

Segantini und Ziteil

Autor(en): **Frei-Cantieni, Walter**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Bündner Monatsblatt : Zeitschrift für Bündner Geschichte, Landeskunde und Baukultur**

Band (Jahr): - **(1986)**

Heft 11-12

PDF erstellt am: **19.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-398421>

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.

Segantini und Ziteil

Von Walter Frei-Cantieni

Vorbemerkung: Die vorliegende Arbeit war bereits abgeschlossen, als ich durch Herrn Prof. Dr. Ambros Sonder, Salouf/Zug vernahm, dass die Mutter des Savogniner Gemeindepräsidenten Peder Spinatsch als Mädchen mit den Segantini-Kindern und deren Eltern einen Ausflug nach Ziteil machen durfte, woran sie sich rührender Weise erinnerte, weil Frau Beatrice Segantini-Bugatti dort den Kindern Brot und Schokolade austeilte; es war dies das erste Mal, dass das Bündner Mädchen Schokolade sah und zu essen bekam.

Wie man weiss, hat Giovanni Segantini die acht glücklichsten Jahre seines kurzen Lebens, die Zeit von 1886–1894, in der bündnerischen Talschaft Sursés, im Oberhalbstein, und zwar in Savognin zugebracht. Bei der Eigenart seiner Geistigkeit hat es weiter nichts Verwunderliches, dass in seinen schriftlichen Hinterlassenschaften¹ nirgends ausdrücklich bezeugt wird, dass er Ziteil, den mit 2434 m ü. M. höchstgelegenen Wallfahrtsort Europas, gekannt hat. Er hat jedoch die stille Silhouette, die Piz Curvér und Piz Toissa bergend in den Himmel zeichnen, so oft gemalt, dass seinem Auge die von ihnen behütete Marienkirche mit dem Pilgerhaus nicht entgangen sein kann. Sie liegt ja gerade in jener Fuorcla, welche die beiden Berge schützend um den Ort legen, der den Leuten im Tal die geheiligte Mitte ihres Lebensraumes ist. Und es ist völlig undenkbar, dass ihm die einheimische Baba Uffer, die ihm auf so vielen Werken zum Sinnbild der Bergbewohner geworden ist und die der Familie weit über den Tod des Meisters hinaus treu gedient hat, dass ihm diese Savogninerin nichts von der Bedeutung Ziteils gesagt haben sollte. Ja, es gibt in seinem Werk sogar ein Gemälde, das unverkennbar Segantinis Auseinandersetzung mit dem Marienwallfahrtsort zeigt, «die schlechten Mütter», 1893/94 entstanden und heute in der Staatsgalerie in Wien. Um die Deutung dieses Bildes ist es uns hier zu tun. Dazu aber müssen wir etwas weiter ausholen.

Das Thema der Mütterlichkeit nimmt in Segantinis Werk einen auffallend breiten Raum ein, sei es, dass ihm Bilder eigens und ganz gewidmet werden, oder sei es, dass die Gestalt der Mutter in einem weiteren Zusammenhang erscheine, auch dann jedoch stets an bedeutsame Stellen der Komposition

¹ Giovanni Segantinis Schriften und Briefe herausgegeben und bearbeitet von Bianca Segantini Leipzig 1909.

gerückt. Und als er sich mit Tolstois Frage «Was ist die Kunst?» auseinander setzt, fasst er die Quellen und den Sinn seines Tuns in die Worte, dass «die Arbeit, die Liebe, die Mutterschaft, der Tod . . . zum Troste und zur Erhebung des Geistes dienen» sollen.² In der Tat wird man Segantinis Kunst schwerlich treffender und kürzer charakterisieren können als mit diesen, seinen eigenen Worten.

Und drei Jahre vor seinem Tod, am 21. Januar 1896, hat er aus Maloja der Schriftstellerin Anna Radius, bekannt unter dem Pseudonym Neera, über den kindlichen Anfang seiner Kunst folgende Begebenheit erzählt³: «Das erste Mal, als ich einen Bleistift zur Hand nahm, um zu zeichnen, war es, weil ich eine Frau zu ihren Nachbarinnen schluchzend sagen hörte: «Ach, wenn ich doch wenigstens ihr Bild hätte, sie war so schön!» Bei diesen Worten erblickte ich bewegt das schöne Gesicht einer jungen, verzweifelten Mutter. Eine der anwesenden Frauen zeigte auf mich und sprach: «Lasst das Bild von diesem Knaben machen, er ist sehr geschickt.» Die schönen tränenvollen Augen der jungen Mutter wandten sich zu mir. Sie sprach nichts, ging in die Kammer und ich folgte ihr. In einer Wiege lag die kleine Leiche eines Mädchens, das nicht viel über ein Jahr zählen konnte; die Mutter gab mir Papier und Bleistift, und ich begann. Ich arbeitete mehrere Stunden, die Mutter wollte, dass ich das Kind lebend darstelle. Ich weiss nicht, ob die Arbeit künstlerisch ausfiel, aber ich erinnere mich, die Frau einen Augenblick so glücklich gesehen zu haben, dass sie ihren Schmerz zu vergessen schien. Doch der Bleistift blieb im Hause der armen Mutter und ich nahm das Zeichnen erst viele Jahre später wieder auf. Dennoch war das vielleicht der Keim, aus dem sich der Gedanke entwickelte, dass ich durch dieses Mittel Gefühlen Ausdruck verleihen könne.» Es lässt sich nicht genauer festlegen, wie alt Segantini damals war. Sicher ist nur, dass das Vorkommnis in die Zeit vor seinem 12. Lebensjahr fällt, da er zu diesem Zeitpunkt in eine mailändische Erziehungsanstalt eingeliefert wurde. Und keinem Zweifel untersteht, dass der geschilderte Vorgang emotionell zurückverweist auf ein schlichthin zentrales Ereignis in seinem Leben, auf den Tod der Mutter, die er verlor, als er erst 5jährig gewesen ist. In den «Fragmenten der Selbstbiographie», die seine Tochter Bianca 10 Jahre nach dem Tod ihres Vaters veröffentlicht hat, lesen wir gleich im zweiten Abschnitt⁴: «Ich trage sie im Gedächtnis, meine Mutter, und wenn es möglich wäre, dass sie jetzt, in diesem Moment, vor meinen Augen erschiene, so würde ich sie nach einunddreissig Jahren noch

² a. a. O. S. 43

³ a. a. O. S. 84 f.

⁴ a. a. O. S. 3

recht wohl erkennen. Ich sehe sie wieder mit dem Auge des Geistes, diese hohe Gestalt, wie sie müde einherschritt. Sie war schön; nicht wie die Morgenröte oder der Mittag, aber wie ein Sonnenuntergang im Frühling. Als sie starb, war sie noch nicht neunundzwanzig Jahre alt. . . »

Es ist bekannt, dass der Verlust eines Elternteiles besonders während der frühkindlichen Identitätskrise zur Zeit ungefähr des 4.–6. Lebensjahres oder später der Pubertät im Seelenleben des Betroffenen unauslöschliche Spuren zurücklässt. Gleichsam als Fussstapfen dieser Spur haben wir zumal die Darstellungen der Mütterlichkeit im Werk des Künstlers aufzufassen, der diesen Zusammenhang selber nachdrücklich geahnt hat, wenn er auf die Frage nach dem Ursprung seiner künstlerischen Laufbahn antwortet⁵: . . . «vielleicht müsste man zur Erklärung bis zu den Wurzeln hinabsteigen, um alle Empfindungen der Seele bis zu ihren ersten, auch den entferntesten Bewegungen der Kindheit zu studieren und zu analysieren.»

Wer Segantinis Worte über seine Mutter unvoreingenommen und unbefangen vernimmt, wird die Verliebtheit nicht überhören können, die noch nach Jahren so fühlbar in ihnen aufflammt; und er wird von daher auch unmittelbar verstehen, warum Segantini gleichfalls an der um ihr verstorbene Tochter trauernden Mutter im gegebenen Zusammenhang überraschender Weise ihre Schönheit betont: es ist der von Erinnerung gelenkte Blick des Künstlers auf das, was jedes Menschen erste Liebe bleibt, auf die Mutter, von der sich Segantini umso weniger lösen mochte, als sie ihm so frühzeitig entrissen war.⁶

In der Tat überwiegt in den ersten Fassungen des Themas, während Segantini sich als junger Ehemann und bald auch als glücklicher Vater in der Brianza aufhält, bei weitem der dunkle Gefühlston. Bilder wie «Der Vater ist tot», «Für unsere Toten», «Die leere Wiege» zeigen immer ungebrochen den Schmerz um den kaum verwundenen Verlust; und über Werken wie «Heimkehr der beiden Mütter», «Der Kreuzeskuss» oder «Familienszene» lastet fühlbar jene Schwermut, die später selbst noch Segantinis heitersten Werken das geheimnisvolle Gewicht gibt, das die menschliche Grösse seiner Kunst ausmacht. Ja, die einzige frühe Darstellung einer Geborgenheit bei der Mutter zeigt diese sonst selige Gefühlsregung in scharfem Kontrast zum jähen Schreck; es handelt sich um eine der wenigen Arbeiten Segantinis, die sich mit der zunehmenden Technisierung der Welt auseinandersetzen. Sie trägt den Titel: Die Kürbisernte. Vier Frauen

⁵ a. a. O. S. 82

⁶ Es ist hier der Ort, auf Karl Abrahams psychoanalytischen Versuch «Giovanni Segantini» zu verweisen, der heute am besten zugänglich ist im II. Bd. der von Johannes Cremerius besorgten Ausgabe der «Psychoanalytischen Studien» in der *Conditio-humana-Reihe* des Fischer-Verlages, Frankfurt a. M. 1971, S. 269–328.

arbeiten in hügeligem Gelände auf dem Feld, das von der niedergeschlagenen Rauchfahne eines vorüberfahrenden Zuges vernebelt wird. Ein kleines Mädchen ist mit dem Ausdruck des Entsetzens auf seinem Gesicht zur Mutter geflüchtet und hält sie ängstlich umklammert fest. Ein einziges Gemälde wagt sich an einen glückhaften Austrag des Mutter-Gedankens: «Die Zöglinge» zeigt zwei Nonnen, die staunend jenseits der Klostermauer im Geäst eines blühenden Strauches ein Vogelnest beobachten, in welchem die Brut eben flügge werden will, ein Genre-Motiv, das im Rahmen von Segantinis steilen Idealen erstaunlich zurückbleibt. Aber dennoch enthält gerade diese schier abseitige Malerei den von ihm noch unverstandenen Hinweis auf die künftige Hinwendung zu jenem hohen Vorwurf, der seinen Namen in der Geschichte der Kunst auszeichnet, zum Thema der bergenden Natur, die unter günstigem Himmel, als spendende Erde, die Sterblichen trägt, solange sie dankbar gegen die Freizügigkeit einer göttlichen Güte ihr Mütterliches schonend hegen.

Dem Tasten und Suchen dieser ersten Periode setzt Segantini ein Ende, indem er aus der dämmerigen Ebene zur Klarheit des Lichtes in die Bündner Berge aufsteigt und hier den endlichen Durchbruch dessen erfahren darf, was sein Eigenstes und Eigentliches ausmacht. Nach vorsichtigen Studien gelingt das Werk, das Segantini voll in seinem Element zeigt, das «Ave Maria bei der Überfahrt», das vom Dargestellten her zwar noch die Summe seiner Brianza-Zeit zieht, in der Helligkeit seiner Farbe aber gänzlich auf jener Höhe steht, die der Rüstige schon äusserlich kühn erklommen hatte im unbestechlichen Wissen darum, wo für seine Kunst der geeignete Ort sei. So ist es denn auch von tieferer Bedeutsamkeit, dass das Thema der Mütterlichkeit in diesem Werk zum ersten Mal den bloss menschlichen Bereich in seiner ganzen bangen Unerlöstheit verlässt und den Betrachter erstaunt mit der gerade in neuester Zeit niemals zu erzwingenden und nur ganz selten sich ergebenden Gestalt des Andachtsbildes. Eine Barke voller Schafe gleitet zur Zeit, da von einer fern am Horizont sich abhebenden Kirche das Ave-Geläut ertönt, über die spiegelnde Fläche eines Sees, von der die Strahlen der scheidenden Sonne sanft reflektiert werden auf den Fährmann, der seine Hände über den stillgelegten Rudern gefaltet hat, und auf die Mutter, die sich in inniger Neigung dem sie umarmenden Kind hingibt. Keine Einzelheit darin ist aus dem Bestand der herkömmlichen Sakralkunst entnommen und dennoch ist deren grosse Würde in jedem Zug des Bildes gegenwärtig bis zur Gebärde der beiden Tiere, die ihre Köpfe über Bord recken, um zu trinken. Es ist keine dogmatisch festgelegte Andacht, die das Bild erfüllt, sondern ein freies Frommsein, das sich welthaften Gegebenheiten demütig fügt in der schlichten Zuversicht, dass eben in solcher Menschwerdung – das

Göttliche begegnet. Diese einfache und grosse Religiosität wird künftig jedem Pinselstrich des Meisters etwas vom Atem der Ewigkeit schenken.

Es ist nun bezeichnend für Segantini, der aus seiner Lebensgeschichte und aus deren Bedeutung für seine seelische Entwicklung heraus einen persönlichen, väterlichen Gott nicht kennen konnte, dass er das Göttliche fortan ausschliesslich im Weiblichen und im glücklichsten Austrag im Mütterlichen sichtbar macht. In der Savogniner Zeit werden es vornehmlich drei Werke sein, die diesen zentralen Gedanken umkreisen: 1887/88 Die Frucht der Liebe (gelegentlich auch *Dea christiana* betitelt), 1889 Die beiden Mütter und 1894 Der Engel des Lebens, der in gewissem Sinn eine zweite, gesteigerte Fassung der Liebesfrucht darstellt. – Es ist in Segantinis Schaffen auffallend, dass dort, wo ein Thema in zwei völlig ausgeführten Varianten vorliegt, offenbar eine tiefe, innere Beunruhigung ihn zur wiederholten Bearbeitung desselben genötigt hat. Dies mag im vorliegenden Fall der zeitbedingte Tribut an die Strömung des Symbolismus gewesen sein, der noch verdeutlicht wird dadurch, dass der Mütterlichkeit der *Dea christiana*, dieser symbolistischen Ausformung des alten Madonnenbildes, die *Dea pagana* gegenübergestellt wird, das Weib in narzistischer Lust um der Lust willen. Völlig ins Eigenste seiner persönlichen Welt und Kunst aufgenommen ist der Gedanke mütterlicher Göttlichkeit jedoch in den «beiden Müttern», einem Meisterwerk, das bezeichnender Weise erneut in die Dimension des Andachtsbildes geöffnet ist. Eine junge Mutter ist mit ihrem Neugeborenen im Arm in der bergenden Stallwärme auf ihrer Stabell neben der ruhig fressenden Kuh eingenickt; und zu Füssen des Tieres, das mehr als die linke Bildhälfte erfüllt, liegt schlafend das eben zur Welt gekommene Kälblein. Die nahe kreatürliche Verbundenheit der beiden Mütter ist kompositorisch ausgesagt in der Stellung der Gruppen zueinander: die schlafende Frau mit ihrem Kinde setzt für das Auge des Betrachters unmittelbar jene perspektivische Hauptlinie fort, die nahezu quer zu ihm über den mächtigen Rücken des Tieres zum hell erleuchteten Haupt des Weibes führt und so parallel zum oberen Bildrand verläuft. Es ist diese malerische Geste vor allem, die dem Gemälde seine besinnliche Ruhe verleiht; behutsam, ja geradezu wunderbar belebt wird sie durch den Schein der Laterne, die als das Hellste im Bild das Kind hervortreten lässt zugleich mit der weichen, aber bestimmten Gebärde der mütterlichen Arme und Hände, die seinen seligen Schlaf behüten. Die Ampel bildet den Mittelpunkt einer von links unten nach rechts oben sich unauffällig erhebenden lyrischen Diagonale, die zumal das Euter des Tieres und die durch das schlafende Kind keusch verdeckte Brust der Mutter verbindet. Die einfache Grösse des Werkes gibt einen leisen Wink des Andenkens an den Stall von Betlehem.

In der Zeit zwischen 1889, dem Datum, da «die beiden Mütter» vollendet werden, und 1894, da Segantini nach Maloja umzieht, tritt das Thema zurück. Es deutet sich in Bildern wie «Maitag im Gebirge» oder «Auf der Weide», vor allem aber in der «Alpweide» nur noch im rein Kreatürlichen an. Eine melancholische Verstimmung, wie Segantini sie von der Brianza-Zeit her kannte, hatte sein Gemüt verdüstert, und es ist bezeichnend für ihn, dass er der Depression im Innern erneut begegnet mit einem Aufstieg im Äussern, indem er vorübergehend Wohnung nimmt auf der hochgelegenen Alp Tussagn. Von dort geht er täglich in mehr als zweistündiger Höhenwanderung an den kleinen Bergsee von Tigiel auf nahezu 3000 m zur Arbeit an jener «Alpweide», auf der Segantini die befreiende Weite der Bergwelt entdeckt, die sein Spätwerk ins Monumentale erhebt. In der Ferne glänzt am Horizont der strahlende Kranz der Berge in einer von einzelnen Gipfeln leicht bewegten Horizontalen, die da und dort vom Weiss des letzten Schnees einen schimmernden Akzent erhält und die am rechten Bildrand ganz in der Nähe von Ziteil endet. Die Hügel des Mittelgrundes sind von hochgehenden Wolken verschattet, die man auf der gemalten Himmelspartie nicht mehr sehen kann, die sich aber im kleinen Bergsee wie in einem gefassten Edelstein spiegeln und mit ihrem Erleuchteten in der Schwermut etwas Mildes aufscheinen lassen. Ein Teil der Schafe mit ihren Hirten ziehen dem Tale zu. Im hell besonnenen Vordergrund dagegen ist ein Knabe zurückgeblieben. Die Müdigkeit hat ihn überkommen und er ist in der mit-täglichen Stille sitzend eingeschlummert wie ein Greis, ein Sinnbild der Einsamkeit, ja man möchte sagen: des Verlassenen, wäre da nicht noch eine behutsam angedeutete Trostgebärde in dem ihm gegenüber seine zwei Lämmer säugenden Mutterschaf. Selbst hier, in der letzten Kargheit und in der Einöde des Hochgebirges, bedeutet dies Zeichen, ist noch Geborgenheit, waltet die Allmacht der Liebe.

Die «Alpweide» war 1893 in Tigiel begonnen, aber erst 1895 in Maloja vollendet worden. Während sie bei aller Melancholie im Letzten eine geglückte Verwindung der Schwermut sichtbar macht, beschäftigt Segantini zwischen 1890 und 1894 das Thema der Mütterlichkeit in zwei Werken von einer bisher unbekannten Seite: schlechte Mütter werden in ewiger Qual gezeigt. Man darf sich wahrlich nicht wundern, dass die erste Fassung, betitelt «Die Hölle der Wollüstigen», anlässlich der internationalen Ausstellung 1891 in Berlin auf Befremden stiess – und der siegesgewohnte Meister nur mit einer «lobenden Erwähnung» bedacht wurde. Der Brief Segantinis über diesen Vorfall, den er von Savognin am 5. August 1891 an seinen Freund und Galeristen Vittore

Grubicy schrieb,⁷ lässt in seinem beleidigten und gereizten Ton ahnen, dass der Verletzte wohl so empfindlich reagierte, weil er sich aus dem thematischen Anliegen heraus persönlich betroffen fühlte. Weit mehr als in der «Liebesfrucht» und im «Lebensengel» hat Segantini in diesem schwer zugänglichen Werk den symbolistischen Tendenzen nachgegeben, welche die Unmittelbarkeit seiner gereiften Kunst fühlbar beengen. Was mochten plötzlich die in Rückenlage über Gletschern unstet schwebenden Frauengestalten vor der winterlich verschneiten Bergkette aussagen? Es liess sich zur Not erraten, dass die Herzenskälte der Wollüstigen, die offenbar ihre Mütterlichkeit verfehlt hatten, auf diese Weise bestraft werden sollte. Aber wie kam Segantini, dessen Sprache sonst so direkt und einfach war und dessen Kunst den Betrachter stets für das Wesenhafte befreit hatte, auf eine solche Bildidee? Der Hinweis, dass er das Motiv aus der buddhistischen Mythologie übernommen hat, zeigt lediglich einen vordergründigen Vorgang auf und lässt die zentrale Frage unbeantwortet. Was hat denn in Segantini selbst auf dieses fremde Motiv so angesprochen, dass er versucht, es zu seinem eigenen zu machen? Karl Abraham weist sicher zu recht auf die verdrängten frühkindlichen Aggressionen gegen die Mutter;⁸ und er vermag die einzelnen Züge dieser ersten Fassung aus der Traumsymbolik durchaus einsichtig zu machen. Doch bleibt auffallend, dass die zweite Darstellung desselben Bildgedankens, betitelt «Die schlechten Mütter», zwar auf gleich bleibendem psychischem Hintergrund dennoch menschlich und künstlerisch weit über den ersten Ansatz hinausreicht und das Werk als einziges der symbolistischen Bilder in die Reihe von Segantinis grössten Schöpfungen erhebt. Was hat diesen erstaunlichen Wandel bewirkt?

Die Antwort ergibt sich, wenn wir das Werk einlässlicher betrachten. Der Vordergrund wird gebildet von einer trostlosen Eiswüste, die alles Leben erstarren liess. Rechts von der Mitte ragt aus ihr einzig ein schon vor Zeiten verdorrter Baum heraus, in dessen von Stürmen ins Kärglichste gemindertem Geäst sich die aufgelösten Strähnen einer Frauengestalt verfangen haben. Sie hängt von einem Schleier weniger bedeckt als wie von einem Trauerflor gekennzeichnet schwebend über der Erde, den Winden zum Spiel, indessen hilflos ihr verlassenes Kind die längst erfrorene Brust sucht. Ihre gequälte Preisgegebenheit ist ausgesagt in der verkrümmten Biegung des Leibes, im verzweiferten Ringen der Arme, in dem von Reue verzerrten Antlitz der in erbarmungsloser Kälte Erstorbenen. Das Drama ihres Versagens aber ist jetzt, gegenüber der ersten Fassung, Gestalt geworden im Kind, dessen bedürftige Gebärde das ewig

⁷ a. a. O. S. 184 f.

⁸ In der in Anm. 6 zitierten Studie S. 300–312.

Verpasste sichtbar macht. Die Sprache des Symbols hat sich ins unmittelbar Einsichtige verdeutlicht und lässt in ihrer grausamen Macht keinen Zweifel mehr darüber, worum es in dieser verfehlten Mitte geht. Das Schaurige der Szene wird gesteigert durch die schweigenden Gebirgszüge des Hintergrundes. Die Sonne ist eben untergegangen und taucht die Gipfel der westlichen Talseite ins frostig Blaue der bevorstehenden Nacht, während sie ganz in der Ferne die verschneiten Zacken noch einmal rot aufflammen lässt; selbst die Beleuchtung der scheidenden Tageszeit ist zur gewaltigen Klage geworden. Auch hier jedoch fehlt, wie in allen wahren Meisterwerken Segantinis, der zarte Schimmer der Hoffnung nicht mehr gänzlich. Die einsam Büssende ist nicht allein: in weitem Bogen zieht ein ganzer Zug von Schicksalsgleichen sühnend im sinkenden Dunkel dahin. Und der Maler eröffnet die Ahnung über das endliche Ziel dieser befremdenden Wallfahrt: die schlechten Mütter verlieren sich fern in jener Fuorcla zwischen Piz Curvér und Piz Toissa, wo im Jahre des Heils 1580 die Gottesmutter einem sinnenden Hirtenknaben, Giatgen Dietegen de Marmels aus Salouf, erschienen war. Das milde Licht dieser Erscheinung, das später der gütige Pater Alexander Lozza, der langjährige plevont von Ziteil, in seiner rätoromanisch-surmeirischen Poesie aus der Einfalt seines Herzens so innig zurückstrahlen liess, dieses Licht eines ewig leuchtenden Mutter-Seins, so bedeutet uns die malerische Geste Segantinis, wird das Eis einer ungelebten Mütterlichkeit mit ihrem frühlingshaft Unbezwinglichen brechen und im Tau einer neuen Gnade zur Blüte erwecken und zur Frucht heranreifen lassen.

In der bestehenden Segantini-Literatur ist dieser Hinweis auf Ziteil bisher stets übersehen worden. Nichts wäre verfehlter, als daraus ein geheimes oder unbewusstes Verhältnis des Malers zu einer dogmatisch fixierten Kirchlichkeit erschliessen zu wollen. Die Einzelheit hilft lediglich das Bild der schlechten Mütter zureichender zu deuten und damit die Einsicht in Segantinis Mutter-Verhältnis so zu vertiefen, dass daraus das durch und durch Religiöse seiner Kunst um eine Nuance deutlicher zu uns spricht. Das aber mag willkommen sein im Hinblick auf das Werk, das in den fünf letzten Lebensjahren des Meisters entstanden ist: es war ihm vergönnt das, was das Wesen seiner Kunst ausmacht, in gesammelter Dichte so ins Werk zu setzen, dass endlich im Triptychon das befreiende Geheimnis der Rückverbindung an die Welt des Unsagbaren aufscheinen kann in der dem malerischen Handwerk Segantinis gewährten Möglichkeit, dem sich stets entziehenden Augenblick einer bestimmten und einmaligen Beleuchtung jene Dauer abzugewinnen, die in *La vita*, *La morte* und *La natura* oder wie sie später genannt wurden: in *Werden – Sein – Vergehen* das *Nunc Eternum* erkennen lässt.