

ZWEI ARGUMENTIERENDE SEGANTINI-AUSSTELLUNGEN *

1

Giovanni Segantinis ¹ bekannteste Gemälde sind heute wohl „Die bösen Mütter“ (Fassung von 1894) ² und „Das Ave Maria bei der Überfahrt“ (Fassung von 1886) ³. Mit Motiven dieser Bilder wird für zwei Wanderausstellungen geworben, die zur Zeit in der Schweiz miteinander konkurrieren. Die Kulturstiftung eines multinationalen Elektronik-Konzerns in Zug ⁴ und das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft in Zürich ⁵ veranstalten eine Ausstellung „Die Welt des Giovanni Segantini“ (Abb. 1). Die andere Ausstellung hat den Titel „Segantini – ein verlorenes Paradies?“. Ihre Einladungsblätter wurden zum Teil von der Gewerkschaft Kultur, Erziehung und Wissenschaft herausgegeben. Eines versieht Segantinis „Ave Maria“ mit aktualisierenden Einfügungen ⁶ (Abb. 2). Erkennungszeichen einer „offiziellen“ Ausstellung und eines Alternativunternehmens scheinen einander gegenüberzustehen: hier Plakate und ganzseitige Anzeigen, dort nur Flugblätter ⁷; als Mittel hier Ausschnitt ⁸, dort Montage ⁹; als Ziele hier Faszination, dort Auseinandersetzung.

Die am 26. März 1976 eröffnete Ausstellung des *Instituts* jedoch war in diesem Falle das Gegenunternehmen. Die Stiftung hatte dem Institut den Auftrag zur Herstellung einer allgemeinverständlichen Kunstaussstellung erteilt. Sie sollte in Werkskantinen, Einkaufszentren und dgl. gezeigt werden und deshalb keine Originale enthalten. Das Institut schloß einen Werkvertrag mit Irma Nosedo und Bernhard Wiebel, die einen wesentlichen Anteil an der Ausstellung „Schweiz im Bild – Bild der Schweiz?“ (Aarau u.a. 1974) gehabt hatten. Sie legten Ende 1975 das realisationsreife Konzept einer Segantini-Ausstellung vor. Die Institutsleitung billigte das Konzept ¹⁰. Die Stiftung jedoch lehnte es ab: es sei mit „billigen Schlagworten und Klischees durchsetzt“ und zeige eine auf die Nerven gehende „Verabsolutierung der Argumentation“; die kunsthistorischen Aspekte seien zugunsten der ideologischen in den Hintergrund getreten ¹¹. Statt Segantini dem Publikum näherzubringen, werde die Ausstellung das Publikum erschrecken, geradezu „kontraproduktiv“ ¹² wirken; die Stiftung fürchtete, die Ausstellung werde, wenn man sie in Freizeiträumen zeige, die Erholung stören. Das Institut widersprach dieser Einschätzung, entließ aber die beiden Autoren; sie wurden für ihre Arbeit finanziell abgefunden und behielten das Recht, ihre Version der Ausstellung, wenn möglich, anderweitig zu realisieren. In weniger als drei Monaten erstellten nun drei Direktionsmitglieder und ein wissenschaftlicher Mitarbeiter des Instituts (Hans-Christoph von Tavel) eine umgearbeitete Ausstellung (im folgenden Institutsausstellung genannt). Diese wurde in einem Teil der Presse, ¹³ auch der bürgerlichen, als Verwässerung des ersten Konzepts kritisiert, der Eingriff der Geldgeber überdies als Zensurakt zunehmend angegriffen, dem Institut „Mangel an Mut“ vorgeworfen. ¹⁴ Die entstandene Publizität erleichterte es I. Nosedo und B. Wiebel, Geldgeber ¹⁵ für ihre, die ursprüngliche ¹⁶, Fassung der Ausstellung zu finden. Stadt und Kanton Zürich, die dortige Technische Hochschule und das Kunsthaus Aarau ermöglichten die Ausstellung, die genannte Gewerkschaft finanzierte den Katalog, der außer der Ausstellung selbst auch die entstandene Auseinandersetzung dokumentiert. ¹⁷ Die am 25. September 1976 eröffnete Ausstellung von I. Nosedo und B. Wiebel wird im folgenden „kritische Ausstellung“ genannt.

Die Welt des Giovanni Segantini



Eine Ausstellung
des
Schweizerischen Institutes für
Kunstwissenschaft, Zürich.

Eine Dokumentation
in Bildern und Texten über Leben und
Werk des bekannten Malers
Giovanni Segantini, 1858-1899.

Die Ausstellung ist in drei
Teile gegliedert:

- I. Giovanni Segantini in seiner Zeit.
- II. Giovanni Segantini, der Verkünder
einer Harmonie.
- III. Giovanni Segantini als Maler der
sichtbaren und der unsichtbaren
Welt.

Die Ausstellung dauert vom
13. April bis 2. Mai 1976.

Giovanni Segantini:
Die bösen Mütter (Ausschnitt),
entstanden in Savognin 1894.
Wien, Kunsthistorisches Museum.

Shopping Center Spreitenbach

Ladenöffnungszeiten (April bis Sept.)
Montag-Freitag 10.00-21.00 Uhr
Samstag 8.00-17.00 Uhr

Das mit der Autobahn

ABM
ABM Grundschmuck
apollonia draperie
parfumerie r. gyser
BALLY
AROLA
BARTH
MIEGL & SCHMUCK
baschpögel
autoshop
Basta
BELDONA
Garnitur für Damen
Hormon-
mode
Von Kellen
Schweizer-
Fischgeschäft
Büro Konzepte
BERNINA
Trennmesser
buch shopping
W. V. Black Top
Color Center
Ferien + Leica
DENNER
SCHOKOLATE
modem
STANI
Hannes
pretzer
GRUBER
guckliger - rylor
für Aufnahmen für
pallas 300. Interview video
Haubensack
Kunsten
Flaschen, Gläser
Jensen
Kinder-
Kleidung
ESCO
KLEIDER-AG
MERKUR
MIGROS
MILANET
modissima
bachsner
sport
OPTIKER
Uevey
DISCOUNT
PIAZZA
PKZ
radio
Musikinstrumente
RADIO
SIBINER
Roh
für Beauty
US-SCHILD
KIOSK
Schnellphoto AG
Schul-Shop
Eisenwerkzeug Baum
Springer
Happich
Kuchent
Wassil
Zum Tobelhaus AG
Spirituosen-Discount
Frische Limonade, Jause u.
valentino Pasta
WILIAM
John Valentin
Fitness Clubs
Vögele
Schuhe
wohnshop
Türen
W. V. Black Top
200-Kelmen
Restaurationsbetriebe
CITY & TOURS
Spreitenbach
GB Gewerbebank
Baden
PTT
SCHWEIZERISCHE KREDITANSTALT
Hallenbad
Kinderparadies
8 Kegelbahnen

Abb. 1: Anzeige eines Einkaufszentrums für die Institutsausstellung „Die Welt des Giovanni Segantini“ nach G. Segantini „Die bösen Mütter“

Die Ausstellung, die die Stiftung Landis & Gyr Ihnen vorenthalten wollte:

SEGANTINI – Ein verlorenes Paradies?

• 27. Sept. - 24. Okt. 1976: THEARENA III in der Roten Fabrik, Zürich,

Tram 7 bis Post Wollishofen oder Bus 61/65 bis Seestrasse/Mythenquai

konfrontiert mit der »genehmigten« Ersatzausstellung.

Vernissage: 25. Sept., 16.30 Uhr. Oeffnungszeiten: Mo-Sa, 14.00-ca.20.00.

• 26. Okt. - 19. Nov. 1976: ETH-Zürich in der neuen Mensa beim Hauptgebäude,

Leonhardstr. 34, 8001-Zürich

präsentiert vom VSETH. Oeffnungszeiten: 7.00-21.00 Uhr.

Eintritt frei



Abb. 2: Einladung zu der kritischen Ausstellung „Segantini – ein verlorenes Paradies?“ nach G. Segantini „Das Ave Maria bei der Überfahrt“

Der Streit um die beiden Segantini-Ausstellungen wird nicht allein in der Presse ausgetragen, sondern auch in öffentlicher Diskussion zwischen den Autorengruppen.¹⁸ Die auftraggebende Stiftung hatte offen und mit inhaltlicher Begründung in die Vorbereitungsarbeit der Wissenschaftler eingegriffen, und das Institut hatte seine finanzielle Abhängigkeit von privaten Förderern offen unter den Ursachen seines Anpassungsverhaltens genannt.¹⁹ Die beiden Ausstellungen bieten darum nicht nur Beispiele für die Auseinanderentwicklung heutiger Ausstellungsdidaktik und Kunstinterpretation, sondern auch Einblick in zugrundeliegende Interessengegensätze.²⁰

Beide Ausstellungen stellen ausgewählte Werke Segantinis, Vergleichsbeispiele und Texte in einen Zusammenhang. Das Medium „argumentierende Ausstellung“²¹ traf auf einen Gegenstand, der sich ihm zu widersetzen schien. Denn Segantini malte seine Werke nach eigener Aussage²² in „fiebernder Leidenschaft“ und wollte „beim Betrachter die gleiche Bewegung“ auslösen.²³ Die alte Frage nach der Legitimität rationaler Analyse von Kunst²⁴ wurde vor allem gegenüber der kritischen Ausstellung erhoben²⁵: erweist sich historisch-materialistische Kunstanalyse dadurch als unzureichend und anmaßend, daß sie vor dem Persönlichen²⁶ und Irrationalen²⁷ versagt, also Dimensionen, die an Segantinis Kunst stets hervorgehoben werden?

2

„Segantinis Lebenslauf“ wird im einleitenden Abschnitt der kritischen Ausstellung (Abb. 3) veranschaulicht, der etwa ein Fünftel des gesamten Informationsangebots umfaßt. Die Teilüberschriften charakterisieren jeweils einen Lebensabschnitt, nennen Schauplatz, Zeit und sodann die jeweilige Meereshöhe: ein von Segantini selbst geäußerter Vergleich seines geographischen und seines gesellschaftlichen Aufstiegs²⁸ dient als roter Faden. Die Überschriften beginnen mit den Worten: „Frühe Kindheit“ – „Vom Hinterhof in die Kunstakademie“ – „Segantini verläßt die Stadt“ – „Aus den Hügeln in die Alpen“ – „Immer höher – immer berühmter“ – „Tod auf dem Höhepunkt“. Der Text zu diesen Teilabschnitten ist – gemessen an den veröffentlichten Lebensdaten des Malers – jeweils sehr knapp, aber Satz für Satz von Abbildungen begleitet. So steht im Teilabschnitt über das Leben des fünfjährig elternlos gewordenen Segantini: „Der kleine Giovanni wohnt zunächst im Armenviertel von Mailand“ (dazu eine Fotografie des Hinterhofes, in dem die Wohnung von Segantinis Stiefschwester lag); „Bei seiner lieblosen Stiefschwester hält er es nicht lange aus und läuft weg. Nun wird er in eine Besserungsanstalt gesteckt, wo er Schuhe flicken muß und nebenbei für sich zu zeichnen beginnt“ (dazu ein Porträt von Segantinis Stiefschwester aus dem Jahr 1880); „Mit Gelegenheitsarbeiten schlägt sich der halbwüchsige Segantini durch. Als Gehilfe eines Dekorationsmalers lernt er junge Künstler kennen, die ihn ermuntern, die Kunstakademie zu besuchen“ (dazu die Abbildung eines von Segantini um diese Zeit gemalten Ladenschildes). „Mausearm tritt Giovanni mit 17 Jahren in die Kunstakademie ein ...“ usw.

Wie diese Proben zeigen, sind die Texte in höherem Maße umgangssprachlich gehalten, als es m.W. bisher in argumentierenden Ausstellungen versucht wurde. Aus Rücksicht nicht auf den Konzern,²⁹ sondern auf eingübte Aversionen beim Publikum vermieden die Verfasser „alle ‚linken‘ Schlag- und Reizwörter“³⁰ auch in den anschließenden analytischen Abschnitten der kritischen Ausstellung.

Aus der biografischen Darstellung entwickelt sich die zentrale These des ersten von



Abb. 3: Kritische Ausstellung, Einleitungsteil

drei Hauptabschnitten: „Segantini und das technische Zeitalter gehören zusammen“. Segantinis Werke sind jeweils in Großfotos abgebildet und durch einen Text erläutert³¹; die anschließenden Stellwände enthalten in einem oberen Bild- und Textstreifen dokumentarisches Material aus derselben Zeit, darunter ebensolche Hinweise auf den gegenwärtigen Stand der benannten Probleme (Abb. 4). Die jeweiligen Überschriften korrespondieren mit einer auf die Gegenwart bezogenen Unterschrift, zum Beispiel oben: „Segantini malte keine Industriearbeiter. / Diese kämpften um menschenwürdige Lebensbedingungen“, unten: „Bei der Arbeit sind wir von der Natur getrennt / wobei viele um ihre Existenz bangen müssen.“ Verknüpft werden die Streifen manchmal auch dadurch, daß eine Äußerung Segantinis oder ein ihn betreffendes Bilddokument die Trennungslinie unterbricht, im hier benannten Fall Segantinis Ablehnung und Abwehr gegen die städtische Arbeitswelt belegt: „Da kamen aber die Maschinen und ganz allmählich drängten sie alle persönliche Leistung und damit jeden Idealismus zur Seite“ usw. und „Zeitungen sammle und halte ich nicht, es sei, daß sie mir von irgendeinem Freunde zugesandt werden. Ich bin zu fern von der Welt, um mich mit ihr zu beschäftigen . . .“³². Insoweit wird die paradoxe Behauptung, der Maler der Alpen gehöre mit dem technischen Zeitalter zusammen, zugespitzt; es folgt eine Erklärung, deren zentrale Sätze Bedürfnisse benennen, aufgrund deren sich gerade der arbeitende Städter der Natur damals wie jetzt zuwendet: Bedürfnisse nach Erholung, Ablenkung und ästhetischem Genuß. Daraus wird sodann das Interesse des Städters für Landschaftsdarstellung erklärt, also eine Grundlage einerseits für die Existenz des Malers Segantini, andererseits für die heutige Verwendung seiner Kunst.

Als Maler zog er sich in die Schweizer Alpen zurück... Come pittore si ritirò nelle Alpi svizzere...



Hauptbahnhof Mailand, erbaut 1864, Foto 1984. La stazione Centrale di Milano, costruita nel 1864, fotografia 1984

Die Eisenbahn stellte als schnelles Transportmittel für Menschen und Waren eine wesentliche Grundlage der Mailänder Industrie dar. Gleichzeitig ermöglichte sie es den Wohlhabenden, bequem dem modernen Alltag zu entfliehen.

Cuale mezzo di trasporto più rapido per la gente e la merce la ferrovia rappresentò un punto essenziale dell'industria milanese. Nello stesso tempo essa permetteva ai benestanti di sfuggire comodamente alla moderna vita quotidiana.



Angelo Morbelli, Der Bahnhof von Mailand, Oelbild 1889. Angelo Morbelli, «La stazione di Milano», dipinto ad olio, 1889

Der Künstler Angelo Morbelli (1863-1919) ist in Mailand geboren und hat verschiedene Aspekte des Stadtlebens gemalt.

L'artista Angelo Morbelli (1863-1919) è rimasto a Milano e ha dipinto vari aspetti della vita cittadina.

Segantini, Maloja 1894:

«Hier lebe ich 1890 Meter über dem Meeresspiegel. In dieser Gegend hört man noch nicht den Pfiff der Lokomotive, nicht einmal den Klang der Glocken. Immerwährende Stille, die bloss durch das Brausen des Windes und das Belien der Hunde gestört wird, ist hier heimisch.»

Segantini, Maloja 1894:

«Qui si vive a 1890 metri sopra il mare. Da queste parti non passa ancora il fischio livellatore della macchina, né mai si ode looco di campana; silenzio sempre, solo interrotto dai fischi dei venti e dall'abbaiare dei cani.»

Am Wochenende und in den Ferien versucht man, sich für den Alltag mit Natur aufzutanken.

Nei fini settimana e nelle vacanze tentiamo di «fare il pieno» di natura per gli altri giorni.

Schon fliegt man nach Afrika, um wilde Natur knipsen zu können.

Si può già volare fino in Africa per fotografare la natura selvaggia.



Wochenendausfahrt, Foto 1975. Traffico di fine settimana, fotografia 1975



Alex Sheen Prospekt für Safari Reisen, Foto 1975. Da un progetto per viaggi safari, fotografia 1975

... entfliehen wir gerne
in die Natur...
...per rifugiarsi nella natura...

Segantini und das technische Zeitalter gehören zusammen.

Segantini e l'epoca della tecnica non possono essere separati.



Thurmann (Pikler) - Maland - Engadin 1894 - Merfess (Lindler) - Maland - Engadin 1894

Die Eisenbahn reichte nicht bis ins Engadin hinauf. Dieses war aber durch komfortable Postkutschen zweimal täglich mit dem Bahnanchluss verkehrstechnisch für den Tourismus erschlossen.

La ferrovia non raggiungeva l'Engadina, ma questa era, per quanto riguarda il trasporto, aperta al turismo grazie a due corse giornaliere in confortevoli carrozze postali, che garantivano il collegamento con la ferrovia.

«Freiheit in der Natur – wird zum Kauf angeboten.

«Libertà nella natura – è ormai diventata un articolo offerto in vendita.



Honda-Produktionswerk 1974 - Illustration publicitaria della Honda, 1974

Abb. 4: Kritische Ausstellung, System der Tafeln und des Katalogs

Der zweite Hauptabschnitt der Ausstellung heißt: „Segantini, der Verkünder einer Weltharmonie“. Ein Überblick über Segantinis Themenwahl führt zu der Einschätzung: „Segantinis ganze Bildwelt zeigt den Einklang zwischen Mensch und Natur: die Natur ist für den Menschen nicht bedrohlich, sondern ist Grundlage seines Daseins. Ebenso wenig gefährden die Menschen durch sinnlose Ausbeutung die Natur, sondern pflegen und bebauen sie ...“ Auf die Aktualität dieses „Idealbildes“³³ weist z.B. eine Entgegensetzung von Segantinis Gemälde „An der Tränke“ von 1888 und Hugo Schumachers „Fischvergiftung“ von 1972 mit einmontiertem Schriftzug „Profit“ hin. Der auf die Gegenwart bezogene Streifen ist in diesem Abschnitt ohne die vorhin genannten Mittel der Überbrückung verwendet.

Ohne derartige Konfrontation, aber mit dem Hinweis auf einen immanenten Widerspruch werden Segantinis „ausgewogene“ Kompositions- und seine „verklärende“ Maltechnik erläutert. „In Segantinis divisionistischer Malweise finden wir das analytische Prinzip darin wieder, daß die Farbflächen in kleine Farbelemente aufgeteilt werden. Dieses Prinzip wandte Segantini aber nur auf die Maltechnik an; Komposition und Inhalt der Bilder dagegen sind beherrscht vom Prinzip der Vereinheitlichung. Segantini wollte mit seiner Kunst einen Beitrag leisten zu einer besseren Gesellschaft, und er hat unermüdlich nach einem neuen Weg für die Kunst gesucht. Dies führte ihn zu seiner fortschrittlichen, divisionistischen Malweise. Ebenso konsequent suchte er nach Lebensidealen, die er aber nur – rückwärts gewandt – in der Lebensform der Bergbauern finden konnte; daraus ergibt sich in seinen Bildern ein Widerspruch zwischen Maltechnik und Bildinhalt.“

Kein noch aktualisierbares Lebensideal Segantinis, doch ein fortbestehender Konflikt ist in dem letzten der drei Hauptteile herausgearbeitet: „Segantini: Prediger der Mutterschaft und Richter über das Liebesleben“. Die Wertung in dieser Überschrift wird untermauert vor allem mittels der Interpretation der Gemälde „Die beiden Mütter“ (1896-99) als Verherrlichung eines „tierhaften Mutterinstinktes“, der „Bösen Mütter“ und der „Wollüstigen“ von 1891. Segantinis erklärte Absicht, im Bild die Frauen zu strafen, die die Mutterschaft ablehnen³⁴, wird als Ausdruck einer althergebrachten Rollenerwartung kritisiert; anschließende Tafeln veranschaulichen demgegenüber Gründe für das Recht, die Mutterrolle abzulehnen. Bildzeugnisse aus Segantinis Lebenszeit und aus der Gegenwart sind in diesem dritten Abschnitt der kritischen Ausstellung nicht verschiedenen Streifen der Tafeln zugewiesen.

3

Von der Anordnung der eben kurz charakterisierten Ausstellung unterscheidet sich die der Institutsausstellung (Abb. 5) in zwei Punkten auffällig. Die Institutsausstellung ist nicht zweisprachig wie die andere, die auch italienische Gastarbeiter anziehen soll.³⁵ Es fehlt nicht nur ein in der kritischen Ausstellung abgebildetes, 1975 erschienenes Plakat zur Mitbestimmung,³⁶ sondern der ganze Streifen mit Bildmaterial und Texten zum gegenwärtigen Stand der Probleme.

Die Konfrontation zwischen den Kunstwerken und der *damaligen* außerkünstlerischen Realität ist gemildert u.a. mit folgenden Mitteln: Als Vergleichsmaterial dienen weniger Dokumentar fotografien, mehr Gemälde und Stiche. Dabei werden wiederum ikonografische Parallelen statt Entgegensetzungen betont: hebt die kritische Ausstellung hervor, daß andere Künstler den Großstadttaltag darstell-



Abb. 5: Institutsausstellung, Einleitungsteil

ten, so parallelisiert die Institutsausstellung Segantini darüberhinaus mit Malern wie Gauguin und Franz von Stuck. Der Nachweis, daß Segantini innerhalb des von ihm gewählten Themenkreises wiederum von realen Existenzproblemen der Bergbevölkerung ablenkte,³⁷ ist in die Institutsausstellung überhaupt nicht übernommen worden. Ihre Darbietungsweise ahmt – soweit möglich – die von originalen Tafelbildern nach. Am Schluß der Ausstellung sind die Tafeln „Werden – Sein – Vergehen“ (1896-99)³⁸ nochmals und größer als im Hauptteil der Ausstellung dargeboten (Abb. 7). Erst dadurch wird der Vergleich mit der Wirkung der Originale im Segantini-Museum bei St. Moritz herausgefordert, ein Vergleich, bei dem die drei Großfotos auf Leichtmetallgestellen als falsch eingesetztes, jedenfalls überfordertes Medium erscheinen.

Aber nicht in allen Teilen streben die Ausstellungen diametral auseinander. Für den gegenwärtigen Stand derartiger Auseinandersetzungen bezeichnend sind Abschnitte, in denen die Institutsausstellung den methodischen Ansatz ihres Vorbildes zugleich benutzt und verleugnet.

Ein Hauptwerk Segantinis, „Das Pflügen“ (1887-1890)³⁹, wird in der kritischen Ausstellung durch die Worte interpretiert: „Segantini weiß, daß die wichtigste Grundlage der menschlichen Existenz in der Arbeit besteht, deren Ideal er in der landwirtschaftlichen verwirklicht sieht: in Naturverbundenheit und in Selbstbestimmung“.⁴⁰ Daß zwischen diesen unerfüllten Wertsetzungen und ihrer retrospektiven Verbildlichung ein Widerspruch besteht, arbeitet die Institutsausstellung (Abb. 6) durchaus informativer heraus: „Sind Segantinis Themen zeitgemäß? ... Das Bild, das in den Weltstädten und Kunstmetropolen seinem Schöpfer

Sind Segantinis Themen zeitgemäss?

Eine erste Fassung des in Savognin gemalten Bildes (Pflügen) war 1888 in London und 1889 in Paris ausgestellt. Das Bild gewann die Grosse Goldmedaille des italienischen Erziehungsministeriums. Schliesslich wurde es für die Neue Pinakothek in München angekauft.

Das Bild, das in den Weltstädten und Kunstmetropolen seinem Schöpfer die höchste Anerkennung brachte, stellt zwei Landarbeiter dar, die mit einem uralten Doppelsterzpflug ihr Äckerlein vor dem Dorfe Savognin bestellen.

Der so gehandhabte Ackerbau konnte die Bedürfnisse der modernen, städtischen und industriellen Bevölkerung längst nicht mehr befriedigen. Segantini stellte veraltete, überholte Formen des menschlichen Tuns dar und gewann damit die Herzen seines Publikums. Seine Themen sind unzeitgemäss im Verhältnis zu der geschichtlichen, sozialen und wirtschaftlichen Entwicklung seiner Zeit. Aber sie sind zeitgemäss in bezug auf die Neigungen des Publikums, das im Bilde die verlorene ursprüngliche Einheit des Menschen mit der Natur begehrt.

Kunst macht nicht nur bestehende Zustände sichtbar, sondern kann auch eine Sehnsucht befriedigen und ein Idealbild hervorbringen. So wirklichkeitstreu, *realistisch*, dieses Bild Segantinis als Darstellung zweier pflügender Bauern in der Gegend von Savognin ist, so sehr ist es für das Publikum, für das es geschaffen ist, ein Wunschbild, ein *Ideal*.

Giuseppe Segantini, Pflügen.
Ölmalerei, erste Fassung gemalt um
1887, heutige Fassung 1895,
70 x 227 cm, München,
Neue Pinakothek.

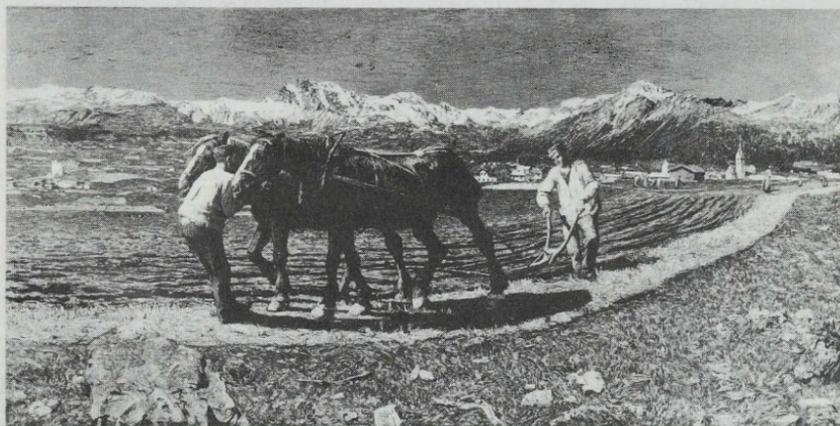
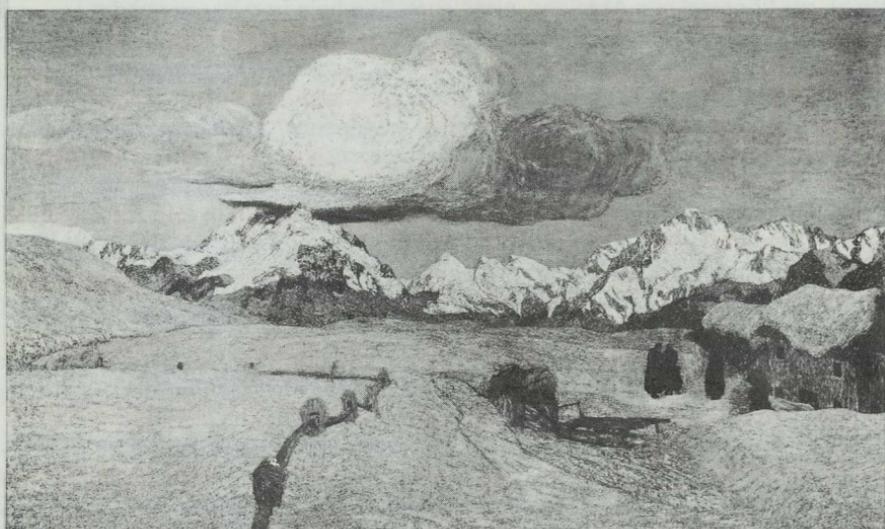


Abb. 6: Institutsausstellung, Tafel nach G. Segantini „Das Pflügen“

die höchste Anerkennung brachte, stellt zwei Landarbeiter dar, die mit einem uralten Doppelsterzpflug ihr Äckerlein vor dem Dorfe Savognin bestellen. Der so gehandhabte Ackerbau konnte die Bedürfnisse der modernen städtischen und industriellen Bevölkerung längst nicht mehr befriedigen. Segantini stellte veraltete, überholte Formen des menschlichen Tuns dar und gewann damit die Herzen seines Publikums. Seine Themen sind unzeitgemäss im Verhältnis zu der geschichtlichen, sozialen und wirtschaftlichen Entwicklung seiner Zeit. Aber sie sind zeitgemäss in bezug auf die Neigungen des Publikums, das im Bilde die verlorene ursprüngliche Einheit des Menschen mit der Natur begehrt“. Dann wird dieser Widerspruch aber auf eine Weise aufgelöst, die die Konvergenz der beiden Ausstellungen ins Gegenteil umschlagen läßt. „Kunst macht nicht nur bestehende Zustände sichtbar,



Giovanni Segantini: Vergehen, oder: Harmonie des Todes, Originaltitel: *embarcato in Maloja* und auf dem: *Schaffberg*, 1896-1898, 192 x 322 cm, St. Moritz, Segantini-Museum (Günther Keller: Stiftung).

Abb. 7: Institutsausstellung, Tafel nach G. Segantini „Vergehen“

sondern kann auch eine Sehnsucht befriedigen und ein Idealbild hervorbringen. So wirklichkeitstreu . . . dieses Bild Segantinis als Darstellung zweier pflügender Bauern in der Gegend von Savognin ist, so sehr ist es für das Publikum, für das es geschaffen ist, ein Wunschbild, ein ‚Ideal‘ “. 41 Die Hervorhebung dieses Begriffs ist schon dadurch gerechtfertigt, daß Segantini selbst für ein Idealisieren statt ein bloßes Abbilden der Wirklichkeit eintrat⁴²; um den Begriff zu erklären, wären aber Inhalt und Entstehungsursachen eines solchen Ideals näher zu bestimmen gewesen. Dies unterließen die Autoren auch in ihrer Interpretation der Trilogie „Werden – Sein – Vergehen“. „ . . . die Darstellungen Segantinis übertragen die Landschaften des Engadins auf eine höhere Ebene, die nicht abbildet, sondern versinnbildlicht . . . Der Mensch – einige Jahre früher im Bild „Pflügen“ noch aus

der Natur hervorgehoben – geht nun ganz in ihrer fast heiligen Stille auf. Gerade diese Vorstellung vom Sein des Menschen stellt das Zeitalter der Industrie und der Technik in Frage. Im Fortschritt von Industrie und Technik inklusive Bergbahnen und Hotels auf höchsten Bergspitzen verliert das Kunstwerk Segantinis immer mehr den Charakter des Abbildes irdischer Wirklichkeit; es wird immer mehr zum Idealbild, das sich nur noch als Symbol, als Gleichnis für höhere Lebenszusammenhänge verstehen läßt.“⁴³ Die Frage nach dem Verhältnis der künstlerischen Aussage zur Realität wird also, was den idealisch-symbolischen Bereich betrifft, abgewiesen, jegliche dazu entwickelte Begriffsdifferenzierung umgangen. Die Verfasser argumentieren, als könnten nur Abbilder, nicht auch Symbole und Wunschbilder aus „irdischer Wirklichkeit“ hervorgehen, ihr Begriff „Ideal“ ebnet u.a. den Unterschied von Utopischem und Ideologischem ein, auch von realer Befriedigung und nur vorgestellter („Befriedigung“). Zwar kann nicht ohne weiteres auf dieser Ebene gegen eine Ausstellung argumentiert werden. Eine Auseinandersetzung zwischen argumentierenden Ausstellungen macht zwar die Konsequenzen theoretischer Grundentscheidungen ungleich anschaulicher, als es eine Diskussion in Zeitschriften täte. Andererseits kann aber eine Ausstellung, die allgemeinverständlich sein soll, zur Zeit inhaltlich wie terminologisch nicht den Grad von Explikation erreichen, der in der Ästhetik-Diskussion anzutreffen ist. Trotzdem: der Begriff „Ideal“ hätte durchaus mit umgangssprachlichen Mitteln differenziert werden können, z.B. durch eine Abgrenzung gegen falsche Ideale oder gegen Illusionen. Verständlicher als der Hinweis auf „höhere Lebenszusammenhänge“ wäre die Information über reale Interessenzusammenhänge gewesen: die von Segantini unterstützte Idealisierung des Agrarischen diene bereits als Argument gegen die Ziele der Arbeiterbewegung.⁴⁴

Das Verfahren der Institutsausstellung, Kunstwerke als wesentlich ideale dem Vergleich mit der außerkünstlerischen Realität zu entziehen, wird da eingeschränkt, wo Segantini „Mißbrauch der Liebe und Ablehnung der Mutterschaft“ dargestellt habe. „Die Wollüstigen bestrafe er in einem Nirwana von Eis und Schnee, schrieb Segantini an Grubicy ...“⁴⁵. Solche Aussagen Segantinis werden sehr wohl als Stellungnahme zu realen Sachverhalten zitiert, aber der Kritik entzogen: subjektivistisch, indem sie auf die „in seiner (Segantinis) Vorstellung und Philosophie wahren Werte des Lebens“ zurückgeführt werden; „Qual und Verwerflichkeit der Sinnlichkeit“ werden andererseits als „beliebte Motive des Symbolismus“ kunstgeschichtlich legitimiert. Mit dem Hinweis „Sie spiegeln sowohl die Infragestellung wie auch die Bekräftigung moralischer Grundsätze der Zeitepoche vor 1900“ wird sodann eine noch höhere Provenienz der Segantini'schen Ideale suggeriert, aber weder eine Erklärung dieses Widerspruchs angeboten noch eine Information darüber gegeben, daß Segantini durch die Verherrlichung der Mutterrolle und die Verurteilung weiblicher Sinnlichkeit gegen Ziele der Frauenbewegung, von der er wußte⁴⁶, Stellung nahm.

Das Übersehen solcher historischen Bezüge, der Verzicht selbst auf einfache Begriffsdifferenzierung ergeben sich aus dem Bestreben, die zentrale Frage der ersten Ausstellung nicht etwa genauer oder sachlich fundierter zu beantworten, sondern sich von dieser Frage so weit wie möglich abzuwenden.

Warum? Das Institut war zur Anwendung moderner ausstellungsdidaktischer Mittel durch den Auftrag und durch die bevorstehende Konkurrenz der kritischen Ausstellung veranlaßt,⁴⁷ zum Abbau von Problematisierung und Stellungnahme durch Rücksicht auf den Konzern. Zurück trat das erklärte Ziel, Segantini einem breiten

Publikum näherzubringen: Hinweise auf Ideales, Höheres, Unsichtbares wehren die im Medium angelegten Fragen ab: Fragen, die sich aus dem Kontakt von Kunstwerken und anderer Information in der Ausstellung ergeben konnten. Moderne Ausstellungstechnik kann einen idealisierenden Inhalt also nicht nur übermitteln, sondern sogar hervorrufen.

4

Beide Ausstellungen gehen davon aus, daß Segantinis Malerei noch heute Bedürfnisse anspricht: das Verlangen nach selbstbestimmter Arbeit und nach dem Kontakt mit unzerstörter Natur. Es handelt sich offenbar um Bedürfnisse, die durch die gesellschaftlichen Garantien für eine physische Existenz nicht abgedeckt sind, Bedürfnisse, deren Erfüllung auf den verschiedensten Wegen individuell erstrebt wird. Die kritische Ausstellung⁴⁸ sagt: Natur kann nicht nur ablenken, sondern auch stärken. Sie fragt nicht, ob auch die *Kunst* mehr kann als abzulenken und scheinhaft zu harmonisieren: ob sie etwa Bedürfnisse klären und stärken kann, die über eine Erfüllung im Bereich der Kunst hinauszielen. Die kritische Ausstellung thematisiert nicht genügend die „Sehnsucht“, die den realen Besucher in eine Segantini-Ausstellung gehen läßt statt in die Landschaft selbst. Über diesen Punkt führt die Institutsausstellung hinaus, indem sie behauptet, Kunst könne auch eine „Sehnsucht“ befriedigen. An demselben Punkt zeigte sich aber, daß *sie* Wirklichkeit und Idealbild zu unterscheiden, aber nicht miteinander zu vermitteln lehrt. Hierzu bietet wieder die kritische Ausstellung Ansätze; an sie wird deshalb im folgenden nochmals angeknüpft. Richtig bleibt ihre Ausgangsthese, daß Segantini durch seine Themenwahl von den damaligen sozialen Problemen der Stadt- und obendrein der Landbevölkerung ablenkte.⁴⁹ Weiter zu überlegen ist aber zunächst, ob seine Themenbehandlung nicht doch solche Probleme verdeutlicht und auf den Realitätsbezug der entworfenen Wunschbilder hinweist. Folgen der Industrialisierung für die Sicht der Natur darzustellen, war m.E. im Landschaftsbild weit eher möglich⁵⁰ als etwa im Industriebild.

Segantini malte die Felsberge der Alpen im Gegensatz zu seinen Vorgängern ausschließlich⁵¹ als Hintergrundmotive und zwar wie⁵² Ausschnitte aus Panoramen⁵³ – Panoramen, die einerseits als ausfaltbare Blätter in Reiseführern⁵⁴ gebräuchlich waren, andererseits als riesige Rundbilder⁵⁵. Ein Rundbild des Engadins wollte Segantini im Auftrag eines Hotelier-Konsortiums zur Weltausstellung in Paris 1900 malen;⁵⁶ an die Stelle dieses gescheiterten Projektes trat seine Trilogie.⁵⁷

Die Betretbarkeit des Hintergrundes ist in solchen Bildern häufig infragegestellt: durch querverlaufende Bodenformationen, Wald- oder Schattenzonen. Die Berge sind nur Gegenstand der Betrachtung.⁵⁸ Und dies wieder nur für den Betrachter vor dem Bild. Die dargestellten Bergbewohner wenden sich nie den Alpenketten zu wie der Bildbetrachter, sondern sie neigen sich über ihre Arbeit, über Kinder, Tiere oder den Boden selbst.⁵⁹ Dabei knüpfte Segantini an Millet an,⁶⁰ auch insofern sind seine Hintergrund- und Vordergrundmotive heterogen. (Die Frage übrigens, wie weit Segantinis Bilder wiederum durch Landschaftsmaler des Nationalsozialismus verwertet werden konnten, stellte sich in der Schweiz nicht.⁶¹)

Nicht nur wo er Arbeit schilderte, sondern auch in Darstellungen von Liebe und Trauer betonte Segantini Beziehungen zur Erde; Beispiele sind „Pastorale“⁶² von 1883 und „Trost“⁶³ – seit 1898 in der Hamburger Kunsthalle.⁶⁴

Dem Bildbetrachter jedoch wird es in vielen Werken erschwert, ein derart unmittelbares, materielles Verhältnis zur Natur in seiner Vorstellung⁶⁵ zu erlangen. Auch die Vordergründe in Segantinis Bildern mit ihren groben Steinen und Wurzelstücken laden nicht zum Betreten. Schon Martersteig schrieb: „Der Weg . . . scheint verschwunden und auch hinaus scheint keiner zu weisen.“⁶⁶

Die *vorderen* Bildbereiche ordnet Segantini den Bergbewohnern zu, den Hintergrund breitet er als Gegenstand des Bildbetrachters aus. Bewohner und Betrachter realisieren zwei entgegengesetzte Möglichkeiten der Naturaneignung: die zugreifende ist dem Betrachter verschlossen, die optische interessiert den Bauern nicht. Diese aus der neueren Diskussion um die Landschaftsmalerei⁶⁷ bekannte Entgegensetzung erscheint bei Segantini gerade dadurch verdeutlicht, daß er sie nicht mit allen formalen Mitteln betonte: er vermied, wie stets auffiel,⁶⁸ die Anwendung der Luftperspektive, die im Bild konkrete Vordergrundbereiche gegen verschwimmende Hintergrundformen absetzt. Und Segantinis farbenzerlegende Malweise ist im Vorder- wie im Hintergrund zugleich Intensivierung des Farb- und Lichtsehens und Darstellung des greifbar Stofflichen.⁶⁹ Die langen und groben Farbstriche z.B., die im Vordergrund des „Pflügens“ die hier erstmals angewandte⁷⁰ Technik besonders deutlich demonstrieren, sind zugleich stoffgerechteste Darstellung von Getreidestoppeln und krautigem Gras.⁷¹ Auch in Hintergründen verdeutlicht Segantini einerseits Mechanismen des Farbsehens, andererseits aber die geologische Struktur, die Materie der Böden und Vegetationszonen.⁷²

Der materielle und der nur durch Betrachten gewonnene Naturkontakt werden also nicht wie Ergebnisse physikalischer Gesetzmäßigkeit, etwa der Luftperspektive, auseinandergelegt, sie werden auch nicht durch *formale* Differenzierung mittels Maltechnik unterschieden, sondern ihr Gegensatz wird *inhaltlich* entwickelt, wird zurückgeführt auf die Situation des Bergbewohners und die damit unvereinbare des Bildbetrachters, und nicht nur auf die augenblickliche Situation, sondern auf die soziale.⁷³ Segantinis Bilder verdeutlichen insofern, wie weit sich materielle und ästhetische Bindung an das Land voneinander gesondert haben: die Sehnsucht des Städters nach einer Harmonie von Arbeit und Naturgenuß wird als nur partiell erfüllbar problematisiert.⁷⁴

Daß Segantini dies *bewußt* getan hätte, ist aus keinem Satz seiner Schriften zu entnehmen. Die Verwendung der eben genannten Bildelemente läßt sich jeweils auf Gründe zurückführen, die sich ohne bewußte Reflexion auswirken konnten. Indem Segantini die Bergketten aus der Perspektive des Reisenden und Bildbetrachters darstellte, entsprach er den Wünschen des Publikums, deren Erfüllung seine Erfolgchance war. In seiner genauen Charakterisierung der Materie und der Bergbewohner hielt er sich an die von ihm beobachtete Wirklichkeit: die „Wirklichkeit“ bezeichnete er als seine Richtschnur.⁷⁵ Er steigerte allerdings noch die Zuwendung der Menschen zum Boden; insoweit projizierte Segantini in die dargestellten Landbewohner eine eigene Emotion, die er oft bekannt⁷⁶ und den Betrachtern seiner Werke vermittelt⁷⁷ hat: ein dürstendes Sich-zur-Erde-Neigen, eine „Liebe, die niemals sättigt“.

Wenn die widersprüchlichen Bildelemente jeweils auf Abnehmerwünsche, Beobachtung der Wirklichkeit und individuelle Emotionen zurückgeführt werden können, so drückt der Konflikt dieser Bildelemente zwar eine persönliche Konstellation aus, aber fraglich bleibt, ob er darüber hinaus Verarbeitung eines gesellschaftlichen Widerspruchs ist.

Die gleiche Frage knüpft sich an den in der kritischen Ausstellung herausgearbeiteten Widerspruch zwischen der Modernität und der wissenschaftlichen Fundiertheit der Segantinischen Maltechnik einerseits, den rückwärts gewandten und irrationalen Tendenzen seiner Bildinhalte andererseits. Dieser Kontrast⁷⁹ könnte sich nämlich einfach daraus erklären, daß Segantini seine divisionistische Technik unter starkem Einfluß seines Kunsthändlers entwickelte.⁸⁰

Und doch finden sich Indizien dafür, daß gesellschaftliche Konflikte Segantini motiviert haben.

Den Äußerungen, in denen er seinen Abstand von den Ereignissen in der Stadt betonte, lassen sich andere entgegensetzen: Er betonte z.B., die Gesellschaft in allen ihren Schichten kennengelernt zu haben⁸¹; er bewunderte Zola als einen „Reporter“⁸²; er erklärte 1893, er lese seit einem Jahr die Zeitung „L'idea liberale“.⁸³

Der Gegensatz von Stadt und Land prägte Segantinis Leben, auch nachdem ihm die Berge – wie er sagte – „zur Heimat geworden“ waren. Seine Lebensformen blieben von denen der Bauern distanziert⁸⁴; er lebte „wie ein Fürst der Berge“⁸⁵ und plante zuletzt, sich eine burgähnliche Residenz einzurichten⁸⁶. Er empfing Besucher aus aller Welt und beteiligte sich am gesellschaftlichen Leben in den Hotels der nahe gelegenen Reisezentren.

In Äußerungen zur Industriearbeit hat Segantini nicht nur die Maschine angeklagt, sondern darüber hinaus – wenn auch in unklaren Wendungen – die Mehrwertproduktion⁸⁷. In der Landarbeit sah er eine bessere Alternative, bezweifelte aber die Angemessenheit der dortigen Eigentumsverhältnisse: in einem Manuskript „Der Traum eines Arbeiters“⁸⁸ malte er die Aufhebung des Privatbesitzes an Feldern *und Fabriken* aus, ohne allerdings an die Realisierbarkeit dieser Vorstellung zu glauben.⁸⁹

Die „mechanische und ermüdende Arbeit“ sah Segantini in der Kunst überwunden⁹⁰. Zahlreiche Äußerungen zeigen, daß Segantini die Entwicklung einer neuen Malweise nicht nur als Kampf gegen „konservative“ Künstler⁹¹ ansah. Er verstand die Ablehnung überkommener Kunstformen als Konsequenz (wenn auch anscheinend nicht als Triebkraft⁹²) einer „sozialen und materiellen Umformung“⁹³. Segantini hat also nicht nur seine inhaltlichen Wunschbilder, sondern auch seine formalen Neuerungen auf die Gesellschaft bezogen. Sein Werk ist insofern nicht nur widersprüchlich, sondern spiegelt einen Widerspruch zwischen künstlerischem und sozialem Fortschritt⁹⁴.

Bewußte Einsicht in diesen Konflikt ist in Segantinis Äußerungen dagegen ebenso wenig zu erkennen wie eine hinreichende Analyse des Verhältnisses von Stadt und Land⁹⁵.

Auch bewußtes politisches Engagement läßt sich bei Segantini kaum nachweisen. Ein bürgerlich-liberaler Standpunkt zeichnet sich besonders da ab, wo Segantini für Freiheit und Toleranz eintrat⁹⁶. In einem Brief empörte er sich z.B. über Gesinnungsrecherchen der Polizei gegen einen Lehrer, der Geld für ein sozialistisches Blatt gespendet hatte⁹⁷. Gegenüber der Arbeiterbewegung bekundete Segantini vereinzelt⁹⁸ Sympathie. 1897 zeichnete er ein Titelbild für den Almanach der Sozialistischen Partei Italiens⁹⁹ (Abb. 8). Das Motiv des Sämanns war seit den Diskussionen über Millets Gemälde von 1850 mit demokratischen oder sozialistischen Gehalten verbunden worden¹⁰⁰. Im Titel eines Parteijahrbuchs konnte es verdeutlichen, daß die SPI¹⁰¹ um die Landbevölkerung warb. Da sich bei allen italienischen Bauern-

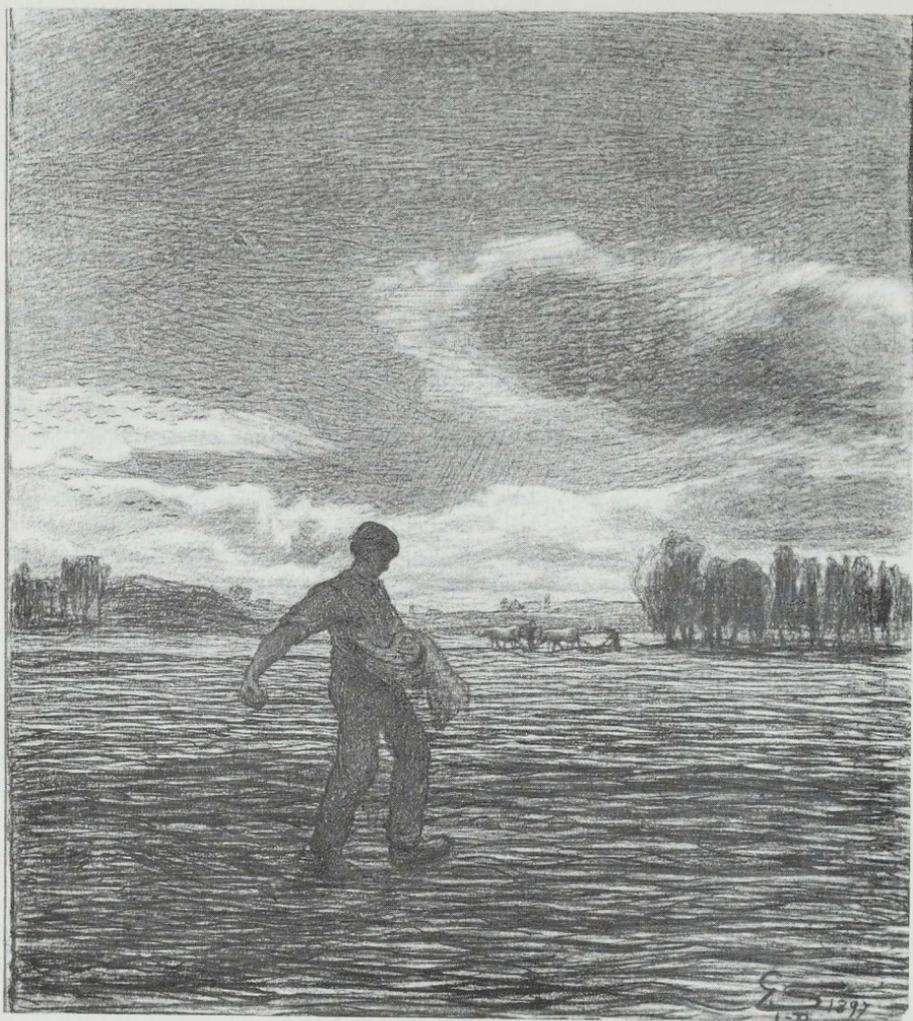


Abb. 8: G. Segantini „Der Säemann“, Zeichnung

revolten des 19. Jahrhunderts die zentrale Forderung auf eigenes Land gerichtet hatte ¹⁰², war Segantinis Darstellung ungestörten, durch gleichmäßige Arbeit ausgeübten Eigentums hier als konkrete Utopie zu verstehen – aber sie war doch nicht mehr als eine Gelegenheitsarbeit.

Die kritische Ausstellung macht auf ein anderes Titelbild aufmerksam: eine Seite aus der in Wien erschienenen Zeitschrift des Touristenvereins „Die Naturfreunde“, der mit der Arbeiterbewegung verbunden war ¹⁰³. Der abgebildete Artikel von 1898

ist ein früher Versuch, ein proletarisches Naturverständnis zu artikulieren – ein Versuch, der in neueren Schriften zum Arbeiterbewußtsein keine Parallele mehr zu haben scheint¹⁰⁴. Der Verfasser stellt die *Naturbearbeitung* durch die „Arbeiter der Hand und des Geistes“ in den Mittelpunkt, bejaht als ihren Ausdruck auch Bahnen und Telegrafen, als ihre Konsequenz freien Zugang Aller zur Landschaft. Er verurteilt die Grenzsteine der Landesherren und Eigentümer und ruft den herrschenden Klassen zu: „... ihr liebt auch die Erde, aber bebauen wollt *ihr* sie nicht; darum ist die allmächtige Natur mit uns und nicht mit euch!“¹⁰⁵ Programmatisch wandte sich die Zeitschrift auch gegen das Auseinandertrennen wissenschaftlicher und emotionaler Naturaneignung, gegen den Fehler, „die Einsicht als Zerstörerin des Genusses, die Wahrheit als Feindin der Freude darzustellen“¹⁰⁶. So schwebte den Naturfreunden als Ziel „die genauere Kenntnis der Lebensverhältnisse unserer Gebirgsbewohner vor. Das Auge soll nicht nur trunken sein vom Anblick herrlicher Panoramen, sondern auch Zeit finden zur Betrachtung der Menschen selbst, die im Schatten jener Bergriesen ... leben“¹⁰⁷.

Unter diesen Forderungen sind mehrere, die gerade mit Segantinis Mitteln hätten verbildlicht werden können¹⁰⁸. Warum Segantinis Kontakte zur Arbeiterbewegung vereinzelt blieben, warum er seine Basis nicht in ihren Ansätzen eines neuen Naturverständnisses finden konnte – diese Fragen sind in der kritischen Ausstellung veräumt worden, obwohl auch sie das Verhältnis zwischen Kunst und Gesellschaft betreffen.

Servaes (1902) sah diese Bereiche als notwendig getrennt, die Persönlichkeit Segantinis folglich geradezu gespalten: „Als Mensch fühlte er sich mitten im Volke stehend, zum Volke gehörig; als Künstler konnte er nicht umhin, deutlich zu fühlen, wie sehr sich der starke Einzelne über die Masse, die unter ihm steht, emporhebt. Wo er vom Glück träumte, da war es für alle, fürs Volk; wo er von Taten und Leistungen träumte, da sah er nur den Einzelnen“¹⁰⁹. Doch hätten sich die Gründe für Segantinis Absonderung näher bestimmen und mit dem Problemverständnis heutiger Ausstellungsbesucher vermitteln lassen.

In der Zeit seiner internationalen Erfolge schrieb Segantini, er sei isoliert und ohne Zeit¹¹⁰, sich umzuschauen. Er war Spezialist für eine Malerei, die durch ihre Thematik und den hohen Aufwand an Arbeitszeit¹¹¹ den dauernden Aufenthalt fern von Städten notwendig machte. Segantini korrespondierte zwar nach europäischen Zentren, aber sein Beruf bedingte z.B. Kontakte zur Wiener Sezession¹¹², nicht etwa zu dem dortigen Touristenverein „Die Naturfreunde“. Verschiedene Zeitgenossen haben Segantinis Erfolge u.a. damit erklärt, daß es einem Künstler immer zustatten komme, wenn er ein „unverbrauchtes Stoffgebiet“¹¹³ bearbeite, ein „neues Stoffgebiet“¹¹⁴ erschließe – nach Muther haben seine „Bilder ... auf den Ausstellungen von damals so seltsam“ gewirkt, „als wehe durch einen schwülen Saal plötzlich eiskalte Alpenluft ...“¹¹⁵. Neuheit und Kontrast als Faktoren auch des Kunstmarktes¹¹⁶ – das wären Begriffe, mittels deren man auch einem kunstungewohnten Publikum hätte anschaulich machen können, welche gesellschaftlichen Ursachen die Abkehr eines Künstlers von zentralen Bereichen der Gesellschaft haben kann.

Aber auch in den besonderen Bedingungen des Segantini'schen Lebenslaufs lassen sich Ursachen dafür finden, daß er sich isolierte. Ein Ausstellungsteil, in dem dies näher dargelegt worden wäre, hätte Einsamkeit als durchgehendes Bildthema¹¹⁷ zeigen und damit individuelles Probleminteresse bei vielen Besuchern ansprechen

können. Erfahrungsbezogen und weiterführend hätte z.B. gefragt werden können, warum unter „gesellschaftlichem Aufstieg“ auch heute *individueller* Aufstieg verstanden wird.

Nach einem Bericht Segantinis¹¹⁸ begann sein „persönliches Leben“ damit, daß er nach dem Tod seiner Mutter¹¹⁹ als Sechsjähriger seiner Stiefschwester in Mailand übergeben wurde; sie war berufstätig und hielt ihn tagsüber in völliger Isolation¹²⁰. Später lebte Segantini drei Jahre in dem Mailänder „Rauhen Haus für verlassene und der Zwangserziehung benötigende Kinder“¹²¹, das als eine Art Zuchthaus galt¹²². Daß er auch hier Vereinzelung erlebte, kann man aus biographischen Nachrichten und aus heutigen Kenntnissen über die Folgen von Heimerziehung¹²³ erschließen. Schon als Kind, nicht erst als Künstler, war Segantini aufs Land geflohen¹²⁴. Während er einerseits dazu gebracht worden war, dort Selbstbestimmung und eine bessere Umgebung zu suchen, lernte er andererseits, sich die Erfüllung dieser Bedürfnisse nur individuell zu erkämpfen. Noch als etablierter Künstler blieb Segantini in mancher Beziehung Außenseiter: er war staatenlos, lebte in freier Ehe, entzog sich dem Wehr- wie dem Gottesdienst und konnte, da er keine Schule besucht hatte, nur fehlerhaft schreiben¹²⁵. Seine künstlerischen Fähigkeiten hatte er als Mittel individuellen Überlebens¹²⁶ und Aufstiegs erlebt, lange bevor er sie als ein für Alle einsetzbares Mittel des gesellschaftlichen Fortschritts in Betracht ziehen konnte. Die übliche elitäre Künstler-Ideologie, die er an der Akademie kennenlernte,¹²⁷ schien seine Erfahrungen zu bestätigen, er sprach sie in seinen Schriften durchgehend nach¹²⁸, bestand auf Einsamkeit¹²⁹, sprach abschätzig nicht nur vom Mittelmaß in der Kunst¹³⁰, sondern auch vom „Veristenpöbel“¹³¹. So äußerte sich derselbe Künstler, der – außer in einigen symbolistischen Bildern¹³² – möglichst kein Bildungsgut verwandte, sich verständlich und emotional nachvollziehbar ausdrücken wollte, bekannte menschliche Situationen als Themen wählte und in einfache Verhältnisse, auf einfache Protagonisten übertrug.

Solche nicht elitären Grundzüge seiner Kunst und die Beharrlichkeit, mit der er Unterschichtsinteressen¹³³ ansprach, verbieten es, Segantini nur als Verkörperung bürgerlichen Fluchtverhaltens zu interpretieren und anzugreifen. Historisch richtiger und politisch konstruktiver ist die Forderung, die Frecot¹³⁴ in einer Analyse der Lebensreformbewegung vertritt: die Forderung, auch Opposition aus Teilgruppen des Bürgertums ernstzunehmen, ihre Ambivalenz¹³⁵ von rückschrittlichen und utopisch-revolutionären Vorstellungen zu erkennen und die von ihr formulierten Widersprüche weiterzubearbeiten.

Ein Widerspruch liegt bei Segantini in dem Überschuß emotionalen Engagements über rationale Verarbeitung der erlebten Konflikte. Denn Segantinis besondere Lebensumstände führten zu Unsicherheit über seine Klassenzugehörigkeit und zu dem Mangel an einer Theorie, die den erlebten Konflikten angemessen gewesen wäre. Eine vergleichbare Bewußtseinslage dürfte bei einem großen Teil heutiger Besucher von Kunstausstellungen bestehen. Um so wichtiger ist es, *mit* der oft unklaren, aber noch suggestiven Emotionalität des Segantini'schen Werkes zu arbeiten, statt seine rational nicht erklärten Wirkungskomponenten wie Argumente *gegen* eine kritische Analyse erscheinen zu lassen. Diesen ausstellungsdidaktischen Nachteil hat die kritische Ausstellung, deren Autoren den Künstler fast nur als Gegenbild ihrer Auffassung präsentieren.

Eine Besucherbefragung hat gezeigt, daß der Eindruck der Segantini'schen Werke

viele Besucher motivierte, sich sehr gründlich auch mit dem Ausstellungstext zu beschäftigen und detaillierte Stellungnahmen zu verfassen. Dabei fiel auf, daß verhältnismäßig viele Segantinis harmonisierende Darstellung von Arbeit und Natur bewunderten und *doch* der Kritik der Ausstellungsautoren zustimmten. Wie eine solche Dissonanz nach dem Ausstellungsbesuch gelöst wird, ist unbekannt, doch eins scheint sicher: die Bereitschaft der Besucher, sich mit den emotional ansprechenden Gegenständen zugleich gedanklich auseinanderzusetzen, läßt sich noch besser nutzen als in der kritischen Segantini-Ausstellung: dann nämlich, wenn die Ausstellung stärkere Identifikationsmöglichkeiten bestehen läßt, wenn sie herausarbeitet, was der Künstler unbewußt vorangetrieben hat, im Falle Segantinis: Artikulation von Bedürfnissen, die noch solche der heutigen Ausstellungsbesucher sind und deren *gesellschaftliche* Erfüllung aussteht.

Anmerkungen

* Wiedergegeben ist der Text eines Referates, das am 25. Mai 1977 an der Universität Hamburg gehalten wurde; Kürzungen wurden rückgängig gemacht. Für Bildmaterial und Gespräche danke ich besonders den Autoren der besprochenen Ausstellungen und Dr. Hanna Gagel, Berlin. — Die Kataloge der beiden Ausstellungen werden abgekürzt zitiert: K = Segantini — ein verlorenes Paradies? Zürich 1977, hrsg. von Gewerkschaft Kultur, Erziehung und Wissenschaft, Postfach 725, CH 8022 Zürich (zu beziehen für DM 14,— zuzüglich Porto ebd.); I = Die Welt des Giovanni Segantini, Zürich 1977, hrsg. vom Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft, Waldmannstraße 6/8, CH 8001 Zürich. S = Giovanni Segantinis Schriften und Briefe, hrsg. und bearb. von Bianca Segantini, Leipzig 1909.

1 Geboren in Arco 1858, gestorben auf dem Schafberg bei Montresina 1899. Die beste Übersicht über sein Werk vermittelt Maria Cristina Gozzoli, *L'opera completa di Segantini*, eingel. von Francesco Arcangeli = *Classici d'arte* 67, Mailand 1973, die umfangreichste Bibliografie enthält *Ausst.-Kat. Giovanni Segantini 1858 - 1899*, Kunstmuseum St. Gallen 1956. Ein *Œuvre*-katalog von Annie-Paule Quinsac soll 1977 erscheinen. — Segantinis Popularität ist in der Schweiz „unvermindert“ (Hans-Christoph von Tavel in: I 6; vgl. Peggy Juon in: *Züri-Leu* vom 23.4. 1976, S. 57).

2 Wien, Kunsthistorisches Museum; Gozzoli 1973, Nr. 352. Das Gemälde wurde im Zusammenhang mit der Aufwertung des Jugendstils von neuem sehr bekannt, vgl. z.B. Hans H. Hofstätter, *Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei*, 2. Aufl. Köln 1965, Abb. 18.

3 St. Gallen, Sammlung Fischbacher; Annie-Paule Quinsac, *La peinture divisionniste italienne*, Paris 1972, S. 48, 98 mit ungenauer Angabe; Gozzoli 1973, Nr. 253. Das Gemälde gehört zu den am häufigsten reproduzierten (z.B. Bruckmann-Drucke / Medici-Drucke, Katalog, München o.J. vor 1956) und in Schulaufsätzen besprochenen.

4 Stiftung Landis & Gyr, gegründet 1971, Stiftungskapital 7,5 Mio. Franken, geleitet von einem Stiftungsrat und einer beratenden Kommission. Selbstdarstellung in: *Pressemappe „Die Welt des Giovanni Segantini“*, Zürich 1976.

5 Selbstdarstellung ebenda und in: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft, *Ausstellung zum 20jährigen Bestehen*, Zürich 1971.

6 Entwurf: Fred van der Kooy. Zu den Motiven vgl. unter anderem K 59.

7 Die in Abb. 1 gezeigte Annonce greift das Motiv des vom Institut herausgegebenen Plakats (farbig, 128 x 90 cm) auf. Ein separates Plakat der kritischen Ausstellung gab es bis zum Zeitpunkt des Referates nicht.

8 Ebenso auf der Einladung zur Eröffnung in Zug am 26. März 1976 und dem Katalogumschlag. Zur Ausschnitthaftigkeit allgemein vgl. Klaus Herding, *Überlegungen zur gesellschaftlichen Verantwortung des Kunsthistorikers*, in: *Kunst und Unterricht*, Sonderheft 1974, S. 23.

- 9 Ebenso auf dem Titelblatt von K. Zum Stand der Montage-Diskussion vgl. „Montage als Produktions- und Rezeptionsform der Avantgarde“, Sektion (28. Februar 1977) der Tagung „Künstlerische Kultur in der Sowjetunion zur Zeit des 1. Fünfjahresplans“, veranstaltet von der Redaktion „Ästhetik und Kommunikation“, Berlin, Hektogramme.
- 10 „... gerade noch möglich“ (Jahresbericht des Schweizerischen Instituts für Kunstwissenschaft, Zürich 1976, S. 11).
- 11 Zitiert nach Jörg Aeschbacher, LG-Stiftung: „Zuwenig Segantini und zuviel Politik“, in: Luzerner Neueste Nachrichten vom 3.4. 1976.
- 12 Zitiert nach Hans Beat Achermann in: Luzerner Neueste Nachrichten vom 29.3. 1976, S. 18.
- 13 Zusammenstellungen in K 92-103 und Kulturkampf, das Beispiel: Segantini — Ein verlorenes Paradies? in: Gewerkschaft Kultur Erziehung und Wissenschaft info 7/8, 1976, S. 11-16. Ausführlicher Karl Bühlmann, Auseinandersetzung um Giovanni Segantini, in: Kunst-Bulletin des Schweizerischen Kunstvereins 1976, Heft 12, S. 3- 8 und voraussichtlich Fridolin Fassbind/ Urs Hobi in: Kunstnachrichten 1977.
- 14 Fritz Billeter, Erst mutig geplant, dann doch verwässert, in: Tagesanzeiger vom 1.4. 1976; ähnlich -g-, Denkanstoß durch Konfrontation, in: Neue Zürcher Nachrichten vom 30.9. 1976 („wenig fortschrittlich, wenn nicht gar... feig“).
- 15 Die Ausstellung kostete 42.000 Franken, die des Instituts etwa 85.000 Franken — eine Summe, in der 14.000 Franken für die wiederverwendbaren Leichtmetallgestelle enthalten sind. Die Ausstellung I. Nosedas und B. Wiebels wurde von Peter Hajnoczky ASG, Arbeitsgruppe für lebendige Museen, Sammlungen und Ausstellungen, Zürich, realisiert, die des Instituts durch MB & Co., Josef Müller-Brockmann, Zürich.
- 16 Abweichungen vom ursprünglichen Konzept sind geringfügig und werden im folgenden vernachlässigt.
- 17 Auf diese geht der später erschienene I, der ebenfalls die Ausstellungstafeln reproduziert, im Vorwort nur stark abstrahierend ein.
- 18 So in der Veranstaltungsreihe „Roter Montag“, organisiert u.a. von der Sozialistischen Partei, am 4. Oktober 1976 in der „Roten Fabrik“ in Wollishofen, vgl. Abb. 2.
- 19 Jahresbericht 1976, S. 11; von Tavel in: Pressemappe 1976.
- 20 Zur Interessenlage bei der Kunstförderung durch Unternehmen allgemein Hans-Ernst Mittig, Die gesellschaftliche Verantwortlichkeit des Kunstisotikers (I), in: Kunstgeschiedenis: tusen Liefhebberij en Maatschappij, Verslag 20e IKON Kongres, Amsterdam 1974, S. 41-44.
- 21 Gerhard Langemeyer, Erfahrungen mit argumentierenden Ausstellungen im Landesmuseum Münster, in: Das Museum. Lernort contra Musentempel, Gießen 1976, S. 121.
- 22 S 28 (auf „den“ Künstler verallgemeinernd); vgl. 37 („Fieber, angstvolle Erregung“), 46, 53 („Liebe und Leidenschaft in jedem Werk“), 101-102, 149; ferner Burnley Bibb, The Work of G. Segantini, in: The Studio 11, 1897, S. 156. Diese und die zahlreichen entsprechenden Äußerungen bleiben durch ihre Konsequenz auch dann überzeugend, wenn man einen Anteil von Selbststilisierung Segantinis abzieht. — Um die emotionale Spannung während des Arbeitsprozesses nicht vorzeitig abzubauen, verzichtete Segantini nach S 171 auf die Anfertigung von Skizzen; an anderen Stellen jedoch erwähnt er solche (S 67); vgl. zum ganzen Hans Zbinden, Giovanni Segantini = Schweizer Heimatbücher 44/45/45a, Bern 1961, S. 25.
- 23 Daß dies gelang, ist vielfach nachweisbar, vgl. Anm. 77.
- 24 Vgl. z.B. Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, Dialektik der Aufklärung, 1944, Nachdruck Amsterdam 1955, S. 111 - 112; Hans Sedlmayr, Zu einer strengen Kunstwissenschaft, 1931, in: Ders., Kunst und Wahrheit = rde 71, Hamburg 1958, S. 68. Die angebliche „Verletzlichkeit der Künste“ durch wissenschaftlichen Zugriff fungiert zur Zeit als Argument dafür, bei der Neustrukturierung der Hochschule der Künste Berlin erziehungs- und sozialwissenschaftliche Disziplinen fern- oder niederzuhalten, vgl. Uwe Schlicht, Konflikt an der Kunsthochschule, in: Der Tagesspiegel Nr. 9551 vom 23. 2. 1977, S. 11.

- 25 Am größten in dem anscheinend von den **Vertretern** des Konzerns geprägten Slogan „Zu wenig Segantini und zuviel Politik“, Anm. 11. Trennung von politischen und künstlerischen Problemen ging häufig auch in wohlmeinende Besprechungen ein, vgl. z.B. -g-, Denkanstoß ..., in: Neue Zürcher Nachrichten vom 30.9. 1976.
- 26 S 30, vgl. 107.
- 27 Zbinden 1961, S. 7 („Schaffen ... aus der Tiefe des Irrationalen“).
- 28 S 19-20; W. Fred, Giovanni Segantini, 2. Aufl. Wien 1901, S. 9.
- 29 Ihm gegenüber vertrauten die Verfasser auf die vertragliche Bindung, die durch den Auftrag der Stiftung an das Institut und durch den Auftrag des Instituts an die Autoren zustandekommen war.
- 30 Fritz Billeter in: Tages-Anzeiger vom 1.4. 1976.
- 31 Thema und technisches Medium der Ausstellung hätten auf einer besonders zugänglichen Ebene in Beziehung gesetzt werden können, wenn Segantinis Verhältnis zur Fotografie thematisiert worden wäre, etwa mit der These, daß Segantini zwar durch Fotografie geprägte Seherfahrungen verarbeitete (tiefe Schatten), aber die Überlegenheit der Kunst auch über diese Technik demonstrieren wollte (räumliche Zusammenfassung, divisionistische Farb- und Lichtintensivierung). Segantini hatte als Gehilfe in einem fotografischen Atelier gearbeitet. In seinen Schriften erscheinen seine Fotografien nur als Mittel zur Reproduktion der Gemälde (S 92, 130, 145, 168), doch kann dies an der Auswahl liegen, die die Herausgeberin traf.
- 32 K 30, 40.
- 33 K 56, aktualisierend auch 65.
- 34 S 42, vgl. 157.
- 35 Ob dies gelang, ließ sich in der nicht bewachten Ausstellung nicht feststellen. Die durch Besucherbefragung erlangten Rückäußerungen waren durchweg deutschsprachig.
- 36 K 42: Karikatur (!) auf ein Gewerkschaftsplakat, Text: „Mitarbeiten/bestimmen mit *und in* den Schweizer Gewerkschaften“.
- 37 K 50-54.
- 38 Ursprünglich „Natura“/„Armonie della vita“/„Armonie della morte“, Zbinden 1961, S. 50.
- 39 Neue Pinakothek und Staatsgalerie München, Französische Meister des 19. Jahrhunderts/Kunst des 20. Jahrhunderts, Ausgestellte Werke 1, Katalog, München 1966, S. 91 mit Nachweisen.
- 40 K 44.
- 41 I 26-27.
- 42 S 25-26, 190 u.a.
- 43 I 33
- 44 Vgl. aus der kunstwissenschaftlichen Literatur Roland Günter, Krupp und Essen, in: Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung, hrsg. von Martin Warnke, Gütersloh 1970, S. 142, 147; Reinhard Bentmann/Michael Müller, Die Villa als Herrschaftsarchitektur = edition suhrkamp 396, 2. Aufl. Frankfurt a.M. 1971, S. 118; im übrigen Reinhard Kühnl, Formen bürgerlicher Herrschaft, Liberalismus – Faschismus, Hamburg 1971, bes. S. 86; Klaus Bergmann, Agrarromantik und Großstadtfeindschaft, Meisenheim/Glan 1970.
- 45 I 56.
- 46 Vgl. z.B. Helene Lange, Die Stellung der Frauenbewegung zu Ehe und Familie, abgedruckt in: Grundlagentexte zur Emanzipation der Frau, hrsg. von Jutta Menschik = Kleine Bibliothek 61, 2. Aufl. Köln 1976, S. 69-71, 79; zur doppelten Moral K 72-78. Segantini korrespondierte über die Emanzipation der Frau mit der Schriftstellerin Neera (Anna Radius Zuccari, 1846-1918), s. Anm. 89, 94 und Quinsac 1972, S. 86 Note 31 bis. In einem Brief an sie ist die Reduktion auf die Mutterrolle als Gedankenablauf dokumentiert (S 90-91). Segantinis Verhältnis zur

„Frauenfrage“ behandelt L. Villani, Giovanni Segantini, London 1901, S. 149-151, seinen patriarchalischen Lebenszuschnitt S. 156; die „Männlichkeit“ seiner Kunst strich S. anscheinend selbst heraus (Bibb 1897, S. 152).

47 Der Legitimationsdruck, unter dem sich öffentlich geförderte Institute insoweit sehen, spiegelt sich im Schlußsatz der Einführung in I 7: „Das Heft möge zudem belegen, daß das Schweizerische Institut für Kunstwissenschaft nicht nur ein Elfenbeinturm der Forschung ist ...“.

48 K 46-52, 56, 90.

49 K 30-54

50 Direkt versuchte Segantini dies ausnahmsweise in dem Gemälde „Kürbisernte“ von 1882-1885, Marcel Montandon, Segantini = Künstler-Monographien 72, 3. Aufl. Berlin/Leipzig 1911, S. 64, Abb. 38; Gozzoli 1973, Nr. 193.

51 Selbst die Anordnung eines Felshanges im Mittelgrund kommt nur ausnahmsweise vor, vgl. Teresa Fiori, Archivi del divisionismo, 2. Bd. Rom 1968, Nr. 292 auf Tf. 75, Nr. 350 auf Tf. 85.

52 Eine „treue Wiedergabe des Gesehenen“ sind seine Landschaften nicht (Zbinden 1961, S. 25-26 mit einigen Vergleichen).

53 K 23 und I 29 bringen dazu Material, ohne es auszuwerten. Die Unterdrückung dieses Zusammenhanges in der Literatur belegt einen besonders auffälligen Versuch, Kunst von anderen visuellen Phänomenen zu isolieren; vgl. Franz Servaes, Giovanni Segantini, Wien 1902, S. 87; E.W. Bredt, Die Alpen und ihre Maler, Leipzig 1910; Zbinden 1961, S. 30-31. Wie dies durch Informationsauswahl bewerkstelligt werden kann, zeigt der einschlägige Absatz bei Hans H. Hofstätter, Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Köln 1965, S. 169. So bleiben an sich richtige Beobachtungen unerklärt: z.B. bemerkt Zbinden a.a.O., in der Betonung der Horizontalen durch Segantini liege für einen Gebirgsmaler ein eigenartiges Paradox; manches Bild Segantinis vermittele eine Empfindung der Weite, die sich ungesehen um diesen Ausschnitt breite. Dolf Sternberger, Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert, Hamburg 1955, bes. S. 13-23 und Heinz Buddemeier, Panorama, Diorama, Photographie = Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 7. Bd., München 1970 betonen dagegen die Bedeutung des Panoramas, verfolgen sie aber nicht bis in die Entwicklung der Landschaftsmalerei. — Segantini soll nach einer verbreiteten Einschätzung (Bredt 1911, S. 186; Arcangeli bei: Gozzoli 1973 S. 5) die künstlerische Bewältigung des Themas „Alpen“ vollendet haben. Dieses Lob galt einem Künstler, dessen Alpendarstellung die seit längerem distanziertere und rationalste war. Gerade dies ist daraus erklärbar, daß Segantini Interessen ansprach, die sich sonst auf Panoramen richteten: am Panorama-Erlebnis interessierte nach Buddemeiers (1970, S. 24) einleuchtenden Thesen nicht nur die optische Information, sondern „der Eindruck, die dargestellte Wirklichkeit zu beherrschen“, und zwar von einem „privilegierten Standort“ aus.

54 Z.B. Karl Baedeker, Die Schweiz, Leipzig 1844 - 1903 dreißig Auflagen.

55 G. Bapst, Essai sur l'histoire des Panoramas et des diorames, 1891; Albert Steiger-Bay, Marquard Wocher und sein Panorama von Thun, in: Schweizerische Zeitschrift für Archäologie und Kunstgeschichte 11, 1950, S. 43-53; Paul Leonhard Ganz, Das Zeitalter der Bildpanoramen, in: Werk 50, 1963, S. 478-482 (1893 Untergang des bis dahin größten Alpenpanoramas, das im Jahr vorher im Pariser Panoramengebäude installiert worden war). — Für freundliche Hinweise danke ich Dr. Jonas Geist, Berlin.

56 S 119-121; Montandon 1911, S. 110-118.

57 S 121; Montandon 1911, S. 118.

58 Segantinis Darstellungen von Fels- und Gletscherbergen sind zwar so genau, daß sie vielfach das Entwerfen von Anstiegsplänen erlauben; Segantini selbst war Bergsteiger (Servaes 1902, S. 114). Unter seinem Publikum bildeten Bergsteiger jedoch eine noch kleinere Minderheit als in den Alpen selbst; zu den dort überwiegenden Formen des Naturgenusses s. die bei Irma Noseda, Das Tourismusplakat — 100 Jahre Vermittlung von Schweizer Landschaft, in: Schweiz im Bild — Bild der Schweiz? Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthaus Aargau u.a., Zürich 1974, S. 96 nachgewiesenen Werke und Mark Twain, Eine Rigibesteigung, in: Ders., Humoristische Schriften, 6. Bd., Stuttgart 1900, S. 7-19.

- 59 Als Gegenbeispiele kommen in Betracht nur die Hirtin in „Mittag in den Alpen“ (Gozzoli 1973, Nr. 320), die sich dem Wind zukehrt, und eine Frau im Mittelgrund des Gemäldes „Trost“ (s. Anm. 63), die von dem Paar am Grab zu den schon in ihr Dorf heimgehenden Menschen vermittelt. — Montandon 4. Aufl. 1925, S. 124 geht so weit, das dargestellte enge Verhältnis der Bauern zur Natur als „grausame Sklaverei“ zu interpretieren.
- 60 K 53; vgl. aus der älteren Literatur Servaes 1902, S. 25-28.
- 61 Der in l 27 unbefangene zitierte Wunschtraum von der Bindung des Menschen an die „Scholle“ ist in der Schweiz noch nicht als Bestandteil einer faschistischen Staatsdoktrin erlebt worden. — Segantini Darstellung der Landarbeit stand in einem teilweise anderen Kontext als die nationalsozialistische (zu dieser Dieter Bartetzko/Stefan Glossmann/Gabriele Voigtländer-Tetzner, Die Darstellung des Bauern, in: Kunst im 3. Reich, Dokumente der Unterwerfung, Ausst.-Kat. Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a.M. 1974, S. 144-161). Der Gegensatz zwischen agrarischer und industrieller Produktion war noch nicht derart weit entwickelt. Segantini verarbeitete noch Millet selbst statt seine Nachfolger. Er verbildlichte noch Widersprüche, u.a. mittels formaler Innovation.
- 62 Aberdeen, Art Gallery and Museum; Gozzoli 1973, Nr. 131.
- 63 Kunsthalle zu Hamburg, Verzeichniss der Gemälde neuerer Meister, Hamburg 1901, Nr. 796; Katalog der Meister des 19. Jahrhunderts, Hamburg 1969, Nr. 1646; Gozzoli 1973, Nr. 374; Abb. des Gemäldes im alten Rahmen bei Villari 1901, Titelbild.
- 64 Nach Zbinden 1961, S. 33 soll Segantini, als er das „Pflügen“ malte, selbst in einer Erdvertiefung gestanden haben, um eine Überhöhung der Gruppe zu erreichen; dem Gemälde ist dies nicht anzusehen.
- 65 Treffend sprach Aby Warburg (1928/29) von „imaginärem Zugreifen“ (Franz-Joachim Verspohl, „Optische“ und „taktile“ Funktion von Kunst. Der Wandel des Kunstbegriffs im Zeitalter der massenhaften Rezeption, in: Kritische Berichte 3, 1975, Heft 1, S. 32).
- 66 Max Martersteig, Giovanni Segantini = Die Kunst 21, Berlin 1904, S. 42. Was beim ersten Blick auf das Gemälde „Das Pflügen“ als Weg ins Dorf erscheint, ist der Rest eines Stoppelfeldes, den die Pflüger alsbald unwegsam machen werden. Vgl. die am Werk Daumiers angestellten Beobachtungen bei Klaus Herding, Der Städter auf dem Lande. Daumiers Kritik am bürgerlichen Verhältnis zur Natur, in: Honoré Daumier und die ungelösten Probleme der bürgerlichen Gesellschaft, Ausst.-Kat. Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlin 1974, S. 109-113.
- 67 Nachweise bei Hans-Ernst Mittag, Funktionen des Landschaftsbildes . . . , in: Kritische Berichte 2, 1974, Heft 3/4, bes. 18-25; Berthold Hinz, Caspar David Friedrich — Von der ästhetisierten zur präparierten Entzweiung, in: Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich, Gießen 1976, S. 5-15.
- 68 Karl Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, 3. Bd., Leipzig/Wien 1911, S. 680; Zbinden 1961, S. 24.
- 69 Eine Voraussetzung dafür beobachtete Anton Springer, Handbuch der Kunstwissenschaft, 5. Bd., Das 19. Jahrhundert, Leipzig 1912, S. 397: eine „Analyse der natürlichen Farben, die an Monet erinnern würde, wenn nicht an die Stelle des Leichten und Flüssigen hier eine massive, fast gemauerte Festigkeit träte.“ Bei der Verdeutlichung des Stofflich-Greifbaren strebte Segantini manchmal einer Gleichsetzung zu: im Vordergrund des Gemäldes „Trost“ bildet der Farbauftrag die Einlagerung von Schnee in Unebenheiten des Bodens nach; die Struktur der Leinwand blieb am deutlichsten sichtbar im Gewand der Hauptfigur und da, wo das Schweiß Tuch der Veronika erscheint.
- 70 Neue Pinakothek und Staatsgalerie München, Katalog 1966, S. 91; anders Zbinden 1961, S. 24.
- 71 Auch solche Materialisierung des Vordergrunds bleibt einem Verfahren der Panoramabildner nahe (Sternberger 1955, S. 16). Segantini selbst empfahl einem Künstler: „... fangen Sie an, die Erde unter Ihren Füßen wiederzugeben“ (S 151).
- 72 Weiße Striche können z.B. mit blauen und roten als Bestandteile des Tageslichts (vgl. S 102) verflochten sein (Savognin im Winter, 1890, Gozzoli Nr. 303, bes. Tf. XXXII), aber auch Schnee

auf geschichtetem Gestein stofflich charakterisieren wie im Hintergrund des „Pflügens“. Die Antithese dazu entwickelte besonders Ferdinand Hodler; seine Landschaften nannte Hofstätter, Symbolismus ..., 1965, S. 166 „abstrakt“, „unbegebar“.

73 Teilweise an Verspohl 1975 anknüpfend könnte man auch sagen, daß taktile und optische Qualität in den dargestellten Objekten ungetrennt bereitliegen, daß sich erst in der Rezeption ihre Alternativität (vgl. Verspohl 1975, S. 29 1.) verwirklicht und daß hierbei der gesellschaftliche Standort des Betrachters den Ausschlag gibt. In der Segantini-Literatur werden die optischen Qualitäten einseitig betont.

74 Vergleiche mit zeitgenössischen Tourismusplakaten, wie sie Nosedá, Das Tourismusplakat ... 1974, S. 85, 87, 169 verzeichnet, könnten dies bestätigen.

75 Segantini, zitiert bei Zbinden 1961, S. 24 (zu seiner Malerei); S 109 (zu seinen Schriften). Zum Prinzip der Idealisierung s. Anm. 42. Die Wirklichkeitsnähe bei Segantini betont mit Recht in einem sonst klischeereichen Artikel Konrad Farner, Segantini, Das Pflügen, in: Kunstwerke der Welt aus dem öffentlichen bayerischen Kunstbesitz, München 1965, Nr. 187.

76 S 54 - 55, 107. Vgl. Fritz Stahl in einem Zeitungsartikel, der Fred 1901 (Ex. der Kunstbibliothek Berlin) beigeheftet ist: „Wo er mit Boden und Tier sich als dasselbe fühlt ...“. — Die erotische Färbung seines Naturerlebens bekannte S. besonders deutlich in S 54. Die Umlenkung erotischer Bedürfnisse auf das „Land“ hat Segantini auch als Trauminhalt beschrieben (Servaes 1902, S. 73). Leonardo Bistolfis Segantini-Denkmal (ursprünglich Grabmal) bei St. Moritz (I 35) dividiert männlich-erotisches Sehnen und Eingehen in die Natur auseinander: ziehende Herde und aufschwebende Frau stehen in starkem Gegensatz.

77 So gibt z.B. Hermann Hesses Peter Camenzind (verfaßt 1902/03, = suhrkamp taschenbuch 161, 6. Aufl. Frankfurt a.M. 1977, S. 89) Eindrücke Segantini'scher Gemälde wieder und wendet sich danach selbst mit „dürstendem Verlangen“ zur Erde.

78 K 69 ohne Analyse.

79 Aus den genannten Widersprüchen läßt sich auch der Eindruck einer starken Spannung und Emotionsgeladenheit erklären, den Gemälde Segantinis vermitteln können.

80 Zu den Brüdern Grubicy — Alberto war Kunsthändler — Servaes 1902, S. 42-45; zum Einfluß Vittores auf Segantini Quinsac 1972, bes. S. 75-77, 135; K 14, 68. Anders z.B. Zbinden 1961, S. 24-25.

81 S 82 - 83. Ein verhältnismäßig ausführliches gesellschaftskritisches Fragment enthält S 49 - 52.

82 S 108-109. Zu seiner Kenntnis Victor Hugos Zbinden 1961, S. 12.

83 S 106.

84 Vgl. z.B. S 150: „Unsere Welt ist ein Rosenhain ...“.

85 Servaes 1902, S. 81 und 82.

86 K 23, I 28.

87 S 39-40, vgl. 45; K 38.

88 Teile davon sind referiert bei Servaes 1902, S. 72-74.

89 S 68. Ähnlich zur Emanzipation der Frau S 91 - 92. Den dahinterstehenden Determinismus hat Segantini als Grundlage seiner Lebensphilosophie bezeichnet (S 124 - 125).

90 S 28; nach der dortigen Übersetzung ist die Arbeit „des Handwerkers“ angesprochen, nach dem Zusammenhang aber die Arbeit an der Maschine zumindest eingeschlossen. Bibb 1897, S. 156 übersetzt „mechanical labour“.

91 S 28-29, 107, 122.

92 S 29, 31, 46.

93 S 31.

94 Dieser Widerspruch ist in der bisherigen Rezeption Segantinis durchweg rückschrittlich verarbeitet worden: Segantinis Malweise hat, indem sie dem Bildganzen einen relativ hohen Modernitätsgrad verlieh, die konservativen Tendenzen der Inhalte verdeckt (vgl. die zeitgenössischen Einschätzungen Segantinis als eines modernen Künstlers) oder ist der Fragwürdigkeit der Inhalte entgegengehalten worden (selbst von der für die Frauenemanzipation eintretenden Neera, *Artisti contemporanei*: Giovanni Segantini, in: *Emporium* 3, 1896, S. 175).

95 Das Reflexionsniveau seiner Bilder kann nicht danach bestimmt werden, daß Segantinis Schriften die Fähigkeit zu konsequenter Gedankenführung vermissen lassen; werden jedoch die Inhalte des Abgehandelten gewichtet, so zeichnet sich verläßlich eine überwiegend irrationale Problemsicht ab.

96 S 50, 106, 187.

97 S 50-51.

98 Villari 1901, S. 148-149. Ein Gegenbeispiel ist Segantini läppische Auslassung über den 1. Mai 1893 (S 76-77).

99 I (!) 48; Servaes 1902, Nr. 89, Tf. 45, S. 90; Fiori 2, 1968, Nr. 406 auf Tf. 94; Gozzoli 1977 Nr. 378. Eine Variante bildet Wilhelm Kotzde, Giovanni Segantini, Main 1908, Tf. 15 ohne Zusatzinformation ab.

100 Jean-Francois Millet, *Ausst.-Kat. Grand-Palais, Paris 1975*, Nr. 56 und freundliche Mitteilungen von Klaus Pohl M.A., Berlin aus seiner Magisterarbeit *Studien zur Ikonographie des Säemanns in Malerei und Graphik 1850-1918*, Technische Universität Berlin, Maschinenschrift.

101 Jacques Droz u.a., *Die sozialistischen Parteien Europas: Italien, Spanien, Belgien, Schweiz = Geschichte des Sozialismus*, 6. Bd., Ullstein Buch 3190, Frankfurt a.M./Berlin/Wien 1975, S. 119-137.

102 O. Gnocchi-Viani, Bericht in: *Jahrbuch für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik* 2, Zürich 1881, S. 214.

103 K 42. Es handelt sich um den Anfang des Artikels von Alois Rorauer, *Der Arbeiter als Naturfreund und Tourist*, in: *Der Naturfreund* 2, 1898, Nr. 1, S. 1-2.

104 Vgl. Frank Deppe, *Das Bewußtsein der Arbeiter = Kleine Bibliothek* 12, Köln 1971 und Gerhard Vinnai, *Sozialpsychologie der Arbeiterklasse = rororo Sachbuch* 480/6812, Reinbek 1973, bes. S. 152 mit Edwin Hoernle, *Grundfragen proletarischer Erziehung = Fischer Taschenbuch* 6247, Frankfurt a.M. 1973, S. 213-218.

105 Verständlicherweise durchdringt sich in solchen Texten der Ausdruck proletarischen Naturinteresses mit Wendungen bürgerlicher Dichtung. Ob in der Bebilderung der Zeitschrift „Der Naturfreund“ ein proletarisches Element auszumachen ist, untersucht Irma Nosedá, *Das neue Verhältnis zur Natur in der industrialisierten Gesellschaft und der Tourismusverein „Die Naturfreunde“ als Beispiel einer proletarischen Wander- und Freizeitbewegung*, Seminararbeit am Volkskundlichen Seminar der Universität Zürich 1974, Maschinenschrift.

106 A, Lampa, *Das Alpenglühn*, in: *Der Naturfreund* 2, 1898, Nr. 1, S. 3, vielleicht auf Segantini anspielend S. 4 zum „farbigen Weben der Luft“.

107 Die Kehrseite der Medaille, in: *Der Naturfreund* 4, 1900, S. 3. Vgl. zur üblichen Sicht des damaligen Reisenden Gustav Fr. Walter, *Durchs Schweizerland*, in: *Der Naturfreund* 3, 1899 S. 94ff.

108 Vgl. außer den o.a. Besonderheiten seiner Arbeits- und Landschaftsdarstellung auch S 187 (gegen Grenzen), S 27, 31, 55, 59; Zbinden 1961, S. 51 (Versuche, das Gegeneinander von Empfinden und Denken aufzuheben).

109 Servaes 1902, S. 74.

110 S 140; vgl. Villari 1901, S. 149. Poetischer S 79.

111 S 147 - 149; Servaes 1902, S. 84-86, 113.

112 S 135, 144-145, 163; Servaes 1902, S. 113.

113 Springer 5, 1912, S. 397.

114 Richard Muther, Geschichte der Malerei, 3. Bd., Leipzig 1909, S. 260.

115 Muther a.a.O., S. 258.

116 In S 30 beruft Segantini sich auf den Kunstmarkt.

117 Dargestellt oft mittels abschränkender Motive, vgl. Gozzoli 1973, Tf. XVII, XLIII, XLV u.a., aber auch insofern, als sich die dargestellten Menschen einander wenn überhaupt anscheinend nur stumm zuwenden. Der Eindruck von Sprachlosigkeit läßt sich angesichts vieler Gegenbeispiele nicht hinreichend aus einer Gattungsgesetzlichkeit der Landschaftsmalerei erklären. Angesichts der betonten Greifbarkeit des von Segantini Gemalten wäre es auch keine hinreichende Erklärung, Gert Mattenklotts Bemerkung zur Lautlosigkeit als „Komplement der Bedeutung des Optischen“ (vgl. Gert Reising, Zur Psyche im Jugendstil, in: Ein Dokument Deutscher Kunst 1901. 1976, Ausst.-Kat. Darmstadt 1976, 1. Bd., S. 59) auf Segantinis Gemälde zu übertragen.

118 S 4

119 An dieses „folgeschwerste Ereignis in Segantinis Kindheit“ (S. 5) anknüpfend entwickelte Karl Abraham, Giovanni Segantini, Ein psychoanalytischer Versuch = Schriften zur angewandten Seelenkunde, hrsg. von Sigmund Freud, 11. Heft, Leipzig/Wien 1911 eine Untersuchung, die die kunsthistorische Segantini-Literatur an Eindringlichkeit übertagt. Abraham erklärt insbesondere die Widersprüche in Segantinis Frauendarstellung (vgl. unten Anm. 132), vielleicht auch die Ursachen seines Todes (den K 23 nüchtern berichtet, I 24 ausholend deutet). Abrahams Untersuchung ist bisher nicht verarbeitet worden. Das Verhältnis psychologischer Ursachenkomplexe zu soziologischen ist im Bereich der Kunstgeschichte noch wenig diskutiert worden; vgl. dagegen die Übersicht bei Mechthild Curtius/Ursula Boehmer, Einleitung (S. 9-61) zu: Seminar: Theorien der künstlerischen Produktivität = suhrkamp taschenbuch wissenschaft 166, Frankfurt a.M. 1976

120 S 11; Zbinden 1961, S. 10. S 54 meinte Segantini, daß seine Kindheit für ihn prägend geblieben sei; ähnlich S 82; Bibb 1897, S. 145-146. Daß dabei Selbststilisierung mitgespielt habe, nimmt Quinsac 1972, S. 219 an.

121 Fred 1901, S. 7. Franz Heinemann — nach in einem dort (Ex. der Kunstbibliothek Berlin) eingehafteten Artikel — vermutet im Mailänder Korrektionshaus den Ausgangspunkt einer „inneren Evolution der Künstlerseele Segantinis“, eine Erklärung für seinen Freiheitsdurst, seinen Weltschmerz und seine düstere Weltanschauung. S. habe allerdings keinen Grund gehabt, deshalb gegen die Gesellschaft zu rebellieren; hierzu war Segantini selbst anderer Ansicht (S 72).

122 Montandon 1925, S. 27.

123 Ulrich Heidenreich, Stationen auf dem Wege zur Reifung, in: Diakonie 73, 1973, S. 226.

124 S 11-12; Servaes 1902, S. 6-11.

125 S 194, 195; Servaes 1902, S. 42; Ausst.-Kat. St. Gallen 1956, Biographische Übersicht. Beide Ausstellungen haben darauf verzichtet, Segantinis widerspruchreiches Verhältnis zu Religion und Kirche näher darzustellen, vgl. K 21; S 29, 56, 69.

126 Servaes 1902, S. 14-16; Zbinden 1961, S. 13 (Segantini habe sich von den Gegenständen seiner Stilleben ernährt).

127 Auch Friedrich Nietzsche könnte ihn insofern beeinflussen haben, vgl. Servaes 1902, S. 74; Segantini entwarf 1896 den Einband einer Zarathustra-Ausgabe, S 110, vgl. 93; Quinsac 1972, S. 159.

128 S 18, 36, 95-96, 109; vgl. Fred 1901, S. 31.

129 S 76, 83, 85, 107, 171.

130 S 18; zur Kultur allgemein S 91.

131 S 122.

132 Zu diesem Bruch in Segantinis Entwicklung Abraham 1911, S. 40-48.

133 S 57, 66, 69, 72-73; Servaes 1902, S. 72; vgl. Villari 1901, S. 148-149.

134 Janos Frecot, Die Lebensreformbewegung, in: Das wilhelminische Bildungsbürgertum = Kleine Vandenhoeck-Reihe 1420, Göttingen 1976, S. 138-152.

135 Vgl. auch Annette Leppert-Fögen, Die deklassierte Klasse. Studien zur Geschichte und Ideologie des Kleinbürgertums = Fischer Taschenbuch 6523, Frankfurt a.M. 1974, S. 10.