



AUF DEN SPUREN
VON NIETZSCHE
UND SEGANTINI

EIS abr SÜDEN

ABR-STUTTGART
ZWISCHEN EIS
UND SÜDEN

vexer

ABR STUTT GART

ZWISCHEN EIS UND SÜDEN

AUF DEN SPUREN VON NIETZSCHE UND SEGANTINI

Herausgegeben von Hans Gercke,
Heidelberger Kunstverein,
anlässlich der Ausstellung "Schnittstellen"
zum 125-jährigen Jubiläum
des Kunstvereins im Sommer 1994.

VEXER
ST.GALLEN

INHALT

Geleitwort

9 Malen, Denken, Reisen

14 Genius Loci

25 Salongespräch

31 Im Schatten des Gipfels

41 Ornament als Denkmuster

51 St.Moritz – ein Heiliger mit schönen Beinen

63 Am Pass: Doppelte Aufmerksamkeit

67 Am See: Zwei Blickverschiebungen

71 Wie das Triptychon aussehen würde

72 Von der Eitelkeit der Künstler

74 Im Glashaus

76 Gesprengte Bergfestung

Anhang

© 1994 ABR-Stuttgart und Autoren
ABR-Stuttgart ist der Name der Produktions-
gemeinschaft von René Straub und Harry Walter
Gestaltung: ABR-Stuttgart
Satz: Thomas Hermann, Künstlerhaus Stuttgart
Herstellung: Grafisches Zentrum Drucktechnik,
D-71254 Ditzingen-Heimerdingen
Vexer Verlag, St.Gallen. ISBN 3-909090-16-8

GELEITWORT

Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts wurde das Oberengadin zum Schnittpunkt mehrerer kultureller Großprojekte. In der Gegend um Sils Maria entwickelte Friedrich Nietzsche auf seinen ausgedehnten Spaziergängen den zentralen Gedanken seiner Philosophie der "Umwertung aller Werte": die Ewige Wiederkehr des Gleichen: in St. Moritz breitete sich die Kultur der Grandhotels zum ersten Mal im Hochgebirge aus; und von Maloja aus plante Segantini ein gewaltiges Panoramaprojekt für die Pariser Weltausstellung von 1900, das nie realisiert wurde.

Der Verdacht, daß zwischen diesen drei Unternehmungen mehr als nur äußerliche Gemeinsamkeiten bestehen, war der Grund, im September 1992 eine Gruppe von Personen aus der Umgebung der Kunst zu einem Treffen nach St. Moritz einzuladen. Die viertägige Veranstaltung hieß "Zwischen Eis und Süden" und hatte es sich zum Ziel gesetzt, vor Ort etwas über die Herkunft jenes Überanstrengungsprogramms in Erfahrung zu bringen, das heute "Die heroische Moderne" genannt wird..

Das vorliegende Büchlein führt noch einmal zu den wichtigsten Stationen jener philosophischen Exkursion.

Harry Walter, René Straub



Die Luft dünn und rein, die Gefahr nahe
und der Geist voll einer fröhlichen Boshheit
so passt es gut zueinander

(Also sprach Zarathustra)

MALEN, DENKEN, REISEN

Malen: 1870 wird ein zwölfjähriger Junge, der schon mit neun für über ein Jahr von zu Hause ausgerissen war, in einer Anstalt für verwahrloste Kinder untergebracht, weil er niemandem seinen eigentlichen Wohnort nennen will. Mit fünfzehn verläßt er die Anstalt, mit siebzehn wird er Gehilfe bei einem Fahnenmaler in Mailand und beginnt, sich nebenher intensiv mit Kunstmalerei zu beschäftigen. Bereits nach fünf Jahren ist er recht bekannt und zehn Jahre später der berühmteste Alpenmaler: Giovanni Segantini. – Mit sechsunddreißig zieht er, inzwischen verheiratet und Vater von vier Kindern, nach Maloja, um inmitten seiner geliebten Berge zu leben und zu arbeiten. Als einige Engadiner Fremdenverkehrsunternehmer den Plan fassen, auf der Pariser Weltausstellung von 1900 in großem Stil für ihre Region zu werben, schlägt Segantini ein gigantisches Gesamtkunstwerk vor. Ein "Engadin-Panorama" soll entstehen: 70 Meter im Durchmesser, 20 Meter hoch, 4400 Quadratmeter Bildoberfläche. Im Zentrum ein 16 Meter hoher Hügel, auf den spiralförmig ein Weg führt, so daß man beim Emporsteigen das ganze Bild abschreiten würde, auf welchem die Berge so gemalt wären, "daß die ganze Welt von ihrer Schönheit spricht". Eine Aktiengesellschaft (zur Herstellung eines Kunstwerks!) wird gegründet, doch das Projekt erscheint den Geldgebern dann doch als ein zu großes Risiko. Die Finanzierung kommt

nicht zustande.

Heute finden wir in Maloja einen hölzernen Rundbau, der als Modell für die Panorama-Rotunde entstanden ist und von Segantini nach dem Scheitern des Projekts als Atelier genutzt wurde, während im Kuppelsaal des Segantini-Museums in St. Moritz das Triptychon "Werden-Sein-Vergehen" hängt, das auf die Panorama-Idee zurückgeht. – "Vergehen" ist seltsam unruhig gemalt und unfertig. Es zeigt im Zentrum die Szene, wie ein Toter im Winter zu einem Pferdeschlitten getragen wird. Segantini starb 1899 – während der Arbeit daran.

Denken: Als der Philosoph und Altphilologe Friedrich Nietzsche im Jahre 1879 seine Baseler Professur wegen schwerer Erkrankung aufgeben mußte, war er kaum 35 Jahre alt. Von da an bis zu seinem geistigen Zusammenbruch in Turin, 1889, führte der frühpensionierte Gelehrte das unstete Leben eines Reisenden: immer auf der Suche nach dem seiner Gesundheit zuträglichen Klima, nach Schülern und Einsamkeit. – Während er die Winter zumeist im milden Mittelmeerklima zubrachte, zog es ihn die Sommer über in die hochalpine Landschaft des oberen Engadins, nach Sils Maria, in ein bescheidenes Quartier, das nicht einmal beheizt werden konnte, dafür aber eine Tapete besaß, die Nietzsche selbst für diesen Raum ausgewählt hatte. – Hier in der Silser Landschaft, "in der Mitte zwischen Eis und Süden", "wo Italien und Finnland zum Bunde

Im Nahblick: der Zarathustra-Felsen
bei Surlei am Silvaplanner See



Der berühmte Stein, an dem Nietzsche haltmachte
und seinen Gedanken der Ewigen Wiederkunft des Gleichen faßte,
dient heute dem Wanderer als Wegmarke.

zusammengekommen sind", "6000 Fuß über dem Meer und viel höher über allen menschlichen Dingen" fand Nietzsche zu seiner philosophischen Höchstform.

In der steinigen, lebensfernen Welt jenseits der Vegetationsgrenze, fernab vom Dunst der Täler und dem Getriebe der Menschen, offenbarte sich Nietzsche das Gegenbild zur moralisch und historisch durchmöblierten Welt des 19. Jahrhunderts. Sein Philosophieren jenseits der philosophischen Behaglichkeiten nannte er selbst ein "Wandern im Verbotenen".

Auf seinen Wanderungen rund um den Silvaplanner See und in der dünnen Luft des Hochgebirges sammelte er in kleinsten Notizbüchern das Material für sein philosophisches Zentralunternehmen: "die Umwertung aller Werte", literarisch gipfelnd in der berühmten Figur des Zarathustra, dem Lehrer der "Ewigen Wiederkunft des Gleichen".

Reisen: In den fünfziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts beginnen einige Bergpensionen in St. Moritz, sich zu anspruchsvollen Hotels zu erweitern. Eines der ersten Gebäude des im Gebirge noch unbekanntes Grand-Hotel-Typs war das bis heute legendäre Kulm. Bald kamen weitere Großbauten hinzu. Beherrschend wie eine Burg über dem See gelegen: 1872 das Beaurivage, heute als Palace weltbekannt; ein Jahr zuvor das kleinere Belvédère, das trotz aller Modernisierungen seinen originalen, mit Arvenholz getäfelten Salon bewahrt hat. Von ihm aus läßt sich

noch eine Ahnung davon gewinnen, was eine ins Hochgebirge verschlagene Belle Epoque einmal gewesen sein könnte: eine Anhäufung überdimensionierter Hotels, in deren luxuriös ausgestalteten Gesellschaftsräumen die Sehnsucht nach panoramatischer Weite, nach Höhe und Pathos unmittelbar mit dem Seidenglanz der Tapeten, mit rauchgeschwängelter Luft und morbiden Phantasien in Berührung kam. – Eine Hotelkultur in Gletschnähe wird das Ihre dazu beigetragen haben, die bizarre Schönheit der Hochalpen in ihrer Lebensferne salonfähig zu machen. Einer kleinen Oberschicht war es vergönnt, von ihrer Bunkerstellung aus mit dem Schwindel der Höhe zu kokettieren.

Es war übrigens Herr Bavier, der damalige Besitzer des Hotels Belvédère, der, nachdem das Panorama-Projekt gescheitert war, Segantini vorschlug, stattdessen ein großes Gemälde über St. Moritz anzufertigen. Schon drei Tage später lag der Vorschlag für das berühmt gewordene Triptychon auf dem Tisch – außerdem eine Vorabrechnung über 16000 Schweizer Franken, damit der Maler sich unverzüglich ans Werk machen könne. Ein Hundertstel der Summe, welche zunächst zur Finanzierung des Panoramas veranschlagt war.

GENIUS LOCI

Die Orte Maloja, Sils Maria und St. Moritz liegen nur wenige Kilometer voneinander entfernt. Obwohl Segantini zur Zeit von Nietzsches Sommeraufenthalten noch in Savognin (Graubünden) ansässig war und sich erst 1894 in Maloja niederließ, hätten sich die Wege unserer beiden Protagonisten durchaus kreuzen können. Denn Segantini zog es immer wieder ins benachbarte Obere Engadin, in jene unvergleichlich "erhabene" Landschaft, von der er 1898 schreibt, daß er sie "am meisten studiert" habe und daß sie die "abwechslungsvollsten und reichsten Naturschönheiten" besitze, die er kenne.

So wenig es einen Hinweis darauf gibt, daß die beiden sich je tatsächlich begegnet wären, so verführerisch ist es andererseits, die Möglichkeiten einer solchen Begegnung zu bedenken. Denn sowohl für Nietzsche wie für Segantini bedeutet die lichtdurchflutete Welt jenseits der Baumgrenze Wahrheit. Doch für den Maler Segantini ist Wahrheit etwas Schönes, etwas, das sich feierlich ins Bild setzen läßt und dann Kunst heißt; für den Philosophen Nietzsche ist sie dagegen etwas abgründig Häßliches, an dem wir zugrunde gingen, wenn sie uns durch die Kunst nicht erträglich gemacht würde.

Eine Begegnung der beiden hätte demnach einen bühnenreifen Stoff freisetzen können: ein ins Hochgebirge verlagertes Drama um das gegen Ende des 19. Jahrhunderts

kompliziert gewordene Verhältnis von Kunst und Wahrheit; ein Stück, das von der folgenden modellhaften Situation ausgehen müßte:

Ein Philosoph hat seine hochgelegene und gleichwohl muffige Begriffs-Höhle demonstrativ in Richtung "Leben" verlassen, während sein Kontrahent, ein freiluftverwöhnter Maler, den Weg zurück in die eiszeitliche Bilderhöhle sucht. Jetzt ist die Gefahr groß, daß der Maler in die verlassene Höhle des Philosophen einzieht und fortan "die ungeteilte Wahrheit" alleine repräsentieren muß, der Philosoph hingegen halb blind in der freien Natur umherirrt und sich deshalb gezwungen sieht, seine geschichtlich fragwürdig gewordene Existenz zu einem heroischen Bild der Erleuchtung zu verdichten.

Man stelle sich also ganz konkret vor: Nietzsche, die vielleicht einzige Artistenseele unter den deutschen Philosophen, derselbe, der die Geschichte der Philosophie in einer synthetischen Figur namens Zarathustra gipfeln lassen wollte und das fernverehrte Paris als eine "Hochschule des Daseins" betrachtete, wäre im holzgetäfelten Salon des Belvédère oder bei der kleinen Kapelle im Fextal auf den 14 Jahre jüngeren Segantini getroffen, den Maler, der sich einige Jahre später die Geschichte der Malerei für die Pariser Weltausstellung von 1900 in der ästhetischen Totalität eines gigantischen Gebirgs panoramas zu Ende denkt.

Hätte die Macht des Genius loci ausgereicht, zwischen

den beiden so unterschiedlichen Charakteren und Intelligenzen den Funken überspringen zu lassen?

Zunächst spricht alles dagegen, daß die beiden sich bei einer Begegnung überhaupt etwas zu sagen gehabt hätten.

Denn Malerei war für Nietzsche kein Thema. Von dem, was die revolutionären Maler seiner Zeit umtrieb, hatte er keine Ahnung. Der einzige Maler, den er öfter und bewundernd erwähnt, ist Claude Lorrain; eine auf Goethe und Burckhardt zurückgehende Vorliebe, die wohl mehr dem Ideal-Typus einer "Lorrainschen Landschaft" als dessen Malerei selbst geglont hat. "Ich habe nie einen solchen Herbst erlebt, auch nie etwas der Art auf Erden für möglich gehalten, – ein Claude Lorrain ins Unendliche gedacht, jeder Tag von gleicher unbändiger Vollkommenheit", schreibt er in *Ecce Homo* über jenen Silser Herbst des Jahres 1888, in dem er die Niederschrift der "Umwertung" beendete. – Auch über die Malerei hinaus wäre es wohl nicht einfach gewesen, mit Nietzsche über die Betrachtung einzelner Kunstwerke ins Gespräch zu kommen. Nicht etwa deshalb, weil Nietzsche in traditioneller philosophischer Manier dem abstrakten Begriff der Kunst näher gestanden hätte als jedem seiner konkreten Exemplare; oder zu einzelnen Kunstwerken nichts zu sagen gewußt hätte. Die Sache verhält sich eher umgekehrt: Nietzsches Philosophieren ist selbst so sehr von ästhetischen Impulsen gesteuert, daß die Kunst in ihrer Konkretion als Kunstwerk

Silvaplaner See
Blick nach Süden



6000 Fuß über dem Meer
und viel höher über allen menschlichen Dingen

sich gar nicht mehr scharf genug von den anderen Gegenständen seiner Reflexion abhebt. Kunst ist bei Nietzsche bereits eine Brille, die man sich aufsetzt, um tiefer in die Welt zu blicken; eine Optik im Dienste der Selbstaufklärung des Lebens. Wenn Nietzsche seine philosophische Aufgabe darin sieht, "die Wissenschaft unter der Optik des Künstlers zu sehen, die Kunst aber unter der des Lebens...", so wird klar, daß mit dieser Umkehrung der gewohnten Erkenntnisperspektive der Kunst eine Rolle zugewiesen wird, die weit über das hinausgeht, was man gewöhnlich im Werkbegriff mit ihr verbindet. Die Grenze zwischen Philosophie und Kunst verschwimmt bei Nietzsche zum ersten Mal zugunsten des ästhetischen Ausdrucksmoments. Daß Nietzsche seine Schriften zu unverwechselbaren Gebilden komponiert habe, ist mehr als eine stilkundliche Fußnote; sie haben allesamt teil an einer wesentlich dramaturgischen Absicht: sie handeln von den Möglichkeiten einer Selbstinszenierung des Denkens unter zunehmend wissenschaftlicher und das heißt pragmatischer werdenden Bedingungen. Kunst ist ihr immanentes Prinzip, ein universeller Modus der Weltauslegung, Malerei nurmehr ein Spezialfall.

Nietzsches Unkenntnis auf dem Felde der Malerei entspricht der Naivität Segantinis auf dem Felde der Philosophie. Segantinis Gedanken zur Kunst sind von einem noch ungebrochenen philosophischen Idealismus bestimmt. Auch dort, wo sie um eine radikale Neu-Bestimmung der

Kunst kreisen und sich nietzscheanische Einflüsse bemerkbar machen, bleiben sie zumeist in hohlem Pathos stecken. Er spricht vom "heiligen Feuer der Kunst", von "einem hehren und reinen Naturgefühl" als der "Quelle der Inspiration", vom Kunstwerk als einer "Offenbarung des Geistes", schließlich sogar davon, daß die zukünftige, auf einer Begegnung mit den "immer frischen Quellen der ewig jungen, ewig schönen und ewig jungfräulichen Natur" beruhende Kunst zu einem "Kultus" werden müsse und jene "Leere" auszufüllen habe, "die in uns von den Religionen gelassen ist". Das Kunstwerk der Zukunft soll aus der Kombination und Verschmelzung sämtlicher traditioneller Auffassungen von Schönheit hervorgehen und zu einem "vollendet harmonischen Ganzen" führen: zu einer unendlich vollkommenen Landschaft.

Während Nietzsche mit seiner Philosophie der "Umwertung aller Werte" das geistige Europa in Erschütterung zu versetzen suchte und von seiner objektiven Randlage her – um überhaupt noch gehört zu werden – immer prophetischere Töne anschlagen mußte und schließlich dem Wahnsinn verfiel, näherte sich Segantini mit seiner Panorama-Idee der Vision eines harmonikalen Tempels, dessen riesige Innenwand aus nichts als gemalter Wahrheit bestehen sollte; – im Gegensatz übrigens zur Außenfläche des geplanten Rundbaus, die allein für Reklame reserviert war.

Aus anderer Richtung und mit einem anderen Ziel als Nietz-

sche nähert sich Segantini der Idee einer alles umfassenden Kunst. Im Gegensatz zu jenem träumt Segantini jedoch von einer neuen Synthese des Wahren, Guten und Schönen im Zeichen einer zur zweiten Natur gewordenen Kunst: als könnte der im 19. Jahrhundert aufgerissene Sinnhorizont mit Malerei wieder geschlossen werden; er scheint nichts zu ahnen von der Gefahr des ideologischen Kitsches, die hinter jeder harmonistischen Idee lauert: die Kunst als Kosmosersatz, die Malerei als lichtkultisches All-Over oder auch nur als metaphysisch aufgeladene Tapeten. – Wie soll das gutgehen?

Umgekehrt liegt in Nietzsches Heroismus und Desillusionismus des Erwachens, in seinem offensiven Bekenntnis zum Schein, in seiner Ausdruckslust nicht wenig Theatralik verborgen: eine vom Symbolismus geprägte Überdeutlichkeit der Gesten und Gebärden, als hätte der wortgewaltige Denker der einfachen Übertragungskraft seiner Worte insgeheim doch mißtraut und als ringe er mit der Geburt einer letzten, einer post-metaphysischen Sprache, in der die Unterscheidung zwischen Schein und Wahrheit, zwischen Gut und Böse, zwischen Gesicht und Maske ebenso gegenstandslos würde wie der zwischen Philosophie und Kunst. – Doch wer außer den Schauspielern könnte diese Sprache noch sprechen?

In einem Brief aus dem Jahre 1896 an den Journalisten Martinelli wird der Unterschied zwischen Nietzsches und Segantinis Denken offenkundig:

„Die Verkündigung der neuen Lehre ist vollendet. Und sie ist Unser würdig ausgefallen. Auf der Mauer, die den kleinen Garten der Liebe umgibt, der mit Mohnblumen besät ist, stehen die verheißenden Worte: ›Möge die Frucht Deines Leibes schön sein um der Liebe willen, stark um des Kampfes und weise um des Sieges willen.‹ Das sind die Worte, die der Geist des Idealismus der im Garten sitzenden Jungfrau zuflüstert.

Wenn Sie glauben, daß diese Allegorie als illustrative Ergänzung des Nietzsche-Gedankens dienen kann, so sagen Sie es mir gleich und ich stelle Sie Ihnen bis zum 10. des nächsten Monats zur Verfügung, zu welcher Zeit sie nach München abgehen muß.“

Mit "Nietzsche-Gedanken" ist hier der Einbandentwurf zu einer Zarathustra-Ausgabe gemeint. – Kaum anzunehmen, daß Nietzsche in jenem "Geist des Idealismus" etwas von seinem Zarathustra wiedererkannt hätte. Das Mißverständnis könnte nicht größer sein.

Und dennoch: Sind nicht beide ins Engadin gekommen, um dem Jahrhundert, in dessen träge Mitte und Mittelmäßigkeit sie hineingeboren wurden, nach oben hin zu entfliehen? Nach oben, das heißt in Richtung des nackt hervortretenden Urgesteins: dem äußersten Gegenbild zu den expandierenden Steinwüsten der großen Städte, in deren Zentren die Bahnhöfe und die Museen die neugewonnene Herrschaft über den Raum und die Zeit dokumentierten, während sich in den Außenbezirken, wo das

Industrieproletariat zusammengepfercht wurde, der soziale Sprengstoff akkumulierte.

Gegen die Metropolen, und doch in geheimer Verbindung mit ihnen, entdeckten Nietzsche und Segantini – jeder für sich – das Engadin als ultimative Landschaft. Hier schien in symbolischer Überhöhung und Verdichtung noch einmal alles zusammengekommen und übereinandergeblendet zu sein, was Europa an elementaren und produktiven Gegensätzen zu bieten hat: Norden und Süden, aber auch Weideglück und Transzendenz, Eiszeit und utopisches Licht, Hüttenfriede und Gipfeleinsamkeit. Hier konnten sich antizivilisatorische Affekte zu einem Pathos der Distanz verfeinern, und hier war der Ort, an dem Selbstinszenierungen ins Heroische umschlagen mußten, um nicht zu sagen: ins Groteske.

In dieser Höhenenklave also, wo – Nietzsche zufolge – das Höchste gleichzeitig das Tiefste ist, ließen sich der Maler und der Philosoph zu programmatischen Höchstleistungen inspirieren. – Am Vorabend der heißen Phase der Moderne übte man sich in heroischen Posen. Und das verbindet.

Wäre es also vielleicht doch möglich gewesen, daß Nietzsche im jüngeren Segantini den Maler seiner Erlösungsvisionen erkannt und – als eine Art Rache am Übervater Richard Wagner – statt wie vordem zur Musik sich nun via Segantini öffentlich zur Malerei bekannt hätte, zum divisionistischen Nebeneinander der Farben? Hätte zwischen

Die Kapelle im Fexstal



Hier zum Beispiel hätten sich die Wege von Nietzsche und Segantini kreuzen können.

Segantini und Nietzsche gar ein gemeinsames Projekt entstehen können, in dem sich beide einen Reim auf ihre auseinanderstrebenden Begriffe von Wahrheit hätten machen können: ein von einem produktiven Mißverständnis getragenes Anti-Bayreuth?

Hätte also – um diese Fiktion zu einem absurden Schlußbild auszuspinnen – die Kunst des 20. Jahrhunderts nicht auch damit einsetzen können, daß Nietzsche, als Zarathustra verkleidet, vom zentralen Felsen des Engadin-Panoramas herabsteigend, der Weltöffentlichkeit in verschiedenen Szenen die "Lehre von der ewigen Wiederkehr des Gleichen" verkündet; und hätte aus einer solchen, von einer Parodie nicht mehr unterscheidbaren Synthese von Malerei und Philosophie, von radikaler Oberfläche und kritischer Tiefe, nicht eine neue Form des Theaters hervorgehen können: ein Satyrspiel um den im 19. Jahrhundert auseinandergesprengten Begriff der Wahrheit und seiner Rettungsversuche im Namen des Gesamtkunstwerks; eine kulturtherapeutische Entspannungsübung in Echtzeit; ein rechtzeitig in Szene gesetztes Immunisierungsprogramm gegen solche unsäglichen Begriffe wie "Übermensch", "Sinnhorizont" oder "Letztbegründung"; so daß heute das Wort Engadin so viel bedeuten würde wie: Tibet?

SALONGESPRÄCH

Zwischen den eisigen Höhen der Abstraktion und dem milden, bilderreichen Klima des Südens liegt ein Hotel mit schöner Aussicht. In seinen gepolsterten Möbeln finden die Durchreisenden Entspannung und die Gewißheit, daß Europa eine Mitte hat. Eintausendachthundert Meter über dem Meeresspiegel, gleich weit entfernt von Rom, Aachen, Paris, Prag, und Wien, hat sich der Dunst der alteuropäischen Metropolen verzogen. Tritt man an wolkenlosen Tagen vom Salon aus auf die Terrasse des Hotels, so grüßen die gletscherumsäumten Gipfel, und nachts sind die Sterne zum Greifen nahe. Der am Fuße des Hotels sich ausbreitende See verdoppelt den Anblick noch und rundet ihn gleichzeitig ab zu einem Bild, das auf dem Kopf steht, – zeitlos wie alles einfach Reflektierte.

Zurückgekehrt in den Salon, kehrt auch die Geschichte wieder: an den Wänden hängen Bilder, in den Regalen stehen Bücher; ein schwarz lackierter Flügel aus Leipzig, in dessen zur Seite geklapptem Deckel sich der böhmische Leuchter spiegelt, steht auf einem tiefroten Teppich, der mit orientalischen Mustern spielt.

In einer der Sesselgruppen unterhalten sich ein Künstler, ein Philosoph und der Hoteldirektor über das Verhältnis von Wahrheit und Schein. Ein anspruchsvolles Thema, bei dem der Philosoph, da er sich gleichsam auf ureigenem Gelände befindet, leichtes Spiel hätte, wäre der Künstler

nicht ebenso besessen von diesem Problem, das mit dem Pinsel alleine nicht mehr zu lösen ist; und selbst der Hoteldirektor, sonst eher ein dem Pragmatischen verpflichteter Mensch, entzündet sich am Hin und Her der affektgeladenen Worte und läßt, wohl aus der Befürchtung heraus, das Gespräch könne vorschnell versiegen, mit einer nervösen Handbewegung über der linken Schulter, immer wieder neue Liköre, Schnäpse und schließlich Mocca auftragen, obwohl im Eifer der philosophischen Auseinandersetzung zunächst einmal keinerlei Gebrauch davon gemacht wird.

Offenbar handelt es sich um ein Modethema, das einer ganz eigenen Dramaturgie gehorcht. Die ins Feld geführten Begriffe werden in derart verschiedener, teilweise sogar entgegengesetzter Weise verwendet, daß mehr und mehr Leidenschaft ins Spiel kommt. – Jedenfalls gesellen sich im Laufe des Gesprächs diejenigen unter den Gästen hinzu, die sich gerade in der Bergwelt, knapp unterhalb der Baumgrenze, Aufklärung über ihre allgemeine und besondere Befindlichkeit erhoffen, wofür dieses Thema nicht schlecht geeignet scheint, da sie im Glauben gekommen sind, hier oben nicht nur der eigenen Gesundheit, sondern der Wahrheit selbst näher zu sein als im Dickicht der Städte, andererseits aber auch auf bestimmte urbane und das heißt doch letzten Endes scheinhafte Bedürfnisse nicht verzichten zu können glauben. Ein Zustand, der seinerseits Aufklärung fordert.

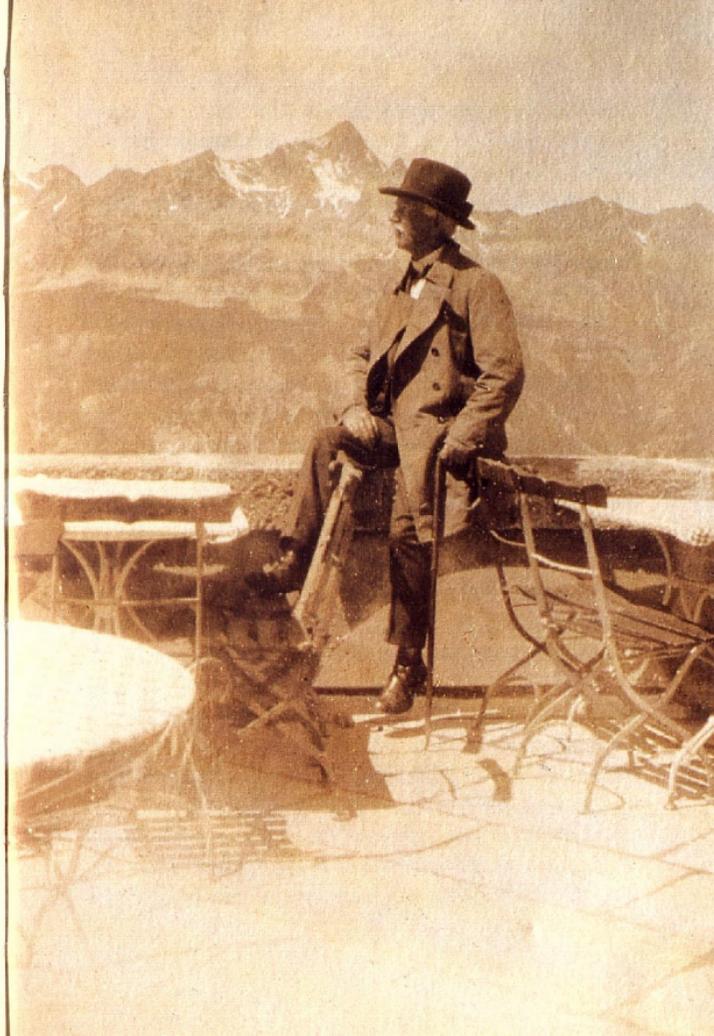
Während sich der Philosoph auf dem Höhepunkt seiner Ausführungen mit einem jugendlichen Satz der Bequemlichkeit des Polstersessels entreißt und mit emphatischen Worten den Schein in der Welt als eine Notwendigkeit bejaht und noch im selben Tonfall die sogenannte Wahrheit zu einem Stück verlogener, dem Leben schlechthin feindlicher Moral erklärt, wendet sich der Künstler, nun ebenfalls aufgerichtet, einem der großen, zum See hin geöffneten Fenster zu und deutet mit einer weit ausladenden Geste auf die gerade im Abendlicht verglimmende Bergkette: für ihn als Künstler seien die Farben und Töne das einzig Wirkliche; in ihrem heiligen Zusammenklang offenbarten sich die Gesetze einer kosmischen Harmonie, die es vor allem anderen zu respektieren gelte. Nur solche Bilder seien wahr, welche von dieser Harmonie, die alle Dinge durchwalte, bis ins Mark hinein erfüllt seien. Hier, in der elementaren, lichtdurchfluteten Welt des schon dem Süden zugeneigten Hochgebirges, fühle er sich aufgehoben in der Mitte des Seins.

Bei diesen letzten, recht eigentlich zum Schweigen verurteilenden Worten des Künstlers läßt sich der Philosoph, dem solche Harmonie-Bekenntnisse zutiefst geschmacklos vorkommen, mit einer leicht frivolen Drehung in den Sessel zurückfallen und findet, nach einer kurzen Phase des Abfederns, zu jener Haltung zurück, die nicht nur seine Verehrer für eine Demonstration intransigentem Geistigkeit halten müssen: die ausgestreckten Arme auf den ho-

hen Sessellehnen aufliegend, die Beine weit von sich gestreckt und das Kinn tief nach unten gezogen, so daß unter den buschigen Augenbrauen ein dämonisch-starrer Blick hervortritt, der so gar nichts zu tun hat mit der soeben heiliggesprochenen Natur.

In einem überraschenden Anflug von Heiterkeit, der dennoch auf Übung zu beruhen scheint, meldet sich der Philosoph erneut zu Wort. Wie um den vom Künstler eingeläuteten Bergfrieden zu stören, wirft er plötzlich das Wort PARIS in die Runde. Ja, Paris, quillt es aus ihm hervor, die geistige Hauptstadt Europas, die Kunstmetropole, wo Stil und Raffinement, fernab von deutscher Tiefenplumpheit und mediterraner Sorglosigkeit, noch etwas gelten würden, wo eine nervös gespannte Öffentlichkeit auf feinste Nuancen des geistigen und sinnlichen Ausdrucks zu reagieren verstehe, eine Stadt von unzweifelhafter Moderne, offen für alles, was mit dem Stachel des Bösen gesegnet sei, eine Stadt schließlich, wo man, hinabsteigend aus der selbstgewählten Einsamkeit spiritueller Höhen, wie ein Heimkehrender empfangen werde...

Der Hoteldirektor, der sich seinen Gästen gerne als Mann von Welt empfiehlt, ist nicht unglücklich über diesen unverhofften Themenwechsel. Scheint doch jetzt der Moment gekommen, um vom ersten Fach der Philosophie ins Anekdotische überzuwechseln. Doch auch der Künstler, so sehr er sich zur heilen Welt der Berge bekennt, erweist sich als ein großer Bewunderer dieser von künst-



lerischem Leben so reich erfüllten Stadt, mit ihren bedeutenden Museen, ihren Kathedralen, Boulevards und illustren Menschenströmen. Ohne je dort gewesen zu sein – ein Schicksal, das er mit dem Philosophen teilt -, bildet diese Stadt überdies im Horizont seiner künstlerischen Erwartungen seit langem eine feste Größe. Aufgestachelt von einigen Bemerkungen des Hoteldirektors über die für Paris geplante Weltausstellung, wo ein Ingenieur namens Eiffel einen 300 Meter hohen Aussichtsturm aufzustellen beabsichtige, läßt er sich nun gar zu dem Satz hinreißen, Paris müsse mit Kunst erobert werden, und zwar mit ganz großer Kunst. Paris brauche Berge.

Endlich greift man auch zu den bereitgestellten Getränken. Die inzwischen hereingebrochene Nacht führt einige der Gäste erneut auf die Terrasse. Der Große Wagen, das bekannteste aller Sternbilder, steht über dem Horizont wie immer. Seine beiden der Deichsel entgegengesetzten Sterne lenken den Blick auf den Polarstern. Eindeutig Norden. – Süden liegt demnach tief drunten.

IM SCHATTEN DES GIPFELS

In St. Moritz finden wir das größte, berühmteste und zugleich letzte Werk Segantinis: drei mächtige Gemälde mit dem zusammenfassenden Titel "Werden-Sein-Vergehen", bisweilen auch "Die Natur", "Das Leben", "Der Tod" genannt. Es sind in mehrfacher Hinsicht Schicksalsbilder. Ihr Thema ist die Vergänglichkeit als Schicksal der Menschen. Wie um es tautologisch zu verstärken, tragen die unfertigen Stellen der dritten Tafel die makabre Spur des Schicksals ihres Schöpfers, der es nicht vollenden konnte, weil er während der abschließender Arbeiten am Zentralstück "Sein" von einer verschleppten Blinddarmentzündung dahingerafft wurde. Und obendrein ist es das Schicksal dieses Triptychons, daß es, bei aller Souveränität, die es für sich hat, als Hauptwerk Segantinis zugleich Ausdruck seines größten Scheiterns ist. Selbst in den zum gelungenen Ende gebrachten Teilen verkörpert es die glücklosen Gründe seiner Entstehung und kämpft gegen den Schatten unerfüllter Großartigkeit.

Der Künstler, unbestritten der bedeutendste Alpenmaler, plante zur Weltausstellung 1900 in Paris das größte und vollkommenste Landschaftspanorama aller Zeiten – Über 4000 Quadratmeter Bildfläche, 220 Meter Umfang, 20 Meter Höhe, in der Mitte, umgeben von imitierter Natur mit dem synthetischem Aroma würziger Bergluft, ein künstlicher Hügel zum Ausblick auf die in das faszinierende Licht

seiner Malerei getauchten Bergketten, die das Engadin umgeben, die gewaltigen Gipfel, die Seen, die wichtigsten Ortschaften, die großen Hotels. Von ihnen vor allem erwartet Segantini die Finanzierung des Unternehmens. Um sie zu gewinnen, führt er als Argument den Eiffelturm an, erwähnt die damit auf der vorangegangenen Weltausstellung gemachten Einnahmen von 5,5 Millionen Schweizer Franken, rechnet den potentiellen Geldgebern für das Panorama die unglaubliche Zahl von 32.000 Besuchern pro Tag vor, preist ihnen zusätzlich die 3.200 Quadratmeter der für Werbezwecke nutzbaren Flächen der Außenwand des geplanten Rundbaus an und macht den Vorschlag zur Gründung einer Aktiengesellschaft, um die Mittel für das Projekt aufzubringen. Fortgerissen von seiner Euphorie formuliert er wörtlich: "Für die ersten Arbeiten brauche ich nicht mehr als 50.000 Franken. Ich verlange für mein Werk keinerlei vorausgehende Vergütung. Sowie die Aktionäre ihr volles Kapital erhalten haben werden, werde ich mit 25% am Gewinn teilhaben bis zu einem Reingewinn von einer halben Million, dann, d.h.. von einer halben Million Reingewinn aufwärts mit 50%".

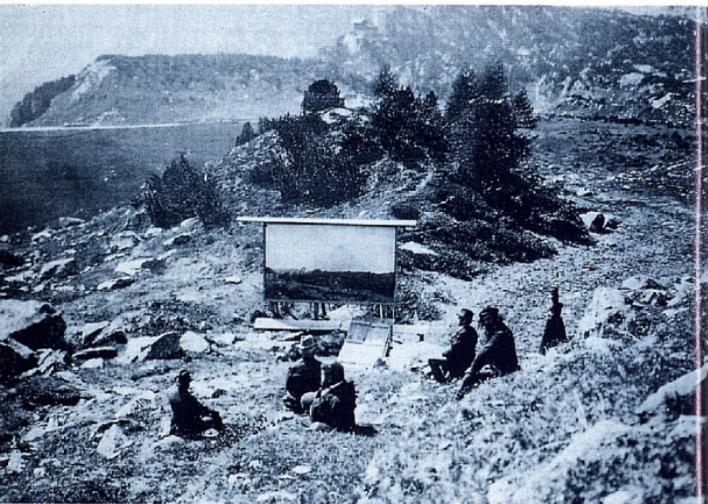
Die angesprochenen Unternehmer müssen weniger zuversichtlich gewesen sein. Letzten Endes konnten sie sich nicht dazu durchringen, die veranschlagte Gesamtsumme von 1,4 Millionen Franken bereitzustellen. Am 27. Januar 1898 wird das Projekt für gescheitert erklärt. Statt dessen bittet ein Hotelier, der nicht zu den ganz großen gehört,

Das Palace im Winter



Am 27. Januar 1898 wird es Gewißheit:
Die Finanzierung des Panorama-Projekts ist gescheitert.
Die Grand-Hotels verzichteten auf Segantinis Propaganda.

"Sein" im Freien



"Daß ich ins Gebirge gegangen sein soll, um mit meiner Kunst Geschäfte zu machen, ist eine erbärmliche Lüge, und ich bin bereit, dies durch Zeugnisse zu beweisen."

nämlich Rudolf Bavier, damaliger Besitzer des Belvédère, den Künstler ein Gemälde über St.Moritz anzufertigen. Schon drei Tage später schlägt Segantini ein mehrteiliges Bild vor, umreißt die Darstellung, beschreibt die aufwendige Rahmung (geschnitzt und vergoldet, "selbstverständlich mit Feingold") verlangt 16.000 Franken "per sofort als Zustimmung" und bekommt sie. Er macht sich an die Arbeit, knüpft erneut Kontakte zum Schweizer Sekretariat der Weltausstellung, will unbedingt wenigstens diese Arbeit präsentieren ("Ich bedarf der Gewißheit, daß eine Wand des Salons von 19,50 Metern für mein Werk reserviert werden wird") und erlebt, wie sich bleiern der hohe Anspruch auf das noch zu malende Bild legt. Das Panorama-Komitee distanziert sich von seinem Ansinnen, ersatzweise das Triptychon in Paris zu zeigen.

Wie kann der Künstler dieses Problem bewältigen? Schließlich weiß er, daß er der Größe der Idee keinen angemessenen ästhetischen Ausdruck mehr verleihen kann – aber er will, ja er muß gegen den Verlust an Bedeutung ankämpfen. Wie ein Berserker arbeitet er an den drei Tafeln gleichzeitig.

Er malt bis zur Erschöpfung, bis der Schlaf ihn übermannt. Häufig auch baut er die großen Leinwände im Freien, vor der darzustellenden Landschaft auf. Besonders der Malplatz vor seiner Hütte auf dem Schafberg wird zur Pilgerstätte seiner Bewunderer, die dem Besessenen ehrfurchtsvolle Blicke über die Schulter werfen. Ende September

1899 steht er wieder dort und will nicht aufgeben, obwohl das Wetter schlecht ist und er heftige Leibscherzen hat. Als endlich ein Arzt geholt wird, ist es zu spät. Segantini stirbt auf dem Berg – vom Gipfel seines Werkes bleibt ihm nur die Ahnung.

Umso mehr sollten die Teile des Triptychons im Schatten des ersehnten Großen zum Leuchten gebracht werden. Er weiß, daß er sein Vermächtnis malt. Es enthält alle Spuren der Auflehnung gegen den Verlust an Dimension. Es will "inhaltlich" wettmachen, was an Sensation aufgegeben werden mußte.

Über den Gemälden, die schon symbolgeladen genug sind, plant er, gewissermaßen zur Steigerung, symbolistisch bemalte Lünetten. Dort bläst dann beispielsweise eine Wind-Figur eine schwadige Wolke, in der sphärische Gestalten Leben und Tod darstellen, zur Erde. Weibliche Wesen verkörpern Alpenrose und Edelweiß. Engel tragen einen von transparentem Tuch spärlich umhüllten Frauenkörper zum Himmel, und so fort. All das blieb durch den plötzlichen Tod Entwurf und ist nur als Zeichnung erhalten. Die weitgehend ausgeführten Hauptbilder bieten Rätselhaftes an. Einen geheimnisvollen Vogelschwarm, geheimnisvoll verhüllte Personen, geheimnisvolle Lichtstrahlen. Besonders in den Strahlen wird der magische Impetus deutlich. Sie gehen, die definitive Mitte des Gesamten markierend, auf dem mittleren der drei Bilder von einem imaginären Zentrum aus. Fernab von allem Naturalis-

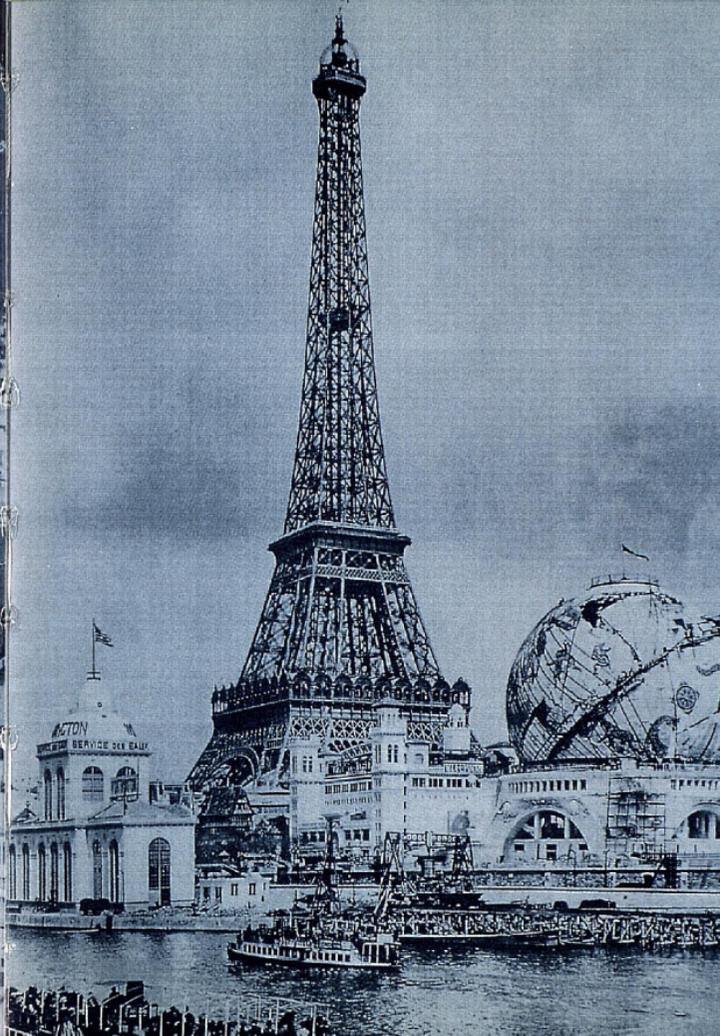
mus die untergehende Sonne darstellend, überziehen sie mehr als die Hälfte des über 6 Quadratmeter großen Gemäldes, auf dem im Vordergrund ein bäuerliches Paar demütig geneigt seine wenigen Kühe heimbringt.

Verlängert man die Strahlen in Richtung ihrer vom Horizont verdeckten Quelle, so treffen sie sich exakt in einem Punkt im Wald am Ortsrand von St.Moritz, das im Talgrund zu sehen ist. Die Nachgeborenen haben verstanden. Genau an der so bestimmten Stelle haben sie das Segantini-Museum errichtet.

Sein kapellenartiger, runder Körper weist durch einen vorgetzten Giebelbau dorthin, wo Segantini beim Malen der betreffenden Horizontpartie gestanden haben muß. Wir dürfen uns also, ganz im Sinne der verborgenen Absicht, Segantinis Geist vorstellen, wie er vom Schafberg aus auf sein Museum blickt, das im Schnittpunkt, aber nicht im Glanz der von ihm angelegten Strahlen steht – Stein gewordener Schatten einer groß angelegten Idee, die die Welt Staunen machen sollte.

Die Welt staunte über andere Dinge. St.Moritz brauchte Segantini nicht zu seinem Ruhm – obwohl gerade das Triptychon in dem kleinen Museum alle Bewunderung verdient. Es erstrahlt in unerklärlichem Licht mit einer Intensität, als wollte es für immer den Geringschätzigen heimleuchten.

Ein ganz anderer Aspekt der Ereignisse hingegen darf uns vertraut erscheinen. Es ist die Geschichte des opportuni-



stischen Projekts, mit welchem der Künstler Fördergelder mobilisieren will, indem er etwas anbietet, das den vermeintlichen Interessen der Geldgeber entgegenkommt. Die ursprüngliche Idee wollte noch von der Anziehungskraft der großen Panoramen leben, ohne zu bemerken, daß sie am Versiegen war. Die illusionistischen Rundgemälde hatten bereits ihre Attraktivität eingebüßt. Neu und faszinierend war etwas anderes: der Blick von der oberen Plattform der kühnen Metallkonstruktion des Ingenieurs Eiffel. Das ganze, wirkliche Paris als Panorama! Über das Engadin kursierten schon die ersten Fotografien, die durch ihre "Wahrheit" den Zeitgenossen viel aufregender erscheinen mußten, als noch so gute Gemälde. Für Alpen-Andacht war die Zeit vergangen. In den Engadiner Grand-Hotels brannte schon seit zwanzig Jahren elektrisches Licht. Der Besitzer des herrschaftlichen Kulm hatte 1879 als erster am Ort Glühbirnen installieren lassen. Entdeckt hatte er sie in Paris – auf einer Weltausstellung.

ORNAMENT ALS DENKMUSTER

Das zweigeschossige Haus steht in einiger Entfernung parallel zur Straße, unmittelbar am Rand des Waldes, der sich dahinter steil den Berg hinaufzieht. Es wirkt einfach. Vier podestartige Stufen führen zu der zweiflügeligen Eingangstür. Dahinter ein Korridor, durch den man geradeaus zu der am anderen Ende liegenden Treppe gelangt. Rechterhand die ehemalige Stube, Holzvertäfelt, mit Kachelofen und rundem Tisch. Übers Eck insgesamt vier Fenster. An der an den Ofen anschließenden Wand eingebaute Bücherschränke mit verglasten Türen. Bücher und Broschüren auch auf den Fensterbänken und auf dem Tisch, an dem ein jüngerer Mann sitzt, der einen musternden Blick auf die Hereinkommenden wirft. Vor ihm eine alte, metallene Geldkassette, die signalisiert, daß ein Eintrittsgeld erwartet wird. Zugleich erinnert sie daran, daß auch manches andere im Raum, trotz der Patina, die es trägt, später hinzugefügt sein könnte. Was authentisch erscheint, ist womöglich nostalgische Inszenierung. Die Stube läßt nur entfernt ahnen, wie darin gelebt wurde.

Entsprechend geht es in den anderen Räumen im Erdgeschoß weiter. Wenig Mobiliar, etliche Vitrinen, diverse Fotografien vergangener Zeiten an den Wänden. Die Treppe hoch dann vorbei an Musik-Notationen und Selbstdarstellungen prominenter Besucher des Ortes. Oben mehrere verschlossene Türen mit der Aufschrift "privat". Und das

Zimmer, das der Grund ist, dieses Haus zu besuchen. Hier lebte Friedrich Nietzsche in den achtziger Jahren während der Sommerzeit.

Der Blick fällt auf ein bäuerliches Bett gleich links neben der Tür. An seinem Fußende, Richtung Fenster, ein Sofa, ein kleiner Arbeitstisch, ein Stuhl. Rechts vom Fenster ein hölzerner Waschtisch mit Kanne und Schüssel, auf dem Dielenboden der Nachtopf. Die ganze rechte Wand Einbauschränke, die in ihrer Oberfläche die deckenhohe Holzvertäfelung fortsetzen. Wo waren die Bücher in diesem mit Arvenbrettern verkleideten Raum? Nirgends ein Regal. Wurden sie im Schrank verstaut? Sein Freund Paul Deussen, der Nietzsche 1887 hier besuchte, beschreibt das Zimmer anders (oder beschreibt er ein anderes Zimmer?): "An der einen Seite standen seine mir von früher her meist noch wohlbekannten Bücher, dann folgte ein bäurischer Tisch mit Kaffeetasse, Eierschalen, Manuskripten, Toilettengegenständen in bestem Durcheinander, welches sich ... bis zu dem noch ungemachten Bette fortsetzte."

Die Bücher als Haupteindruck, kein Waschtisch, kein Sofa. "An der einen Seite..." klingt, wie wenn die ganze Wand voller Bücher gestanden hätte. Wo soll das gewesen sein? An der in Frage kommenden Seite haben wir die Wand-schränke. Vorne das Fenster. Gegenüber den Schränken das Bett. Links vom Fenster allerdings, Richtung Zimmer-ecke, ist etwas Merkwürdiges zu sehen. Mit der Ober-

Nietzsches Zimmer im heutigen Zustand



Wir wissen nicht, ob es den Spiegel, den Teppich oder das Sofa enthielt. Mit Gewißheit aber läßt sich sagen, daß die Täfelung später hinzugekommen ist.

kante fast an die Decke stoßend, ist da eine vielleicht fünfzig mal achtzig Zentimeter große, mit einer einfachen Leiste gerahmte, dunklere Fläche. Genauer betrachtet zeigt sich, daß die Täfelung hier aufgeschnitten ist und wir auf die Wand dahinter schauen können, und wir erblicken ein Stück Tapete. Es ist ein Stück Wahrheit in diesem durch und durch falschen Zimmer. Unter dem Holz jahrzehntelang verborgen lag der Hinweis, daß die rustikale Verkleidung erst später hinzugekommen ist. Ebenso wenig gab es die eingebauten Schränke. Nietzsches Zimmer war tapenziert! Er selbst hatte die Tapete ausgesucht und auf eigene Kosten anbringen lassen. Es war ein anderes Zimmer. Weniger ländlich, weniger warm. Dafür schwerer, tiefer, dunkler. Ornamental gemustert.

Die Tapete zeigt in mattem Braungrün diagonale gekreuzte Bänder mit gewelltem Rand. In den von ihnen begrenzten rautenförmigen Flächen ist jeweils ein heraldisch stilisiertes Motiv dargestellt: drei Blüten, die derselben Wurzel entsproßen. Das Muster ist weit entfernt von der Raffinesse des späten 19. Jahrhunderts. Zeitgemäß wären Blumenmeere oder gar Trompe-l'œil-Illustrationen gewesen. Die Entscheidung fiel aber zugunsten des Ornaments, zugunsten des Urmotivs der Musterausbreitung: frei von kompositorischer Spannung, endlos in sich selbst. Es leuchtet unmittelbar ein, daß er sich hier gegen das Pure gekalkte Wände, gegen das Handwerkliche von Holzvertäfelung, gegen die modischen Muster-Motive seiner Zeit

Ein Loch in der Verkleidung
als Fenster zur Wahrheit



Nach Jahrzehnten der Vergessenheit entdeckte man Nietzsches Tapete wohlbehalten unter dem Holz.

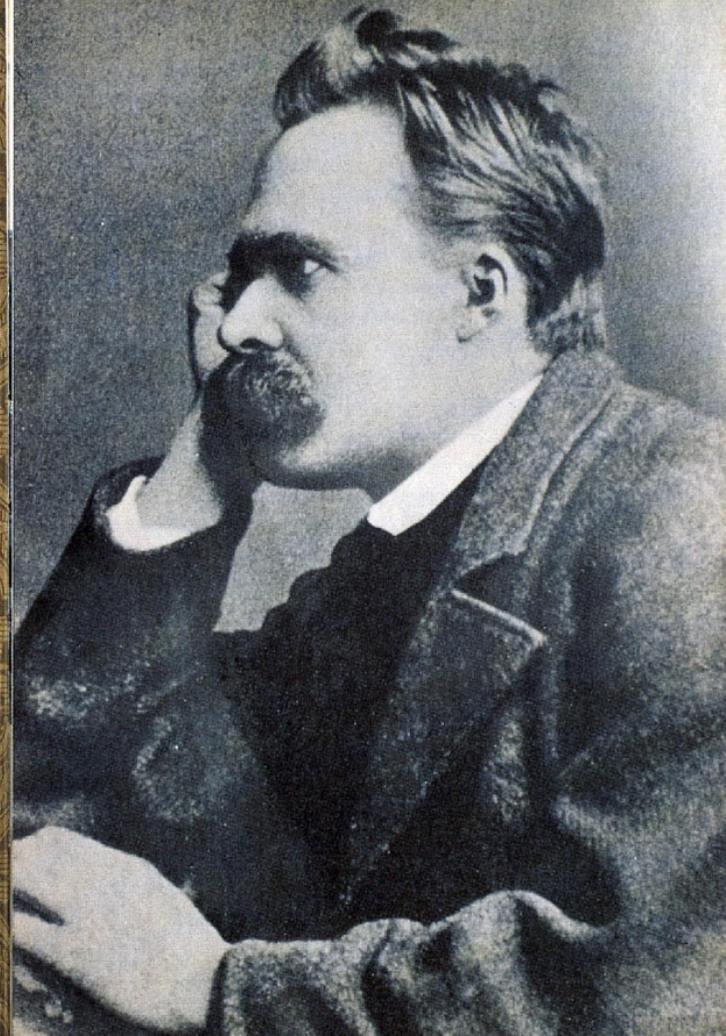
für das Ornament entschieden hat. In ihm nämlich steckt die dekorative Zusammenfassung von so etwas wie Weltgeist.

Im europäischen Ornament jener Zeit fließen orientalische Verschlingungen, arabischer Flechtmuster, asiatische Elemente auf dem Hintergrund hellenistischer Strukturen zusammen. Keine andere Ausdrucksform ist von entsprechendem Internationalismus und damals war auch keine auf einem höheren Niveau der Abstraktion. Was aber mindestens ebenso wichtig ist: die Quellen des Ornaments sind alle nicht-christlicher Natur. Gefiltert durch die Zeit, gereinigt von ursprünglichen Bedeutungen hinterlassen sie einen ideologiefreien Niederschlag, der – wiederum ideologisch betrachtet – die einzig angemessene Illustration von Nihilismus wäre.

In einem Tapetenmuster wie dem beschriebenen gibt es kein Teil, das bedeutender sein kann als ein anderes, gibt es außer der Oberfläche keinen Sinn, gibt es kein Versprechen. Im Gegensatz zur gekalkten Wand oder zur Holzvertäfelung hat diese Oberfläche keinerlei Ethos. (Ihre Freiheit von Gesinnung ist für einen Moralisten wie Adolf Loos so unerträglich, daß er sich in seiner Schrift "Ornament und Verbrechen" zum Rassismus hinreißen läßt: Er nimmt als Urform des Ornaments die Tätowierung an – und von dieser Herkunft wäre außer Barbarei nichts zu erwarten: "Wenn ein tätowierter in Freiheit stirbt, so ist er eben einige Jahre, bevor er einen Mord verübt hat, gestorben").

Wer die Umgebung von Nietzsches Sommerklause in Sils Maria kennt, kann nachvollziehen, welche Spannung bestehen mußte zwischen der kontrastreichen Schönheit seines Lieblingsplatzes am Eingang des blumenreichen Fextals, wo er auf einem Rasenstück im Schatten von Bäumen direkt über einem hinabstürzenden Bergbach lagern konnte – nur noch wenig entfernt von den abweisenden Felsen mit den unnahbaren Gletschern – und dem beruhigenden Gleichmaß seiner vier Wände. Wenn er nach seinen täglichen Spaziergängen dann zuhause beim Arbeiten aufblickte vom Papier und in der absichtslosen Art des Nachdenkenden vor sich hinschaute, so mußten die noch flüssigen Gedanken sich fast zwangsläufig verfangen in einem assoziativen Gewebe aus botanischer Pracht, dahinrauschender Wildheit, eisiger Härte, felsiger Kargheit – und Tapetenmuster.

Nietzsche nannte sein Zimmer seine Höhle. Die Tapete ist für ihn das erholsame Innenfutter seiner Außenwelt. Umgeben von ihrer ausbalancierten Unaufgeregtheit, die in jeder Richtung unendlich fortsetzbar wäre, formuliert er die essentielle These von der ewigen Wiederkehr des Gleichen... Auch mancher Gedanke zur Ästhetik präzisiert sich in diesem Arbeitszimmer an der Tapete: "Welche Mittel haben wir, uns die Dinge schön, anziehend, begehrenswert zu machen, wenn sie es nicht sind? – und ich meine, sie sind es an sich niemals!" fragt er unter Eintrag 299 in "Die fröhliche Wissenschaft" und nennt einige Methoden



künstlerischer Arbeit, darunter: " ...eine Oberfläche und Haut geben, welche keine volle Transparenz hat." Und im übrigen solle man weiser sein als die Künstler: "Denn bei ihnen hört gewöhnlich diese ihre feine Kraft auf, wo die Kunst aufhört und das Leben beginnt; wir aber wollen die Dichter unseres Lebens sein, und im Kleinsten und Alltäglichsten zuerst!" Dementsprechend mußte die Höhle tapeziert sein. Ein Anstrich wäre keine Haut, wäre zu direkt, hätte zu wenig sublimen Verzögerung. Ebensovienig wie die Täfelung mit Holz, die bloße Verblendung wäre und den Gedanken an das Darunter vernagelt hätte.

Im Herbst 1886, nach einem Sommer in Sils, verfaßt Nietzsche die Vorrede zur zweiten Ausgabe der zitierten Schrift und liefert, wie berauscht von seinen Zimmerwänden, die Erklärung seiner ästhetischen Entscheidung: "O diese Griechen! Sie verstanden sich darauf, zu leben: dazu tut not, tapfer bei der Oberfläche, der Falte, der Haut stehen zu bleiben, den Schein anzubeten, an Formen, an Töne, an Worte, an den ganzen Olymp des Scheins zu glauben! Diese Griechen waren oberflächlich – aus Tiefe! Und kommen wir nicht eben darauf zurück, wir Wagehalse des Geistes, die wir die höchste und gefährlichste Spitze des gegenwärtigen Gedankens erklettert und uns von da aus umgesehen haben? Sind wir nicht eben darin – Griechen? Anbeter der Formen, der Töne, der Worte? Eben darum – Künstler?"

ST.MORITZ – EIN HEILIGER MIT SCHÖNEN BEINEN

Hoch türmen sich gewaltige Schrankkoffer in vier Lagen übereinander, festgezurt mit dicken Seilen auf der Pritsche des robusten Fuhrwerks, an dessen Deichsel zwei stämmige Pferde geschirrt sind. Auf dem mit einer zusammengelegten Decke gepolsterten Bock sitzt, gut zwei Meter über dem Boden, auf halber Höhe des Gepäckhaufens ein Bursche in klobigen Stiefeln, derber Hose, kragenlosem Bauernkittel, auf dem Kopf einen verbeulten, schmalkrempigen Hut. Hinten, wo einige Koffer eine Stufe bilden, steht ein zweiter Mann, der den Transport begleiten wird, um aufzupassen, daß sich nichts löst, nichts verrutscht, nichts verloren geht. Seine Kleidung unterscheidet sich von der des Fuhrmannes dadurch, daß er ein Hemd mit einer Jacke darüber trägt, wodurch er eher wie ein Handwerker erscheint. Sein Kopf jedoch ist unbedeckt, was seiner finsternen Miene die zwiespältige Ausstrahlung vom Stolz eines niedrigen Standes gibt. Ein dritter steht neben dem Wagen. Seine Hose ist so formlos, wie die der beiden anderen, aber er hat Schnürschuhe an und ein dunkles Jacket über einem weißen Hemd mit Krawatte. Auf dem Kopf eine üppige Ballonmütze. Die linke Hand stützt er lässig in die Taille. In der rechten hält er einige Papiere, die er gleich dem Kutscher geben wird: die Frachtbriefe. Er hat sie, weil er beim Beladen alles überprüft hat. Er kann lesen. Jetzt grinst er in Richtung des Betrachters

Gepäcktransport in St. Moritz vor etwa hundert Jahren



Mit Staunen registrieren wir die Dimension der Koffer. Reisen war in ganz anderer Weise als heute Teilnahme an gesellschaftlichen Ritualen. Leichtes Gepäck hätte nicht Beweglichkeit, sondern Deklassierung bedeutet.

und signalisiert damit, daß ihn mit den verschlossenen Kerlen auf dem Wagen wenig verbindet. Zu ihnen will er höchstens der Vermittler sein. Seine Aufmerksamkeit gilt den Besitzern der Gepäckstücke und sicher lassen auch sie ihm die eine oder andere Aufmerksamkeit zukommen. Daher hat er diesen Ausdruck devoter Unverschämtheit, den manche für Bauernschläue halten mögen. Noch sind die Bremsen angezogen, aber bald wird Bewegung in das Bild kommen. Der Wagen entfernt sich dann und mit ihm die Fuhrleute, die aus der Gegend stammen und so schlicht, so unverfälscht sind. Den Gästen gefällt das. Die zwei allerdings könnten sich in ihren perversesten Phantasien nicht vorstellen, daß sie oder ihre Frauen jemals in die Garderobe schlüpfen würden, von der sie gleich einige Kubikmeter, nach einem Urlaub der Herrschaften, zu Tal transportieren werden.

Das heile Bild von eben läßt einen tief zerrissenen Hintergrund erkennen. Die Bürger aus den Städten, die hier Gesundheit tanken, die aus dem Wasser, dem Licht und der Luft neue Kraft schöpfen wollen, infizieren die Landschaft und ihre Menschen mit dem zersetzenden Virus der Dekadenz, der das Reine und Starke angreift und so die vorgeblichen Gründe für ihr Kommen zerstören wird. Die hygienischen Anliegen der Gäste, wie sie sich in den Bauten der Kurhotels manifestieren, rufen die Hygieniker der zweiten Art auf den Plan, jene, die sich um die ideologische Sauberkeit sorgen. 1905 wird der Schweizerische

Heimatschutz gegründet, und es war kein Zufall, daß gerade in den 40er Jahren – parallel zum deutschen Faschismus – seine Forderung nach Rückbau der Hotelpaläste ums Haar realisiert worden wäre: die Entfernung der Türme, Zinnen und Kuppeln, die Beseitigung der Belle-Epoque-Interieurs.

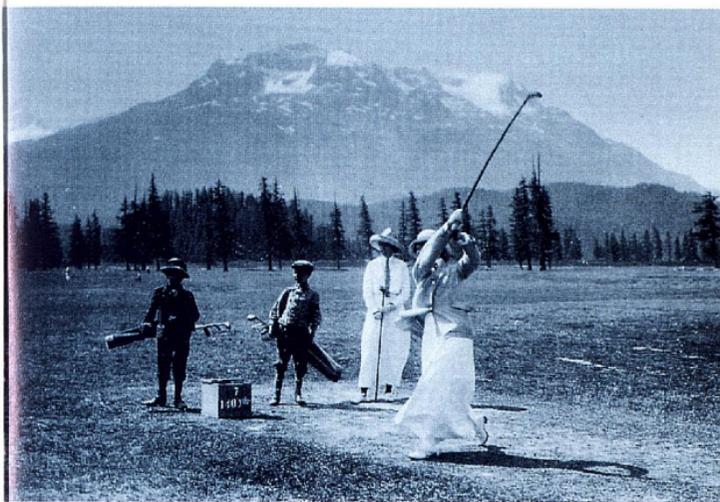
Mit völkischem Eifer sollte das Wahre, Schöne und Gute wiederhergestellt werden. Darin widerspiegelt sich der Versuch, das "Verdorbene" zu beseitigen, die "ungesunden" Elemente herauszuoperieren, um endlich eine Verwirrung zu kurieren, die schon Segantini befallen hatte. Wie nämlich, wenn nicht als geistige Verwirrung, könnte man sich erklären, daß der Maler idyllischer Bergbilder, die das einfache Leben glorifizieren, ohne Skrupel die Märchenburg des Hotel Palace betritt, wo die Vernichtung seiner Bildwelt Architektur wurde, um dort im Salon, der eine Mischung aus Kathedrale und Rittersaal ist, mit den versammelten Hoteliers über die Finanzierung seiner Panoramaidee zu konferieren? Er war in solchen Momenten sicher getrieben vom Willen, das gewaltige Projekt um jeden Preis zu realisieren. Aber er wird auch verführt gewesen sein von der verderblichen Anziehungskraft solcher Gemäuer, denn im Prinzip sollte sein Panoramaprojekt die überwältigende Umkehrung der von den Hotelbauten erzeugten Aura sein. So wie mit ihnen Paläste der Städte in die Berge kommen, würde er mit dem Panorama die Berge zwischen die Paläste in der Stadt setzen. Keineswegs im Sin-



ne eines Ausgleichs, sondern um zu zeigen, wie komfortabel das ursprünglich Unnahbare jetzt zur Verfügung steht. Einen ersten Eindruck davon könnte man schon mitten in Paris gewinnen. Für den, der sich dann aufmachen würde das wirkliche Engadin zu besuchen, wäre so gut gesorgt, daß die Annehmlichkeiten das Leben in der Stadt sogar übertroffen würden. Es gäbe nicht die strapaziösen, lärmenden Menschenmengen, nicht die häßlichen Spuren der Industrialisierung, nicht die dicht bebauten Straßen. Statt dessen Entlastung von allem. Diener für jeden Handgriff. Bereits am Portal ein livrierter Page. Zimmermädchen, die täglich frische Bettwäsche aufziehen. Etagenfrauen, die zur vereinbarten Zeit das Bad bereitet haben. Befrackte Kellner, die einem jeden Wunsch erfüllen können. Und dann köstliche Mahlzeiten auf feinstem Porzellan, Silberbestecke, Kristallgläser, Damasttischtücher. Räume voll kostbarem Mobiliar. In der Halle, im Salon und im Speisesaal andere Menschen aus anderen Städten, anderen Ländern, anderen Kreisen.

Das verbindende Merkmal der sich stets neu zusammensetzenden Gemeinschaft ist es, hier, in diesen Räumen, die eine andere Welt evozieren, versammelt zu sein – unter sich, über den anderen. Und dabei der großen Obsession des 19. Jahrhunderts nachgeben zu können, dem Wiedererwecken von Geschichte. Der historisierenden Mentalität jener Zeit entsprechend, sehen ihre Bauwerke aus wie akkumulierte Vergangenheit.

Golf im Gebirge



Sportliches und gesellschaftliches Vergnügen
– das bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts unbekanntes Motiv,
in die Schweizer Berge zu reisen.
Zuvor gab es nur einen Grund: Krankheit.

Blick aus dem Panoramawagen



Die wilde Natur präsentiert sich hinter Glas. Der Schauer, den unnahbare Felsen und zerklüftete Eismassen verursachen, ist ideale Grundlage für Tischgespräche, die sich wie von selbst dem Thema "Gefährlich Leben" nähern.

Die Hotelbauten von St.Moritz allerdings bieten in ihrem Ensemble mehr als in Fassaden und Interieurs organisierte Erinnerung. Unbewußt bahnen sie das vom Raum besessene 20. Jahrhundert an. Traditionelles Gefüge beginnt sich in ihnen zu zersetzen. Die Aufhebung des Gegensatzes zwischen dem Raum kultureller Leistung und dem Raum pragmatischer Nutzung bahnt sich an. Die Grandhotels in den Bergen sind komplexe Organismen auf der Grundlage einer erstaunlichen Symbiose zwischen Herberge und permanentem Fest. Vom Alltag wenden sie sich ab. Ihre Bezugspunkte sind nicht mehr der Platz und die Straße. Sie orientieren sich auf die Landschaft hin, die sie dominieren wollen. In der unmittelbaren Umgebung solcher Häuser beginnen sich utopische Konzepte zu realisieren. Anlagen zum anstrengungslosen Erreichen lohnender Gipfel werden konstruiert.

Der Blick von weit oben herab wird zur physischen Erfahrung von Menschen, die sich ohnehin oben dünken. Weniger in Ehrfurcht als in leicht schwindliger Erregung werden sie als erstes das große Gebäude erspähen, in welchem sie zur Zeit wohnen, um mit dieser Versicherung dem Blick dann die Freiheit zu geben, gefahrlos seine Eroberungen zu machen. Die geographische Exponiertheit der Hotels, ihr gewaltiges Volumen und ihre beherrschende Plazierung sind es, die den dort Versammelten ein neues Privileg verleihen. Die Unangepaßtheit, die Rücksichtslosigkeit dieser Bauten gegenüber der Landschaft nehmen

den Besuchern die Furcht vor der Gewalt der Alpen, wo Liebreiz an erbarmungslose Härte stößt, sengende Hitze plötzlich in klirrende Kälte umschlagen und allein schon falsche Kleidung den Tod bedeuten kann. Jetzt, von der Touristenfestung aus, unterstützt durch moderne mechanische Hilfen, kann man eine indirekte Begegnung mit dem Schrecken wagen und die bislang unbekannte Schönheit der Berge entdecken.

Von vornherein besteht ein gebrochenes Verhältnis zur naturverbundenen Euphorie, mit der alles hier oben als so rein, so stark, so gesund empfunden wird. Segantinis Thema war die saubere Seite. Der Aufenthalt in den Bergen bedeutet ihm seelische Reinigung. Die Reinheit der Natur widerspiegelt sich seiner Vorstellung nach im gläubigen und keuschen Leben der hier Ansässigen. Ihre bescheidene Ergebenheit soll Orientierung sein für ihn und alle, die das "Wahre" darin entdecken. Inhaltlich arbeitet seine Malerei an der Verbreitung eines Selbstbetrugs, der das "unverdorbene" Leben und den Blick darauf in den Bildern wie dasselbe erscheinen lassen möchte. Niemals hätte Nietzsche sich mit Segantini über die Verherrlichung pastoraler Einfachheit einigen können. Jener verteidigt ausdrücklich die Dekadenz als vom Leben nicht zu trennen und verachtet das sittliche Getue und die Anbetung der Bescheidenheit. In "Der Wille zur Macht" finden sich Stellen, die sich lesen lassen, als wären sie Segantini und seinen Bewunderern ins Stammbuch geschrieben: "Fleiß,

Bescheidenheit, Wohlwollen, Müßigkeit sind ebensoviele Verhinderungen der souveränen Gesinnung, der großen Erfindsamkeit, der heroischen Zielsetzung, des vornehmen Für-sich-seins". Dann die Benennung der europäischen Wurzel dieses einseitigen Hangs zur Tugend, der ihm wie eine halbseitige Lähmung vorkommt: "Die scheinbare Welt und die erlogene Welt – ist der Gegensatz. Letztere hieß bisher die »wahre Welt«, die »Wahrheit«, »Gott«. Diese haben wir abzuschaffen". Denn: "Alles, was einfach ist, ist bloß imaginär, ist nicht »wahr«. Was aber wirklich, was wahr ist, ist weder Eins, noch auch nur reduzierbar auf Eins". Abgesehen von der radikalen Zurückweisung von Segantinis Programm umreißen diese Sätze die ästhetische Position der Hotelpaläste, die statt der "Wahrheit" ihre Welt des Scheins entfalten.

Anders als für den Maler, der es religiös verbrämt zum Inhalt machte, war für den Philosophen das Engadin Zweck. Hier konnte er schärfer als im sommerlichen Mief der Stadt und frei von Kopfschmerzattacken denken. Wären die beiden sich je tatsächlich begegnet, hätte Segantini trotz Nietzsches Humor nichts zu lachen gehabt. Der hätte ihm, seinem Credo "cynisch und mit Unschuld" entsprechend, die rhetorische, in sich selbst beantwortete Frage stellen können: "Was gefällt allen frommen Frauen, alten? jungen? Antwort: ein Heiliger mit schönen Beinen, noch jung, noch Idiot."

Das Institut auf dem Friedhof in Soglio
links: Kleuderlein rechts: Sowa



Der Blick des rechts stehenden Mannes
geht in nordöstliche Richtung,
der Blick des links stehenden Mannes
geht in südliche Richtung.

Es gibt also zwei Willen,
weil keiner von ihnen ganz ist,
und was dem einen fehlt,
der andere besitzt.
(Augustinus)

AM PASS: DOPPELTE AUFMERKSAMKEIT

1. **Bild.** Zwei Männer (Sektion B) stehen mit dem Rücken zum Betrachter an einer Mauer und blicken bildwärts in ein östlich gelegenes dunstiges Tal hinab. Der Blick des rechts stehenden Mannes geht nach links, also in nord-östliche Richtung, der Blick des links stehenden Mannes geht nach rechts, also in südliche Richtung. Im Mittelpunkt müssen sich ihre Blicke kreuzen.

2. **Gegend.** Ein Hoch-Tal in der Schweiz. Am oberen Talabschluß der Paß, der zugleich Wasserscheide ist: Nordwärts fließt das Wasser zur Donau, südwärts zum Po. Nordwärts des Passes: glasklare Luft. Wer am Paß steht, kann in beide Richtungen blicken.

3. **Doppelte Aufmerksamkeit.** ABR weist darauf hin, daß die "Tapete" hinter den Anstrengungen der Avantgarde genauso wichtig ist wie die vor der Tapete verhandelte Sache. Auf beides zu achten heißt: doppelt aufmerksam sein. Die doppelte Aufmerksamkeit ist der Engpaß und Eingang, durch den der Geist der Avantgarde jetzt geht.

4. **Germania und Italia.** Zwei Freundinnen reichen sich die Hände: Freundschaft als Nähe und Berührung von Unvereinbarem.

5. **S. und N.** Die angestrenzte Idee des finalen Rundumblicks in doppelter Auslegung: Einmal als hingebungsvoller Blick auf das festlich erklärte Panorama des heimlichen Ortes, das andere Mal als sich entfremdender Blick auf den diesigen Horizont des abendländischen Geistes.

6. **Anstrengung in dünner Luft.** S. wie N. strengen sich ein für allemal sowie für alle und keinen an. In ihrer Anstrengung verdeutlicht sich das Modell der gegenwärtigen künstlerischen "Avantgarde". S. sucht die Transformation des freien Gipfelblicks in ein geschlossenes Panorama-Bildgehäuse: er bringt es – von einer Entzündung zur Strecke gebracht – nur zum leeren Modell-Atelier. N. sucht den umgekehrten Weg aus dem geschlossenen Schreibstuben-Gehäuse des philosophischen Diskurses ins freie Licht der südlichen Berge; er ist gezwungen, täglich an einem Felsblock umzukehren, den er "Zarathustra-Felsen" nennt.

7. **Entspannung am Ort gescheiterter Anstrengungen.** Ein Kreis deutscher Kunstfreunde spaziert von einem spätbürgerlich gestimmten Gründerzeit-Hotel aus bei schönem Wetter und in heiterer Stimmung zu ausgezeichneten

ten Blickpunkten und Bildanblicken. Das Gespräch kreist um S. und N.

8. **Gehen und sprechen.** Die Anstrengung der sich entspannenden Kunstfreunde zielt darauf, das Gespräch unablässig um die höchste Anstrengung in der Kunst kreisen zu lassen und währenddessen langsam die Aufmerksamkeit zu spalten, abzuziehen und neu zu richten: auf die Form des entspannten Gehens vor dem glänzenden Bild der Berge, auf die Form der Rückkehr in den abendlichen Salon, auf die Form des ernsthaften Gesprächs vor falscher (historistischer) Kulisse und in falscher (natürlicher) Umgebung.

9. **Die Künstler im Berghotel:** Doppelte Aufmerksamkeit.

10. **Modell.** Eines Abends bot das INSTITUT den versammelten Freunden im Salon eine kleine Vorführung an: In einem Lichtbildervortrag sprachen wir von einem Fähmann, der im Blick auf die bewegte Wasseroberfläche versucht, **gleichzeitig** den Grund, den Himmel und das Glitzern des Himmels über dem Grund zu sehen. Zur Verdeutlichung dieser Vorstellung führte das INSTITUT ein Modell vor: Zwei Bilder wurden in langsamer Bewegung aneinander (voreinander/hintereinander) vorbeigeschoben. Kein Blick konnte dieser Bewegung korrekt folgen. "Korrekt" hieße hier: doppelt.

11. Übung. Dies ist die schwierigste Übung und doch eine längst geläufige Fertigkeit der Kunst seit Cézanne: Die "Figur" gleichzeitig mit dem Grund (der "Tapete") zu sehen, also das eine und das andere und das eine...

12. Doppelt schmeckender Geschmack. Für ein doppelt sehendes Auge war der Kongreß "Zwischen Eis und Süden" ein doppelt schönes Bild.

13. B-Kunst. Das doppelt Schöne zu gewahren, erfordert eine doppelte Kunst. Das INSTITUT hat für die jetzt hinzukommende zweite Kunst den Namen "B-Kunst" vorgeschlagen.

AM SEE: ZWEI BLICKVERSCHIEBUNGEN

Die herbe Einladung des Archivs Beider Richtungen hatte uns im Vorfeld den erwartungsvollen Blick hinübergelenkt in die Schweizer Alpen. Von Franken aus war der Bergort und dessen Hochtal EIN EINZIGES schönes Bild. Der dem Ort vorauseilende Ruf, die Kühle und der Glanz der Gletscher und Gipfel, der Panoramamalmer und der Heldenphilosoph, alle sind uns Teile EINES BILDES gewesen, zu dem wir uns in der Einbildung im voraus als Motiv hinzusehen. Alles, was im VORBILD präzise Vorstellung war, ist von der untersten Peripherie, also vom GRUND her, ins Blickzentrum gerückt. So waren uns alle Einzelmotive des Vorausbildes des Kongresses gleichsam GERAHMT, da sie sich von allen unthematisierten Peripherien abhoben.

Ist uns also alles in St. Moritz zum Bild geworden, oder gab es vielleicht versteckten GRUND als der Aufmerksamkeit entzogene TAPETE?

Aus dem Blickwinkel des fernen Deutschland war das Gebirgstal insgesamt ein Bild. Alle Vorträge, Gespräche und Teilnehmer, die angekündigt waren, sind abgehobene Teilmotive des Kongresses gewesen. Alles AUSSERHALB dieses Tales war im Vorblick wie eine große Tapete.

Eine erste Bildverschiebung bahnte sich an, als nach An-

kunft in St. Moritz DORT die Gespräche begannen. Die als Bilder gefaßten und ins Bewußtsein aufgerichteten Vorträge und Gespräche formten sich im realen Sprachaus-
 tausch zu einer Art "Klangfläche" um, die selbst als GRUND starkem ABSEHEN ausgesetzt war. Das Hin und Her der Sprache wurde allmählich eine SCHLEIFENARTIG-RHYTH-
 MISCHE Klangbewegung, sie wurde ein tapetenähnliches Ornament, vor dessen Schicht sich alle Unternehmungen und Vorträge WIE BILDER abhoben.

Der zweite, in Verschiebung der Blickachsen erscheinende Grund lag etwas tiefer und ferner. Der mondän-schräge Ort, das knapp an der Noblesse vorbeizitternde Belvédère-
 Hotel, dessen Teppichböden und Tapeten, das Schwimmbad, die Berge ringsum; die Wolken hoch über dem Tal standen uns aufgerichtet entgegen und stemmten sich so in unser Bewußtsein. Aber ein ORTS-TEIL war von entgegengesetztem Charakter. Eine waagrecht-wegge-
 neigte Fläche ist in der Mitte unseres Aufenthaltes HIN-TER alle FIGUREN getreten. Der SEE am Rand des Or-
 tes war ein zweiter, wenig bemerkter Grund, VOR DES-SEN GLANZ SICH DIE FÜLLE DES TALES ABHOB. Im widerspiegelnden Blick des Sees war alles aufgehoben, wenn es einem nur gelang, von verschiedenen Richtun-
 gen in das SEEBILD zu blicken.

Aus der umgekehrt spiegelnden BILDFIGUR sah uns das

St.Moritzer See
 Ausschnitt aus "Sein"



Es scheint, als solle der Ort
 von divisionistischer Malerei verschlungen werden,
 während der See ruhig im Bild glänzt.

Talbild des Kongresses wie aus einem AUGEN an. Fremd, weil der gewöhnlichen Beziehung enthoben, schien der SEE wie ein AUGEN, das vom Talgrund her alles erfaßte, ohne je selbst von allem erfaßt zu werden. Richtungslos gleichwertig war im AUGEN des SEES unbemerkt alles umfaßt. Unser Sehdrang, der darauf zielt, durch barsche FIXIERUNG immerwährend TEILE bildhaft abzugrenzen, konnte dort im leichtbewegten Glitzern den Grundblick in Ruhe studieren. Alles überzog der See mit schimmerndem GLANZ, auch das Auseinanderklaffendste, und deshalb war er ein leidenschaftsloser GRUND.

Bei aufkommendem Wind, der im Talschnitt folgte, kräuselten kleine Wellen das Wasser und der SEE wurde BLIND.

WIE DAS TRIPTYCHON AUSSEHEN WÜRDEN

Das erste Gemälde "Die Natur" hat Herbststimmung mit der Sonne, die hinter den Bergen, die die Hochgebirge des Engadins einschließen, untergeht. Auf der Lünette darüber sieht man das Dorf St. Moritz in einer Winternacht von den Strahlen des Mondes beschienen. Auf dem Medaillon zur Rechten symbolisiert die Figur der Alpenrose den Frühling der Alpen. Auf einem Medaillon zur Linken symbolisiert eine Figur das Edelweiß, den Sommer in den Alpen. Dadurch beabsichtige ich die Natur des Hochgebirges und ihre Jahreszeiten zusammenzufassen und zu verklären. Das mittlere Bild "Das Leben" verkörpert das Leben aller Dinge, die ihre Wurzeln in der Mutter Erde haben. Die Gebirge im Hintergrunde sind von der untergehenden Sonne beleuchtet. Auf der Lünette fegt der Wind über die Erde, und man sieht die Darstellung von Leben und Tod in den Elementen Wasser und Feuer. In den Medaillons rechts und links befinden sich zwei symbolische Figuren. Das dritte Bild "Der Tod" verkörpert das Sterben aller Dinge. Es ist Winter, und die Natur ist unter dem Schnee begraben. Die Gebirge im Hintergrund sind von der aufgehenden Sonne beleuchtet. In einer Alpenhütte ist ein Mädchen gestorben, und während man auf das Begräbnis wartet, tragen die Engel in der oberen Lünette die Seele empor zum ewigen Leben. Die Medaillons auf der Seite haben zwei weitere symbolische Figuren.

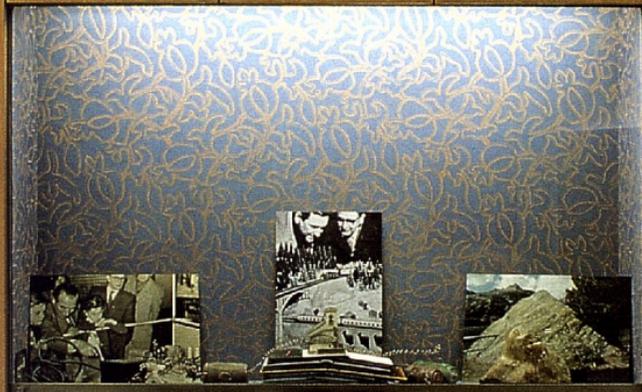
VON DER EITELKEIT DER KÜNSTLER.

Ich glaube, daß die Künstler oft nicht wissen, was sie am besten können, weil sie zu eitel sind und ihren Sinn auf etwas Stolzeres gerichtet haben, als diese kleinen Pflanzen zu sein scheinen, welche neu, seltsam und schön, in wirklicher Vollkommenheit auf ihrem Boden zu wachsen vermögen. Das letzthin Gute ihres eigenen Gartens und Weinbergs wird von ihnen abgeschätzt, und ihre Liebe und Einsicht sind nicht gleichen Ranges. Da ist ein Musiker, der mehr als irgendein Musiker darin seine Meisterschaft hat, die Töne aus dem Reiche leidender, gedrückter, gemarterter Seelen zu finden und auch noch den stummen Tieren Sprache zu geben. Niemand kommt ihm gleich in den Farben des späten Herbstes, dem unbeschreiblich rührenden Glück eines letzten, allerletzten, aller kürzesten Genießens, er kennt einen Klang für jene heimlich-unheimlichen Mitternächte der Seele, wo Ursache und Wirkung aus den Fugen gekommen zu sein scheinen und jeden Augenblick etwas "aus dem Nichts" entstehen kann; er schöpft am glücklichsten von allen aus dem unteren Grunde des menschlichen Glückes und gleichsam aus dessen ausgetrunkenem Becher, wo die herbsten und widrigsten Tropfen von guter und böser Letzt mit den süßesten zusammengelaufen sind; er kennt jenes müde Sich-Schieben der Seele, die nicht mehr springen und fliegen, ja nicht mehr gehen kann; er hat den scheuen Blick des verhehlten

Schmerzes, des Verstehens ohne Trost, des Abschiednehmens ohne Geständnis; ja, als der Orpheus alles heimlichen Elends ist er größer als irgendeiner, und manches ist durch ihn überhaupt der Kunst hinzugefügt worden, was bisher unausdrückbar und selbst der Kunst unwürdig erschien, und mit Worten namentlich nur zu verschweigen, nicht zu fassen war – manches ganz Kleine und Mikroskopische der Seele: ja er ist der Meister des ganz Kleinen. Aber er will es nicht sein! Sein Charakter liebt vielmehr die großen Wände und die verwegene Wandmalerei! Es entgeht ihm, daß sein Geist einen anderen Geschmack und Hang hat und am liebsten still in den Winkeln zusammengestürzter Häuser sitzt – da, verborgen, sich selber verborgen, malt er seine eigentlichen Meisterstücke, welche alle sehr kurz sind, oft nur einen Tag lang – da erst wird er ganz gut, groß und vollkommen, da vielleicht allein. – Aber er weiß es nicht! Er ist zu eitel dazu, es zu wissen.

IM GLASHAUS

Das Atomzeitalter begann 1938 auf einem Küchentisch. Der berühmte Physiker zeigt den staunenden Schulkindern, was die Welt im Innersten zusammenhält. Die Kathodenröhren, die Paraffintorte und die spiralförmig gewundenen Zuleitungsdrähte ergeben einen Wirkungszusammenhang, der einem Beweis gleichkommt. Die Liebe zum Detail ist offensichtlich beliebig steigerbar. Am Ende steht hier die Zertrümmerung. Geistesgeschichtlich vorbereitet war diese Art radikaler Kritik am Bestehenden in gewisser Weise beim Erfinder des Zarathustra. Wer, mit dem Hammer philosophierend, den christlich-abendländischen Moral-, Bildungs- und Geschichtsbegriff in die Luft gesprengt sehen möchte, muß sich den Lauf der Dinge als überdimensionale Walze vorstellen, die immer dasselbe Muster abrollt. Die Ewige Wiederkehr des Gleichen. Eine Idee, die wie eine Bombe einschlug, obwohl sie auch eine dekorative Seite hat. Ein sich im Kreis drehender Zug, der ab und an in einem Tunnel verschwindet, hypnotisiert gerade den Mann in den reiferen Jahren. Die ursprüngliche Idee sei dem Philosophen bei einem Felsen am Ufer eines Gebirgssees gekommen. Bei einem mächtigen pyramidalen Block habe sie ihn überfallen. Es handelt sich dabei um einen Modellberg, der gerade für eine Person Platz bietet.



Gesprengte Bergfestung



Nietzsche im Februar 1884 an Overbeck:
" Der ganz Zarathustra ist eine Explosion von Kräften,
die jahrzehntelang sich angehäuft haben:
bei solchen Explosionen kann der Urheber leicht selbst mit
in die Luft gehen."

ANHANG

Die Texte "Am Pass: Doppelte Aufmerksamkeit" und "Am See: Zwei Blickverschiebungen" wurden vom Institut für Untersuchungen von Grenzzuständen ästhetischer Systeme (INFuG) beigetragen. Autor von "Am Pass..." ist Hubert Sowa, Sektion B, Süd. Autor von "Am See..." ist Friedolin Kleuderlein, Sektion B, Ost. INFuG verweist in diesem Zusammenhang näher auf: Hubert Sowa, "Fluss, Bild", darin besonders: "Ruf ins HIERJETZT und doppelte Aufmerksamkeit", INFuGIANA Bd.9, Bamberg 1992; auf Friedolin Kleuderlein, "Über den Eingang", INFuGIANA Bd.12, Bamberg 1993; und auf "B-Kunst. Der Kongress ›Bilderhöhle und Schrägandacht‹ in Schloss Pommersfelden", META 4, Stuttgart 1993.

"Von der Eitelkeit der Künstler" ist die Wiedergabe des Textes Nummer 87 aus "Die fröhliche Wissenschaft" von Friedrich Nietzsche, zitiert nach der Kröner-Ausgabe, Stuttgart 1965.

"Wie das Triptychon aussehen würde" ist eine Passage aus Segantinis "Schriften und Briefe", herausgegeben von Bianca Zehder-Segantini, Zürich Leipzig Stuttgart Wien, 1935. Derselben Ausgabe entnommen ist die Briefstelle an den Journalisten Martinelli.

Sämtliche anderen Texte sind von ABR-Stuttgart.

Gemeinsam: Malen, Denken, Reisen.

Harry Walter: Genius Loci, Salongespräch, Im Glashaus.

René Straub: Im Schatten des Gipfels, Ornament als Denkmuster, St.Moritz – ein Heiliger mit schönen Beinen.

Viele Hinweise auf das St.Moritz des 19. Jahrhunderts und auf entsprechendes Fotomaterial sind dem Buch von Isabelle Rucki entnommen: "Das Hotel in den Alpen. Die Geschichte der Oberengadiner Hotelarchitektur von 1860 bis 1914", Zürich 1989.

Alle Detailinformationen zum Panoramaprojekt sind Dora Lardelli, Direktorin des Segantini-Museums St.Moritz, zu verdanken. Sie entstammen dem Katalog der Sonderausstellung "Giovanni Segantini", St.Moritz 1981 und ihrer Lizentiatsarbeit "Giovanni Segantini und sein Museum. Der Künstler und die Institution am Schnittpunkt zwischen Süd und Nord", Universität Basel 1987.