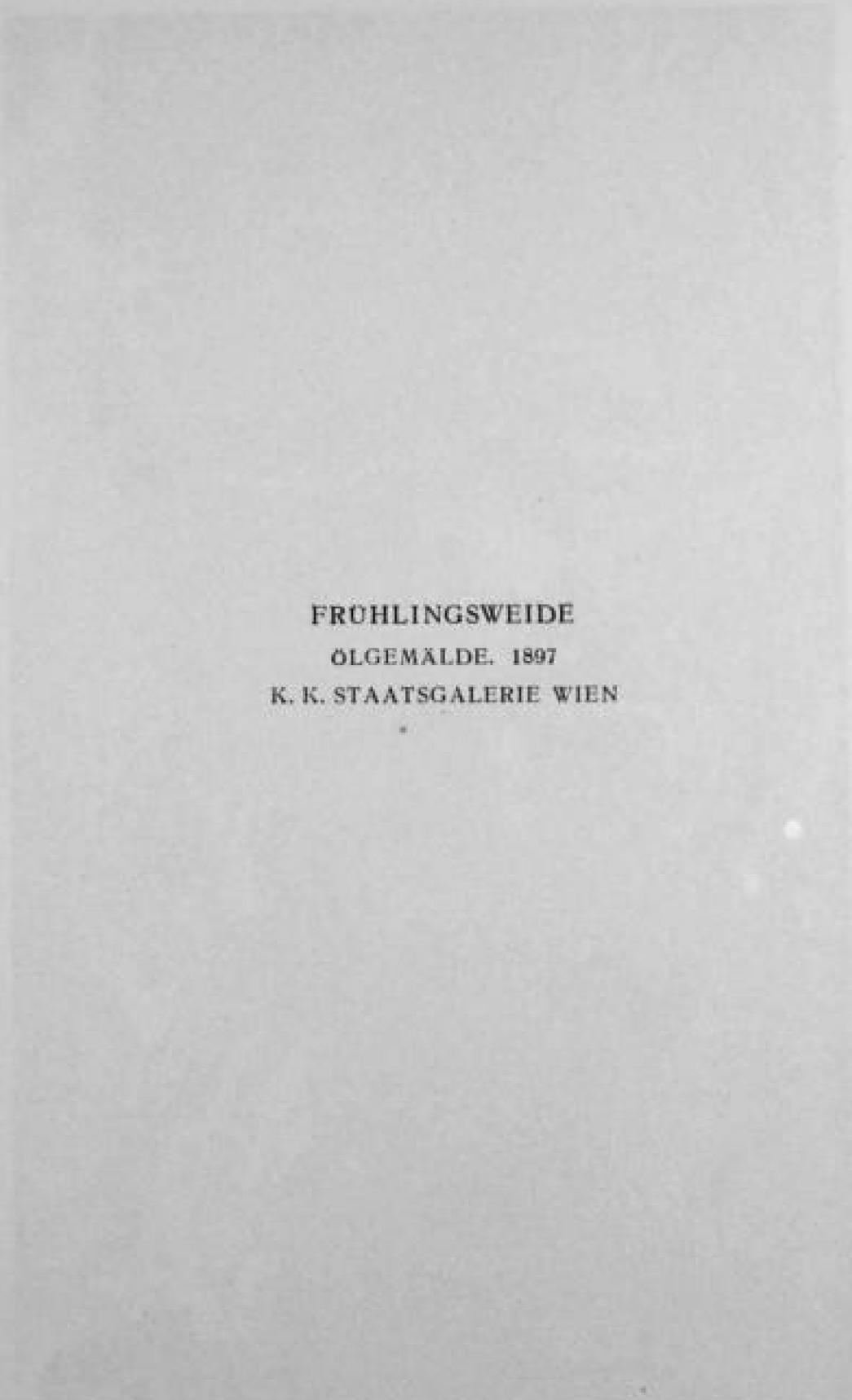
MEINE MODELLE
ZEICHNUNG

TABLE

MEINE MOTTEN
ZEICHNUNG



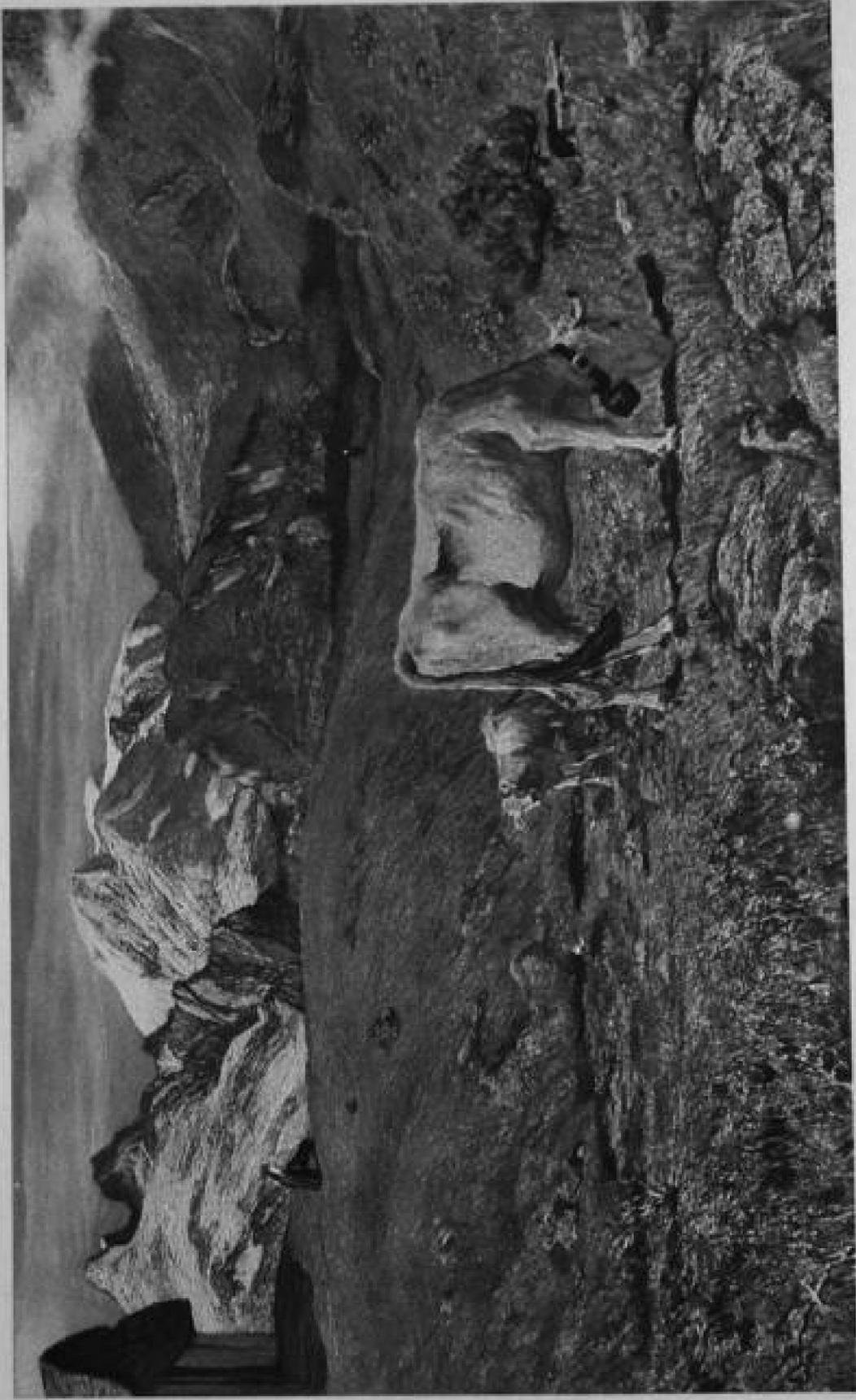


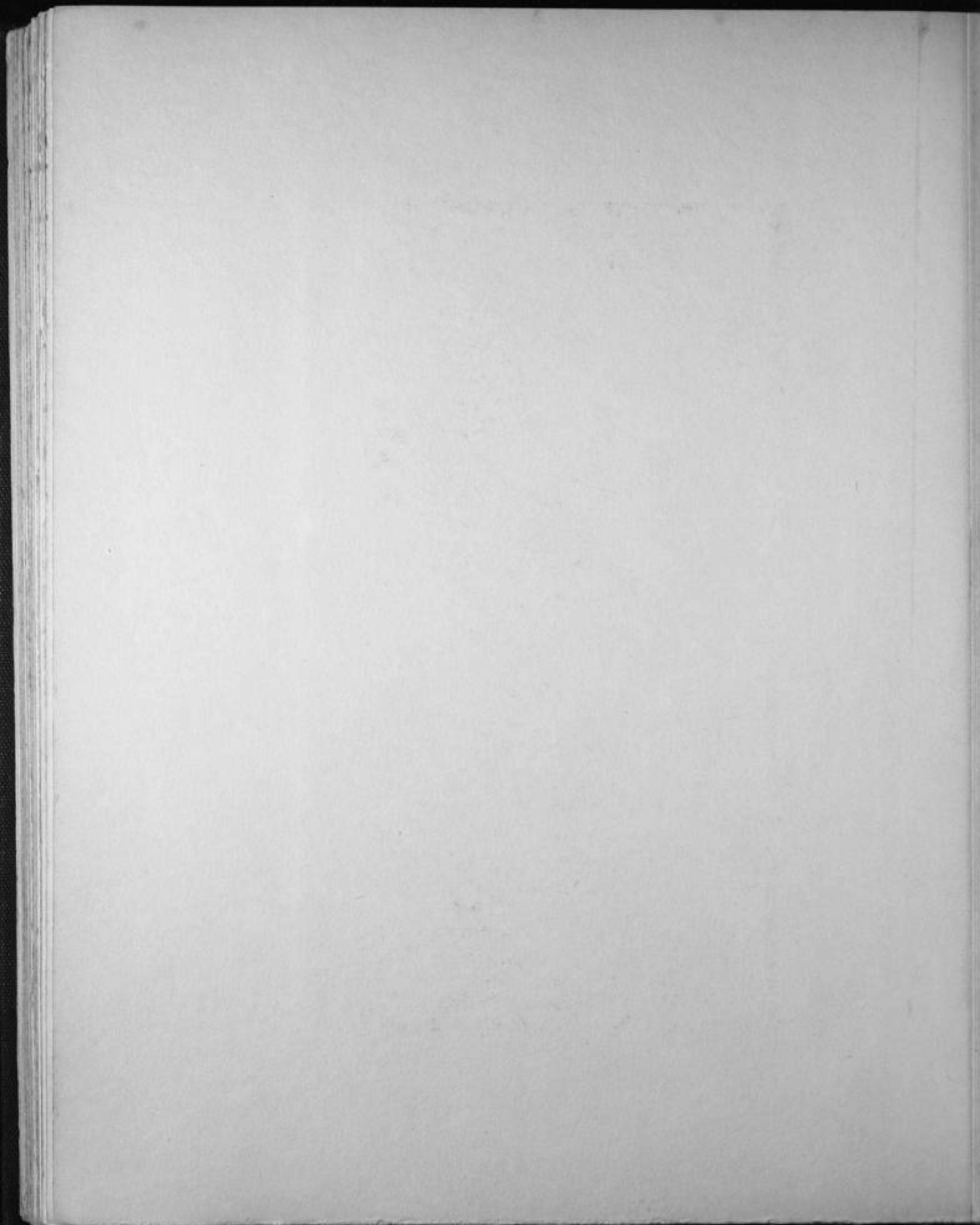


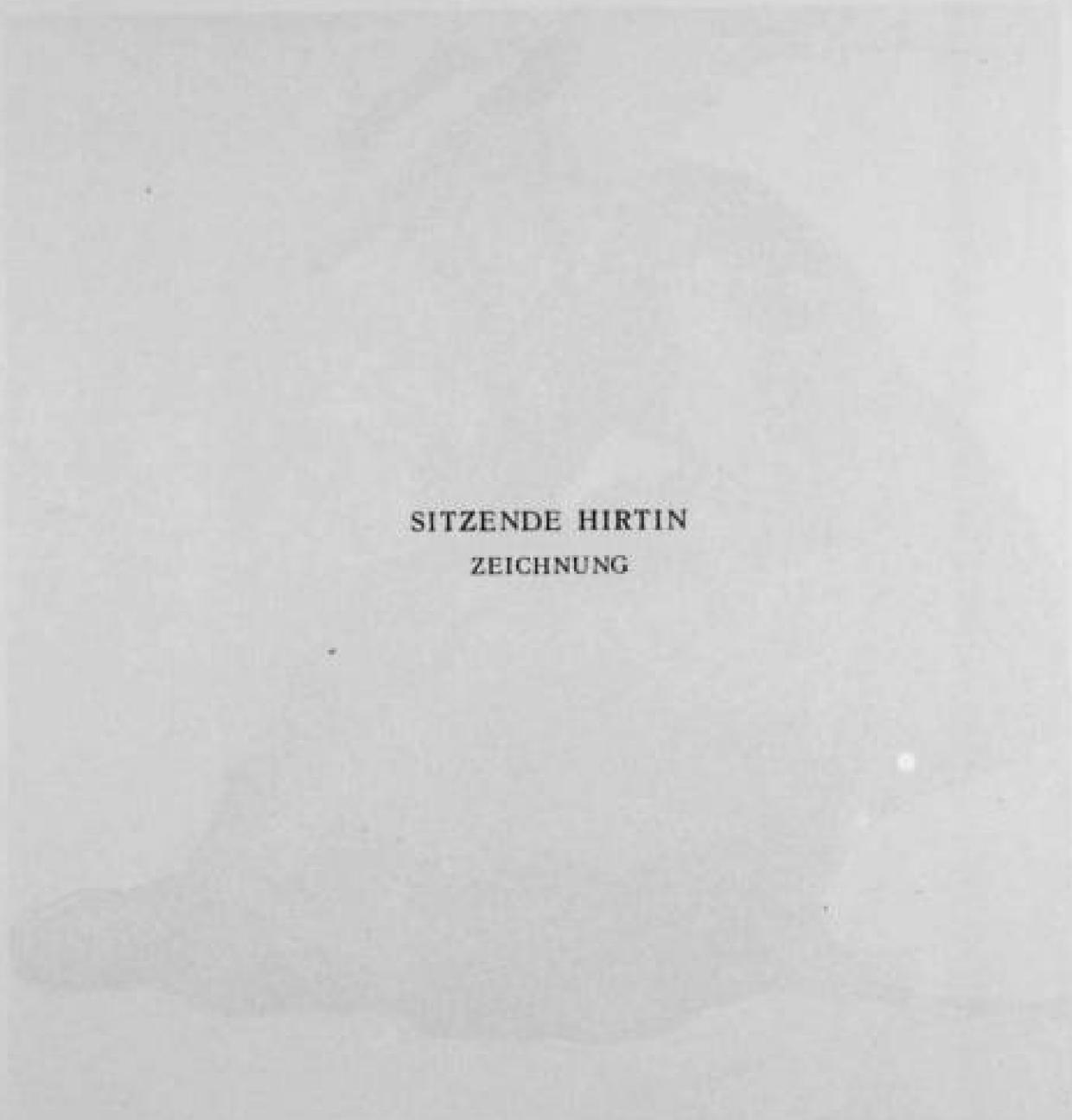
FRÜHLINGSWEIDE
ÖLGEMALDE. 1897
K. K. STAATSGALERIE WIEN

TAFEL 33

BRILLINGSWERKE
GENEVALE 1891
K. K. STATISCHES ARCHIV





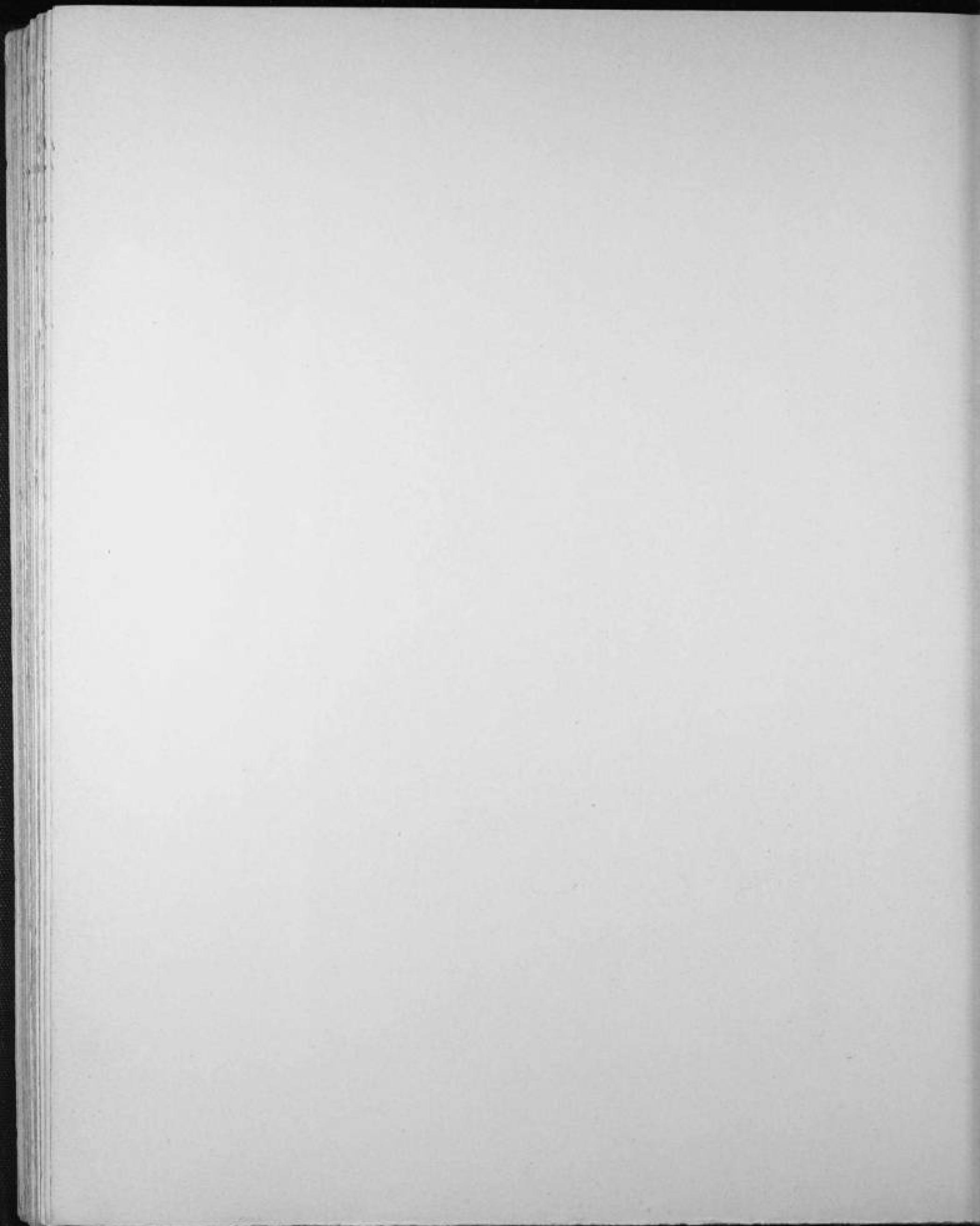


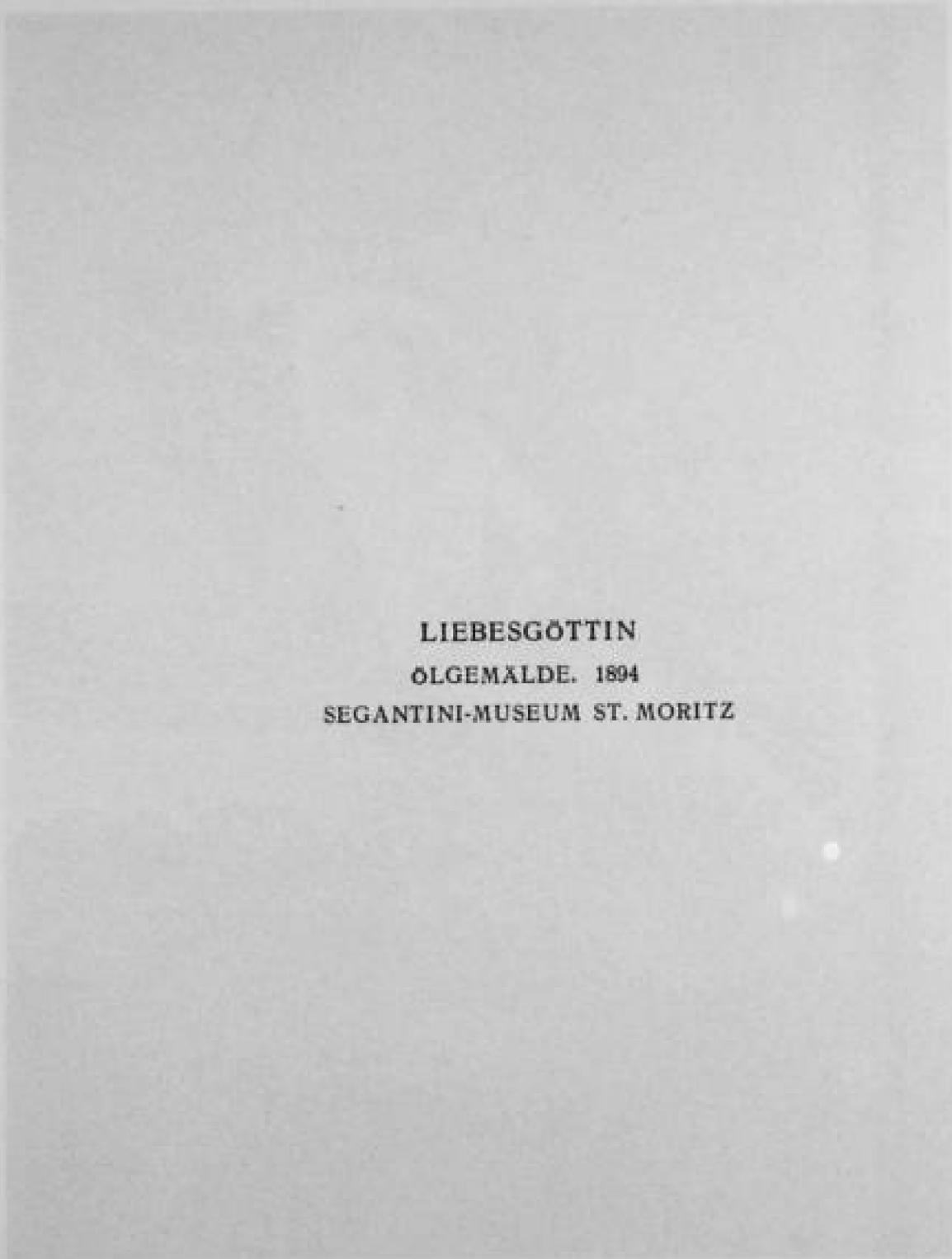
SITZENDE HIRTIN
ZEICHNUNG

TAFEL 38

STREIFEN HIRTEN
ZIMMERUNG





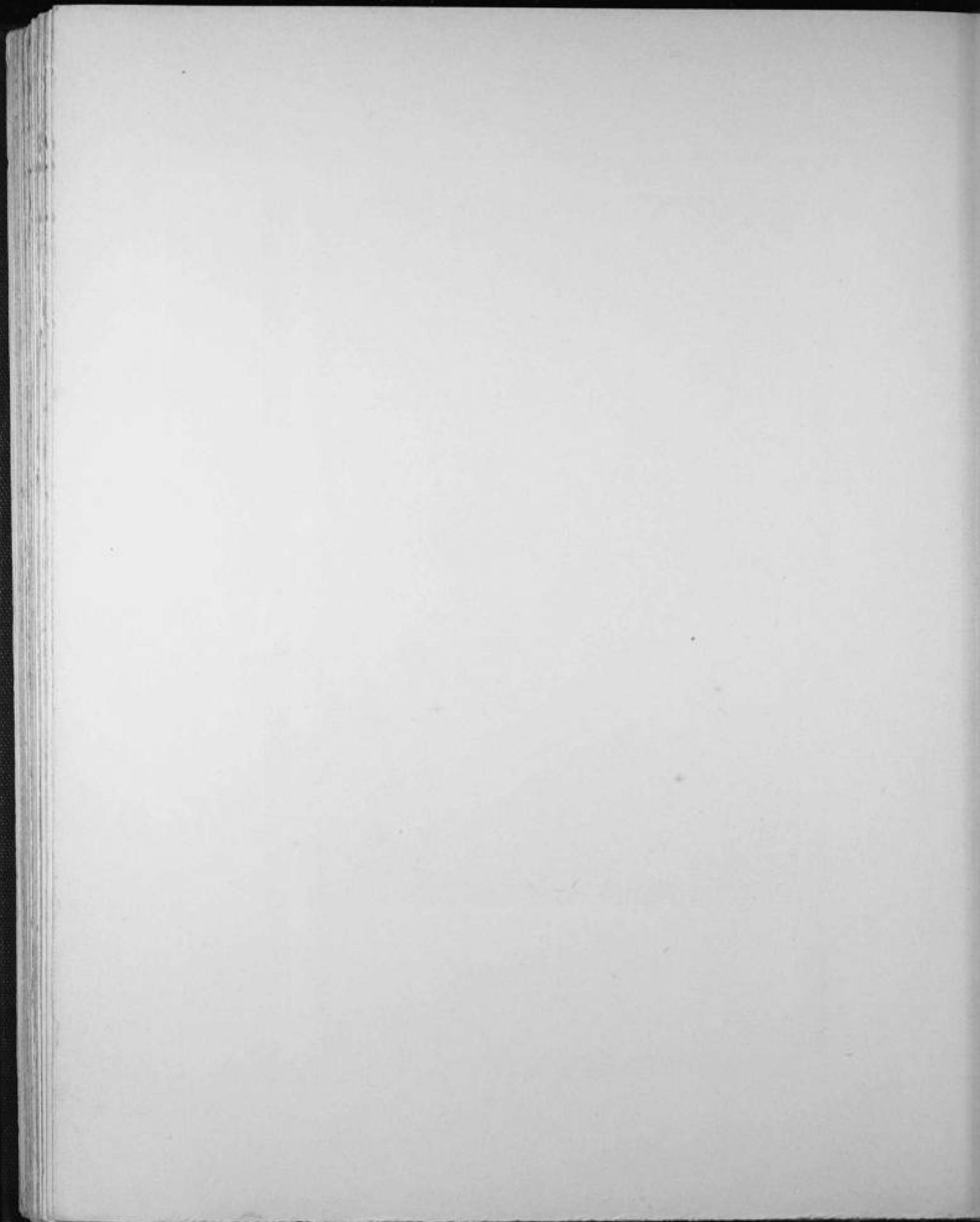


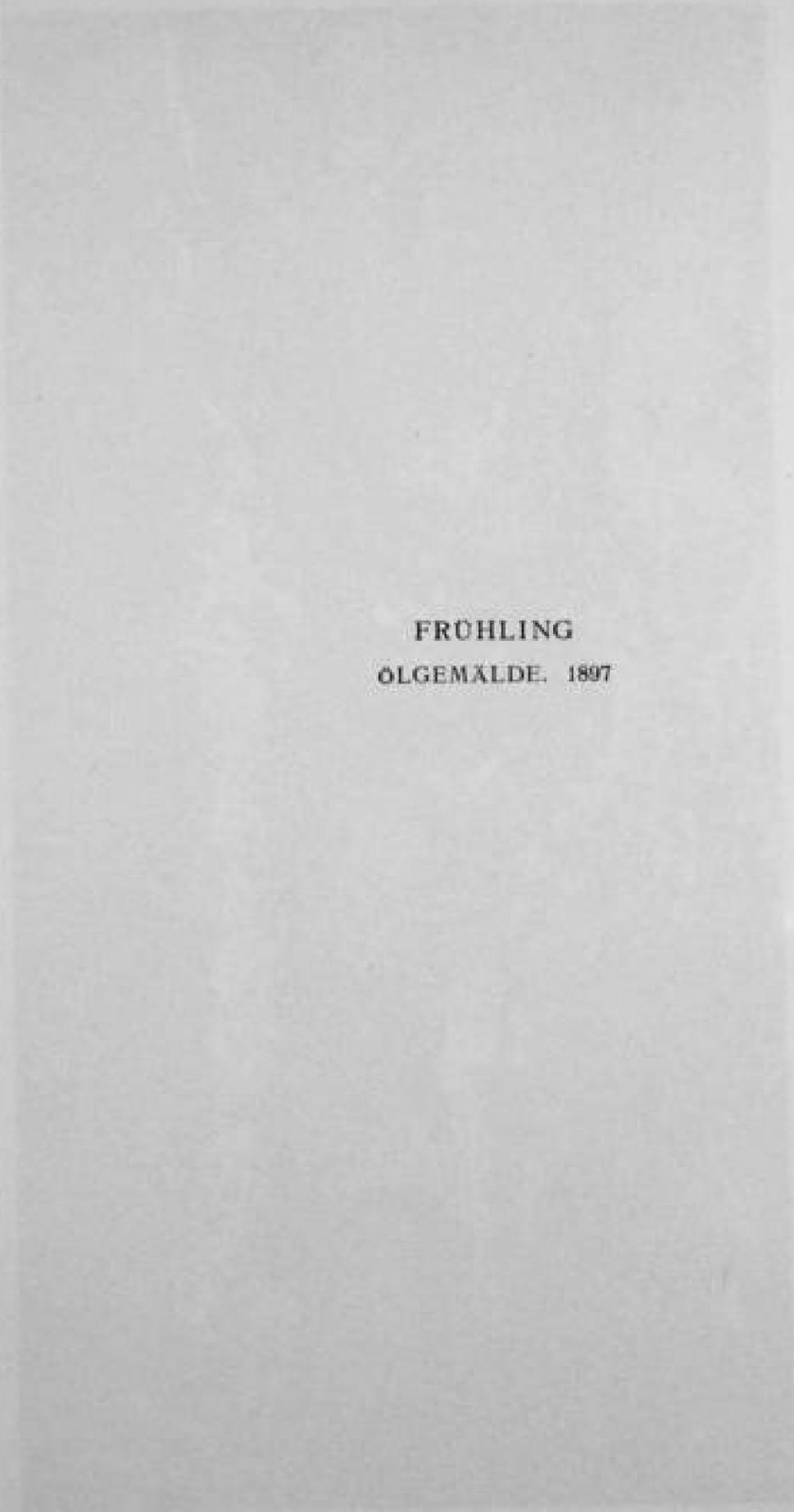
LIEBESGÖTTIN
ÖLGEMALDE. 1894
SEGANTINI-MUSEUM ST. MORITZ

PLATE 10

LEIBNIZ
1646-1716
MUSEUM OF THE HISTORY OF SCIENCE





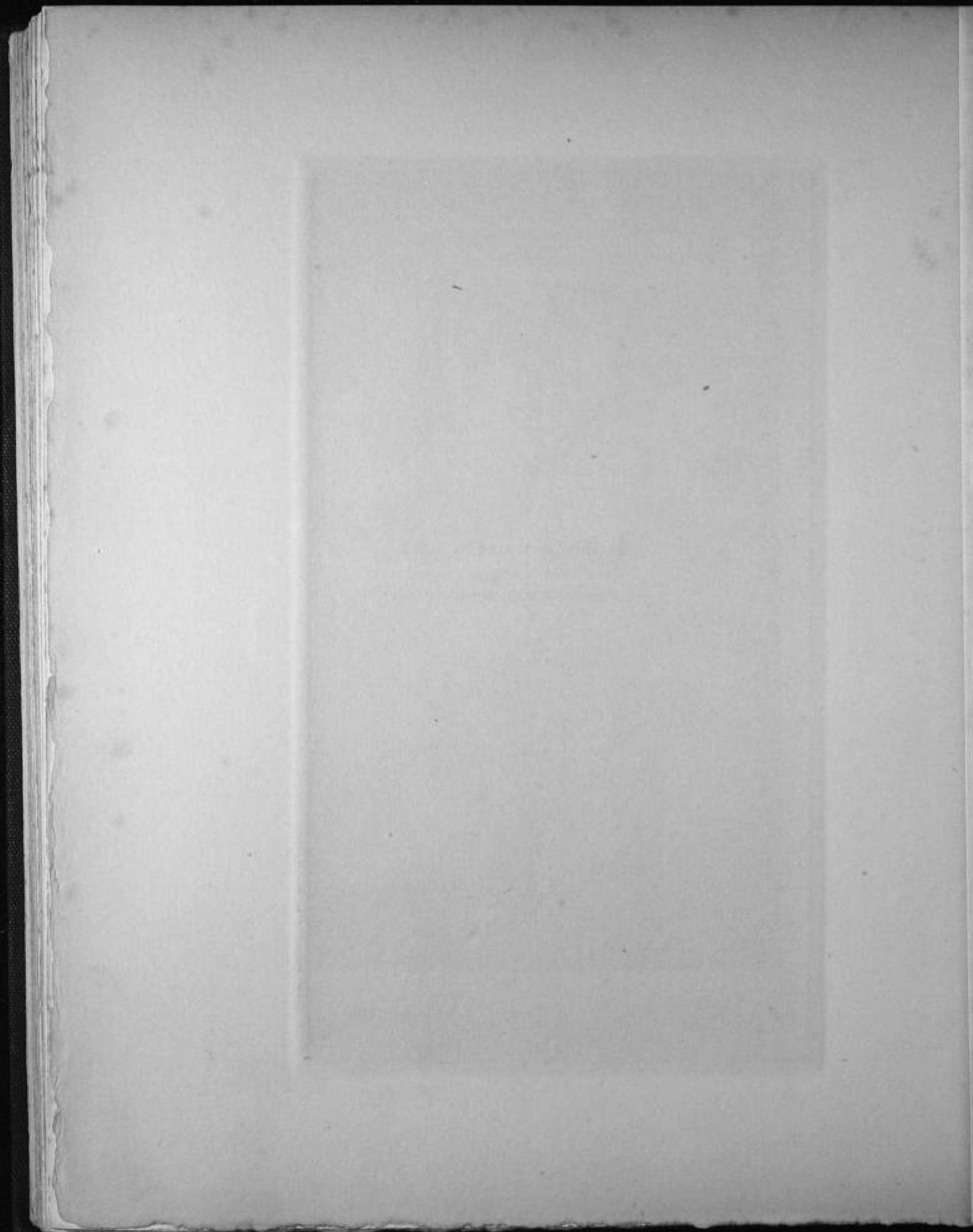


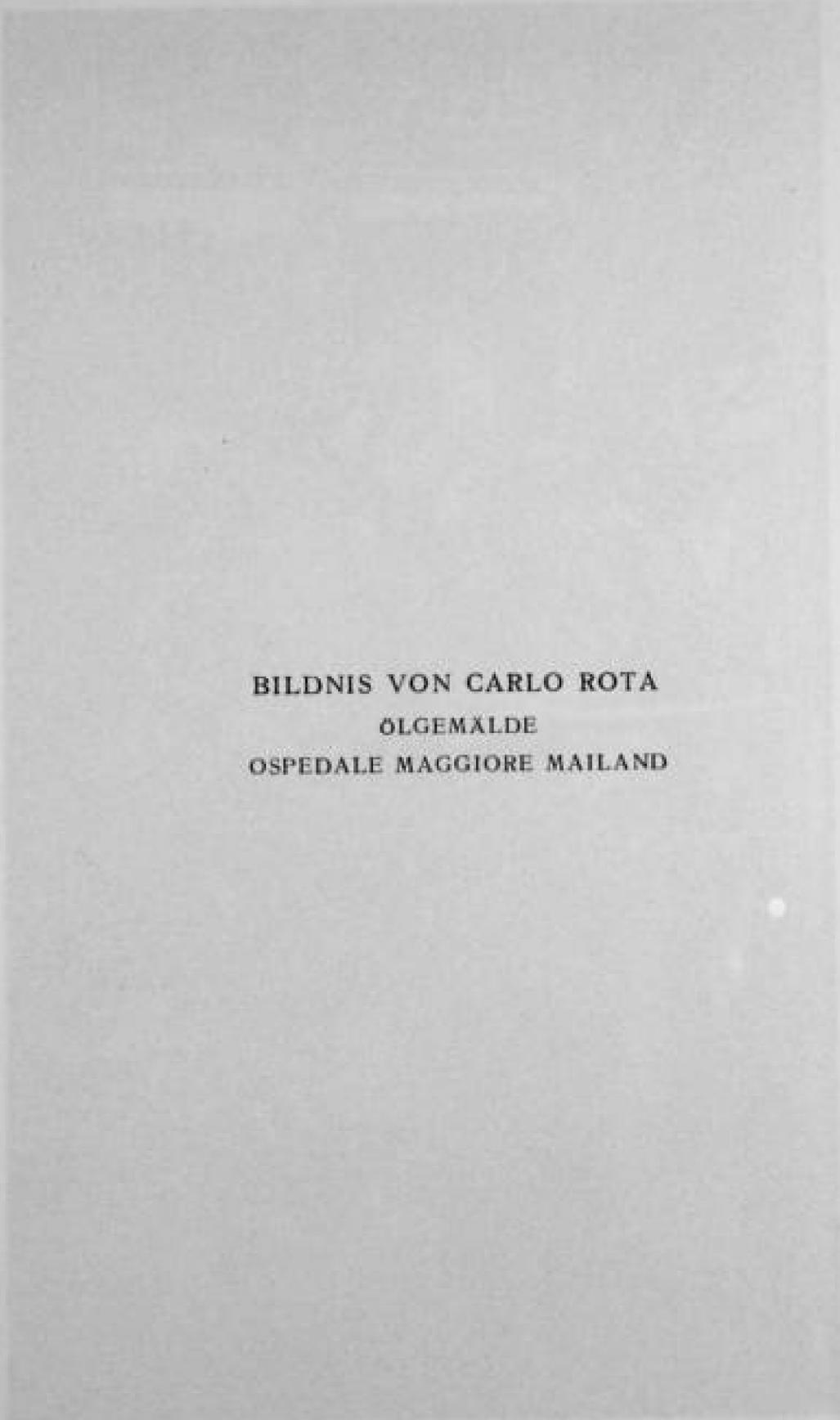
FRÖHLING
ÖLGEMÄLDE. 1897

TABLE III

PROBING
GENERALIST



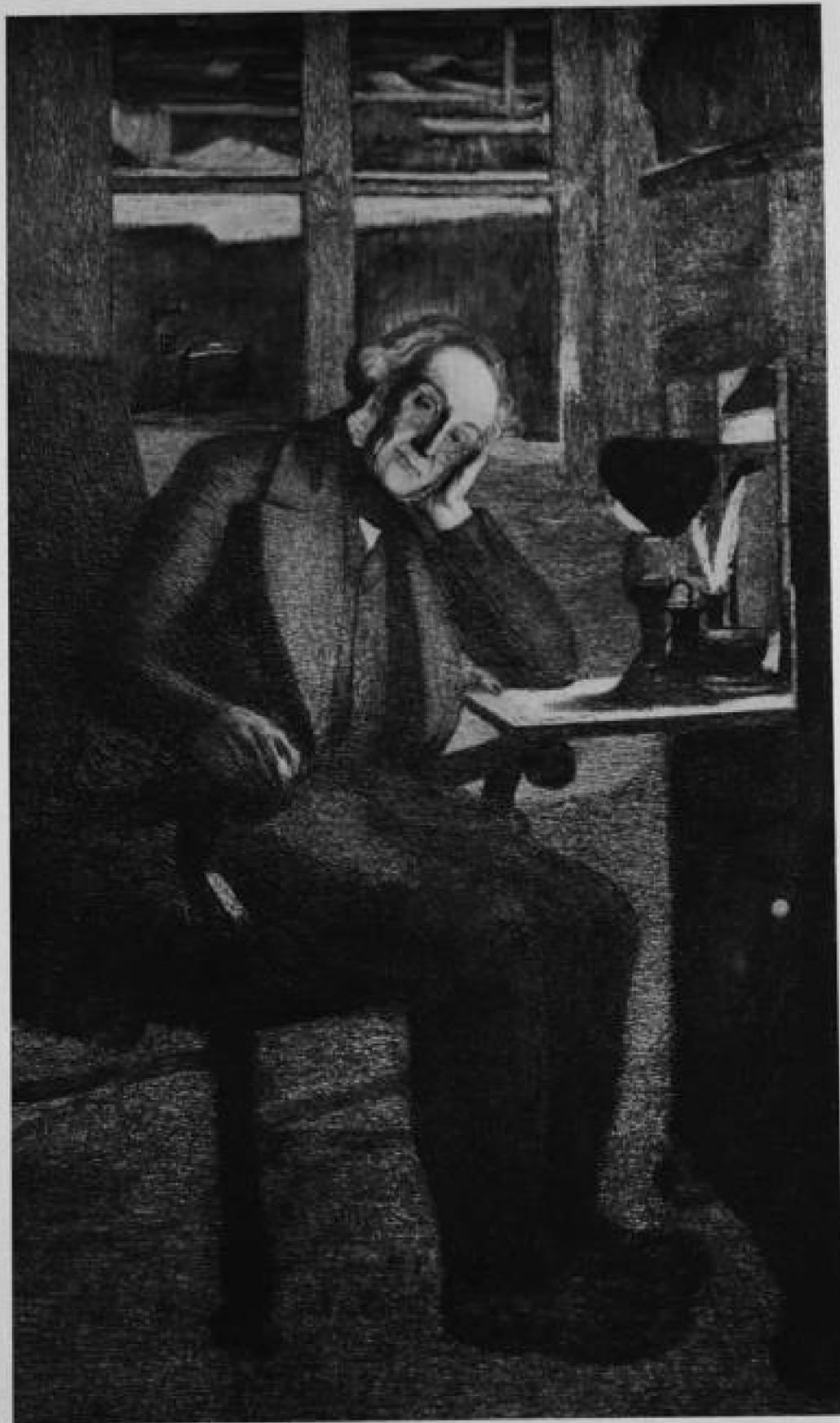


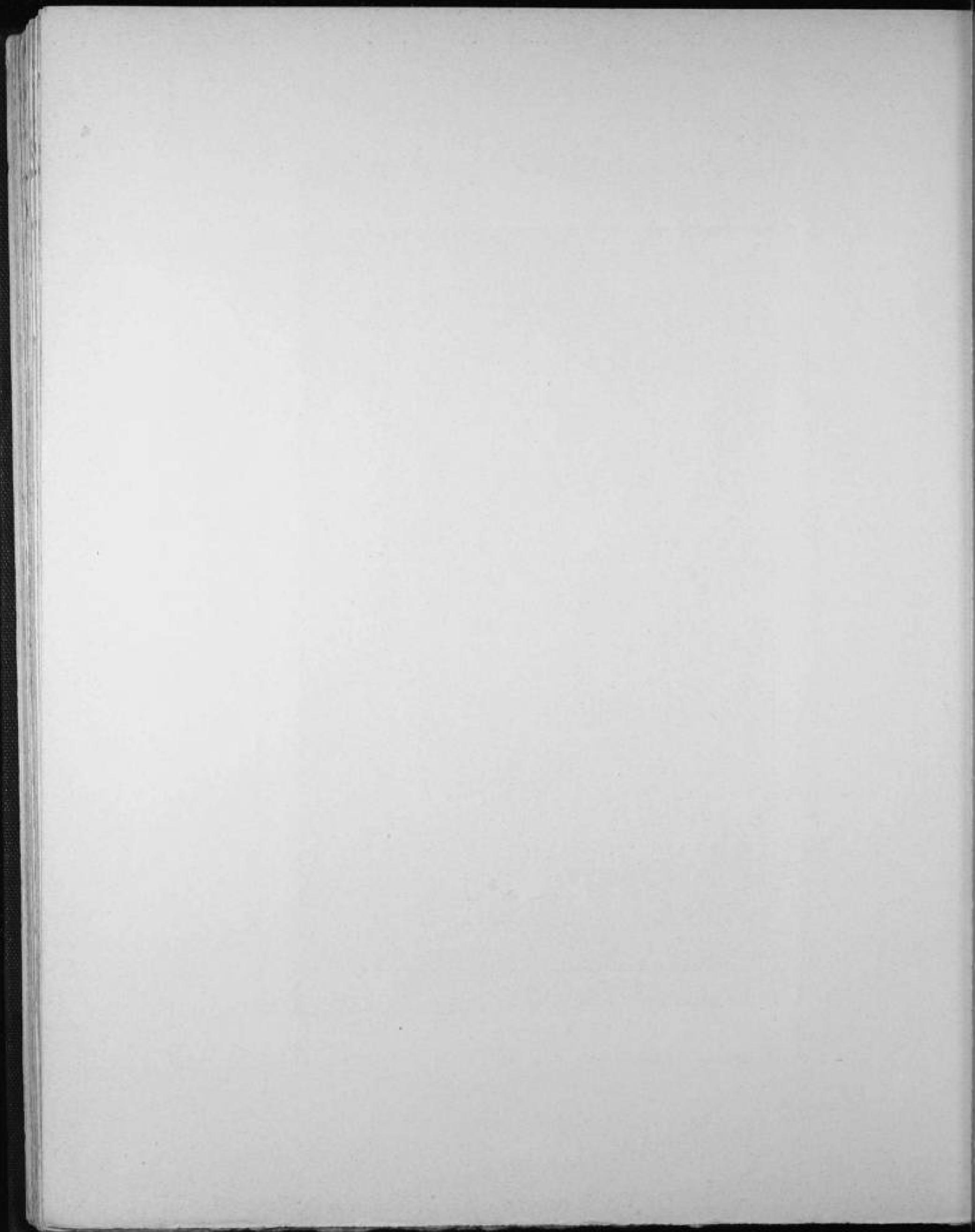


BILDNIS VON CARLO ROTA
ÖLGEMÄLDE
OSPEDALE MAGGIORE MAILAND

TABLE II

DR. CARLO ROTA
DEPARTMENT OF
PHYSICS, UNIVERSITY OF
MILAN

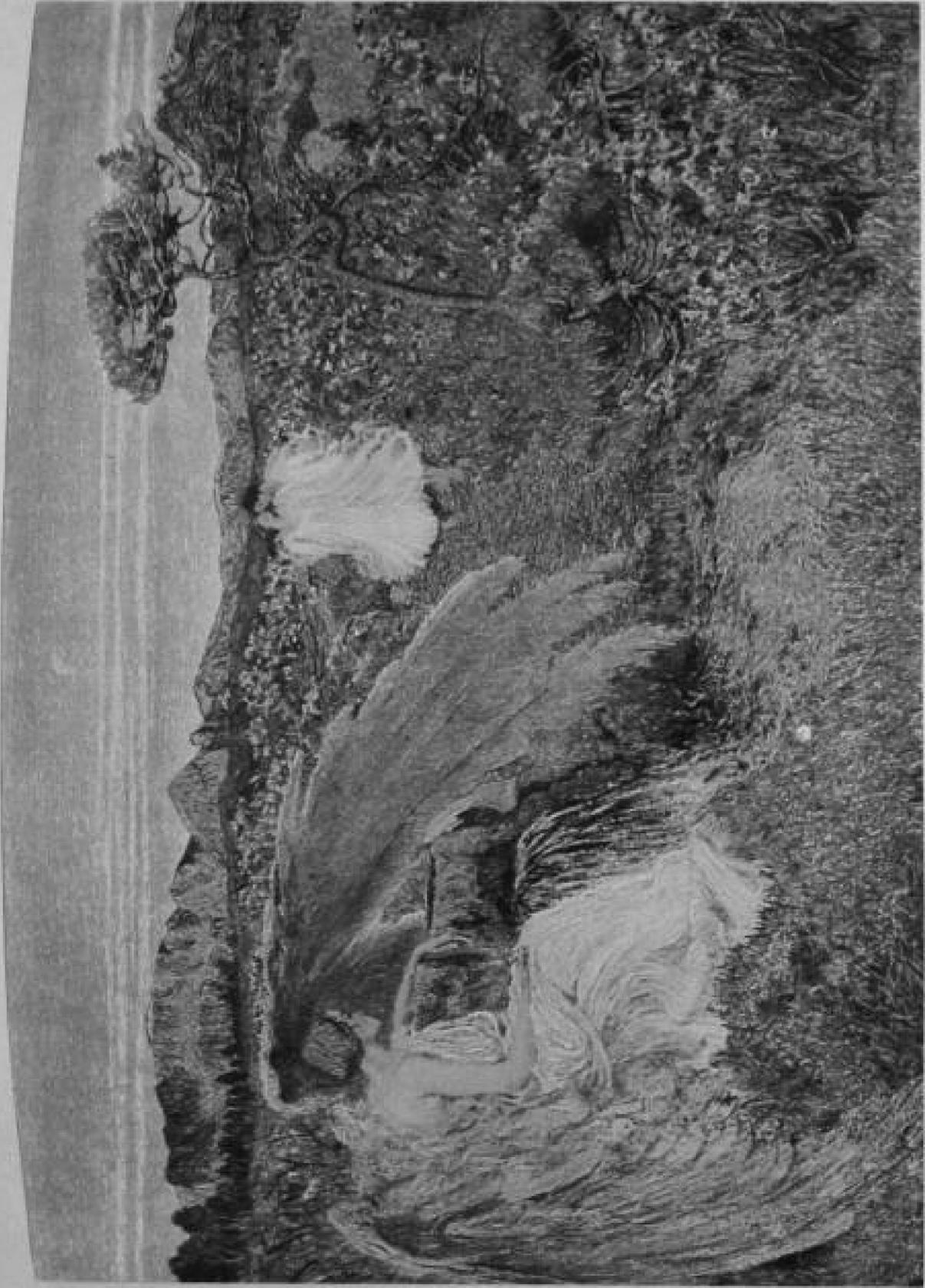


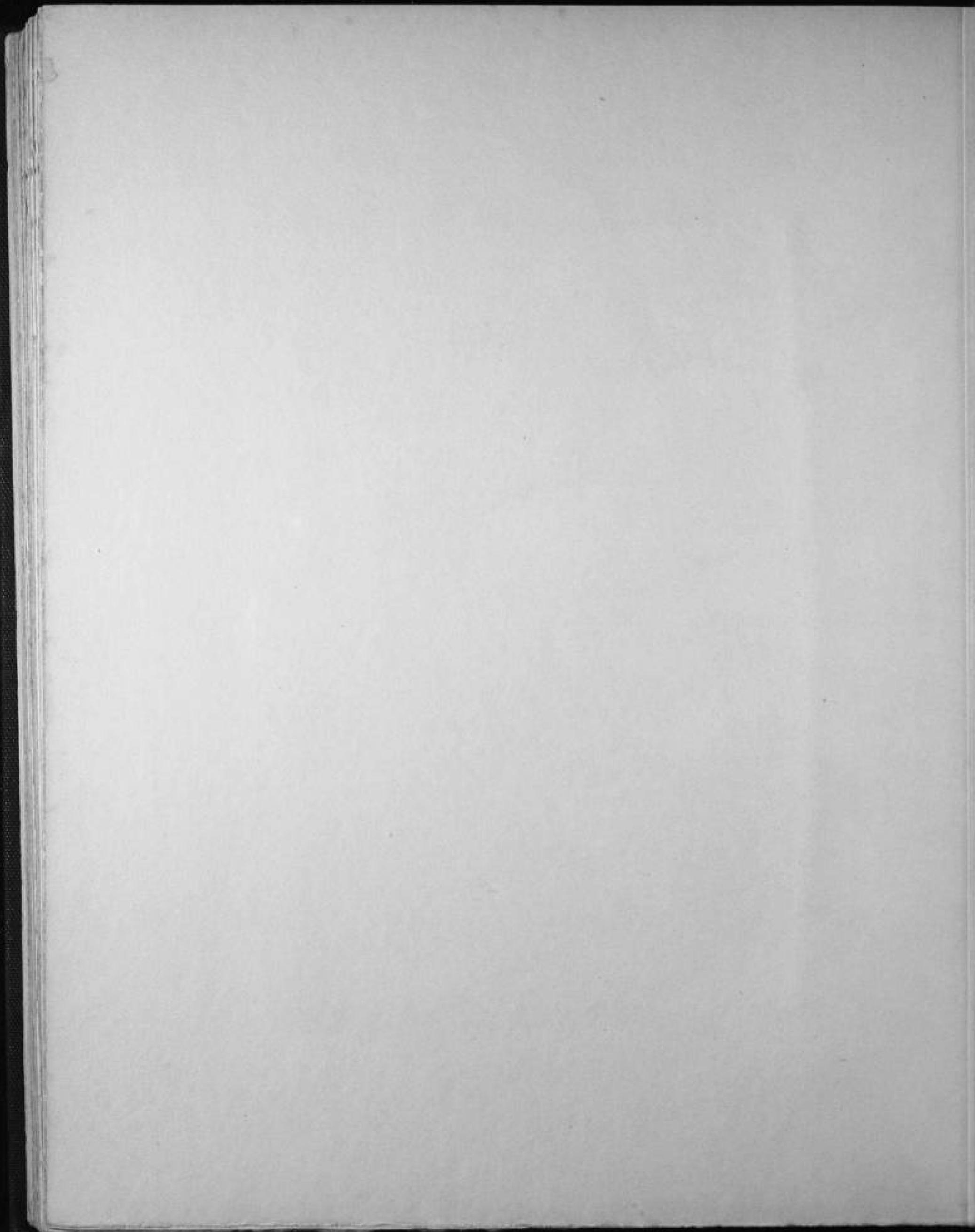


LIEBE AN DER QUELLE DES LEBENS
ÖLGEMALDE. 1896

TABLE

LEBBE AN DER QUELLE DES LEBENS
GEBENLEBEN 1898







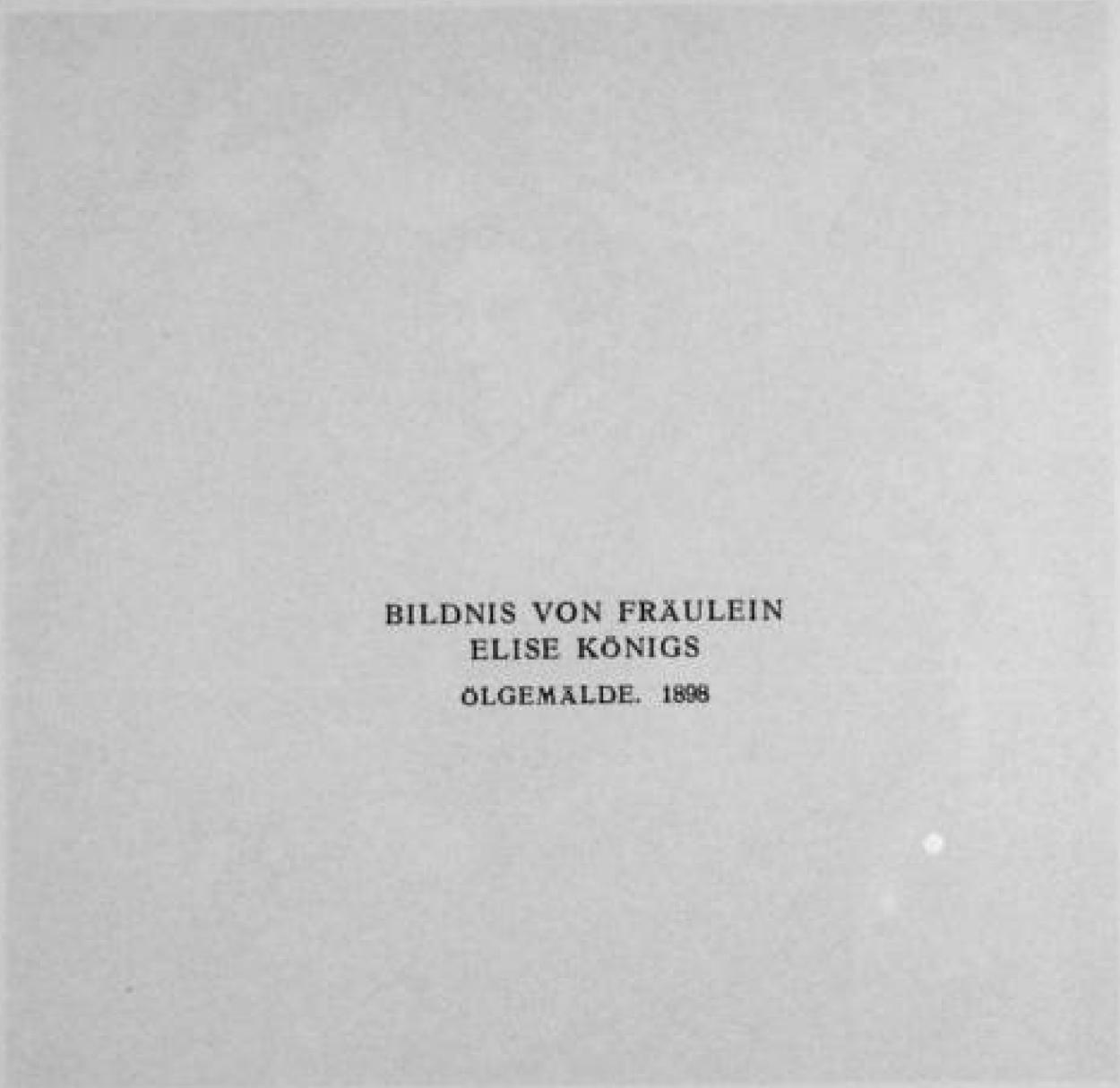
DIE EITELKEIT
ÖLGEMALDE. 1897

PLATE 40

THE ETHIOPIAN
GENERAL





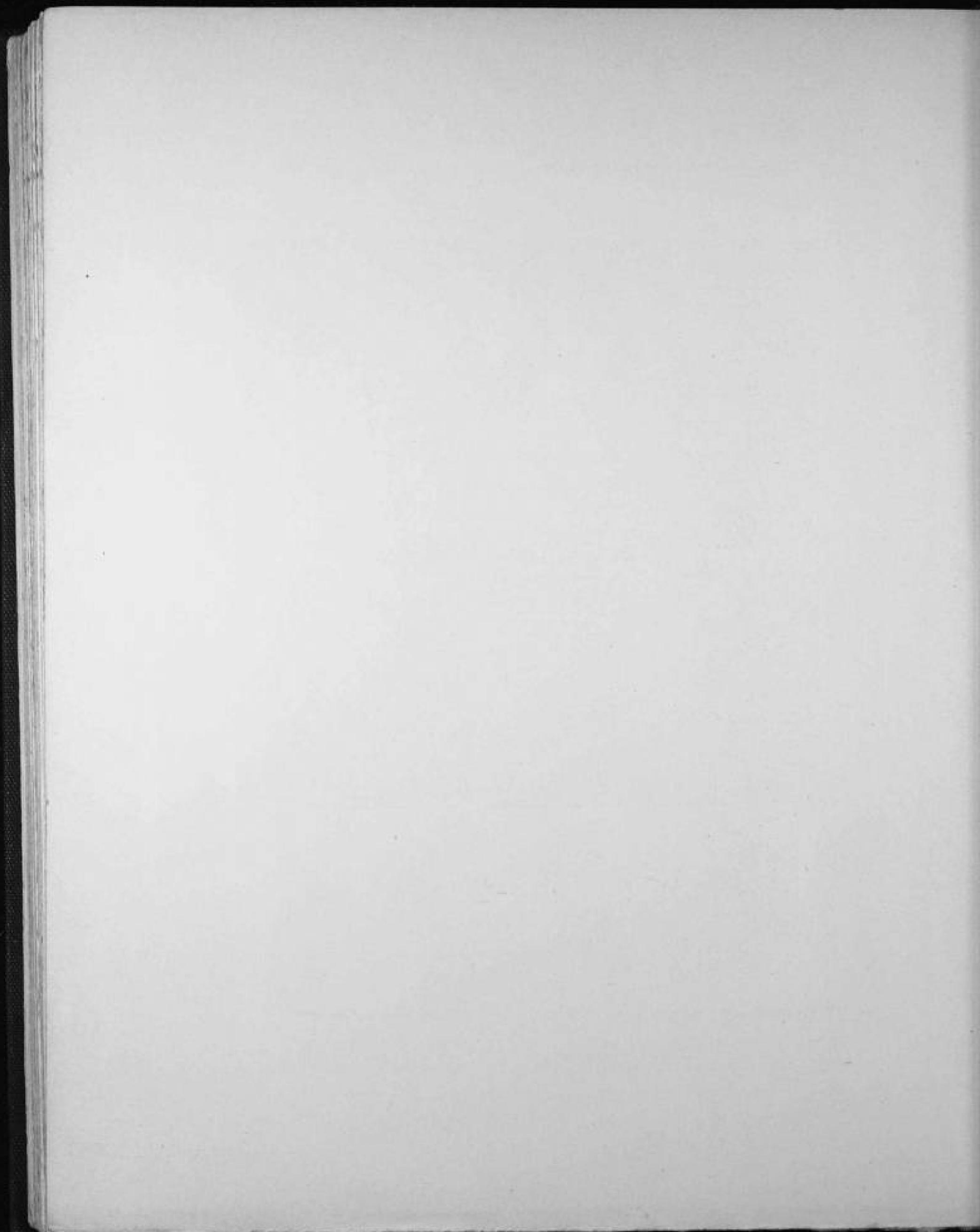


BILDNIS VON FRAULEIN
ELISE KÖNIGS
ÖLGEMALDE. 1898

TABLE I

BILDNIS VON FRAULIN
ELISE KÖNIG
STRECKE, 1888





MUSIKALISCHE ALLEGORIE
ÖLGEMÄLDE. 1897

MUSKATLICHTE ALLEGIORIE
VON BILBERG

VERLAG VON G. BRUNNEN, BREITENBURG, 1904





WERDEN—SEIN—VERGEHEN,
TRIPTYCHON

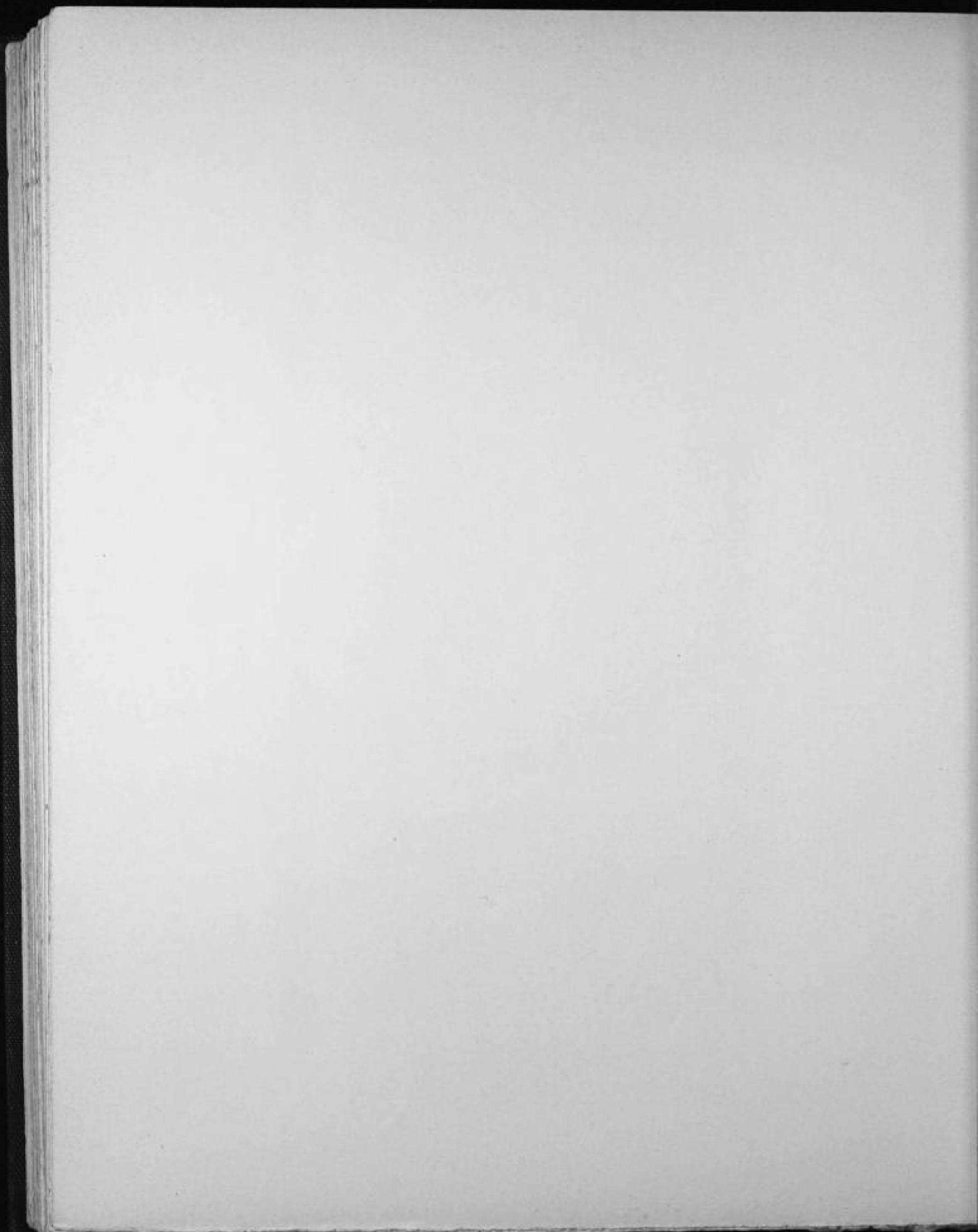
ZEICHNUNG. 1897

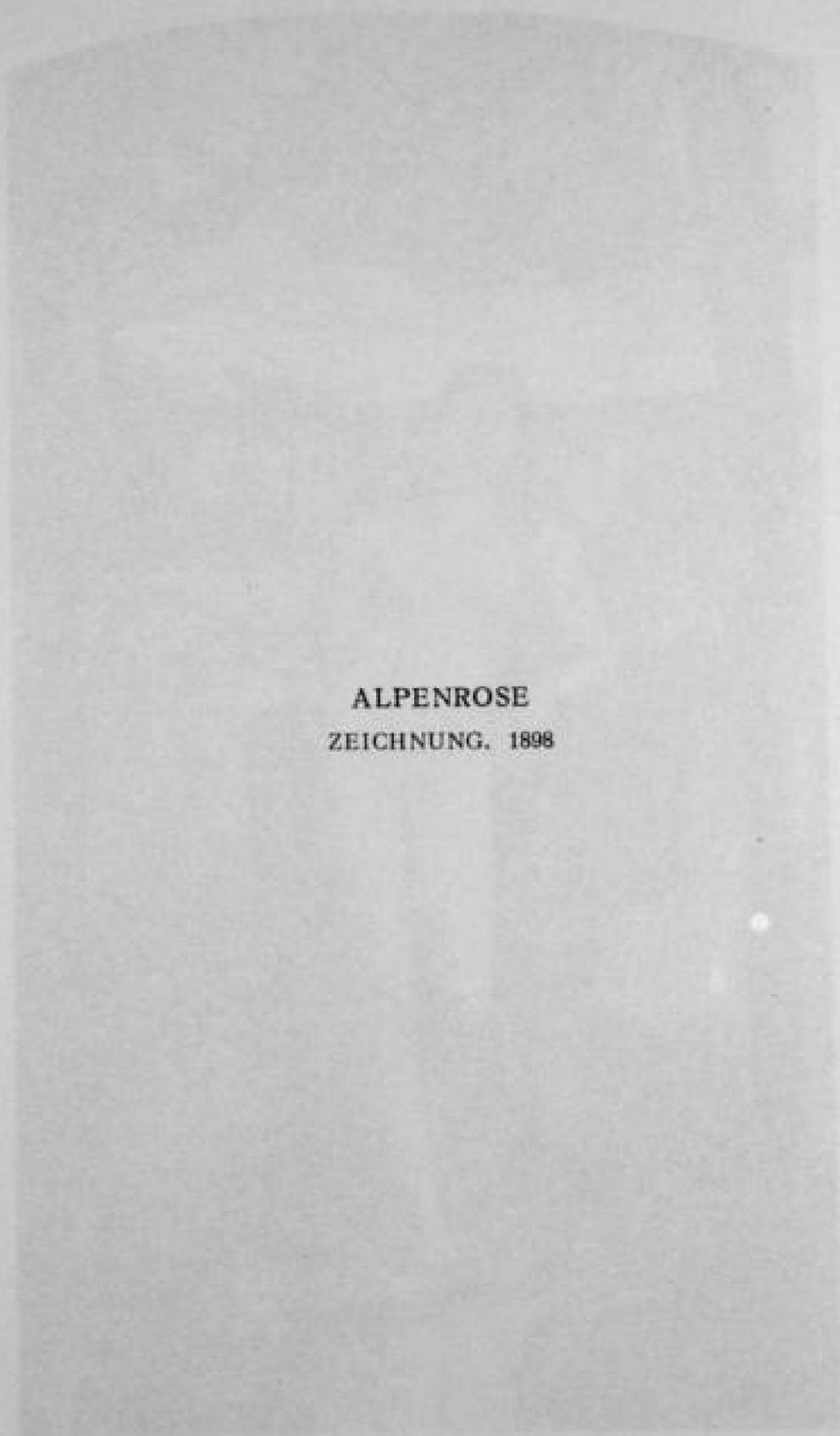
K. K. STAATSGALERIE WIEN

1884

WINDEN-SEE-VEREIN
THERMION
ZURICH 1884
K. N. STAATSDRUCKEREI





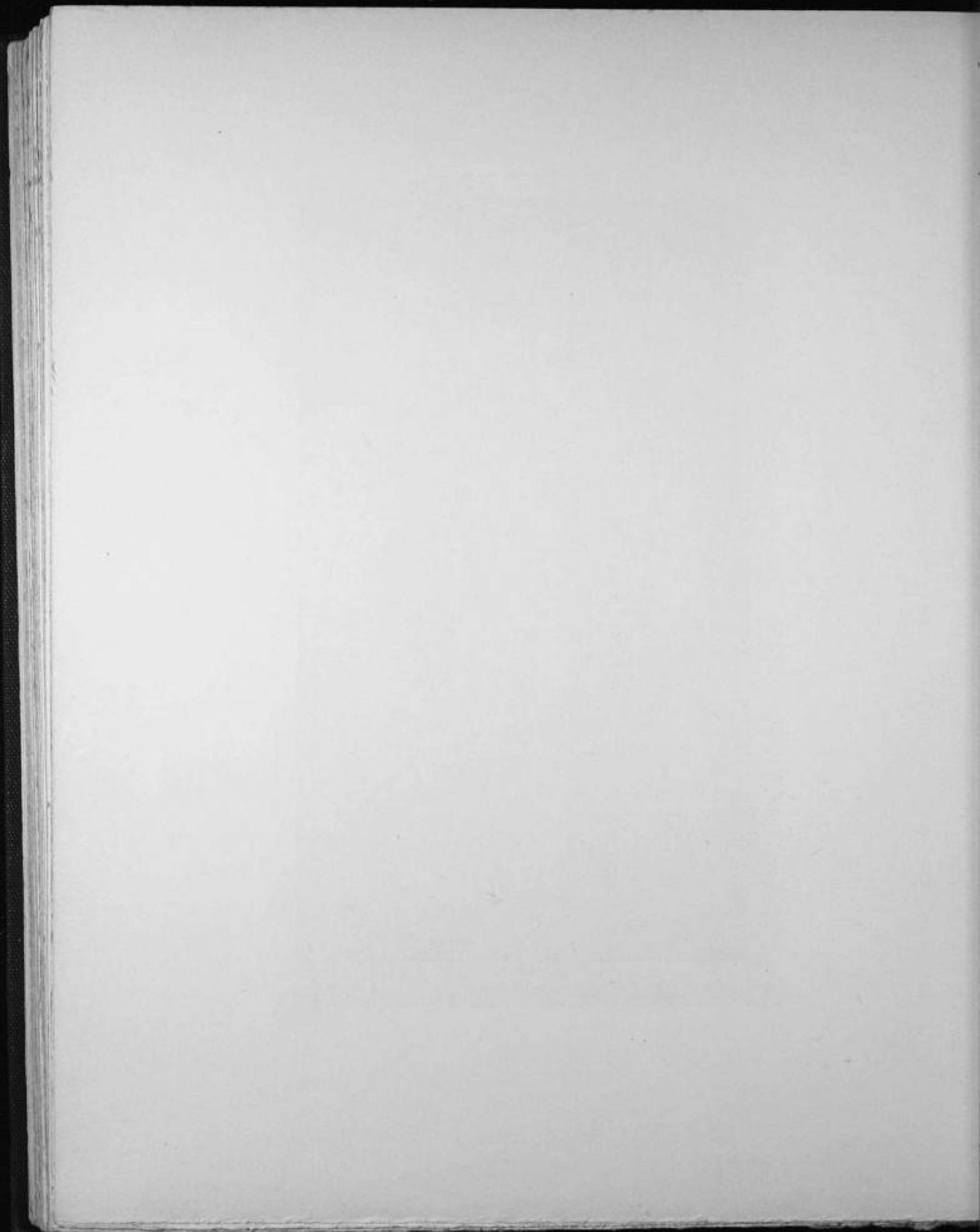


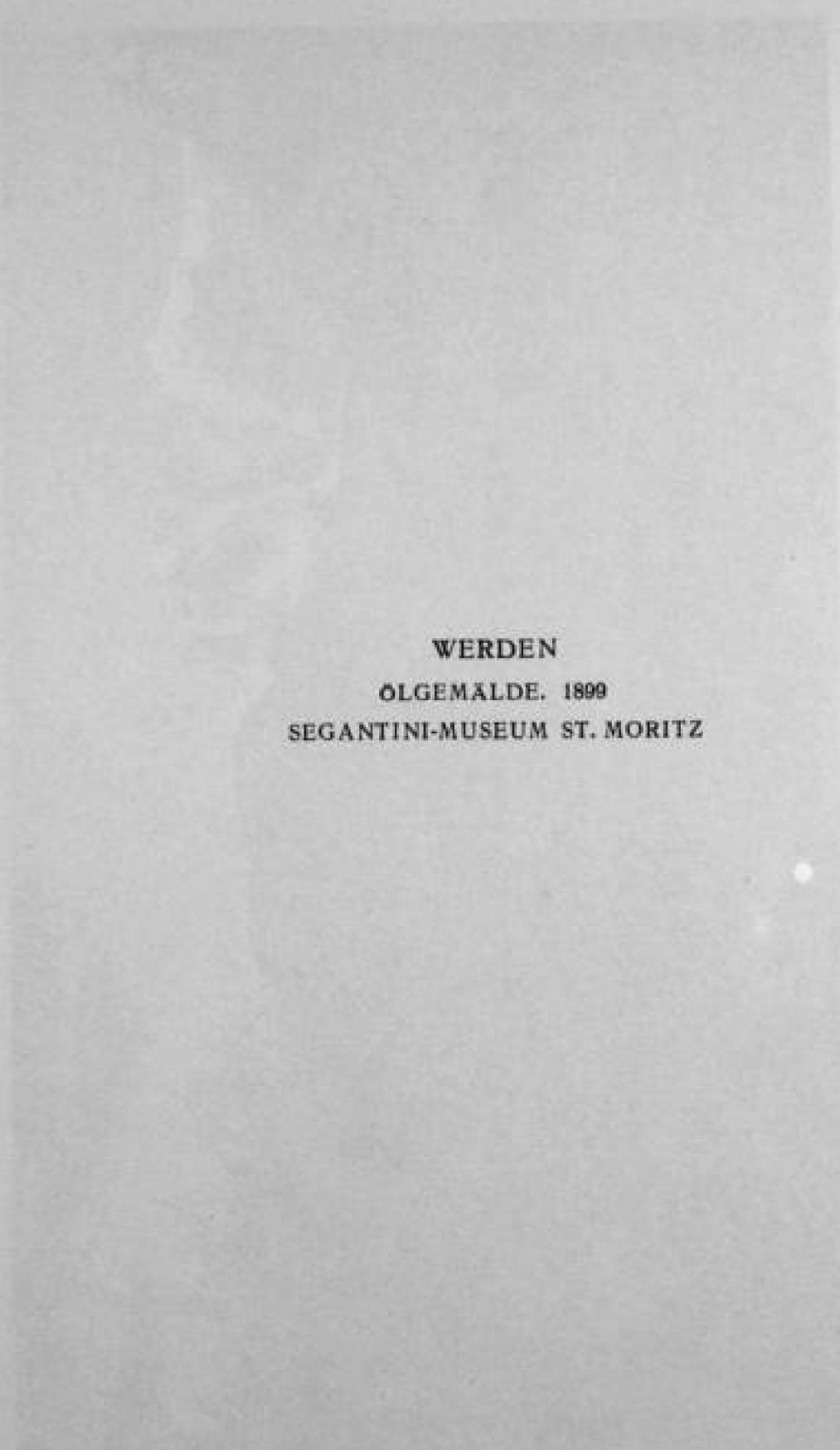
ALPENROSE
ZEICHNUNG, 1898

TABUL

ALPHABET
AND



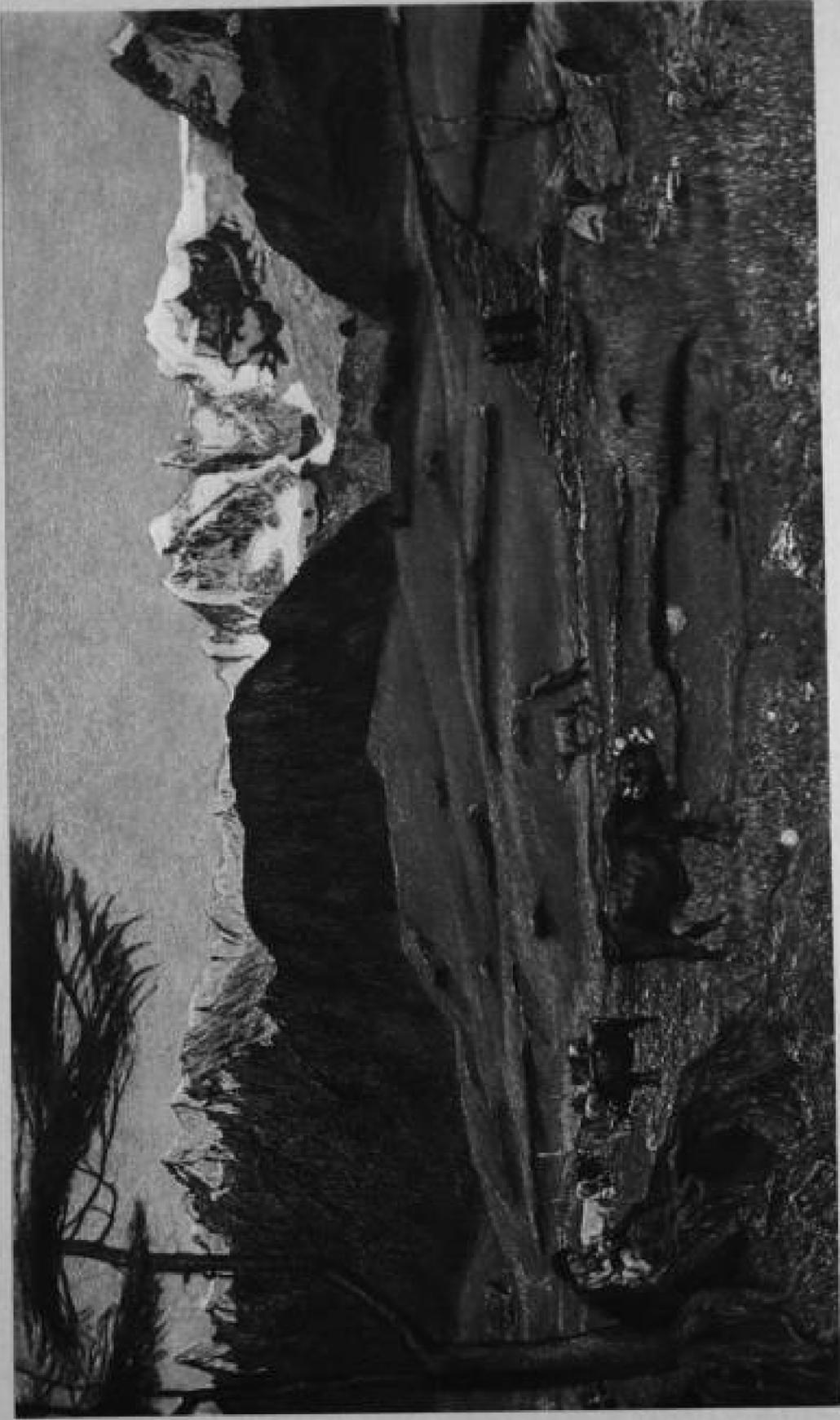


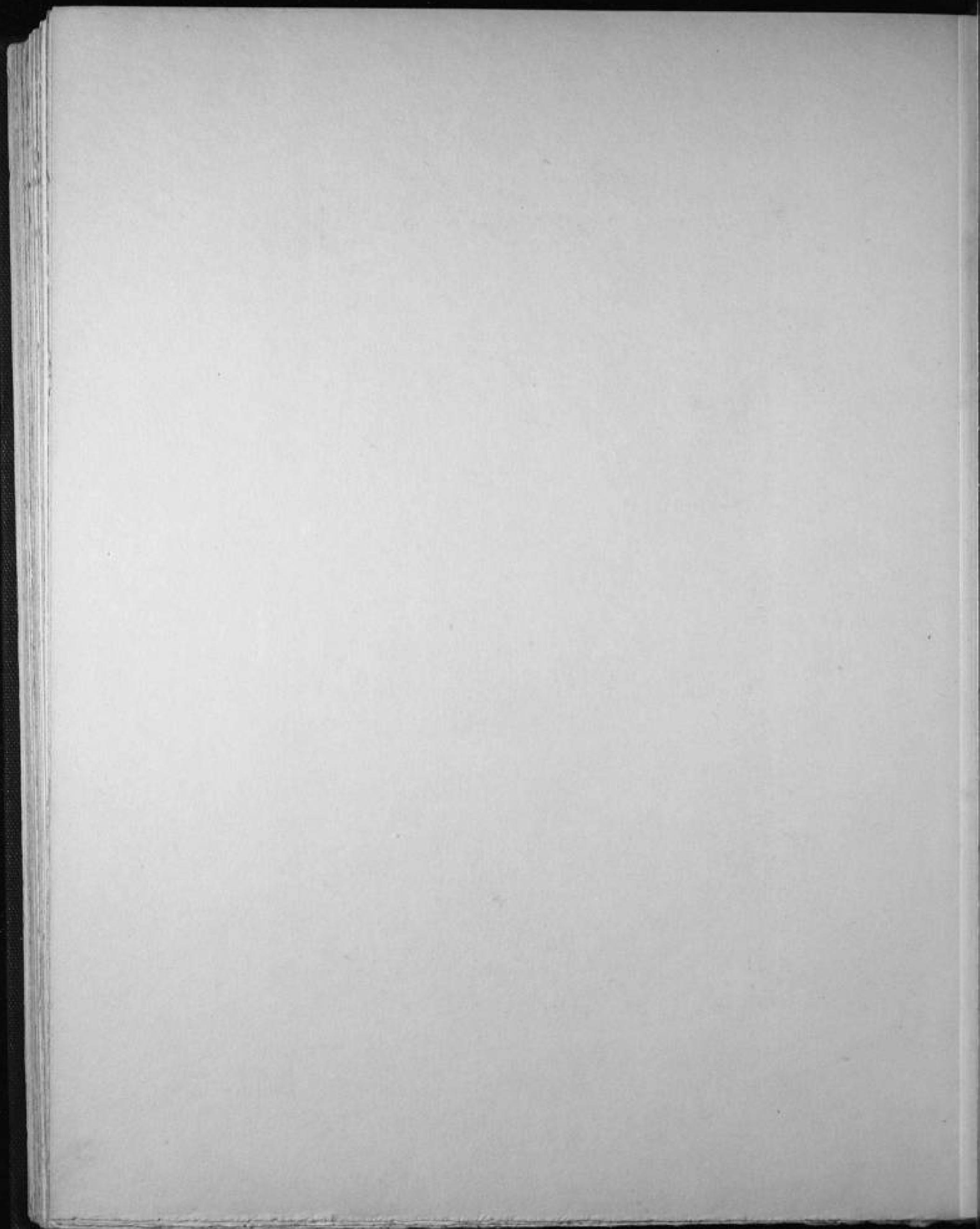


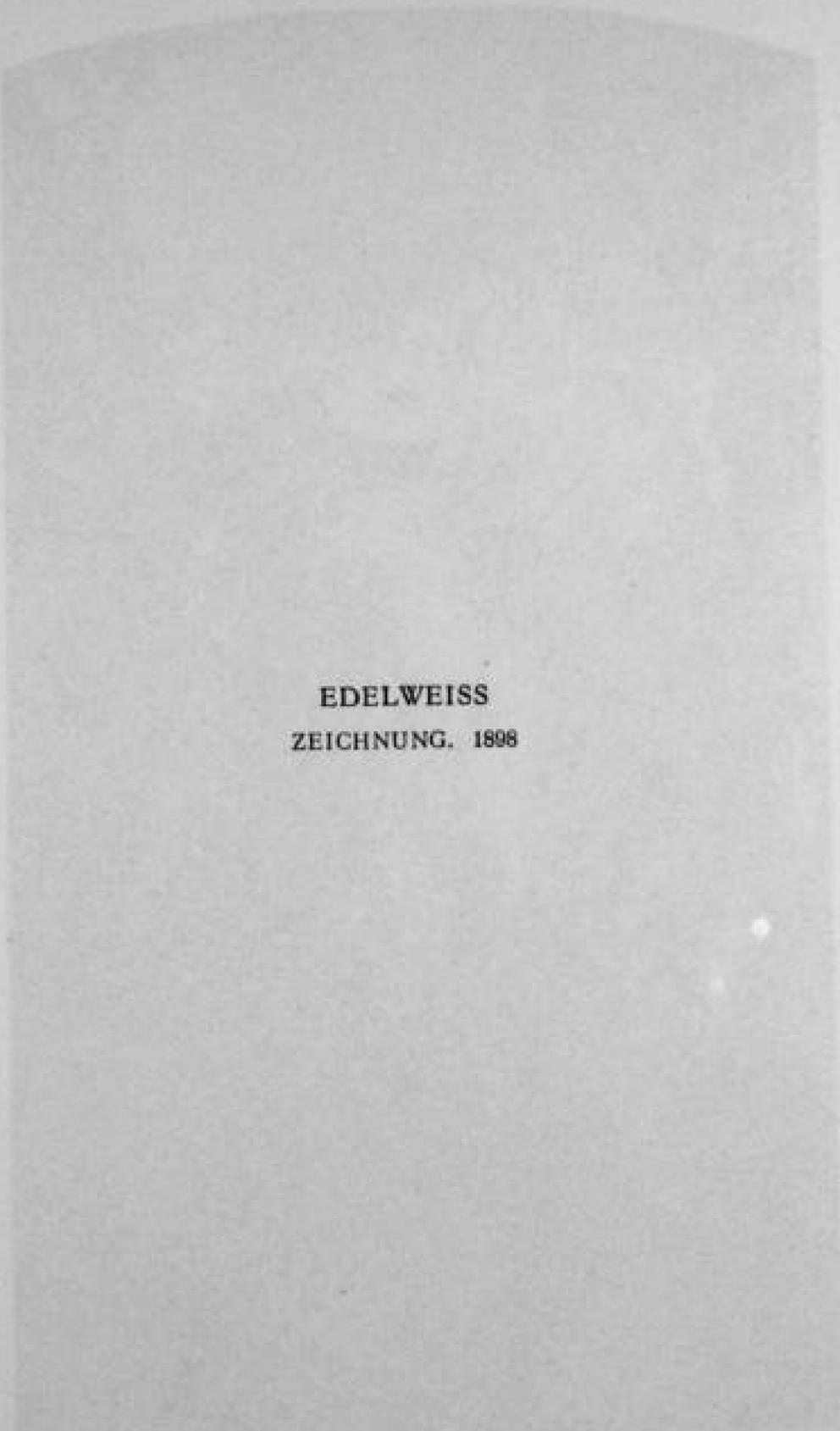
WERDEN
ÖLGEMALDE. 1899
SEGANTINI-MUSEUM ST. MORITZ

TABLE 4

REPORT OF THE
COMMISSIONER OF
THE BUREAU OF
INDUSTRIAL HYGIENE
AND OCCUPATIONAL
SAFETY AND HEALTH



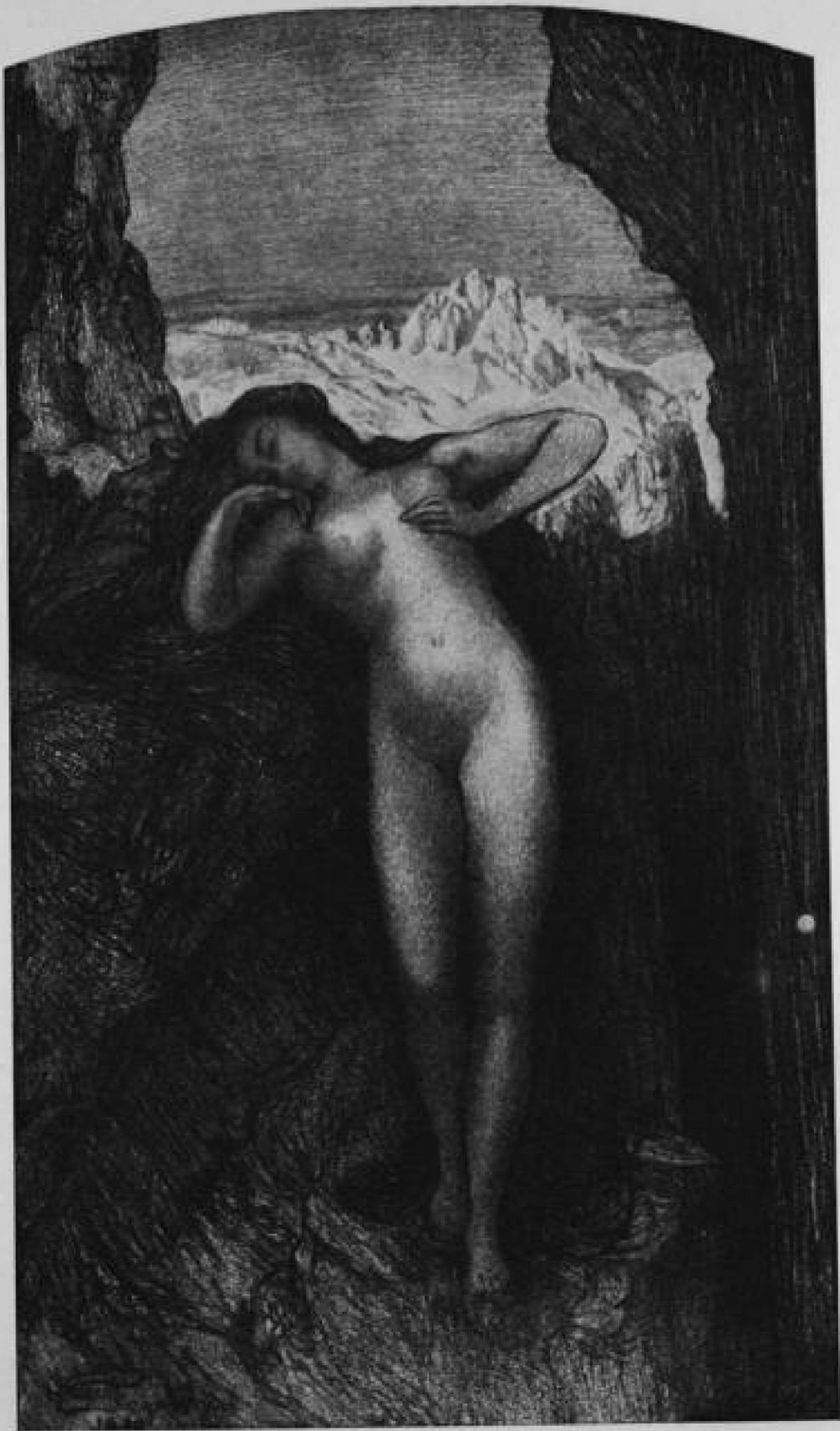


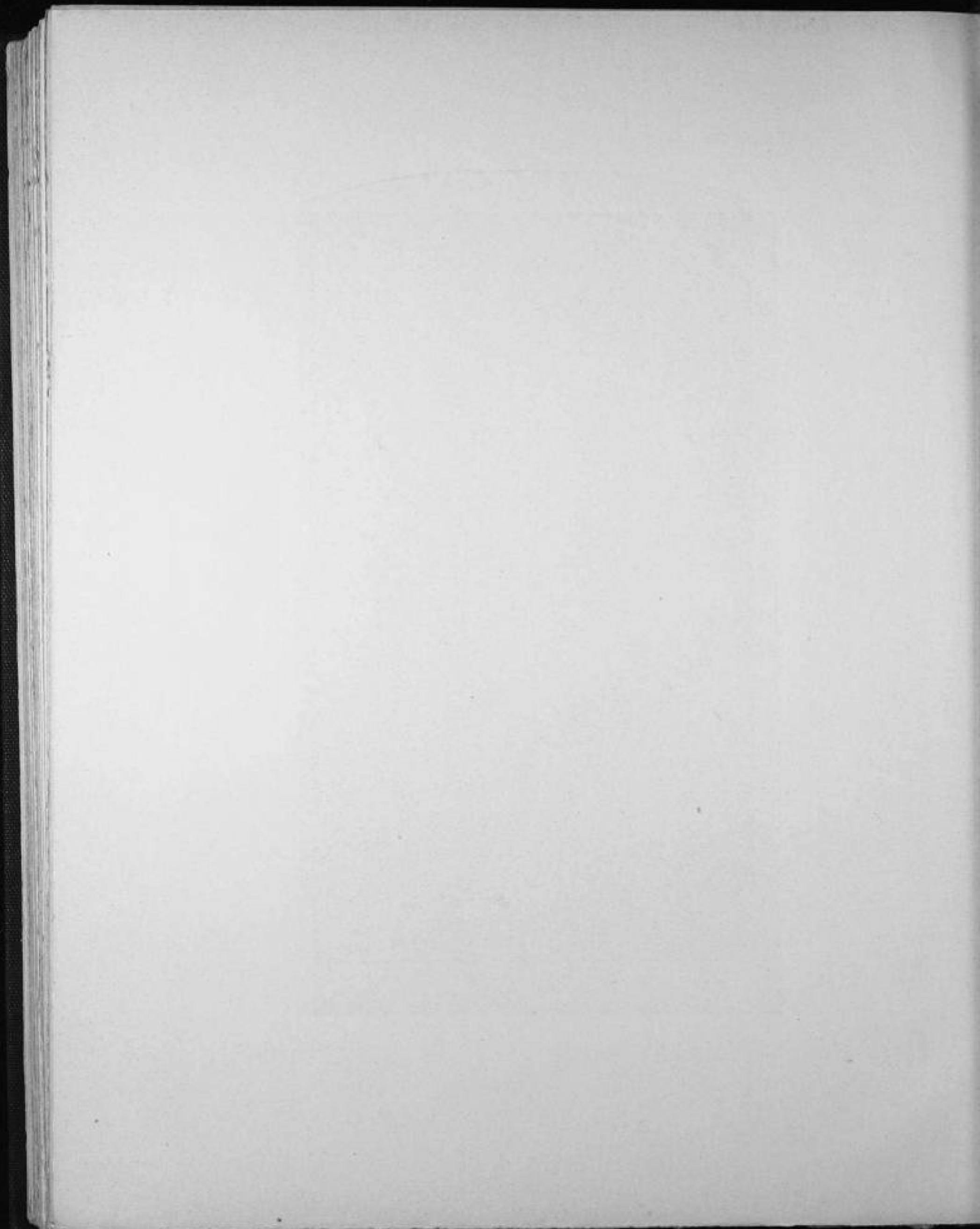


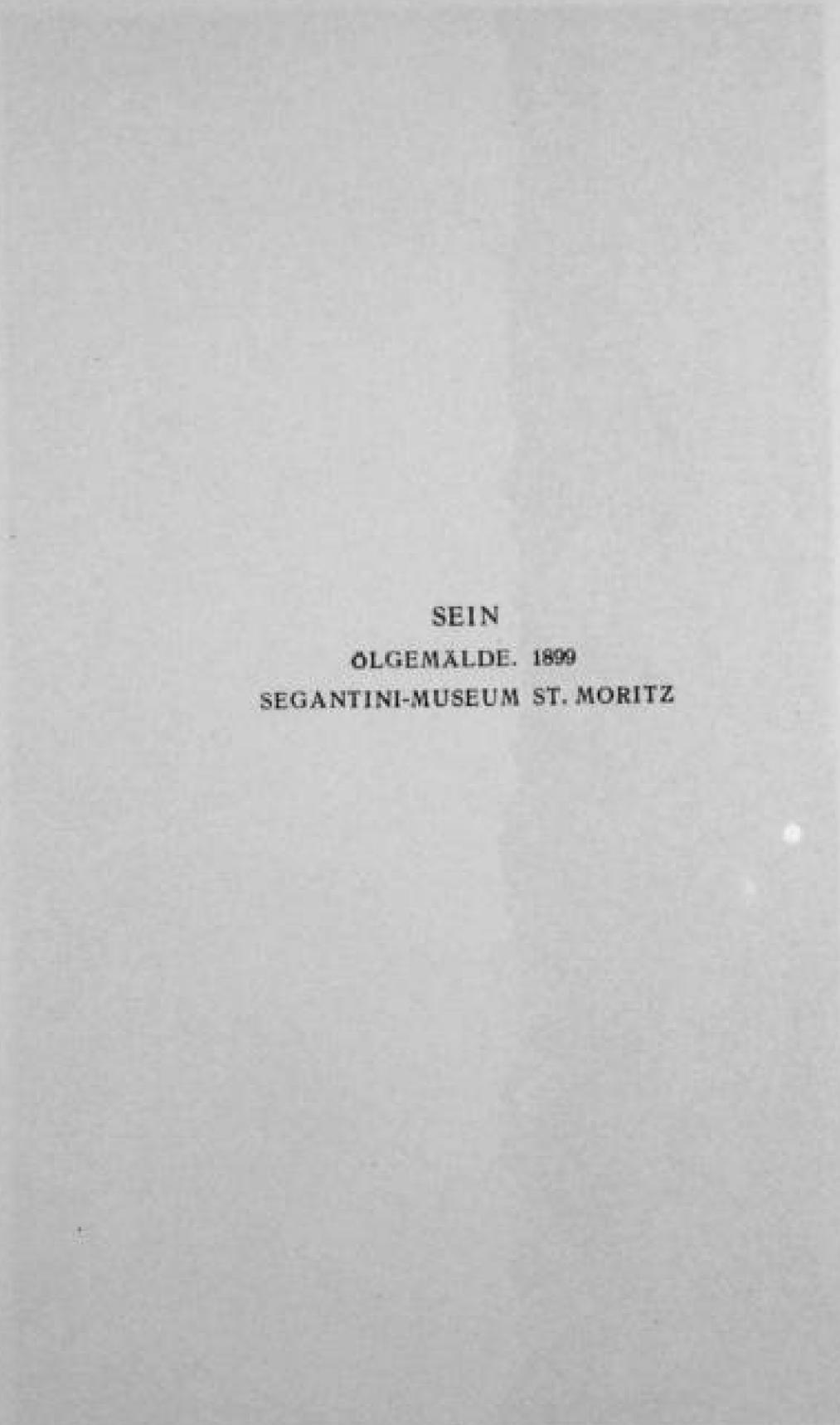
EDELWEISS
ZEICHNUNG. 1898

TABLE 40

EDWARDS
PUBLISHING CO.





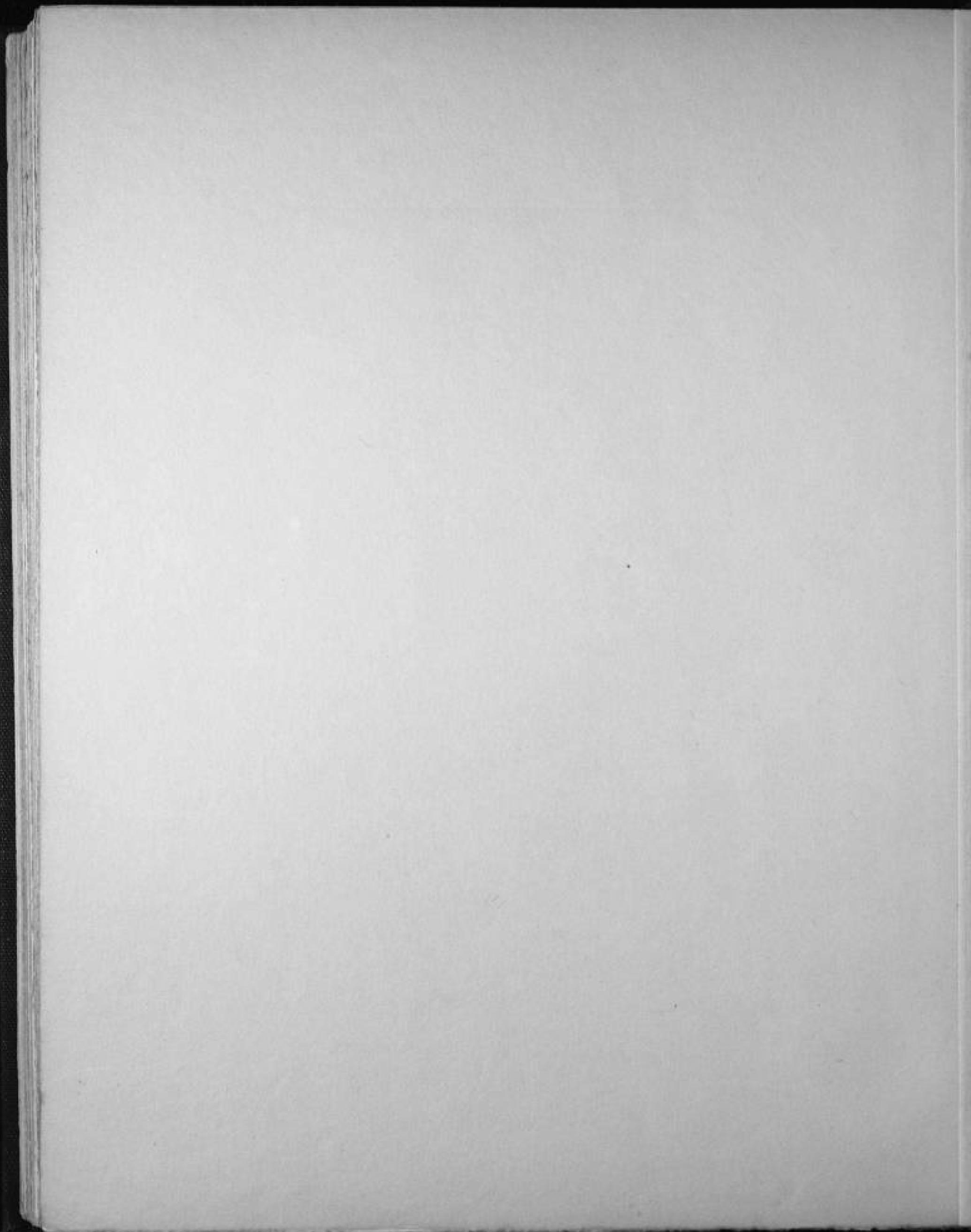


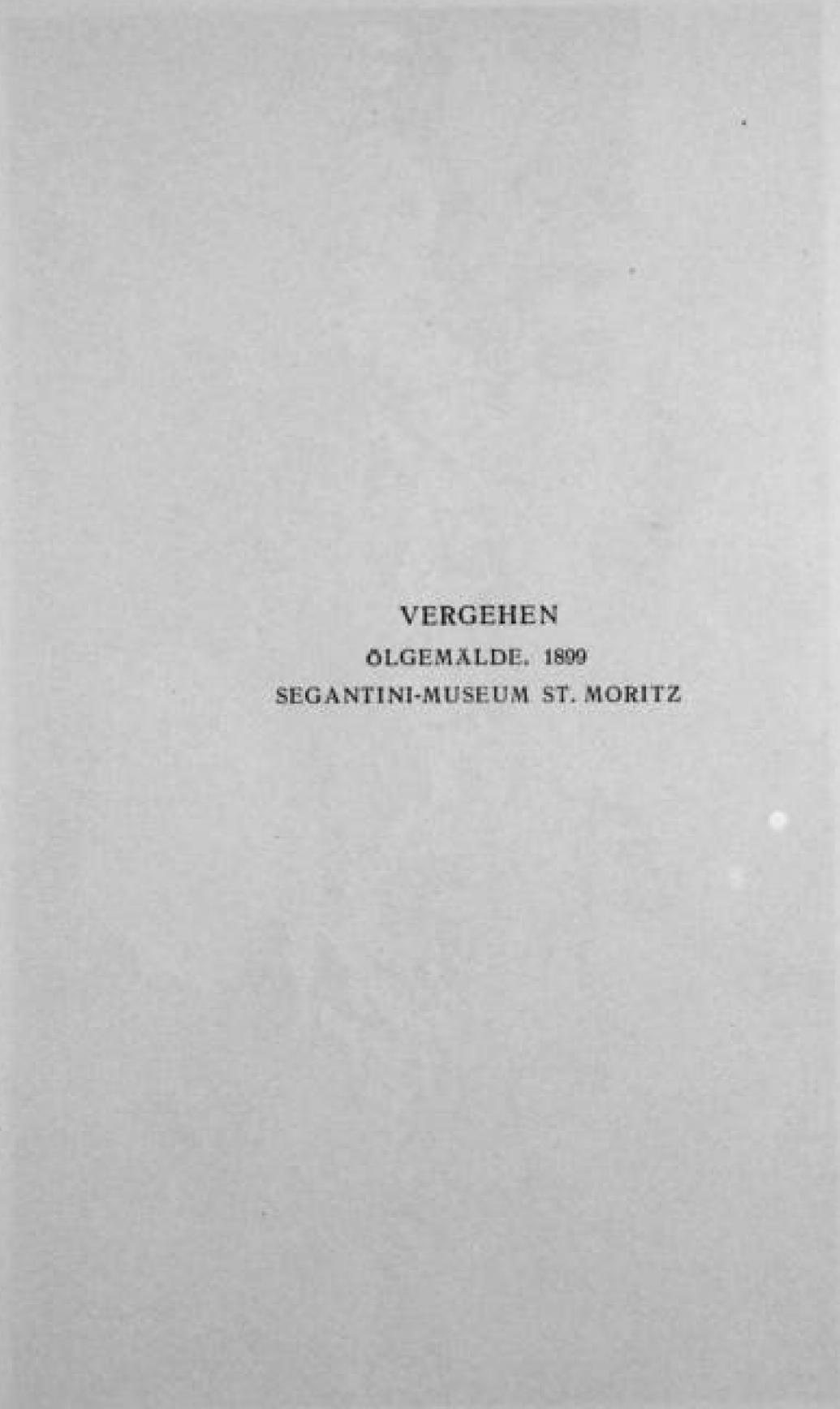
SEIN
ÖLGEMÄLDE. 1899
SEGANTINI-MUSEUM ST. MORITZ

1873

THE
GENERAL
REGISTRATION ACT



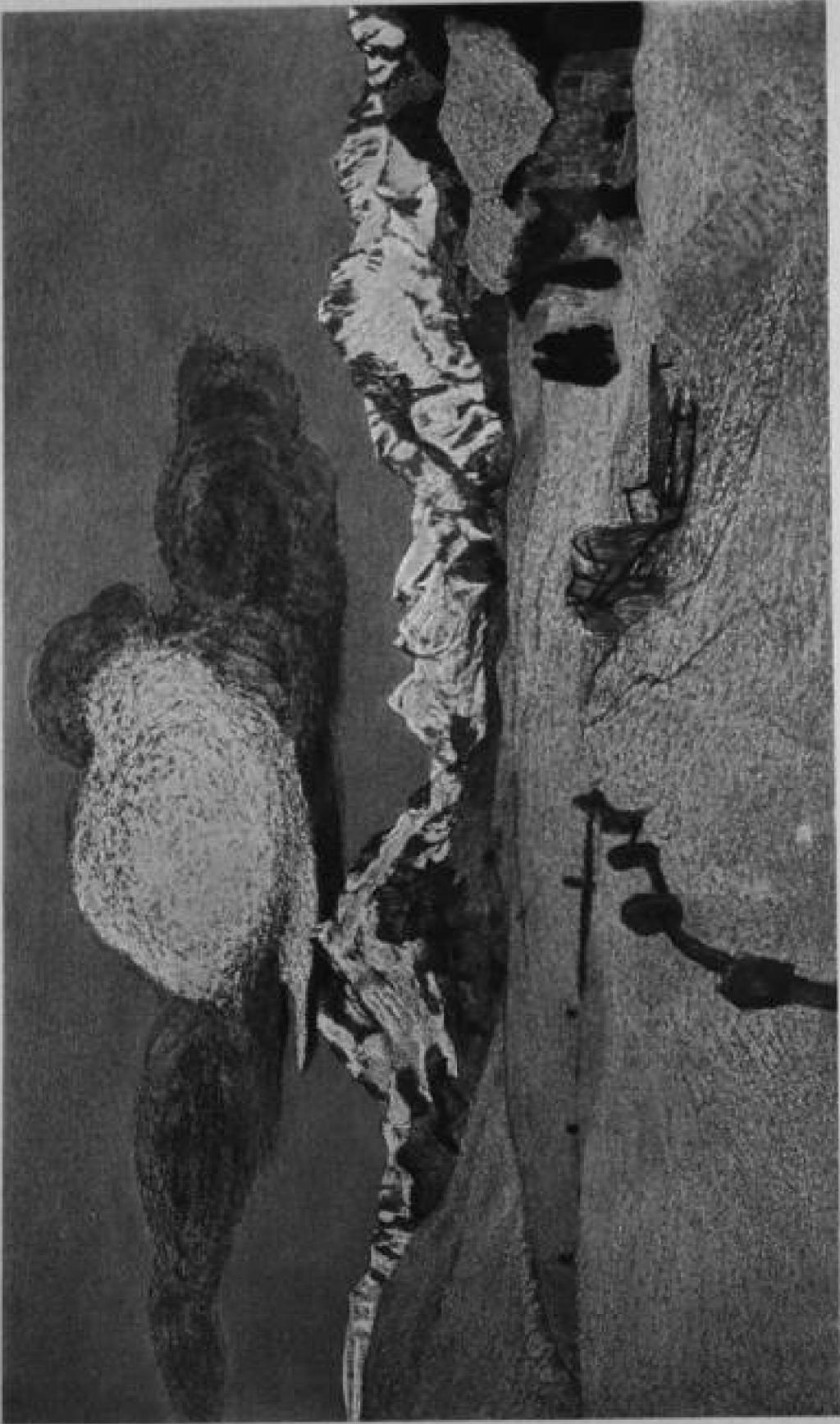


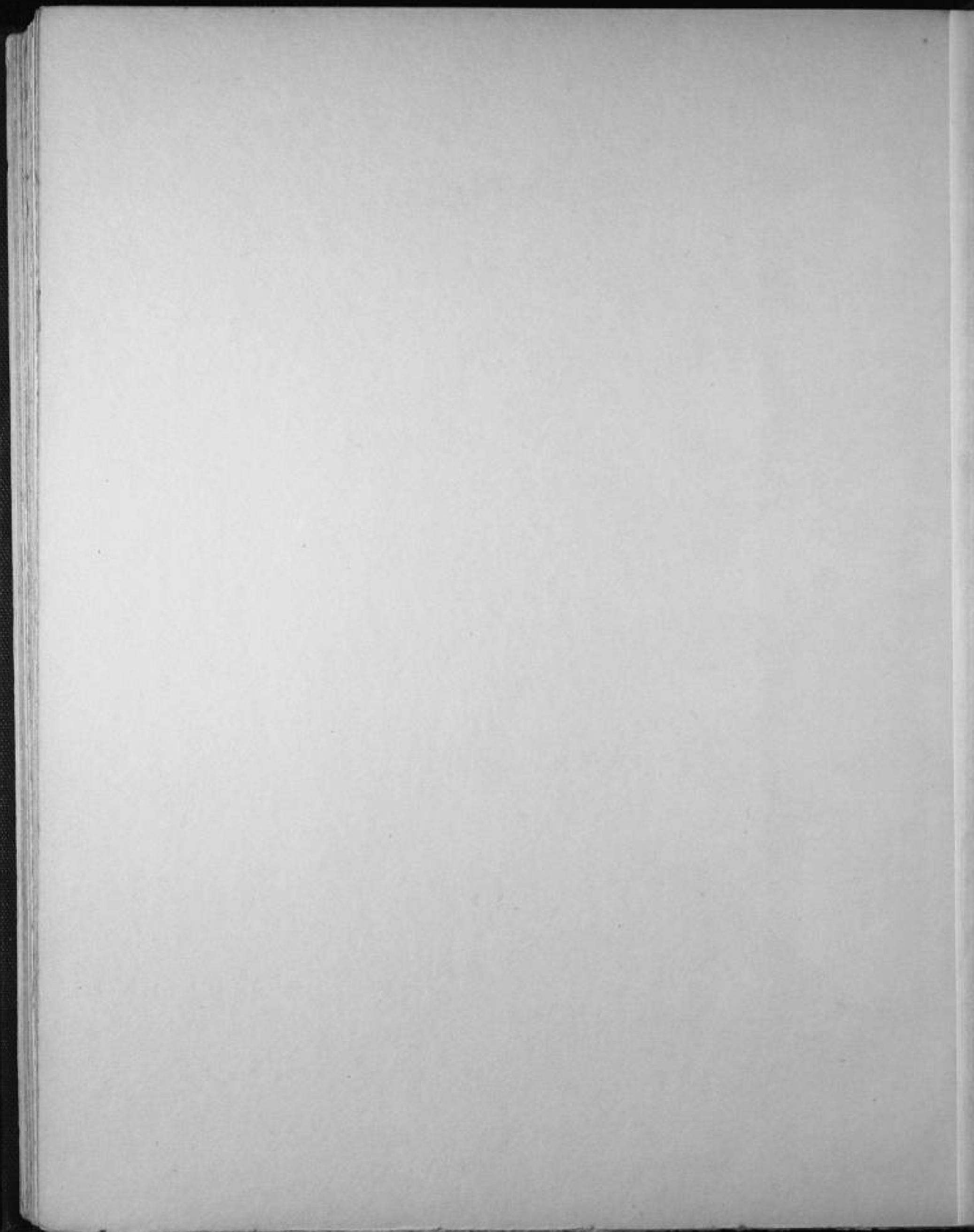


VERGEHEN
ÖLGEMALDE. 1899
SEGANTINI-MUSEUM ST. MORITZ

TABLE

VERMONT
OFFICE OF THE
COMMISSIONER OF STATE





ST. MORITZ BEI NACHT
ZEICHNUNG
SEGANTINI-MUSEUM ST. MORITZ

ST. MORITZ BEI NACHT
SEGANTINI-MUSEUM ST. MORITZ

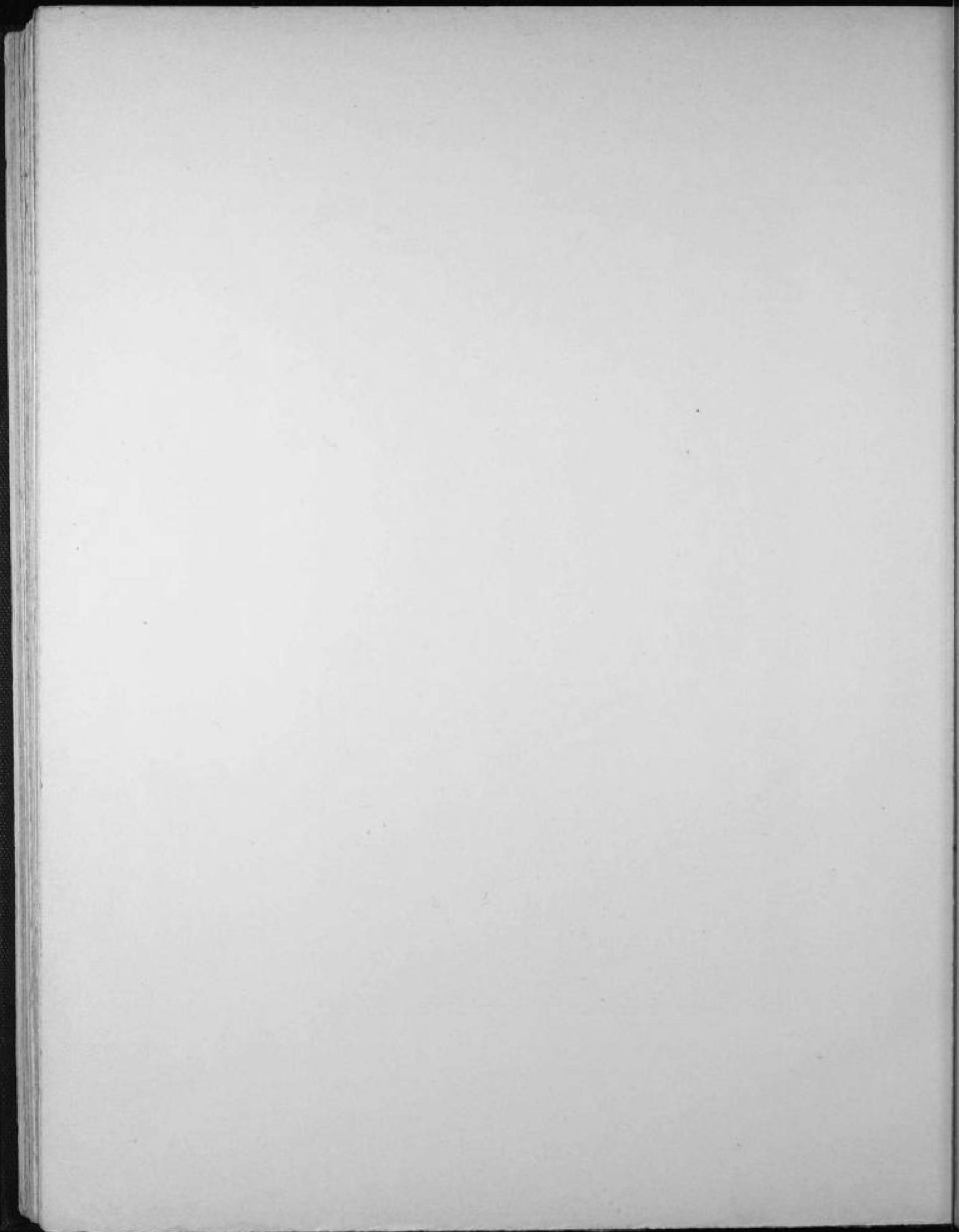
TAFEL 21

ST. MONTZEE REE MACHT
ST. MONTZEE
ST. MONTZEE REE MACHT

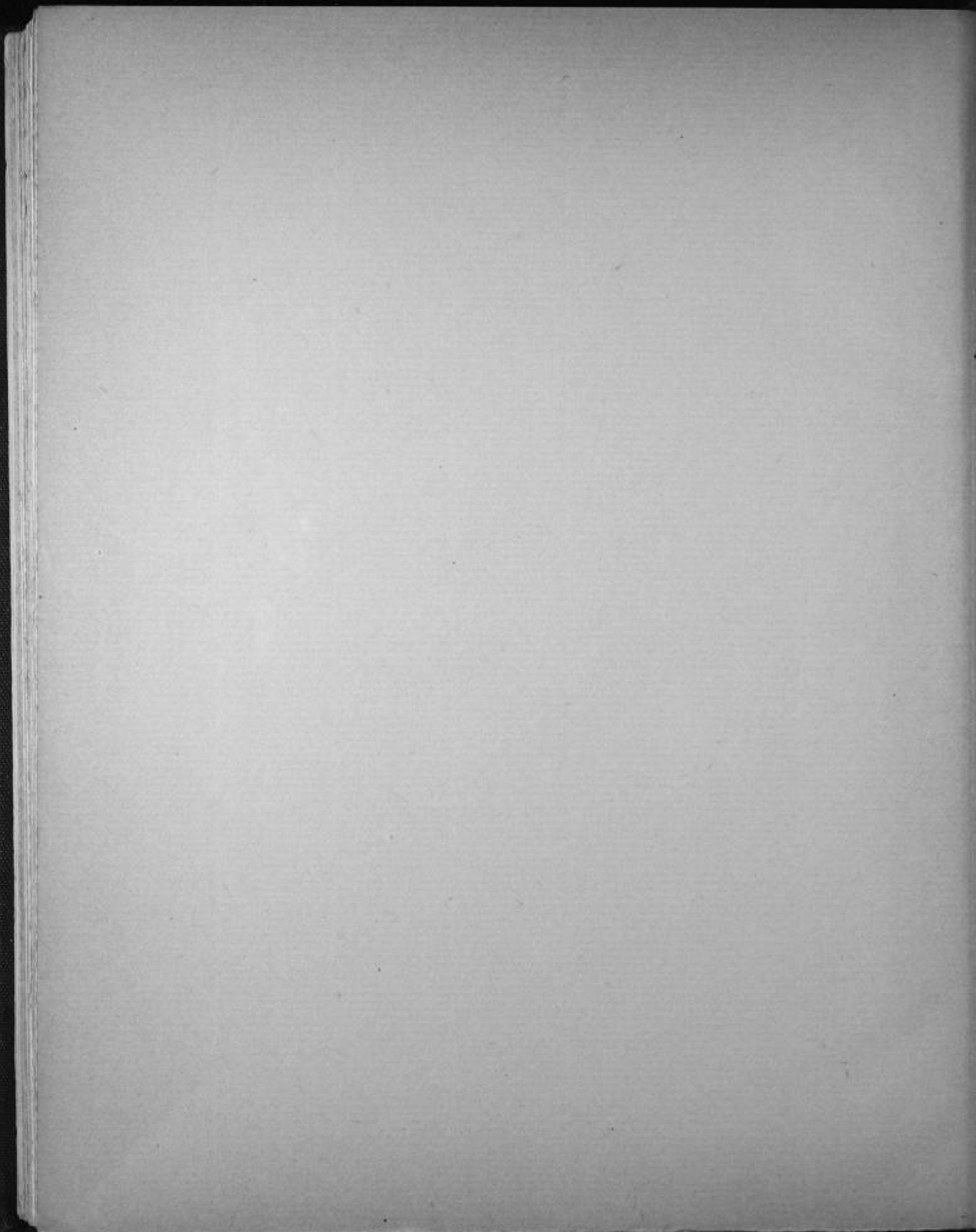


BIB. ARCO - NR. ING.
107583









BIBLIOTECA CIVICA "B. EMMERT" - ARCO

SCHEDA DI REVISIONE 2010

MATERIALE FONDO ANTICO E DONI

Autore: _____

Titolo: GIOVANNI SEGANTINI: SEIN LEBEN UND SEINE WERKE

Casa Editrice: PHOTOGRAPHISCHE UNION Anno edizione: 1913

N° inventario: 107583 N° K: 5778854 N° D: 5782976

N° copie area di cooperazione: 0

Motivo eliminazione dalla biblioteca:

- Rovinato / incompleto
- Veste tipografica obsoleta
- Informazioni scorrette / superate
- Data media di copyright minore di 10 anni
- Ultima data di prestito minore di 3 anni
- Autore minore
- Non pertinente alla raccolta
- Copia doppia

Motivo immagazzinamento

- Opera obsoleta per contenuti ma di pregio
- Edizione precedente e di pregio di un'opera lasciata sugli scaffali
- Best-seller o opera premiata
- Patrimonio di base

Destinazioni

- Magazzino
 - Riparazione
 - Cambio segnatura di collocazione
 - Catalogazione
- Dono
- Vendita
- Macero
- Riacquisto
 - Edizione
 - Opera

Operazioni finali

- Scarico registro cronologico entrata
- Disaggregazione catalogo

BIBLIOTECA CIVICA

FA
759.
5
SEG
3

•B. ENNERT.

ARCO

Librairie-Papeterie
Constant TARIN
LAUSANNE



