

IM SCHNEETREIBEN

Text zu einem Bild, (unpubliziert), Bondo, 12. Januar 2003



Anbetung der Könige im Schnee, Pieter Bruegel der Ältere, 1567

Es schneit. Die ganze Bildfläche ist mit weissen Punkten übersät, grösseren und kleineren, näheren und ferneren. Die Leute im Dorf gehen geduckt und tragen die Hüte, die inzwischen schon etwas weiss geworden sind, tief ins Gesicht gezogen. Man staunt, dass trotz des Wetters so viele unterwegs sind: Vorne im Eisloch des gefrorenen Flusses schöpfen sie Wasser, zwei Männer tragen schwere Säcke weg und weiter hinten gehen beladene Maultiere mit einigen Begleitern vorüber. Sie folgen der allgemeinen Bewegung zur Menschenansammlung vorne links. Auch die Vordersten dieser Gruppe sind eben erst angekommen und erlauben uns noch den Einblick unter den Dachvorsprung. Hier knien zwei Figuren halb im Schnee, halb im Stroh, einer dritten zugewandt, die ganz am Rand steht, ein Kleinkind im Arm haltend.

Ich bin gestern hier in Bondo angekommen. Kurz vor der Ankunft setzte leichter Schneefall ein, doch das Dorf, die filzigen Matten, die Ställe und Kastanienwälder ringsum blieben schneefrei. Sie prägen die wunderbar dezente Farbstimmung von Ocker über Silbergrau bis zu gebranntem Umbra. Ein Ort vor der Verwendung von Kunstharzlacken, mit offenen Oberflächen und auf keinerlei laute Mitteilungen angewiesen. Einzig das Postauto, das hier auf dem Weg in den Süden hält, setzt für Minuten einen warmgelben Kubus mitten auf den Dorfplatz.

Diese Farbstimmung entspricht jener im Bild. Auch da gibt es keinerlei satten Farbwerte und über allem liegt ein leichter Stich ins Gelb, wie er in der Landschaft manchmal vor Gewittern oder Schneestürmen zu beobachten ist. Dass sich dieses Gelb nicht bloss dem Alter des Bildes verdankt, lässt sich an den kaltweissen Schneeflocken ablesen, die sich vom warmen Ton des liegenden Schnees abheben. Bei aller Einheitlichkeit des Kolorites lassen sich doch klar begrenzte Flächen ausmachen, die sich durch ihre Ausrichtung bezüglich der drei Grundtöne unterscheiden lassen: Fluss- und Himmelssegment tendieren mit ihren feinen Blauanteilen ins Kalte, die diagonal beschnittenen Dachflächen geben das gelbe Licht, Mauerwerk und Bäume, zwischen braun und ocker changierend, orientieren sich am Rot. Selbst in den Kleidern der Dorfbewohner zeigen sich nur Farbnuancen.

Das gilt auch für die angesprochenen drei Figuren am unteren Bildrand, allerdings sind sie durch ihre Helligkeit von den übrigen deutlich abgehoben.

Bondo, ebenso wie andere Dörfer im Tal, ist äusserst pittoresk. Verwinkelte enge Gassen, verwitterte Natursteinmauern, rötlichbraun schimmernde Dachstöcke aus Lärchenholz. Auch kleinste Ausschnitte zeigen eine Vielzahl von Oberflächen und Formen, meist längst aus der Geometrie des rechten Winkels entlassen und in einer Disparität, die offenbar nie einem gemeinsamen Gedanken unterworfen war. Und doch erscheinen dem zugereisten Städter genau diese Bauformen als Inbild einer gewachsenen Gemeinschaft. Bei so viel «Malerischem» erstaunt es, dass die Künstler, die hier lebten, sich so selten dieser Vorarbeit bedienten. Segantini wandte seinen Blick von der Terrasse in Soglio über Bondo hinweg direkt in die Bondascer Berge (Werden, 1898), Giovanni Giacometti behielt in den wenigen Dorfansichten gerne Distanz (Borgonovo in inverno, um 1898, Paesaggio d'inverno (Stampa), um 1907, u.a.) und verhinderte mit seinem divisionistischen Farbverständnis das Zusammenlaufen der Töne, von Alberto gibt es, soweit mir bekannt, keine Zeichnungen des Dorfes und auch Varlin hat sich nur zu zwei Ansichten von Bondo hinreissen lassen (Winter in Bondo, 1973, I + II), wobei er den Pinsel so energisch führte, dass kaum Gemütlichkeit aufkommen mag. Zudem hat er beide Bilder mit heftigen weissen Strichen überzogen: es schneit.

Ob auf dem Bild ein Dorf zu sehen ist, ist ungewiss. Drei engstehende Scheunen, die Ruine eines Palazzo, im Hintergrund leicht erhöht ein Lustschlösschen. Wie in Bondo gibt es keine klärende Geometrie, vielmehr zeigt die erste Ansicht das Bild einer Zerstreung. All die kleinen Binnenformen und Binnenerzählungen scheinen zu bestreiten, dass es sich hier um eine Nachricht handelt - ist es bloss eine ländliche Vedute, ein Prospekt des Lebens im Weiler? Lässt man sich von den Bildelementen gefügig anleiten und steigt durch das Eisloch ins Bild, klettert mit dem Wasserträger die drei Stufen empor und lässt sich dann im Wasserkessel weiterreichen, wird man schliesslich von der provisorischen Wandabstützung der Ruine nach hinten zum Torbogen gezogen. Hier mischt man sich unter die Leute, wird auf dem Rücken der beiden Maultiere über die Diagonale nach vorne getragen und stoppt mit den drei Weisen aus dem Morgenland vor der Maria mit Kind. Entweder man verharrt hier in Anbetung oder lässt sich über die Gegendiagonale aus Dachschräge und Baumstamm aufs Eis zurückgleiten. Diese unverbindliche Erzählführung deckt sich nicht mit den Sehgewohnheiten. Mit ihnen würde man an der linken unteren Ecke die Lektüre antreten, würde gleichsam am Ziel der langen Reise beginnen, um den Blick anschliessend, dem Menschenstrom entgegen, diagonal nach hinten wandern zu lassen. Mit der Folge, dass alles was im Bild passiert, nach diesem einen Ereignis aufgenommen und insofern geschehen würde. In dieser Auffassung gleicht die Darstellung selbst dem sonst als Wegzeichen dienenden Kometen, der hier – für diesen Bildtypus unüblich – für einmal nicht am Himmel zu sehen ist.

Zu Besuch im Segantini Museum in St. Moritz. In einem tempelartigen Bau von Niklaus Hartmann präsentieren sich im oberen Rundsaal die drei grossen Gemälde «Werden», «Sein», «Vergehen». Ursprünglich für die Weltausstellung von Paris 1900 vorgesehen, wurde das erste Konzept eines Panoramabildes wegen fehlenden Geldes schliesslich in ein Triptychon umgewandelt. Der Bau entstand 1909. Auf Entwürfe von Segantini zurückgreifend, hielt der Architekt am Zylinder fest, so dass die drei Tafeln nun wie Sehnenflächen in den Wandbogen gespannt sind. Die Reihe beginnt links mit dem Bild «Werden» und überraschenderweise findet sich auch hier eine Mutter mit einem Kind in der linken unteren Bildecke. Von dieser unerwarteten Übereinstimmung angeregt, finden sich weitere Ähnlichkeiten: der leicht diagonal geneigte Weg hin zur Madonna, die kaltblaue Wasser-

fläche vorn, rhythmisierende Schneeflächen im Hintergrund und nicht zuletzt eine Figur in der Bildmitte, die mit dem Stock weit ausholend ein Rind vorwärtstreibt. Der Maler verstarb 1899 während der Ausführung auf dem Schafberg und hinterliess die Winterlandschaft «Vergehen» unvollendet. Dennoch wurde die Ausstellung der drei Bilder, die dann doch noch in Paris gezeigt wurde, zu einem grossen Erfolg.

Die Christi Geburt in einer Winterlandschaft zu sehen, ist ungewohnt. Kommt hinzu, dass dieses Bildmotiv eigenartig an den Rand gedrängt ist. Es stellt sich also die Frage, wem die bildnerische Mitte reserviert blieb: Zwei Männern, je einen prallen Sack umklammernd. Die Gruppe entfernt sich vom Hauptgeschehen, heimlich wie man vermutet, und ist dabei für die Bildbetrachter doch eigenartig freigestellt. Zudem weisen zahlreiche Linien, darunter fast künstlich arrangierte Baumstämme, auf sie hin. Weitet man die Aufmerksamkeit wieder über das ganze Bildfeld, scheint sich das Gefüge aus Dachdreiecken und Stämmen wie ein segelbespanntes Windrad um sie zu drehen. Es sind offenbar Figuren von grosser Wichtigkeit und dennoch bleibt ihre Bedeutung (in den Säcken?) verborgen.

Wie das Segantini Museum ist auch das Nietzsche Haus eine moderne Pilgerstätte, die allerdings noch nicht von den aktuellen Anforderungen musealer Präsentation eingeholt wurde. So trifft man auf ein ebenso sympathisches wie willkürliches Sammelsurium von Dokumenten – Nietzsche mit Schnauz, Nietzsche ohne Schnauz – und entdeckt schliesslich im Verkaufsregal ein Bändchen mit einer Aussenansicht des Hauses auf dem Umschlag: Gerhard Richter, Sils. Bei seinen regelmässigen Aufenthalten in Sils-Maria hat Richter die Landschaft fotografiert. Nicht nur, dass er diese Vorlagen in seiner verunklarenden Malweise in Bilder umgesetzt hat, in diesem Büchlein sind nun Abbildungen von mit Farbe bearbeiteten Fotos zu sehen. So auch jene Aufnahmen von Sils-Isola, Laret oder Chapütschin, auf die er verschieden grosse Tropfen weisser und hellblauer Farbe fallen liess. Ein Verfahren, in dem sich die Herstellung in frappierender Weise mit der Darstellung verbindet, gefrieren doch die gefallenen Farbtropfen im Bild zu Schneeflocken.

Ein Eisloch, eine Madonna, zwei Männer mit Gepäck: Über drei mögliche Erzählpfade erschliesst sich das Bild. Schlüpfte ich durch das Eisloch in den Bildraum, werde ich über eine Schleife durchs Dorf langsam zum Hauptereignis hingeführt. Folge ich den Lesegewohnheiten und beginne direkt beim Hauptmotiv, so zerstreut sich der Blick über den «Schweif des Kometen» schliesslich auf die gesamte Bildfläche und zeigt mir das Bildgeschehen als das, was die Geburt Christi nach sich gezogen hat. Lasse ich mich hingegen vom Mann mit dem schwarzen Sack einführen, strukturiert sich das Bildgefüge als eine allgemeine Drehbewegung, die jenes punktuelle Ereignis der Christi Geburt in einem zyklischem Zeitverständnis aufhebt. Bleiben noch die Schneeflocken: Einige Jahre später hat Pieter Brueghel der Jüngere das Bild kopiert. Bis ins Detail ist es getreu wiedergegeben und dennoch ist die Stimmung eine vollkommen andere. Es hat aufgehört zu schneien und die Abendsonne beleuchtet dezent die Szene. Würden die gezeigten Menschen nicht in exakt derselben Stellung verharren, dürfte man ohne Zögern annehmen, dass es sich hier um eine Fortsetzung handelt: Anbetung der Könige, Teil 2.

Beim Verlassen des Nietzsche Hauses schneit es. Die Rückfahrt durch das Geiselband des Malojapasses, bei normalen Strassenverhältnissen aufregend genug, wird auf einer schneebedeckten Fahrbahn recht dramatisch. Dass man nicht ruckartig bremsen sollte, zeigen die gradlinigen Rutschspuren in den Kurven. Doch tauchen im Schneegestöber unvermittelt Autos auf, deren Lenker weder willens noch fähig sind, weiterzufahren. Zu gerne würde man sich also mit Weitsicht wappnen, doch mit dem Einschalten der Scheinwerfer füllen sich die beiden

Lichtkegel mit weissen Flocken und versperren die Sicht vor der Windschutzscheibe. Bleibt allein die Fortbewegung in Zeitlupe, die durch die gesteigerte Aufmerksamkeit ohnehin schon verlangsamt war.

Dass erst der Kopist die Schneeflocken unterschlug und nicht der Originalmaler ist erstaunlich, hatte der Sohn doch im Gegensatz zum Vater beliebig viel Zeit, die einzelnen weissen Punkte zu übertragen. Letzterer hingegen sah sich mit einem ganzen Blickfeld stetig fallender Flocken konfrontiert, deren Fallzeit durch das Bildfenster kaum länger gedauert haben dürfte als die Aufzeichnung eines einzelnen Schneekristalls. Zudem ist ihre Erscheinung nicht in Strichen gegeben, wie etwa auf dem Bild Varlins, sondern in Punkten, eine Momentaufnahme also, die auf eine blitzschnelle Auffassungsgabe schliessen lässt. Gerade diese Punkte sind es, die das Geschehen als «handgemalte Fotografie» zeitlich fixieren und dem Betrachter so den Vorsprung geben, den er braucht, um das Gezeigte in eine Erzählung zu verwandeln.

Fällt draussen Schnee, stellen sich für gewöhnlich zwei Betrachtungsarten zur Wahl. Entweder sinken die Flocken zwischen Fenster und ruhendem Hintergrund zu Boden oder die Welt beginnt sich, meist nach längerer Wahrnehmung, hinter den stillstehenden weissen Punkten zu heben und mit ihr, der von leichtem Schwindel erfasste Beobachter. Obschon sich das physikalische Weltbild von diesen sich widersprechenden Erscheinungen kaum erschüttern lässt, ist man dennoch geneigt, zwischen ihnen einen Kompromiss zuzulassen. Möglich immerhin, dass die Erde dem Himmel ein Stück entgegenkomme. Schaut man nun durch die Bildoberfläche auf ein ähnliches Geschehen, werden nicht nur die fallenden Punkte arretiert, sondern auch dieses Entgegenkommen. Der Erdboden mitsamt seinem Inventar wird vom Niederschlag in der Schwebe gehalten.



Anbetung der Könige im Schnee, Pieter Breughel der Jüngere, keine Datierung