



Rüdiger Eschmann: Todeserfahrungen im Werk von Giovanni Segantini (V&R unipress, Göttingen, 2016)

Heinz Lippuner und Mirna Würigler (Zürich)

«Dennoch werde ich den charmanten Gedanken nicht aufgeben müssen, wir würden Kunstwerke wie Träume lesen können» (Eschmann, 2016, S. 25). Der Autor folgert dies, nachdem er zentrale Debatten zur psychoanalytischen Kunstwerkinterpretation durchleuchtet hat. Freuds «Leonardo»-Arbeit bildet für ihn den Ausgangspunkt – kritisiert von psychoanalytischer Seite wegen einseitigem Ansatz bei der Triebtheorie und von kunstkritischer Seite wegen «philologischen und kunsthistorischen Fehlern» sowie der Missachtung der Eigenständigkeit der künstlerischen Kreativität, die sich im Wachzustand abspielt und nicht im Schlaf.

Mit kurzen und prägnanten Verweisen auf Arbeiten von Klein, Winnicott, Bion und Meltzer belegt Eschmann, dass psychoanalytische Ansätze aufzeigen könnten, wie im kreativen Akt Elemente der Wiederholung, der Reparation und der Trauer von frühen Verlusten eingearbeitet sind oder zentrale Lebenskonflikte verarbeitet werden, und dies nicht reduktionistisch sein muss. «Inwieweit ein Verlust durch Kunst betrauert und bewältigt werden kann, hängt davon ab, ob die kreative Reparation oder die destruktive reine Wiederholung die Oberhand gewinnt» (ebda., S. 22). In diversen Beiträgen eines Sonderbandes der Zeitschrift *Luzifer-Amor* von 1992¹, sieht Eschmann die hier auf Giovanni Segantini angewendete Methode legitimiert, eine exakte biografische und kulturhistorische Recherche vorausgesetzt. Und dies ist im Falle von Segantini wirklich von Nöten! Viele Quellen zu seiner Biografie sind «beschönigende Legenden», «romanhaft» und neigen zur «trügerischen Idylle». Verantwortlich dafür sind Segantini selber mit seiner «Autobiografie», aber auch seine Tochter Bianca und eine Reihe früher Biografen. Rüdiger Eschmann sieht die Gefahren, will aber in Lücken, Abweichungen und «Fehlern» eben auch Pforten zu neuen Einsichten sehen. Mit dieser Haltung und diesem Instrumentarium nähert sich Eschmann dem Werk Segantinis und er reist dazu nicht nur zu den Originalbildern und -orten des Künstlers, sondern auch zu all den Gemälden, die dieser in Museen und Büchern selber gesehen oder geschätzt hat.

Die schmerzhaft Einsamkeit in der Kindheit, geschuldet vor allem der Krankheit und dem frühen Tod der Mutter, sowie der Abwesenheit des Vaters, und die entbehrungsreichen Jugendjahre bilden den Hintergrund von Segantinis Lebenswerk. Dank seiner Begabung wird Segantini die Ausbildung an der Kunstakademie Brera in Mailand ermöglicht. Sein Förderer Gubricy, seine Frau Bice, die Kinder und Barbara Uffer – Haushälterin und Modell – geben ihm die nötige Unterstützung.

Anders als Karl Abraham², der bei Segantini v. a. Sadismus aus Rache an seiner Mutter als Motiv am Werk sieht, beschäftigt sich Eschmann mit den Nöten, die Segantini als Kind erlebt haben musste. Er vertieft seine Überlegungen mithilfe der Arbeit Martina Plieths (2011)³ über Verlusterfahrungen von Kindern. Und er findet die Bilder Segantinis seien geradezu eine Illustration der Darlegungen André Greens in seiner Schrift «Die tote Mutter» (2004)⁴. Green beschreibt die Identifikation des Kindes einer depressiven Mutter mit ihrer Leblosigkeit, nachdem es verzweifelt und vergebens versucht hat, diese zu beleben. Doch Segantini habe nicht aufgegeben, sondern seine Erfahrungen künstlerisch verarbeitet.

Er malt den auf ein weisses Kissen gebetteten Kopf einer jungen Frau mit rosa Wangen und nennt dieses Bild «Rosenblatt» (Petalò di rosa, 1890). Dabei übermalt er das Bild «Die Schwindsüchtige». Eschmann interpretiert «Petalò di rosa» als Versuch Segantinis, auch das innere Bild der dahinsiechenden, kranken Mutter zu übermalen und durch das Bild einer Genesenden zu ersetzen. Betont Segantini doch auch in seiner biografischen Schrift an die von ihm verehrte Schriftstellerin Neera die jugendliche Schönheit seiner Mutter, welche ihm durch den Tod entrisen wurde – was allerdings durch deren Krankheit und Trauer um zwei verlorene Kinder nicht der Wahrheit entsprochen haben konnte, wie Eschmann ausführt (ebda., S. 99 ff.).

Als ein Versuch, den Vater als «gute Figur» einzusetzen, imponiert laut dem Autor das auf dem Bucheinband abgebildete Werk «Die Überfahrt» (1886), in dem der Hirte als Beschützer der Familie und der Schafherde dargestellt wird. In der späteren Bildreihe der bösen und wollüstigen Mütter, die Segantini über kalte Winterlandschaften schweben lässt, sieht Eschmann den Versuch, seine quälenden Erfahrungen mit der unerreichbaren Mutter darzustellen. Dass der orpheus'sche Wunsch, die Mutter aus dem Totenreich wiederzuerwecken, eine Illusion sei, müsse Segantini erahnt haben.

«Vergehen/Tod» ist das letzte Gemälde des Alpentriptychons, das Segantini für die Pariser Weltausstellung von 1900 malte. Dass Segantini dieses Bild als Vorahnung seines eigenen Todes gemalt habe, weist Eschmann als Spekulation zurück.

Er beschreibt, wie dieses dritte Bild auf ihn heiter und leicht gewirkt habe nach der Betrachtung der beiden ersten Bilder «Werden/Leben» und «Sein/Natur», welche neben der Schönheit der Berglandschaften auch die Bedrohungen und die Mühsahl des Lebens enthielten (ebda., S. 187f.). Eschmann breitet vor uns die Korrespondenz aus, die sich auf die Arbeit am Alpentriptychon bezieht: auf die Begeisterung, die Enttäuschung, damit nicht an die Pariser Ausstellung eingeladen worden zu sein, und auch den Glauben, dass dieses Vorhaben doch noch möglich werde.

All diese Zitate zeigen: Er stellte seine Kunst über das Leben, als Ausweg aus dem Jammertal des Materiellen. Aber nach Todessehnsucht sieht dies nicht aus, eher nach einer kräftigen Aufwärtsbewegung, die die Sorgen des Lebens und die Schrecken des Todes überwinden will. (Eschmann, 2016, S. 175)

Diese Bewegung belegt Eschmann unter anderem mit dem Wolkenmotiv, welches in früheren Bildern erst als kleine Wolke auftaucht, um dann immer zentraler und leuchtender zu werden. In einem Brief an die Schriftstellerin Neera, beschreibt Segantini die Wirkung der Berglandschaft auf ihn: «...und oftmals auf der Höhe dieser gewaltigen Felsen fühle ich mich wie eine kleine Kreatur, die sich in eine Wolke von Schönheit verflüchtigen könnte, die ich allein betrachte» (ebda., S. 192).

In diesem reich bebilderten, sorgfältig recherchierten und mutig gedachten Beitrag löst Eschmann seinen Anspruch der zugleich psychoanalytischen und kulturhistorischen Werkanalyse mehr als ein. Wer sich «mit träumerischer Gelöstheit» (ebda, S. 36) vor den Gemälden Segantinis wiederfindet, wird diese nach der Lektüre mit doppeltem Genuss betrachten.

Anmerkungen

1 *Luzifer-Amor – Zeitschrift zur Geschichte der Psychoanalyse* 5, 1992. Frankfurt a. M.: Brandes & Apsel Verlag.

2 Abraham, K. (1911/1925). *Giovanni Segantini – Ein psychoanalytischer Versuch*. Gesammelte Schriften (1982), Bd. II, Frankfurt a. M.: Fischer.

3 Plieth, M. (2011). *Kind und Tod. Zum Umgang mit kindlichen Schreckensvorstellungen und Horrorbildern*. Göttingen: Neukirchener Theologie.

4 Green, A. (2004). *Die tote Mutter – psychoanalytische Studien zu Lebensnarzissmus und Todesnarzissmus*. Giessen: Psychosozial-Verlag.