

*Summa summarum* hinterließ das Rumohr-Nerly-Projekt – nicht nur aufgrund der beschriebenen Mischkonzeption – einen zwiespältigen Eindruck. Hätte man Nerly, im Sinne der seit den 70er Jahren etablierten kritischen Forschung zum 19. Jahrhundert, in das populäre Kunstschaffen der Zeit einbetten wollen, so hätte man kunstsoziologische Fragestellungen im Katalog stärker berücksichtigen müssen; der exemplarische Charakter seiner Kunstpraxis wäre dann deutlich zutage getreten. Hätte man andererseits das neuerliche Interesse an Nerly mit der sinnlich-ästhetischen Präsenz seines Œuvres begründet, so hätte man der Werkauswahl und der Inszenierung, die über weite Strecken nicht gerade eine Lust für die Augen war, mehr Aufmerksamkeit widmen müssen. So bleibt zu bezweifeln, ob ein Gewinn für die kunsthistorische Forschung wie für das Laienpublikum aus diesem Unternehmen zu ziehen war.

Pia Müller-Tamm

#### GIOVANNI SEGANTINI (1858-1899)

Zürich, Kunsthaus, 9. November 1990 bis 17. Februar 1991. Wien, Österreichische Galerie, 11. April bis 2. Juni 1991.

An der Bewertung und Einordnung Segantinis scheiden sich die Geister der Kunstgeschichte. In den Spalten der Zürcher Presse hat sich – durchaus ungewöhnlich – sogar eine Polemik entwickelt, auf die später eingegangen werden soll. Im aufwendigen Katalog (Buchausgabe Benteli Verlag, Bern) wird nachdrücklich auf die Bedeutung der Ausstellung hingewiesen, sowohl als Anlaß zur „Revision“ (Vorwort von Felix Baumann und Guido Magnaguagno) wie als „Neuentdeckung“ (Aufsatz *Die Mutter, der Tod und die katholische Tradition im Werk Giovanni Segantinis* von Annie-Paule Quinsac). Zweimal im Katalog wird auch beklagt, daß sich kein Pariser Museum für die Ausstellung interessierte; eine vorgesehene Übernahme durch das Städtelsche Kunstinstitut Frankfurt scheiterte aus andern Gründen. Erst in letzter Stunde konnte mit Wien wenigstens noch eine Station gewonnen werden.

In der Tat vermag Segantini heute nicht nur ein breiteres Publikum zu bewegen (wenn auch ein nicht so breites, wie das Kunsthaus gewünscht hätte), sondern auch Fachleute. In einem zweiten Katalogaufsatz geht Quinsac den Wurzeln der Kritik an Segantini nach: *Der Fall Segantini: Schwankungen in der Rezeptionsgeschichte und die Bedeutung seines Werks heute*.

Die französisch-amerikanische Wissenschaftlerin (University of South Columbia, S. C.) amtierte auch als wissenschaftliche Beirätin und steuerte die Werkkommentare, die Biographie und die Grundlagen der Literatur- und Ausstellungsnotizen bei. Im Vorwort des Kunsthauses wird sie als *die* Segantini-Spezialistin der Gegenwart bezeichnet. 1972 erregte sie mit einer soliden Dissertation bei Jacques Thuillier über den italienischen Divisionismus Aufmerksam-

keit (Klincksiek, Paris); 1981 folgte der zweibändige *Œuvre*katalog *Segantini* (Electa, Mailand) und 1985 eine aufschlußreiche Ausgabe des Briefwechsels von Segantini mit seinen Kunsthändlern, den Brüdern Vittore und Alberto Grubicy (Cattaneo Editore, Oggiono [Como]). Quinsac hatte sich damit ein zuvor vernachlässigtes Feld ausgesucht und wurde es auch nicht leid, der einseitig auf die Erforschung der französischen Stilrichtungen der letzten dreißig Jahre des 19. Jahrhunderts ausgerichteten Kollegenschaft den Rang der gleichzeitigen italienischen Malerei aufzuzeigen. So verdienstvoll diese jahrzehntelange Arbeit auch ist, so sind dennoch mehrere Einschränkungen angebracht. Bereits der Druck der Dissertation wies unverzeihliche Nachlässigkeiten und Druckfehler auf, die damals weitgehend der mangelnden Betreuung durch den Verlag zugeschrieben wurden. Es zeigte sich jedoch in der Folge, daß Quinsacs Publikationen einer intensiven Betreuung und Kontrolle bedürfen, zu der beispielsweise Electa nicht fähig war (vgl. die Kritik des Rez. von *Œuvre*katalog und Briefwechsel in *Art Bulletin*, LXIX, 1987, 307-311). Die fatalen Unarten der Autorin gehen dabei weit über unkritische Literaturverzeichnisse, ständig wiederholte Schreibfehler und unaufgeklärte Mißverständnisse hinaus. Obwohl die frühere Literatur über Segantini außer in italienischer Sprache vor allem in Österreich und Deutschland erschien, berücksichtigt Quinsac deutsche Bücher und Aufsätze nicht. So nahm sie in ihrem Katalogessay *Die Mutter, der Tod, ...* den genau um ihr Thema kreisenden Aufsatz von Daniela Hammer-Tugendhat, *Zur Ambivalenz von Thematik und Darstellungsweise am Beispiel von Segantinis Die Bösen Mütter*, (in *Kritische Berichte* XIII/3, 1985, 16-28, überarbeiteter Wiederabdruck in Heide Dienst/Edith Saurer (Hg.), *Das Weib existiert nicht für sich*, Geschlechterbeziehungen in der bürgerlichen Gesellschaft, Verlag für Gesellschaftskritik Wien 1990) gar nicht zur Kenntnis. Ebenso wenig hat sie Corrado Malteses *Giovanni Segantini – Bewältigung einer Jugend in der Malerei*, (in Hans A. Lüthy/Corrado Maltese, *Giovanni Segantini*, Orell-Füssli Zürich 1981, 21-42) gelesen, der sich wie Quinsac mit dem gewichtigen Motiv der Mutter im Werk Segantinis auseinandersetzt. Leider fehlen auch neuere, über RILA leicht aufzufindende Aufsätze von Günter Metken, *Giovanni Segantinis Bergpredigt* (in *Kunst & Antiquitäten*, 1, Jan.- Febr. 1984, 74-79), und Segantinis „*Glaubenstrost*“, ein profanes Andachtsbild (in *Idea*, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle, 3, 1984, 121-129) sowie Liana Cheney, *Giovanni Segantini's fantasy of love, motherly love symbolism and The Angel of Life* (in *Journal of Pre-Raphaelite Studies*, V/1, Nov. 1984, 49-54). Immerhin sind einige dieser Aufsätze wenigstens in der generellen Bibliographie aufgeführt.

Die Ausstellung selbst war mit der vom Zürcher Kunsthaus gepflegten Sorgfalt inszeniert, und die Präsentation ließ nichts zu wünschen übrig. Das Ungemach der Organisatoren lag vor allem im Fakt des heiklen Zustandes der Hauptwerke zwischen 1886, als der Künstler aus der italienischen Brianza ins bündnerische Savognin zog, und seinem vorzeitigen Tod 1899. Wäre Segantini noch in der Brianza gestorben, hätte ihn die Kunstgeschichte nur in einer Fußnote in Zusammenhang mit Emilio Longoni aufgeführt. Die Werke der Schwei-

zer Zeit, denen er seinen Ruhm verdankt, sind wegen der zeitaufwendigen Strichelei, einer persönlichen Abart des Neoimpressionismus (im italienischen Zusammenhang Divisionismus genannt), rasch beziffert und zählen etwas weniger als vierzig Nummern. Aus dieser, mit „Ave Maria a trasbordo“ einsetzenden Reihe, konnte das Kunsthaus etwa die Hälfte leihen. Die Crux war, das in Mailand und der Brianza entstandene viel umfangreichere Werk so zu zeigen, daß der Weg Segantinis verständlich wurde, ohne die Ausstellung mit den bis 1886 entstandenen Durchschnittswerken zu überladen. Die Zuschreibungen Quinsacs für die Zeit vor 1886 waren nicht immer nachvollziehbar. Mittels Pastellen, Zeichnungen und Dokumentationsfotos gelang es, den nötigen Ausgleich zu schaffen; graphische Werke Segantinis sind kaum je Entwürfe zu Gemälden, sondern aus der Notwendigkeit heraus, an den wichtigen Ausstellungen des Fin-de-siècle vertreten zu sein, Nachschöpfungen der großen Kompositionen. So sind die fehlenden Werke wenigstens in Varianten vorhanden; am meisten vermißte der Rez. die symbolistischen Kompositionen „Il Castigo delle Lussuose“ (Liverpool), „L'Angelo della Vita“ (Galleria d'Arte Moderna, Mailand) und „La Vanità“ (Privatsammlung in Japan). Ein Ärgernis war jedoch die Verweigerung der letzten Werke, des Triptychons der Natur im Besitz der Gottfried Keller-Stiftung, deponiert im Segantini-Museum St. Moritz. Wenn der Zustand dieser für die europäische Kunstgeschichte bedeutenden Bilder derart gefährdet ist, daß sie selbst über relativ kurze Strecken und mit der heutigen Transporttechnik nicht mehr bewegt werden können, so müßten sie jedenfalls konserviert werden. Als Abschluß der Ausstellung wären sie besser zur Geltung gekommen als im Zwitter von Gedenkstätte und Museum in St. Moritz. So dient als Endpunkt die Beuyssche Installation „Voglio vedere le mie montagne“ von 1950/71 (Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven), deren Zusammenhang mit Segantini Günter Metken in seinem Katalogbeitrag *Von Montesquiou bis Beuys, Segantinis europäische Gemeinde* erhellt. In der Tageskritik fand dieser Einfall ebensoviel Zustimmung wie Ablehnung.

Von den rund vierzig Hauptwerken Segantinis zwischen 1886 und seinem Tod 1899 ist das 120 x 225 cm große Ölbild „Die bösen Mütter“ (1894, Österreichische Galerie, Wien) heute am bekanntesten. Die ebenso wichtige 1891 datierte Vorstufe in der Walker Art Gallery Liverpool „Die Strafe der Wollüstigen“ fehlte – wie gesagt – einmal mehr, was den erhofften Vergleich der beiden symbolistischen Kompositionen wiederum verhinderte. Auch nach den oben genannten Beiträgen im Katalog geben die beiden Gemälde Rätsel auf. Quinsac wartet mit einer Entdeckung auf, indem sie die von Segantini verwendete Quelle, das in der Literatur häufig zitierte pseudoindische Gedicht „Nirwana“ von Luigi Illica, auf Jacques Le Goff, *La naissance du purgatoire* (Gallimard 1981), zurückführt. In der Tat zeichnet Le Goff p. 251 ff. die Vision des um 1100 geborenen Benediktiners Alberik de Settefrati in Monte Cassino nach, die in verblüffender Parallele ein eisiges Tal schildert, wo Ehebrecher und Lüstlinge gefoltert werden; in einem nächsten Tal voller stachliger Gewächse sieht Settefrati an den Brüsten aufgehängte, von Schlangen bedrängte

Frauen, die ihren Säuglingen die Brust verwehrt hatten. Daneben hängen an ihren eigenen Haaren brennende Ehebrecherinnen. Nach Le Goff wurde die Vision 1932 in *Miscellanea Casinese*, XI, 1932, publiziert, der Druck kann also weder Illica noch Segantini als gedruckte Vorlage gedient haben. Welche Überlieferung Illica kannte, wissen wir nicht, und Quinsac geht nur spekulativ auf diese Problematik ein, obwohl sie ihre im Œuvrekatalog von 1982 vorgebrachten Überlegungen von Bestrafung und Erlösung zumindest teilweise selbst widerlegt. Erneut werden auch der frühe Verlust der Mutter des Künstlers, sein Hang zur sublimierten Grausamkeit, sein Verhältnis zur Religion und seine existentielle Angst diskutiert und als Grundlagen spekulativer Theorien mißbraucht. Segantini ist in seinen schriftlichen Äußerungen, namentlich in seinen von seiner Tochter Bianca Zehder-Segantini 1910 herausgegebenen Erinnerungen, notorisch unzuverlässig. Seine eigenen Bildkommentare reichen von unverhohlener Selbstvergötterung bis zu naiven Zeitgeist-Betrachtungen und dürfen nicht als Ausgangspunkt persönlicher Theorien über die Darstellung der Frau im Fin-de-siècle verwendet werden.

Die Reaktion auf die Ausstellung in der Tages- und Wochenpresse war wie gesagt ungewöhnlich breit und heftig. In Rezensionen, Leserbriefen und einer Replik des Ausstellungsmachers Guido Magnaguagno entbrannte eine im wesentlichen emotionell geführte Diskussion über die Bedeutung Segantinis zwischen Heimatmaler, Idylliker und Missionar; die teils naiven, teils böartigen Kommentare wären eine eigene Untersuchung wert, deren Ergebnis vermutlich dahinlauten würde, daß Kunst im Zusammenhang mit individuell vorgeformten Vorstellungen von Heimat, Religion, Verdammnis und Erlösung nach wie vor ein größeres Publikum in Bewegung bringen kann. Wie zur Zeit seiner Blüte eignet sich der Symbolismus für alle möglichen Auslegungen, seien sie nun penetrant selbstbespiegelnd oder wissenschaftlich fundiert.

Hans A. Lüthy

## Rezensionen

CORINE SCHLEIF, *Donatio et Memoria. Stifter, Stiftungen und Motivationen an Beispielen aus der Lorenzkirche in Nürnberg*. Kunstwissenschaftliche Studien 58. München, Deutscher Kunstverlag 1990. 288 S., 184 Abb., DM 120.-

(mit fünf Abbildungen)

Für Giorgio Vasari waren Auftraggeber diejenigen Personen, die den Künstlern Gelegenheit verschafften, ihr künstlerisches Ingenium zur Geltung zu bringen. Ihre Bedeutung für die Kunst beschränkte sich auf die Erteilung des Auftrags und die