

Das Bild »Die bösen Mütter« ist von Giovanni Segantini signiert und 1894 datiert (Abb. 1).¹ Die unterschiedlichen Titel für das Bild: »Die bösen Mütter«, »Die Strafe der bösen Mütter«, »Die Entarteten Mütter« und »Nirwana« stammen von Segantini selbst. Segantini wurde dabei von einem Gedicht inspiriert, das ihm sein Freund Luigi Illica übermittelte. Der Komponist und Dichter Illica gab vor, dieses Gedicht, die buddhistische Sage »Pandavalli«, aus dem Indischen übersetzt zu haben. Nach den neuesten Forschungen von Annie-Paule Quinsac handelt es sich dabei aber um eine Eigenfindung von Illica. Die entsprechenden Passagen des Gedichts lauten:

»Dort oben, in den unendlichen Räumen des Himmels / strahlt Nirwana / dort, hinter den strengen Bergen mit grauen Zacken / scheint Nirwana! / (...) So die böse Mutter im eisigen Tal / durch ewige Gletscher / wo kein Ast grünt und keine Blume blüht / schwebt umher. / Kein Lächeln, keinen Kuss bekam dein Sohn / o unnütze Mutter? / So wird das Schweigen dich quälen / schlagen und stoßen / eisige Larve in den Augen Tränen / aus Eis gemacht! / Seht sie an! Mühsam wankt sie / wie ein Blatt! ... / Und um ihren Schmerz ist nur Schweigen; / die Dinge schweigen. / Jetzt aus dem eisigen Tal / erscheinen Bäume! / Dort aus jedem Ast ruft laut eine Seele / die leidet und liebt; / und das Schweigen ist besiegt und die so menschliche / Stimme sagt: / »Komm! Komm zu mir, o Mutter! gib mir die Brust, das Leben, ich habe vergeben! ... « Das Phantasma zu dem süßen Ruf / fliegend eilt und bietet dem zitternden Ast / die Brust, die Seele. / o Wunder! Sieh! Dem Ast schlägt ein Herz! Der Ast hat Leben! Nun! Es ist das Gesicht eines Kindes, das an der Brust saugt / gierig und küsst! ... «² usf. Mutter und Kind können endlich ins Nirwana entschweben.

Segantini hat sich jahrelang mit dieser Thematik beschäftigt: Eine erste Fassung »Die Wöllüstigen« oder »Die Strafe der Wöllüstigen« ist bereits 1891 datiert.³ 1896/97 entstanden zwei Paraphrasen.⁴ Es gibt keine monographische Untersuchung zu den Nirwana-Bildern. Franz Servaes hat in der ersten großen Studie über Segantini 1902 das Wiener Bild wie folgt beschrieben: »Ein unglaubliches Weh ist in der Figur der einsamen Verdammten ausgedrückt. Die ganze Biegung ihres Körpers ist wie eine weinende Wehklage; die ausgestreckten Arme sind wie hilflose Verzweiflung; die flatternd im Baume hangenden Haare sind wie der Schmerz einer Selbstmörderin; und das sterbensbleiche Antlitz mit dem vorgezogenen Mund und den eingedrückten Augen ist wie die Folterqual der Reue. Erschütternd aber wirkt das suchende, dürstende Köpfchen des verlassenen Kindes, das sich über die nackte kalte Mutterbrust beugt, die in Lieblosigkeit verdorrt ist. So sind

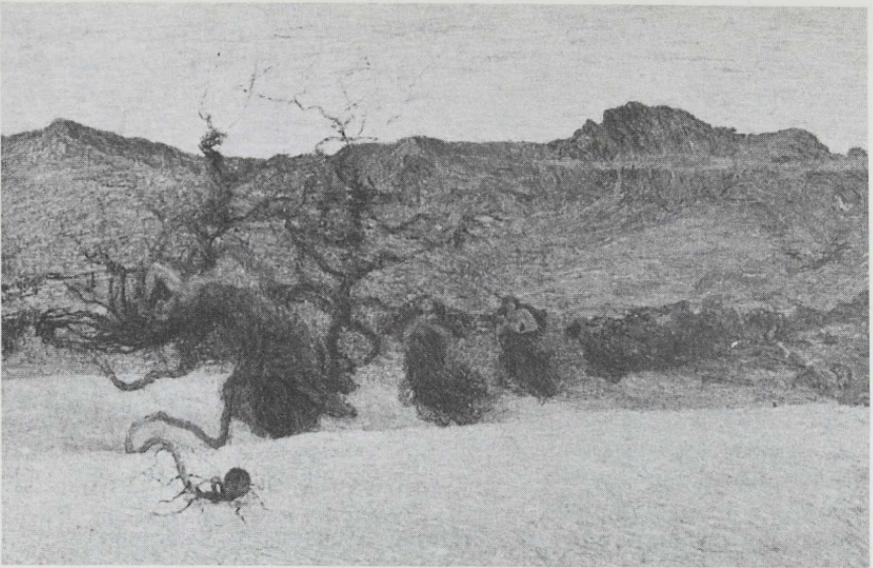


Abb. 1: Giovanni Segantini, Die bösen Mütter, 1894, Öl/Leinwand, Wien, Neue Galerie in der Stallburg

Schuld und Qual und unseligste Selbstzerrissenheit wie von einem großen Dichter und Seelenkürer mit unbeirrbarer Hand auf dieses Bild gemalt.«⁵ Die weitere Literatur folgte zunächst dieser Auffassung.

In dem 1982 erschienenen Oeuvre-Katalog vertritt Annie-Paule Quinsac eine neue Interpretation: Sie kritisiert die Literatur, die nicht gesehen habe, daß Segantini in der Wiener Fassung im Gegensatz zu derjenigen in Liverpool nur den zweiten Teil des Gedichtes illustriert hätte. Dargestellt sei nicht die Strafe und Qual der bösen Mutter, sondern deren Erlösung, die Wiedervereinigung von Mutter und Kind. Die eigenartige Körperdrehung bedeute nicht Schmerz, sondern ekstatische Freude über das Kind. Eine dritte Einschätzung bringt der Schweizer Ausstellungskatalog »Segantini – ein verlorenes Paradies?« von 1976/77. Irma Nosedá und Bernhard Wiebel versuchen darin eine kritische und aktualisierte Sicht des Künstlers zu geben. Zitat aus der Beschreibung: »Der unnatürlich überspannte Körper der Frau – verführerisch leicht gekleidet – bäumt sich gegen die Mutterschaft auf und stößt das saugende Kind heftig von sich.« In der Gesamteinschätzung kommen die Autoren zu dem Schluß: »Damit [nämlich mit der Strafe] hat eine prude Moral auf Segantinis Bildern den Sieg errungen; die Welt ist wieder in Ordnung.« Noch klarer kommt diese Stellungnahme in der »Fraue-Zitig« vom Oktober 1976 zum Ausdruck, wo Segantini als Frauenfeind »entlarvt« wird, der die Frau auf die Funktion der Mutterschaft reduziere und ihr den Sexualgenuß verbieten wolle: »Solche Bilder müssen wir Frauen bekämpfen, indem wir sie demaskieren als Komplizen bei der Unterdrückung der Frau.«⁶

Trotz der Widersprüche in der Beschreibung (als schmerzverzerrt, ekstatisch-glücklich bzw. verführerisch, aber böse das Kind wegstoßend) und in der Wertung (identifikatorisch bzw. kritisch) gehen alle drei Autoren in



einem entscheidenden Punkt von der gleichen Voraussetzung aus, nämlich: das Bild sei im wesentlichen eine Illustration der Textvorlage. Die Aussage des Bildes sei demnach identisch mit dem Titel bzw. der Thematik, also der bewußten Ideologie des Künstlers. Das Motiv ist moralisierend («Strafe der Wollüstigen«, die »bösen« bzw. »entarteten« Mütter), folglich sei auch der Inhalt des Bildes moralisierend.

In der Tat sind nicht nur der Titel und das Gedicht, sondern auch Segantinis eigene Aussagen bezüglich Frauen im allgemeinen und der Nirwana-Bilder im besonderen moralisierend zu verstehen: »Als ich die schlechten Mütter strafen wollte und die eitlen und unfruchtbaren Wollüstigen, malte ich ›die Strafe im Fegefeuer‹.«⁷

Im folgenden soll eine Interpretation versucht werden, die von der ästhetischen Struktur des Bildes ausgeht. Dargestellt ist ein weites Schneefeld, das von einer Bergkette abgeschlossen wird. Links aus dem Hintergrund lösen sich schemenhaft, nur undeutlich vom schneebedeckten Fels zu unterscheiden, menschliche Wesen. Es sind Frauen mit Kindern im Arm. Mit wallendem Gewand und aufgelöstem Haar schweben sie dem Betrachter entgegen. Die vorderste wirft sich mit dem Oberkörper zurück wie eine Mänade in wildem Tanz. Ihr aufgelöstes Haar verbindet sich mit dem Geäst eines dünnen Baumes hinter ihr. Aus ihrem Gewand kriecht, wie mit eigenem Leben versehen, ein nabelschnurartiges Gebilde, vorne mit spinnenartigen Füßchen und in einem Kinderkopf endend. Aus dem Baum über ihr erscheint ein zweiter Kinderkopf. Rechts im Vordergrund, ganz nah an das Auge der Betrachterinnen gerückt, wächst unerwartet aus dem Eis eine Birke empor.



Eine Frau ist darin. Ein schleierartiges, golddurchwirktes Gewand umflattert den Körper, die Brüste sind entblößt. Ihr Bauch ist aufgetrieben wie von einer Schwangerschaft. Der Körper ist in Gegenschwingung zum Baum gegeben – wendet sie sich von ihm ab oder neigt sie sich ihm zu? Ich habe bewußt das Wort »sein« bei der Beschreibung verwendet, ohne damit die Körpersprache der Frau damit näher zu charakterisieren. In ihrer Haltung sind Momente des Schwebens (so der Fuß, der den Stamm nicht berührt, das wie von leichtem Wind flatternde Gewand), sie schwebt aber nicht; es gibt Momente des Gefesseltseins (so die Verschlingung der Haare und des Schleiers im Geäst und die Verschränkung von Hand und Arm mit den Zweigen), sie ist aber nicht gefesselt. Schweben – Inbegriff der Freiheit – und Gefangen sein... ein unauflöslicher Widerspruch. Aus einem der Äste wächst der Kopf eines Kindes, das an der Mutterbrust saugt. Die Verbindung von Kopf und Ast ist rund gebogen und gedreht, nicht wie ein Zweig aus Holz, sondern wie eine Nabelschnur. Das Kind hat die Augen geschlossen; das derbe, blau unterlaufene Gesicht ist eher häßlich als liebevoll. Wie ein kleiner Vampir saugt es an der Brust. Vollends unangenehm berührt das Kinderköpfchen der mädchlichen Frau. Da nur der Kopf des Kindes dargestellt ist, wird die Nabelschnur zum wurmartigen Leib, was durch die insektenhaften Wurzelbeinchen verstärkt wird. Segantini hat Kinder sonst nie so dargestellt, sondern sie immer mit allem erdenklichen Liebreiz ausgestattet, auch wenn es sich um Neugeborene handelt. Die Kinder werden also nicht einfach als positive Identifikationsfiguren, als arme Opfer, denen alle Sympathie des Malers gilt, gezeigt. Ebensowenig aber werden die Mütter als böse diffamiert. Wo



Abb. 2: Giovanni Segantini, Liebesgöttin, 1894–97, Öl/Leinwand, Mailand, Galleria d'Arte Moderna

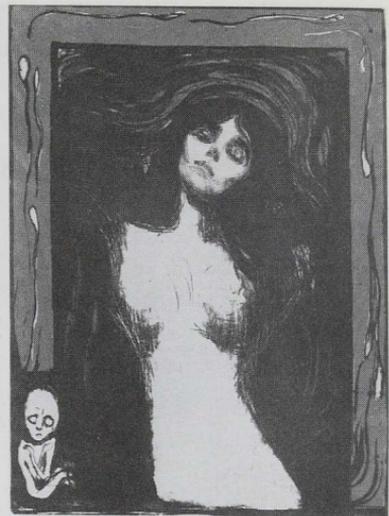


Abb. 3: Edvard Munch, Madonna (Empfängnis), 1895, Farblithographie

sind die in Lieblosigkeit verdorrte Brust, der verzogene Mund und die eingedrückten Augen, die Servaes als Merkmale der bösen, jetzt allerdings heillos verzweifelten Mutter beschreibt? Quinsac hat dies mit Recht kritisiert. Aber ist in der Frau tatsächlich Ekstase über das wiedergefundene Kind ausgedrückt? Ihr ganzer Körper wendet sich vom Kind ab, ihre Hände berühren es nicht, ihr Gesicht ist nicht ihm zugewendet, sondern den Betrachtern, ebenso wie sich ihre zweite Brust den Betrachtern darbietet. Aber ihr Körper stößt das Kind auch nicht von sich, wie Irma Nosedo beschreibt. Die sich widersprechenden Beschreibungen haben m.E. ihren Grund darin, daß die Frau in ihrer Haltung (Schweben-Gefangensein), in ihrer Beziehung zum Kind (sie gibt ihm die Brust, wendet sich gleichzeitig ab) und ihrem Verhältnis zum Baum geradezu als Inkarnation eines Widerspruchs aufgefaßt ist.

Welcher Widerspruch ist denn hier gemeint? Schauen wir uns die Frau nochmals an: halb schwebend, halb gefangen, mit zurückgebeugtem Oberkörper, entblößten (und beileibe nicht verdorrten!) Brüsten, halbgeöffneten Lippen, geschlossenen Augen, wehendem Haar – Annie-Paule Quinsac hat recht, das ist die ekstatische Frau, aber nicht auf Grund ihres wiedergefundenes Kindes. Es ist eine orgasmische Frau.

Im gleichen Jahr (1894) malte Segantini, von Giorgiones »Venus« inspiriert, die »Liebesgöttin«, auch »Heidnische Göttin« genannt (Abb. 2). Schweben, entblößte Brüste, aufgelöstes Haar und schleierartiges Gewand werden, der Thematik entsprechend, unzweideutig, zur Assoziation des Erotischen eingesetzt. Daß tatsächlich der Typus der erotisch-orgastischen Frau



Abb. 4: Giovanni Segantini, Der Engel des Lebens, 1894, Öl/Leinwand, Mailand, Galleria d'Arte Moderna

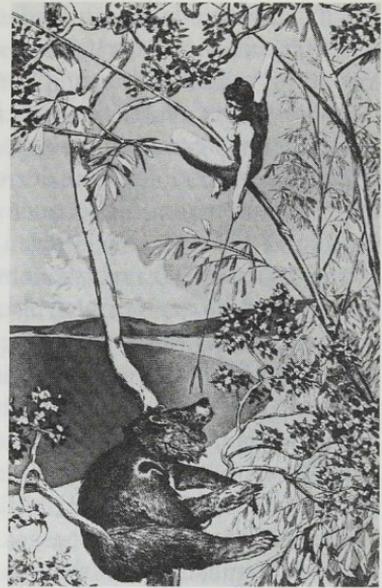


Abb. 5: Max Klinger, Elfe und Bär, 1880, Opus IV/I, Radierung

gemeint ist, bezeugt auch ein Vergleich mit Werken von Edward Munch, beispielsweise die »Madonna« (»Empfängnis«), die wie unser Bild 1894 entstanden ist bzw. die gleichnamige Lithographie von 1895 (Abb. 3). Auch hier sollen die schwebende Haltung, der zurückgelegte Kopf, die geschlossenen Augen und das aufgelöste Haar den orgastischen Zustand verbildlichen.

Wir verstehen nun die auf Widersprüchen aufgebaute ästhetische Struktur des Bildes: thematisiert wird dadurch der Konflikt zwischen Muttersein und Sexualität im Leben der Frau. Dieser Widerspruch spiegelt sich auch in der Anführerin des Mutterzuges. In ihrer ekstatischen Bewegung ruft sie Assoziationen an die Mänaden, Symbole ungebundener Sinnlichkeit, hervor: gleichzeitig aber ist sie durch die Nabelschnur an den Kindskopf gefesselt.⁸ In dem Bild sind zwei ikonografische Stränge miteinander verknüpft: die Frau als Mutter, die der Madonnenikonografie folgt (die Frauen im Hintergrund mit den Kindern im Arm) und die erotische Frau. Bis dahin hatte Segantini die Frau ausschließlich als Mutter interpretiert, sein Idealbild der Frau: »Ave Maria bei der Überfahrt«, »Zwei Mütter«, »Mutterliebe« u. a.. Im gleichen Jahr wie die »Bösen Mütter« – und bewußt als Gegenstück gedacht – malte Segantini »Den Engel des Lebens« (Abb. 4, auch »Dea christiana«, also auch Pendant zur »Dea pagana«, der »Liebesgöttin«). Das Bild ist die Verallgemeinerung der Madonna als Ideal einer Frau als Mutter.

Auch hier verbindet Segantini das Mutter-Kind-Motiv mit dem Baum. Allerdings besteht nicht wie bei den »Bösen Müttern« ein spannungsgeladenes Verhältnis zwischen Frau und Baum; sie thront inmitten des Baumes, der sie harmonisch wie ein Heiligenschein umrankt. Annie-Paule Quinsac hat sehr richtig darauf verwiesen, daß das Mutter-Kind-Motiv im Baum auf die Ikonografie der »Madonna zum dürren Baum« zurückgeht. Diese ist uns von Petrus Christus bekannt, aber auch in Italien tradiert, wie eine Zeichnung von Cavalier d'Arpino in den Uffizien belegt.⁹ Die Verbindung »Frau und Baum« war im späten 19. Jh. sehr beliebt, jedoch nicht mit der Bedeutung der Madonna, sondern der Nymphe, also mit erotischen Allusionen verknüpft. Max Klinger, der für die symbolistische Phase von Segantini eine große Rolle spielte, variierte dieses Motiv vielfältig, so in seiner Radierung »Elfe und Bär« von 1880 (Abb. 5).¹⁰ Auch bei Segantini bedeutet m.E. die Beziehung Frau und Baum nicht nur die Gleichsetzung von Frau und Natur und Betonung ihres biologischen Schicksals als Gebärende. Darüber hinaus scheint der Baum eine phallische Funktion zu erfüllen. Wenn diese Interpretation stimmt, würde die spannungsgeladene Verbindung von Frau und Baum deren widersprüchliches Verhältnis zur Natur bzw. zur männlichen Sexualität, die ihrerseits als naturwüchsige begriffen wird, bedeuten. Diese »Natur« lenkt in einer spiralförmigen Bewegung vom Baumstamm über den Ast bis zum Kopf des Kindes: das Liebesleben der Frau führt somit naturgemäß zum Kinderkriegen.

Diese Problematik hatte im späten 19. Jh. noch eine ganz andere Relevanz als heute, wo entsprechende Verhütungsmethoden den zwanghaften Kreislauf von Sexualität und Empfängnis durchbrochen haben. Segantini stellt diese Tragödie der Frau nicht als eine gesellschaftlich-historische, sondern als eine biologische dar. Die Forschung konnte nicht verstehen, warum statt der einen Mutter, von der das Gedicht spricht, so viele Mütter auftreten. M.E. ermöglicht die Vielzahl die Verallgemeinerung der Situation. Nie endend scheint der diffuse Zug der Mütter, der sich aus der Bildtiefe auf den Betrachter zubewegt: so ist es, so war es, so wird es immer sein. Die Eiswüste betont den Ewigkeitscharakter, der von dem Licht, das über dem rechten Bergmassiv liegt und die Hauptfigur streift, nicht aufgehoben werden kann.¹¹

Welcher Stellenwert kommt dem Bild im ausgehenden 19. Jahrhundert zu? Seit Entstehung der Klassengesellschaften war das Frauenbild durch das Patriarchat in zwei gegensätzliche »Möglichkeiten« aufgespalten: hier die Mutter, Madonna, die verehrungswürdige aber entsexualisierte Frau – da die erotische Frau, Eva, Verführerin, Hexe, Hure, »femme fatale«. Im 19. Jahrhundert kam es aufgrund der spätbürgerlichen Entwicklung zu einer unerträglichen Zuspitzung dieser Situation.¹² Die Tabuisierung von Sexualität er-

reichte einen Höhepunkt. Die Unterdrückung der Frau verschärfte sich bei gleichzeitiger ideologischer Überhöhung eines Ideals von Weiblichkeit.¹³ Die Frau wurde – und das ist in der Tat ein Werk spätbürgerlicher Ideologen – zu einem Wesen gemacht, das sich durch vermeintlich naturgegebene Eigenschaften auszuzeichnen hatte: Mütterlichkeit, Selbstlosigkeit bis zur Selbstaufgabe, Passivität, Unterordnung und Sittsamkeit. Das Erotisch-Sexuelle wurde ausgegrenzt und einem Typus Frau zugewiesen, der jedenfalls nicht mit der Ehefrau identisch war. Seit der Aufklärung, vor allem seit Rousseau, wurde die Mutterliebe verklärt, deren wesentliches Kriterium das Stillen war.¹⁴ Die Frau wurde auf die Mutterfunktion reduziert. (Und nur in der Ausschließlichkeit der Reduktion liegt das Problem). Diese Konditionierung der Frau hängt wohl u. a. mit der kapitalistischen Industrialisierung zusammen, die die Bereiche Produktion und Reproduktion, also Arbeit und Heim, immer weiter auseinanderfallen ließ.¹⁵ Die Privatisierung und Intimisierung der bürgerlichen Kleinfamilie bedeutet für die Frau häusliche Gefangenschaft. In der bildenden Kunst war das idealisierte Mutterbild, das an die Madonnenikonografie anknüpft, nicht nur bei Segantini ein beliebtes Thema. Von Segantinis Landsmann und Kollegen Previati stammt das Bild »Maternità« von 1891, das Segantini zu seinem Werk »Engel des Lebens« anregte.¹⁶ Die Unterdrückung der Sexualität, von der Kirche bereits jahrhundertlang betrieben, wurde durch die bürgerliche Entwicklung ebenfalls verschärft.¹⁷ Der extreme Leistungszwang des Kapitalismus verlangte den beherrschten Menschen, der seine Triebe unterdrückt. Mehrere Theoretiker beschäftigten sich damit, wie man Jugendlichen effizient sexuelle Gedanken und Wünsche austreiben könne. Sexualverdrängung führt zur sexuellen Obsession. Theoretische Schriften, Literatur und bildende Kunst kreisen um Eros und Sexualität. Verständlicherweise erscheint die tabuisierte Sexualität entsprechend dämonisiert. In der männlich geprägten Vorstellungswelt wird die Frau zur Verführerin und »femme fatale«, die in den Formen der Sphinx, des Vampirs, der Salome und Medea Gestalt annimmt¹⁸ wie bei Rossetti, Moreau, Stuck u. a.. In der Kunst dieser Zeit tauchen die beiden polarisierten Frauenbilder »femme fatale« und »Mutter« immer getrennt auf. Die Bedeutung des Werks von Segantini besteht in der Thematisierung dieses Konflikts.¹⁹ Soweit ich sehe, gibt es in der Zeit kein anderes Werk, das die Spaltung des Frauenbildes, die Tragödie der Frau zwischen eigenem erotischen Leben und Mutterdasein, in dieser Weise ins Bild bringt. Der Holzschnitt von Munch »Madonna« (Abb. 3) oder »Empfängnis« von 1895 thematisiert auch die Verbindung »liebende Frau und Mutterschaft«. (In der linken unteren Ecke kauert ein Embryo; in der Rahmenleiste kreisen Spermien.) Allerdings liegt der Hauptakzent bei Munch mehr auf dem kosmischen Zusammenhang von Leben, Sexualität und Tod als auf dem konkreten Konflikt.

Sehr verwandt ist die Auffassung bei dem Grafizyklus »Eine Liebe« von

Max Klinger aus dem Jahre 1887.²⁰ In diesem Zyklus mit zehn Blättern zeichnet Klinger die Geschichte einer Liebe von der ersten Begegnung über die Erfüllung bis zum »Erwachen«, zur Erkenntnis der Schwangerschaft, die zur Abtreibung und damit zum Tod führt. Für die Frau endet die Liebe tödlich. Mit der Darstellung wird die Tabuisierung des Widerspruchs von weiblicher Sexualität und Mutterschaft durchbrochen. Klinger und Segantini sehen keine Lösungsmöglichkeit; die Tragödie ist weibliches Schicksal. Hier liegen die Grenzen von Segantini.²¹ Gleichzeitig hat sein Landsmann und Freund Pelizza in seinem Bild »Der vierte Stand« ein anderes Frauenbild entworfen: eine Mutter, die ihr Leben selbst in die Hand nimmt. Dieses neue Frauenbild hatte in der Arbeiterbewegung und der beginnenden Frauenbewegung durchaus seinen realen gesellschaftlichen Hintergrund.²² So sehr also das Bild der »Bösen Mütter« als Paradigma für das kulturelle Deutungsmuster von Weiblichkeit im ausgehenden 19. Jahrhundert gelten kann, darf nicht übersehen werden, daß fortschrittliche Kräfte bereits daran gegangen waren, eben dieses Deutungsmuster zu hinterfragen und zu bekämpfen.

Abschließend möchte ich aus den Beobachtungen drei Thesen entwickeln.

Erste These: Das gemalte Bild »Die Bösen Mütter« transzendiert die moralisierende Ebene des thematischen Vorwurfs.

Wir sahen, daß die Bereitschaft der Betrachter zur Identifikation mit den Kindern aufgrund der konkreten Darstellungsweise dieser Kinder als eher abstoßend nicht gegeben ist. Ebensowenig werden Mütter als böse interpretiert. Die Zeigefingermoral, die uns durch den Titel suggeriert wird, ist im Bild durch die dialektische ästhetische Struktur aufgehoben. Im Bild konkretisiert sich offensichtlich Unbewußtes und reale Lebenserfahrung, die nicht mit dem Bewußtsein des Malers übereinstimmen. In den Bildern, wo Segantini seine bewußte Ideologie darlegt, entstehen die idealisierten Mutter-Madonnenbilder wie der »Engel des Lebens« (Abb. 4). Hier wird jeder Widerspruch, jede Ambivalenz, damit aber auch jede Lebendigkeit, verbannt. In ihrer süßlichen Harmonie wirken diese Werke unwahr, ja beinahe kitschig.²³ Nur dort, wo Segantini moralisch diffamierende Themata aufgriff und Negativ-Bilder konzipierte, ließ er die Widersprüche zu, nur dort drang gleichsam die Wahrheit durch. Es wäre somit eine unzulässige Vereinfachung, Werke männlicher Künstler auf den »männlichen Blick« zu reduzieren. In unserem Beispiel wird die Situation der Frau nicht lediglich in männlicher Projektion verzerrt, es werden durchaus wesentliche Elemente ihrer tatsächlichen Widersprüche und Konflikte sichtbar gemacht.

Welche realen Lebenserfahrungen bzw. Manifestationen des Unbewußten sich hier Geltung verschafft haben, läßt sich nur mutmaßen. Der Arzt und Freund von Sigmund Freud, Karl Abraham, verfaßte 1911 eine Studie

über Segantini; er versuchte, Segantinis Mutterkomplex psychoanalytisch zu erklären.²⁴ Aufgrund der Briefe und Selbstzeugnisse Segantinis, in denen sich dieser schwärmerisch seiner schönen Mutter erinnert, kommt Abraham zur Überzeugung, daß Segantini eine extrem libidinöse Beziehung zu seiner Mutter erlebt habe. Wegen des Inzestverbots habe er seine Liebe und seinen Haß verdrängen und sublimieren müssen. Die Sublimierung drücke sich in den vielen Mutterbildern aus. In seinem Nirwana-Zyklus habe sich Segantini an seiner Mutter gerächt, die statt seiner dem Vater in sinnlicher Liebe angehangen habe. Die Mutter starb, als Segantini sieben Jahre alt war. Segantini berichtet, daß sie seit seiner Geburt an einer Schwäche litt, von der sie sich nie mehr erholte. Das Gefühl der Verlassenheit bei ihrem Tod vermischte sich somit mit Schuldgefühlen. Es scheint denkbar, daß dieses einschneidende Erlebnis tatsächlich die Ambivalenz im Mutter-Kind-Verhältnis unseres Bildes mit bedingt hat.

Eine weitere Erfahrung im Leben Segantinis könnte seine bewußten Moralvorstellungen unterlaufen haben. In allen bisherigen Schriften wird die Ehe Segantinis mit seiner Frau Bice als ungetrübt und ideal beschrieben. Seine Briefe an sie bzw. Äußerungen über sie scheinen dies zu bestätigen. In Savognin lernte Segantini das Mädchen Baba Uffer kennen, die seither mit der Familie lebte und Segantinis einziges Modell wurde. Baba soll Segantinis Geliebte gewesen sein.²⁵ Sie soll sogar ein Kind von ihm geboren haben, Mea (ihr Nachname ist nicht überliefert), die auch in der Literatur erwähnt wird. Dieses Liebesverhältnis – und nicht, wie behauptet wird, Schwierigkeiten mit der Steuerbehörde – soll der eigentliche Grund für den Ortswechsel von Savognin nach Maloja gewesen sein. 1894, kurz vor dieser Übersiedlung, malte Segantini die »Bösen Mütter«. Es ließe sich denken, daß das Erlebnis dieser Liebe mit ihren Folgen die prüden Moralvorstellungen Segantinis durchbrochen hat und sich in seinen Bildern dokumentiert. Leider läßt sich diese Geschichte nicht belegen. Wie dem auch sei, das Wesentliche an dieser privaten Biographie ist gerade das Typische, das Allgemeine, das die persönlichen Probleme Segantinis als diejenigen seiner Epoche erkennen läßt. Darüberhinaus sind die Brüche im Werk Segantinis sicher nicht nur individuell, sondern historisch durch die Wende zur Moderne begründet.

Zweite These: Die Differenz von moralisierender Thematik und nicht moralisierender Darstellungsweise und folglich auch nicht moralisierendem Inhalt läßt sich quer durch die Kunstgeschichte verfolgen. Wenn Frauen als Verführerinnen vorgestellt werden sollen und damit von Seiten der Auftraggeber, z.B. der Kirche, eine antisexuelle Absicht verfolgt wird, wirkt die Darstellungsweise im allgemeinen stimulierend, nicht aber diffamierend oder tabuisierend.²⁶ Als Beispiel seien die Reliefs an den Portalen der Kathedralen von Chartres, Paris und Amiens genannt, wo die Todsünde der Wollust

als Liebespaar figuriert.²⁷ Das Bild einer Frau soll erotisch verführerisch wirken und gleichzeitig abschrecken. Moralisierende Elemente ließen sich nur durch Attribute, z.B. Teufel, einbringen. Die Künstler haben dies selten getan. Die Macht der Bilder wird wirksam! Gerade in der Darstellung von Erotik und Sinnlichkeit, dadurch, daß diese Bereiche sichtbar gemacht werden, liegt eine eminent menschliche, fortschrittliche, jeglicher sexualunterdrückenden Moral zuwiderlaufende Funktion der Kunst. Ursprünglich war es vor allem der Konflikt zwischen dem thematischen Vorwurf des Auftraggebers, z.B. der Kirche, und dem realisierten Kunstwerk; im Laufe der spätbürgerlichen Entwicklung wurde die Moral internalisiert, so daß der Widerspruch im Künstler selbst auftreten kann, als Widerspruch zwischen bewußter Moral (Titel) und Unbewußtem bzw. realer Lebenserfahrung.

Dritte These: Diese Beobachtungen führen zu einer methodischen Schlußfolgerung. Der Bildinhalt ist mit der Thematik nicht identisch. Dieser gibt sich erst durch die Analyse der ästhetischen Struktur zu erkennen. Eine kunstwissenschaftliche Methode, die sich mit dem Auffinden einer literarischen Quelle, hier beispielsweise dem Gedicht von Illica, für die Interpretation zufriedengibt bzw. das Bild mit seinem Titel oder den Aussagen des Künstlers identifiziert, geht m.E. haarscharf am Wesen der bildenden Kunst vorbei. Mir scheint dies deshalb von besonderer Bedeutung zu sein, weil die Ikonologie²⁸ heute weitgehend das Feld beherrscht, nicht nur in der bürgerlichen, sondern durchaus auch teilweise in der marxistischen und feministischen Kunstwissenschaft. Gerade für uns Frauen ist dieser fortschrittliche, zutiefst humane, die herrschende falsche Moral unterminierende Charakter der Kunst von Bedeutung, der nur erkennbar wird, wenn man von der ästhetischen Struktur des Werkes selbst ausgeht.

Anmerkungen

- 1 Das Werk befindet sich in der Neuen Galerie in der Stallburg in Wien; das österreichische Unterrichtsministerium hat das Werk bereits 1901 bei der Segantini-Ausstellung der Sezession erworben. Die Technik: Öl auf Leinwand; die Maße: 120/225 cm. Farblich dominieren kalte Blau-Weiß-Töne. Gewand und Haare der Frauen sind mit Gold und Silber durchzogen. Durch die divisionistische Malweise wird eine flimmernde Lichtintensität erreicht. Zur Bedeutung des Divisionismus siehe: Annie-Paule Quinsac, *La Peinture Divisioniste Italienne, 1880-1895, Origines et premiers développements*, Paris 1972.
- 2 Annie-Paule Quinsac, Segantini. *Catalogo Generale*, Mailand 1982, 2. Bd., S. 476. Hier befindet sich auch die gesamte Segantini-Bibliographie.
- 3 Liverpool, Walker Gallery of Art. Farbabb. siehe F. Arcangeli, M. C. Gozzoli, Segantini, *Klassiker der Kunst*, 1973, T XXVIII-XXIX.
- 4 Zürich, Kunstmuseum. Die Szenen der Wiener bzw. Liverpooleser Fassung werden in einer sgraffitoartigen Ölfarbentechnik in nächtliches Dunkel versetzt. Abb. siehe Quinsac op.cit. (Anm. 2), S. 480, 481 und 485.
- 5 Franz Servaes, Giovanni Segantini, *Sein Leben und sein Werk*, Wien 1902, S. 139.
- 6 Irma Nosedà, Bernhard Wiebel, Segantini – ein verlorenes Paradies? Zürich 1976/77, S. 75 bzw. S. 100.

- 7 Bianca Zehder-Segantini (Hrsg.), Segantinis Briefe und Schriften, Leipzig 1912³, S. 42.
- 8 Die Mänaden finden sich häufig auf griechischen Vasenbildern in ähnlich ekstatischer Tanzbewegung mit zurückgeworfеноm Oberkörper, flatterndem Gewand, aufgelöstem Haar und entblößten Brüsten (siehe z. B. Aryballos mit Mänaden um 420 v. Chr., Paris; Abb. bei E. Buschor, Griechische Vasen, München 1969, S. 238, Nr. 247). Seit der Renaissance wird der Mänadentypus wieder aufgenommen und auch als Pathosformel für religiöse Ekstase oder leidenschaftliche Klage verwendet. Aus dem 19. Jahrhundert sind mir keine Mänadendarstellungen dieser Art bekannt. Ob Segantini tatsächlich auf die Mänadenikonografie zurückgegriffen hat, müßte genauer untersucht werden.
- 9 Quinsac op. cit. (Anm. 2) S. 466f., Abb. ebenda S. 467.
- 10 Vergl. auch die »Nymphe« von Burne Jones aus dem Jahr 1880 (Abb. O. v. Schleinitz, Burne Jones, Leipzig 1901, Abb. 74) und die »Baumnymphe« von Sidney Harold Meteyard, Galleria del Levante, München, (Abb. in: Naturbetrachtung – Naturverfremdung. Trilogie I, Ausst. Kat. Württembergischer Kunstverein, Stuttgart 1977, S. 109). Die Doppeldeutigkeit Madonna – erotische Frau findet somit ihre Parallele in der ikonographischen Tradition.
- 11 Die Darstellung der Berglandschaft, insbesondere der Engadiner Alpen, bildet einen Schwerpunkt im Schaffen Segantinis. Reine Schneelandschaften hingegen sind selten; sie erscheinen meist nur als Träger einer Todessymbolik wie in »Der Schmerz, vom Glauben getröstet« (Hamburg, Kunsthalle) und in »Der Tod«, dem letzten Bild der »Trilogie der Natur« (St. Moritz, Segantini-Museum). Die Darstellung der Eiswüste zur Charakterisierung der Todesstimmung erinnert an C. D. Friedrichs Schneelandschaften, an Bilder wie »Winterlandschaft« (Schwerin, Staatliche Museen), wo auch die dünnen Äste eines entlaubten, diagonal ins Bild führenden Baumes mit einem weiten Schneefeld kontrastieren und verloren eine einsame Menschengestalt auftaucht. (Abb. in: C. D. Friedrich, Kunst um 1800, Ausst. Kat., Hamburger Kunsthalle, 1974, S. 184 Abb. 93). Die dekorativ stilisierte Form des Baumes läßt an japanische Holzschnitte denken, die Segantini bekannt waren.
- 12 Einen Höhepunkt des Frauenhasses in der philosophischen Literatur des 19. Jahrhunderts bilden die Schriften von Schopenhauer und Nietzsche. Segantini war, wie die meisten Künstler seiner Zeit, begeisterter Anhänger Nietzsches. Für den »Zarathustra« entwarf er sogar ein Frontispiz.
- 13 Siehe dazu u. a. Gottfried Kößler, Mädchenkindeheiten im 19. Jahrhundert, Gießen 1979; Jürgen Reyer, Wenn die Mütter arbeiten gingen . . . , Köln 1983.
- 14 Die adligen Frauen hatten die Kinder Ammen überantwortet. Siehe dazu: Elisabeth Badinter, Die Mutterliebe, Geschichte eines Gefühls vom 17. Jahrhundert bis heute, München 1984.
- 15 Im bäuerlichen Haushalt herrschte weitgehende Einheit von Familie, Wohnung und Arbeit; die Frau hatte durchaus eine bedeutende Funktion und Stellung im Arbeitsbereich inne; auch im Handwerksbetrieb waren Haus und Werkstatt nicht in der Weise getrennt.
- 16 Abb. siehe: F. Bellonzi, Il Divisionismo nella Pittura Italiana, Mailand 1967, Taf. VIII. Das Bild befindet sich in der Volksbank (Banco Popolare) in Novara.
- 17 Siehe u. a. Jos van Ussel, Sexualunterdrückung, Geschichte der Sexualfeindschaft, Gießen 1977².
- 18 Mario Praz, Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik, München 1981²
- 19 In den »Bösen Müttern« verbinden sich auch die beiden konträren Typen der »femme fragile« und »femme fatale«. (Zur »femme fragile« siehe: A. Thomalla, Die »femme fragile«, Düsseldorf 1972). Dieses polare Deutungsmuster von Weiblichkeit kennzeichnet auch die Erscheinungen der Hysterie, die im ausgehenden 19. Jahrhundert zu einer Massenerscheinung wurde. Die »Bösen Mütter« erinnern in der überspannten Körperbewegung und dem zurückbeugten Oberkörper an die Konvulsionen der Hysterikerin. (Abb. in: J. M. Charcot, P. Richer, Les démoniques dans l'art, Paris 1887.) Damit sei nicht gesagt, daß Segantini bewußt Hysterikerinnen darstellen wollte; sein Bild verweist nur auf den Problemkreis, dessen Opfer die Hysterikerin geworden ist: die Spaltung des Frauenbildes in die entsexualisierte Frau, die zur Mutter, frigidem Ehefrau oder der ewig kränkelnden, dem Wahnsinn und Tode nahen ätherischen »femme fragile« stilisiert wurde, oder in die »femme fatale«. (Siehe dazu: Regina Schaps, Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau, Frankfurt/Main, New York 1982).
- 20 Siehe v. a. Katrin Simons, Zwischen Sinnlichkeit und Moral. Die Darstellung von Mann und Frau in Klingers graphischen Zyklen, in: Max Klinger, Ausst. Kat. Bielefeld, Tübingen, Göttingen, Wiesbaden, 1976/77.

- 21 Segantinis Darstellungsweise des Frauenschicksals berührt sich mit den Interpretationen Sigmund Freuds. Segantini machte unbewußte sexuelle Konflikte sichtbar; Freud versuchte, sie wissenschaftlich zu analysieren. Beide aber blieben der bürgerlichen Ideologie des Biologismus verhaftet, hielten die Tragödie für weibliches Schicksal und durchschauten nicht deren historisch-gesellschaftliche Bedingtheit.
- 22 Bereits 1865 fand in Leipzig die erste deutsche Frauenkonferenz statt, die 1879 zur Gründung des »Allgemeinen deutschen Frauenvereins« führte. 1879 erschien das Buch »Die Frauen und der Sozialismus« von August Bebel. Bebel fordert darin vollkommene Gleichberechtigung für die Frau in sozialer, ökonomischer, rechtlicher und persönlicher Hinsicht. Der Geschlechtstrieb wird als persönliche Sache jedes einzelnen angesehen und der Frau genauso zugestanden wie dem Mann.
- 23 Derartige Diskrepanzen im Oeuvre eines Malers im gleichen Zeitraum, die m. E. durchaus als Qualitätsunterschiede gewertet werden dürfen, sind selten. Dieses Phänomen begegnet uns auch im Werk von Max Klinger, dort v. a. als Gegensatz zwischen der höchst modernen Grafik und manchen seiner historischen »Ölschinken«. Allerdings wurden die »Bösen Mütter« von den Zeitgenossen mit großer Skepsis aufgenommen, sehr im Gegensatz zu den sonst so gefeierten Werken Segantinis. Die Abkühlung der Freundschaft zu seinem Kunsthändler Vittore Grubicy scheint v. a. auf dessen Ablehnung gegenüber dem Nirwana-Zyklus zurückzugehen. (Siehe dazu: Quinsac op.cit. Anm. 2, S. 476). Erst die Wiener Sezessionisten begeisterten sich für das symbolistische Werk.
- 24 Karl Abraham, Giovanni Segantini. Ein psychoanalytischer Versuch, Leipzig, Wien 1911.
- 25 Nach freundlicher Mitteilung von Oswald Oberhuber, der sich im Rahmen der Segantini-Ausstellung im Sommer 1981 in Wien intensiv mit dem Künstler beschäftigt hat.
- 26 Siehe dazu: Ivo Hammer, Zum Beethovenfries von Gustav Klimt, in: Wien um 1900, Kunst und Kultur 1897–1918, Wien 1985.
- 27 Dazu ist ein Aufsatz in Vorbereitung, der in Heft Nr. 151 der Zeitschrift »Tendenzen«, München 1985 erscheinen soll.
- 28 Damit soll nicht die Ikonologie als sinnvolle und notwendige Methode der Kunstgeschichte in Frage gestellt werden. Fragwürdig wird es aber, wenn bei der Deutung eines Werkes ausschließlich von einer ikonologischen Untersuchung ausgegangen und von der konkreten Darstellungsform abstrahiert wird. Auch wenn es sich bei den hier zitierten Arbeiten nicht um ikonologische im engeren Sinne handelt, gilt diese Problematik in hohem Maße für die ikonologische Literatur.

Fotonachweis:

Abb. 1: Ektachrom, KHM Wien;

Abb. 2 und 4: F. Arcangeli, M. C. Gozzoli, Das Gesamtwerk von Segantini, Klassiker der Kunst, Mailand 1973;

Abb. 3: W. Timm, Edvard Munch, Graphik, Berlin 1977

Abb. 4: nach einem Diapositiv des KHI Wien;

Abb. 5: Max Klinger, Ausst. Kat., Wien 1982