

Der unsichtbare Tod : Trauer und Erlösung im Werk Segantinis

Autor(en): **Wirth, Michael**

Objektyp: **Article**

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

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

Heft 3

PDF erstellt am: **07.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-166084>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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

Michael Wirth

DER UNSICHTBARE TOD

Trauer und Erlösung im Werk Segantinis

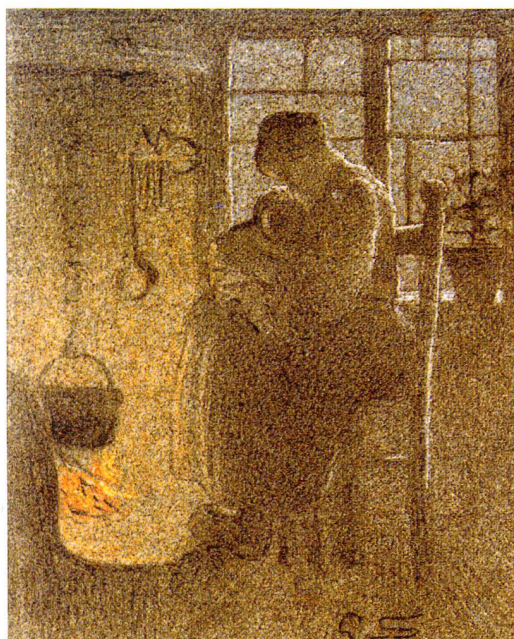
Giovanni Segantinis Leben und Kunst haben ihre schicksalhafte Einheit in seinem Tod auf eine gleichnishafte Weise erwiesen. Segantini starb am 28. September auf dem Schafberg oberhalb von Pontresina während der Arbeit an seiner grossen Trilogie «Werden, Sein, Vergehen». Eine Blinddarmentzündung hatte ihn dahingerafft. Da die Erkrankung einen Transport unmöglich machte, wurde eine Berghütte zum Sterbeort. Als man Segantinis sterbliche Hülle zu Tal trägt, ist ein Photograph zur Stelle, doch respektvoll bewahrt er Distanz. So erahnt man denn auf dem Photo eher die Silhouette des Malers, als dass man sie genau erkennt. Einen Tag später malt Segantinis Freund und künstlerischer «Zögling» Giovanni Giacometti dann den in der Kirche von Maloja Aufgebahrten. Später schrieb Giacometti, er wisse gar nicht mehr, wer ihm, trotz seiner Erschütterung damals die Kraft gegeben hatte, Pinsel und Palette zu halten.

Die Sichtbarmachung des Todes – hier aus emotionalen, vielleicht auch aus technischen Gründen erschwert –, ist in Segantinis Werk ein zentrales darstellerisches Problem. Bereits als junger Mann, so erzählt eine Anekdote, soll er eine ihr totes Kind beweinende Mutter mit einer Zeich-

nung des lebenden Kindes getröstet haben. Mochte Segantini auch immer wieder betonen, wie die Geburt gehöre der Tod notwendig zu Mensch und Tier als letzte Etappe des Lebenszyklus', des bedeutendsten Themas seines Schaffens, so hat der Maler doch niemals – von zwei Ausnahmen freilich abgesehen – dem Betrachter seiner Bilder den Tod unmittelbar vor Augen geführt. Im Gegenteil: Der Tod gerät Segantini vielmehr zum Unsichtbaren schlechthin. Den Kindstod stellt er dar mittels einer leeren Krippe («Die leere Wiege»), vor der die trauernde Mutter sitzt. In «Der Vater ist tot» und «Die Waisen» zeigt Segantini nur das Pathos der trauernden Familie. In «Rückkehr in die Heimat» verhüllt der Sarg des in der Fremde Verstorbenen auf einem Pferdefuhrwerk den Leichnam, und auf dem dritten Teil «Vergehen» des Triptychons wird ein Sarg aus dem Haus getragen, um auf das wartende Gefährt geladen zu werden.

Die erste Ausnahme ist «Der tote Held», ein Bild, das wohl eher eine Fingerübung ist und von Segantini selbst an den Anfang seiner symbolistischen Versuche eingereiht wird. 1886 entstand die zweite Ausnahme, das «Bildnis eines Mannes auf dem Totenbett», das bereits die darstellerische Sparsamkeit von Segantinis späterem Werk aufscheinen lässt: Vor schimmerndem Weiss setzt sich das in bleichen Tönen gehaltene Gesicht, von einem schwarzen Bart umrandet, wirkungsvoll ab, orangerote und weissrosafarbene Blütenkelche symbolisieren das Leben, links jedoch neigt eine kranke Pflanze ihre Blätter.

1876 hatte Hodler erstmals einen anonymen, in einer Scheune liegenden Leichnam gemalt. Den toten Körper sichtbar machen heisst, die Umstände des Todes kontextualisieren, die Gewaltbarkeit des Todeseintritts zur Darstellung bringen, zumindest aber den Charakter des Unglücks, der dem Tod anhaftet, herausarbeiten. Dies entsprach der Tradition des 19. Jahrhunderts. Man denke an Manets «Der tote Torero», Gérômes «Die Erschies-



Giovanni Segantini,
Die Waisen,
1888–1890. Pastell und
Farbstift, mit Kreide
überarbeitet, auf Papier
21,7 x 17,8 cm.

sung des Maréchals Ney» oder an *Goyas* «Die Erschiessung Aufständischer». Immer ist es der Augenblick kurz vor oder nach Eintritt des Todes, der zur Darstellung kam ... immer wohnte ihm ein erzählerisches Moment inne. Nichts jedoch lag *Segantini* ferner als die Suggestion des Ursächlichen: Das portraithafte «Bildnis eines Mannes auf dem Sterbebett» schliesst gleichsam als Portrait nicht nur jegliche Lebensgeschichte aus, die das Leben symbolisierenden Blumen einerseits und die keineswegs extreme Tönung der Gesichtsbleiche suggerieren vielmehr ... Schlaf.

Die Konzentration auf die Darstellung der Trauer um den toten Vater, das tote Kind lässt die Trauer gleichsam als Ersatz der Darstellung des Todes selbst erscheinen. Ausgeschlossen bleibt, was den Tod zu einem individuellen Ereignis macht, die Umstände seines Eintritts mithin, die nicht einmal angedeutet werden. Greifbar für Maler und Betrachter gleichermaßen wird der Verlust, aber nicht die Tragik, die aus dem Leben eine Katastrophe gemacht hätte: Gegen dieses Leben hätte der Einzelne möglicherweise aufbegehren können – eine Vorstellung, die *Segantini* – obwohl überzeugter Sozialist – nie teilte. In seiner Welt der Bergbauern ergibt man sich dem Schicksal, weil ihm zugleich die Erlösung in einem weltlichen oder religiösen Sinne inhärent war. Eine naive Vorstellung, die *Segantini* auch naiv bewältigte: Als er 1895 das Thema des Todes wieder aufnimmt, malt er «Rückkehr in die Heimat». Ein Pferdekarren transportiert einen Sarg in einer bewölkten Hochebene, begleitet von den Eltern des Toten. Er war einst als junger Mann ins Tiefland hinabgestiegen, um dort sein Glück zu machen – das insinuiert das Bild. Der Trauer der Eltern steht das Glück der Heimkehr entgegen. Die Geborgenheit spendende Bergwelt im Hintergrund nimmt der Titel im Wort

Giovanni Segantini, Glaubenstrost, 1895–1896, 151 x 131 cm / 85,5 x 132 cm. Hamburger Kunsthalle.



Diesem Beitrag liegen zugrunde: Hans A. Lüthy, *Giovanni Segantini. Vom Realisten zum Symbolisten*, in: Hans A. Lüthy, Corrado Maltese, *Giovanni Segantini*, Orell Füssli Verlag Zürich 1981. Christiaan L. Hart Nibbrig, *Ästhetik der letzten Dinge*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1989.

«Heimat» wieder auf. *Segantini* wendet die Botschaft des Bildes ins Positive.

Ein Jahr später malt *Segantini* «Glaubenstrost». Angesichts der Endgültigkeit des Todes wählt er auch hier eine allegorische Darstellungsweise, im Gegensatz etwa zu *Hodlers* um 1892 entstandenen Federzeichnung «Der Weg der Auserwählten», die in symbolistischer Verschlüsselung verharret. Der Erlösungsgedanke tritt jedoch in «Glaubenstrost» malerisch mit grösserer Konkretion hervor als bei «Rück-

kehr in die Heimat». Der Schwere der pathetischen Gebärdensprache der trauernden Eltern steht die Erlösung in der Überwindung des irdischen Geschehens entgegen, die *Segantini* diesmal nicht allein im Trost der in göttliche Helligkeit getauchten Bergkette im Hintergrund anzeigt, sondern insbesondere in der Lünette zur Darstellung kommen lässt: Zwei Engel tragen das tote Kind hinweg.

Giovanni Segantini ist ohne Zweifel der letzte Maler des 19. Jahrhunderts, der der Harmonie des Lebens eine Harmonie des Todes beistellt. 1915 sollte *Hodler* das langsame Sterben seiner Freundin *Valentine Godé-Darel* in einer Serie von Bildern dokumentieren, die ihren vom Todeskampf gezeichneten Körper mit jedem Bild ein wenig mehr in die Horizontale gleiten lässt. Nachdem der Tod eingetreten ist, malt *Hodler* nicht mehr *Valentine*, sondern als letztes Bild den Blick aus dem Sterbezimmer auf einen Sonnenuntergang am Genfer See. Die Silhouette des aus der ermattet sitzenden in die liegende Position hinübergleitenden, vom Tode gezeichneten Körpers nimmt *Hodler* in jenem letzten Bild der Serie in der abgeflachten Bergkette des Jura wieder auf, die hier nicht mehr, wie bei *Segantini* noch der Fall, Trost spendet, sondern *Hodlers* lakonischen Befund dokumentiert, dass alle Gegenstände eine Tendenz zum Horizontalen haben: «Selbst die Berge werden niedriger und durch die Jahrhunderte abgetragen, bis sie flach sind wie die Oberfläche des Wassers.» ♦