Zeitschrift: Wissen und Leben
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 4 (1909)

Artikel: Hodlers Liebe und Zürichs Sittlichkeit
Autor: Falke, Konrad
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-749423

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.12.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

HODLERS LIEBE UND ZÜRICHS SITTLICHKEIT

Zum Besten, was es in der Schweiz gibt, gehören die Schulen — ist es da anders als natürlich, wenn die in letzter Zeit vielerwähnte schweizerische Kultur einen unverkennbar schulmeisterlichen Anstrich aufweist? Die Kunst, diese zarteste Blüte menschlichen Erlebens, hat in den Augen des grossen Publikums nur insofern eine Daseinsberechtigung, als sie einen kurzweiligen Umweg zu patriotischen, moralischen oder didaktischen Zielen darstellt; was nicht in irgend einer Weise daraufhin orientiert werden kann, wird mit Misstrauen betrachtet und, wenn es sich nicht auf berühmte Vorbilder berufen kann, kalt abgelehnt. Vor allem kommt es darauf an, ob ein Kunstwerk sich kindlichen Augen offenbaren darf oder nicht: Bücher will man im Salon auflegen und an Konfirmandinnen verschenken können, und eine Zeitschrift soll zu Hause offen auf dem Tisch liegen dürfen.

Gegen diesen väterlichen Standpunkt ist menschlich nichts einzuwenden; auch gereicht es unserem Lande zur Ehre, dass es hinsichtlich des öffentlichen Unterrichts an der Spitze der Zivilisation marschiert. Aber wir stehen auf dem Punkte, vor uns selber lächerlich zu werden, wenn wir anfangen, alles und jedes — so die lediglich für Erwachsene bestimmte Kunst — auf moralische Tüchtigkeit und pädagogische Zweckmässigkeit hin anzusehen. Das geschah vergangenen Frühling anlässlich der Ausstellung von Hodlers „Liebe“ im Künstlerhaus; es geschah jüngst wieder, als gegen die am neuen Kunsthaus ausgehängten Reliefs mehrere Lehrer und Väter im Interesse einer gefährdeten Jugend Einspruch erhoben.

Soll das die Folge davon sein, dass wir in das „Jahrhundert des Kindes“ eingetreten sind? Mich dünkt, wir, die wir heute leben, haben auch noch ein Recht auf uns selbst und sind nicht bloss die Trockenleger und Seelenhirten der kommenden Generation. Und wenn vollends eine pfäffische Reaktion die Schulfuchtel zu schwingen anfängt; wenn die Stillen im Land wieder laut werden und uns daran erinnern, dass Zürich das Unglück gehabt hat, einen der im tiefsten Innern kunstfeindlichen Refor-

matoren zu beherbergen (wo uns doch katholische Prüderie genug zu schaffen macht) — so wollen wir einmal vom Leder ziehen und uns wehren!

* * *

Der Streit um Hodlers „Liebe“ gehört der Geschichte an. Er brachte Zürich in Aufruhr und der Kasse des Künstlerhauses Geld; denn jeder wollte das Unerhörte gesehen haben, um wenigstens schimpfen zu können. Einige ganz Rabiate überlegten sich den Austritt aus der Kunstgesellschaft, statt sich zur Ausnahme den Eintritt in die Ausstellung zu überlegen; auch wurde von einer grossen Unterschriftensammlung gegen solche Veröffentlichung unsittlicher Kunst gemunkelt, und vielleicht (wer weiss!) ist sie nur aufgeschoben, nicht aufgehoben; am meisten aber konnte man — o Psychologie der Liebe! — junge Ehefrauchen Zeter und Mordio schreien hören.

Es fehlte Hodler nicht an solchen, die ihn verteidigten; der Herausgeber einer rheinischen Kunstzeitschrift hielt es sogar für notwendig, *in persona* herzureisen, um uns Zürchern den Star zu stechen. Aber die Zeitungen waren voll von Mitteilungen aus dem empörten Publikum; besonders wurde Sturm gelaufen gegen den mutigen Kunstreferenten der „Neuen Zürcher Zeitung“, der es offen und heimlich zu fühlen bekam, wie gefährlich es ist, den Göttern statt dem Pöbel zu dienen. Unter andern ergriff auch ein Mann das Wort, der schon von Amts wegen in einem intimen Verhältnis zur Sittlichkeit steht und der sich wohl der alten Streitbarkeit der Kirche entsann; niemand hat ihm geantwortet, und man konnte es in einem Tagesblatt auch nicht, denn die Antwort bedarf notwendig der Unterstützung durch das Bild.

Ich spreche von dem im zweiten Morgenblatt der „Neuen Zürcher Zeitung“ vom 26. März 1909 erschienenen, mit H. Hirzel, Pfarrer, gezeichneten Aufsatz „Die Hodler-Bilder im Künstlerhaus“. Er war in der Reihe von Stimmen Mündiger und Unmündiger ein Nachzügler, so dass im Hinblick auf die unmittelbar bevorstehende Schliessung der Ausstellung die Redaktion auf einen Kommentar verzichtete; und doch hätte diese öffentliche Auslassung aus dem gegnerischen Lager, die sich, zusammenfassend wie sie war, stolz-bescheiden „ein ästhetisches Urteil aus dem

Volke“ nannte, eine nähere Beleuchtung am ehesten verdient. Nicht nur empfahl ihr Urheber das Bild aus Hodlers früherer Zeit „Andacht im Berner Oberlande“ (aus dem der Zuschauer nach Wahl Frömmigkeit oder Heuchelei herauslesen kann!) der Kunstgesellschaft zum Ankauf; nicht nur lobte er das Jena-Bild mit dem Brustton eines, der sich auf der Höhe der Zeit weiss und damit zum Mitreden berufen fühlt; nicht nur leitete er aus diesem weitgehenden Verständnis für sich das Recht ab, die Zukunftsmusik der drei „Liebe“ betitelten Bilder „hässlich, grässlich“ zu nennen — er machte auch das Vorbild namhaft, nach dem Hodler sich bei dieser letzten Schöpfung hätte richten sollen. Und das ist das ausserordentlich Wertvolle an dieser Herzensergiessung: nun wissen wir doch einmal, was jenen gefällt, denen Hodlers Auffassung vom Ursprung des Lebens nicht behagt; nun kann man sich einmal aussprechen!

Ich möchte nicht missverstanden werden: nichts liegt mir ferner, als dem Herrn Pfarrer und seinen zahlreichen Gesinnungsgenossen das Recht zu bestreiten, Hodlers „Liebe“ abscheulich zu finden. Aber warum wenden sie sich von dem, was ihnen nichts oder nur Unangenehmes sagt, nicht einfach stillschweigend ab, wie es der Kunstfreund gegenüber dem in der Welt sich breit machenden Kitsch unzähligemal tun muss? Warum erheben sie ein Geschrei, als ob die heiligsten Güter auf dem Spiele ständen und ohne das Fähnlein der sittlich Aufrechten verloren wären? Sie haben dazu so wenig Veranlassung wie die Kunstfreunde, wenn sie in dem unsagbaren Schund eine Gefährdung des ästhetischen Gewissens erblicken wollten; jedes Rechtes dazu aber begeben sie sich, wenn sie als das ihrem Geschmack entsprechende *standard work* auf dem in Diskussion stehenden Gebiet — *Correggios Io* erklären!

Ich traute meinen Augen kaum, als ich das las. Correggios Io — jenes Gemälde im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin, das mir bei jedem neuen Besuch einen neuen unangenehmen Eindruck macht — sollte das Vorbild dessen sein, was in der Darstellung des in jeder Beziehung „nackten“ Sexual-Aktes erlaubt ist? Ein Abgrund zwischen Fühlen und Fühlen tat sich mir auf, eine Kluft, die aus der lichten Sphäre des Ästhetischen sich bis tief in die Grundanschauungen aller Moral hinabzog . . .

Das Gemälde Correggios hat der Leser in Reproduktion vor Augen; Hodlers Werk im Bilde vorzuführen ist uns nicht möglich und wäre auch nicht ratsam, da sein linearer Charakter eine Verkleinerung weniger gut verträgt als das feine, immer bildhaft wirkende Sfumato des Italieners. Aber wer, Freund oder Gegner, hätte Hodlers Bilder nicht vor der Seele? Eignet ihnen doch eine solche innere Grösse, dass ich bei einem zweiten Besuche des Künstlerhauses die äussere, geometrische Ausdehnung der aufgehängten Gemälde viel kleiner fand, als ich sie in der Erinnerung hatte. Also obschon die meisten Besucher der Ausstellung krampfhaft das Jena-Bild zu betrachten pflegten: die „andern" Bilder werden ihnen nicht minder gegenwärtig sein!

Was man von Correggios Io, die sich von Jupiter umarmen lässt, zu halten hat, spricht Herr Pfarrer Hirzel folgendermassen aus: „Der Götterkönig kommt in dunkler Wolkengestalt über die halb sitzende, halb liegende Io; die nackte Figur des schönen Mädchens drückt in der ganzen Haltung mit dem zurückgebogenen Köpfchen und den geschlossenen Augen meisterhaft den Überschwang der Gefühle aus, ohne die Sittsamkeit, die Menschenwürde zu verletzen." *Le style c'est l'homme* (zum mindesten die jeweilige Empfindung, die ihn erfüllt): ich gestehe, dass mir diese Schilderung nicht frei von Lüsternheit zu sein scheint (und es bei diesem so eminent lüsternen Bilde gar nicht anders sein kann!). Aber selbst wenn der Herr Pfarrer in diesem „schönen Mädchen mit dem zurückgebogenen Köpfchen" vor allem das Weib schätzte, so wäre ich der letzte, der ihm das verargen wollte. Wenn wir Menschen Grund haben, auf das stolz zu sein, was uns von der ganzen Welt unterscheidet, warum sollten wir uns dessen schämen, was uns mit allem Lebenden verbindet? Auch die fürstlichen Auftraggeber der Renaissance verlangten von Kunstwerken oft noch anderes, als dass sie Gegenstand einer „interesselosen Kontemplation" seien; Ehegemächer und Badezimmer wurden nicht mit Passionsbildern geschmückt, und der nüchternhumorvolle Jakob Burckhardt erwähnt direkt — auf pag. 391 seiner von H. Trog herausgegebenen „Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens" — das „für irgend ein bestimmtes Gelass gemalte Hochbild der Io"! Also nicht selten bedeutete (und bedeutet) der Kunstgenuss lediglich das Sprungbrett zu einem verfeinerten, in

Schönheit verklärten Lebensgenuss, und warum nicht? Nur sollte man sich dann bewusst sein, dass diese Art Kunstgenuss die Kunst nicht mehr nach ihrer erhabenen Bestimmung schätzt, die sie bedeutende Erlebnisse aus der vergänglichen Wirklichkeit in das Reich des unvergänglichen, in sich selber seligen Scheines emporheben lässt; dass vielmehr für solche Betrachter und solche Betrachtung die Kunst zu einer Art Kunstgewerbe (mit dem Akzent auf „werben") herabsinkt; dass sie unfrei, aus einem Selbstzweck zum Mittel für ausserhalb ihrer Sphäre liegende Zwecke wird und somit der das Dasein so schmerzlich beherrschenden Verkettung von Ursache und Wirkung aufs neue anheimfällt! Es gibt Kunstwerke, die kaum einen andern als den rein künstlerischen Genuss zulassen, und es gibt Kunstwerke, die ihn dem Beschauer — so unbestreitbar sie Kunstwerke sind — fast unmöglich machen; zu den ersteren gehört Hodlers „Liebe", zu den letzteren Correggios Io. Und gerade diesem Bilde sollte die Ehre beschieden sein, von Herrn Pfarrer Hirzel als reinste künstlerische Lösung der Darstellung des Geschlechtsaktes angerufen zu werden! *Ridete!*

Man sehe sich dieses Bild doch einmal an! Der naive Betrachter, der an nichts „Böses" denkt, bemerkt zuerst ein nacktes Mädchen, dessen zurückgelehnte Stellung nicht ohne weiteres einleuchtet. Es gibt Leute — und zu ihnen gehört offenbar Herr Pfarrer Hirzel —, die darin eine besondere Delikatesse, womöglich gar eine verdankenswerte Rücksicht auf jugendliche Augen erblicken; in Tat und Wahrheit ist es nichts als verruchtes Raffinement! Mit der Frage: „Was bedeutet die seltsame Körperstellung?" ist der Intellekt schon bereit, die Erklärung irgendwoher, zum Beispiel vom Titel, zu beziehen; diese Aktion des unbefriedigten Verstandes über das anschaulich Gegebene hinaus versetzt aber die Seele in einen Zustand der Unruhe, der dem der ästhetischen Kontemplation, die im Objekt selbst Erklärung und Genügen findet, diametral entgegengesetzt ist. Da, blitzartig, wird der Beschauer klug (wenn er es nicht schon durch die Katalogbezeichnung „Io und Jupiter" wurde): der linke Arm des Mädchens, der etwas umfasst, und eine dunkle Pranke, von der sie selbst umfasst ist, sind die Anhaltspunkte für den erweckten Intellekt; das im Dunkel kaum sichtbare Männergesicht über dem verzückten Antlitz bildet das volle Gewissheit bringende Resultat der Nach-

forschung. Und nun wird das „schöne Mädchen“ neu betrachtet: man bemerkt (und erklärt sich) mit dem Herrn Pfarrer „das zurückgebogene Köpfchen“ und die „geschlossenen Augen“; ja, bei genauerer Prüfung werden sogar — als weitere Symptome für den „Überschwang der Gefühle“ — der halbgeöffnete Mund, sowie der federnd aufgestemmte linke Fuss und die gleichsam den Moment der höchsten Lust erfragende, erlauschende Hand — *crispée de tendresse* — auffallen. So durch den immer klarer sich enthüllenden Vorgang gebannt, entdeckt man zuletzt auch noch, dass die Muskeln des sichtbaren linken Oberschenkels gespannt sind, und schliesslich kommt, unterstützt durch die Bewegung des Intellekts, der vergebens die deutlichen Konturen des männlichen Partners zu entdecken sucht, ein verteufeltes Mouvement in den weissen, auf dem Berliner Gemälde in ein geradezu pervers-violettes Mondlicht getauchten Körper!... Ich kenne in der ganzen Kunstgeschichte kein Bild, das mit grösserem Bedacht und ausgeklügelterem Raffinement darauf ausginge, den Beschauer geschlechtlich zu erregen; hier ist dieselbe Lüsternheit an der Arbeit wie in der mir ganz unausstehlichen Schlegelschen „Lucinde“, wo es von einem Maler heisst: „Eben diesen liebenswürdigen Charakter hatten auch seine Umarmungen. In ihnen schien wirklich der flüchtige und geheimnisvolle Augenblick des höchsten Lebens durch einen stillen Zauber überrascht und für die Ewigkeit angehalten. Je entfernter von bakchantischer Wut, je bescheidener und lieblicher die Behandlung war, je verführerischer war der Anblick, bei dem Jünglinge und Frauen ein süsses Feuer durchströmte.“ Passt das nicht auf das Bild von Correggio, als hätte es der romantische Schwärmer bei diesen Worten im Auge gehabt? Und kann Lüsternheit sich selber besser bekennen? Aber Herr Pfarrer Hirzel ist von dieser Art Sittlichkeit entzückt, und auch die Lucinde hat ja in Schleiermacher einen theologischen Apologeten gefunden. Das Zusammentreffen kann kaum zufällig sein; von jeher haben fromme Männer für schöne Sünderinnen viel übrig gehabt, und zweifellos ist das die angenehmste Seite ihres Berufes.

Da liegt's: weil Correggios Io so „schön“ ist, dass sich in ihr der Geschlechtsakt als etwas durchaus Wünschenswertes darstellt, verzeiht ihr zwar nicht der fromme, wohl aber der brave Bürger,

der das Kinderzeugen zu den Pflichten rechnet, in der Tiefe seines Herzens. Es spricht sich in dieser ästhetischen Wertung derselbe Geschmack aus, der sich für Balleteusen und französische Schwänke begeistert, während er die unerbittliche Ehrlichkeit eines Ibsen als „unmoralisch“ verdammt. Und insofern bedeutet die hohe Schätzung von Correggios Io allerdings „ein ästhetisches Urteil aus dem Volke“: man betet zu Friedrich Schiller und läuft — ins Corsotheater!

* * *

Was lässt sich von dem künstlerischen Standpunkt aus, auf dem Verehrer Hodlers stehen, gegen Correggios Io einwenden? Warum wirkt sie unangenehm? — Antwort: Sie setzt die Liebe herab.

Diese Io wird vom Göttervater nicht überrascht; sie hat ihn durch ein *billet doux* in ihr Boudoir bestellt (denn trotz den paar aufs Freie deutenden dekorativen Zugaben atmet das Bild Boudoirluft!). Es gelang ihr, sich von der grossen Flut der Lust, die die Welt durchmeistert, einen Tropfen einzufangen, und sie geniesst ihn mit Musse; es ist kein übermenschliches Schicksal, das über sie kommt, und kein menschliches Schicksal wird sich an diese Stunde knüpfen: hier wird die Lust um ihrer selbst willen gewollt. — Sollte das nicht alle staatserhaltende Orthodoxie stutzig machen? Aber es ist in einer Welt wie der unsrigen ebenso nötig, dass die Lust als solche nicht diskreditiert werde: sie ist der Speck, dessen offizielle Abgabe nur in Mausefallen stattfindet und der deshalb möglichst süss gebrätelt werden muss. Versteht man jetzt die Vorliebe für eine Kunst wie die Io des Correggio, die einem solchen Zwecke dient, „ohne die Sittsamkeit, die Menschenwürde zu verletzen“? Aus diesem Bild, das im Empfangssaal eines noblen Bordells nicht deplaciert wäre (oder, wie Jakob Burckhardt meint, „in einem bestimmten Gelass“), spricht auf alle Fälle ein „*Introite!*“ — auch (und das ist die Hauptsache) zu legalen Freuden! Es gehört in die sublimste Abteilung der Kategorie „Animier-Kunst“; es drückt restlos jene als besonders sittlich geltende Maxime des Alltagslebens aus: Wenn du durch diesen Papierreifen ins Ungewisse springst (nicht vorher!), bekommst du einen Zucker! So aber spricht man meines Erachtens zu Hunden und nicht zu Menschen.

Ferner: Correggios Io ist sinnlich, nicht leidenschaftlich; ihr Gefühl entbehrt sowohl der Konzentration auf einen bestimmten Mann (den Geliebten), als auch der Grösse, die den Menschen über sich selbst erhebt. Diese beiden Faktoren allein vermögen den sinnlichen Geschlechtsgenuss zu adeln, indem sie ihn, den an sich absolut vergänglichen, der Welt dauernder ethischer Werte wenigstens annähern; dass sich Io zum Genuss überhaupt bekennt, verletzt das Ethos in uns und erweckt uns ein Schamgefühl, welches nichts anderes ist als „Todesfurcht der Persönlichkeit", über die in dem kritischen Augenblick völlig die Gattung triumphiert. Was wir sehen, ist nicht ein überwältigendes kosmisches Müssen, als dessen Träger das Individuum einen neuen Sinn bekommt; vor uns vollzieht sich nur ein menschliches Wollen, das das Feuer göttlicher Kraft zu einem schnell verlöschenden Nachtlicht degradiert hat. Mit einem Wort: bei Correggio ist der Wedekindsche Erdgeist mächtig — bei Hodler der Erdgeist Goethes!

* * *

Dieser kritischen Betrachtung könnte der aufmerksame Leser von selber entnehmen, worin nicht nur die künstlerische, sondern auch die moralische Grösse der Hodlerschen Bilder liegt; aber eine solche Voraussetzung wäre mindestens bei jenen Leuten zu kühn, für die diese Zeilen ganz besonders geschrieben sind. Lassen wir darum erst wieder Herrn Pfarrer Hirzel das Wort, der, um ja seinen freisinnigen Standpunkt zu markieren, des „Altmeisters Friedrich Theodor Vischers ästhetische Grundsätze" unterschreibt, die für die Kunst die Darstellung des Nackten reklamieren, jedoch mit der Einschränkung: „Es gibt auch eine Grenze!" Mir scheint, es gibt in diesen Dingen nicht nur eine Grenze, sondern diese Grenze ist zugleich verschiebbar; und zwar genau so weit, als das ästhetische Verständnis reicht.

Das seine zu erweitern wandte sich der Herr Pfarrer an den „vortragenden Freund des Künstlers" um Aufklärung, was Hodler mit seiner „Liebe" überhaupt gewollt habe; und er erhielt die Antwort: „Hodler wollte das Liebesleben, wie es jede Nacht einen so grossen Teil der Menschen in Anspruch nimmt, darstellen!" Sollte dieser Freund mit dem Herausgeber jener rheinischen Kunstzeitschrift identisch sein, so will ich annehmen, dass er sich einen

mephistophelischen Witz erlaubt habe; ansonst es sich wirklich nicht der Mühe gelohnt hätte, zur Verzapfung solcher Weisheit extra von Düsseldorf nach Zürich zu reisen. Wenn Hodler etwas nicht darstellen wollte, so war es gerade „das Liebesleben, wie es jede Nacht einen so grossen Teil der Menschen in Anspruch nimmt“ (!) — kurzum jene Liebe, die in jeder Beziehung „unter der Decke“ abgemacht wird!

Rufen wir uns die Hodlerschen Bilder vor die Seele! „Hodler wollte die Nachtseite des Geschlechtslebens in den hellen Tag künstlerischer Darstellung — doppelt hell durch seine Freilichtmanier und seine Flächentechnik —, er wollte das Gemeine der mehr tierischen Geschlechtsvereinigung in den Adel der Schönheit wandeln,“ sagt Herr Pfarrer Hirzel — um gleich hinzuzufügen, dass solches auch dem grössten Genie nicht gelingen könne. Das stimmt aber nicht; Hodler wollte keineswegs die „Nachtseiten des Geschlechtslebens“ ans Licht ziehen (die überlässt er Correggio und denen, die an seiner Io Gefallen finden!); was er der Sonne gezeigt hat, das ist die — freilich fast legendär gewordene — Tagesseite des Geschlechtslebens. Die drei Paare, die auf einer Art Hochplateau in absoluter Ehrlichkeit vor Gottes Angesicht daliegen, haben die Liebe ebenso sehr erlitten als genossen; da war die Lust nicht die Süssigkeit, mit der raffinierte Kulturmenschen einander erst an der Nase herumgeführt haben, sondern mit eben derselben harten Notwendigkeit wie die Arbeit trat sie zu den Paaren und zwang sie einander in die Arme.

Ich verwundere mich. In einer Zeit, die im Zeichen der Sozialdemokratie steht, kommt ein Künstler und offenbart uns das *punctum saliens* des Lebens mit jener wilden Rücksichtslosigkeit, die heute überall, nicht nur in der Natur, am Werke ist: wie diese Menschen hier auf der blossen Erde liegen, so sind auch die Kräfte der Erde noch ungebrochen in ihnen, wirken sie elementar, über jede verkleinernde, lüstern-individuelle Berechnung hinaus. Und da erhebt sich unter dem Zwange der Tradition just ein „ästhetisches Urteil aus dem Volke“ dagegen! Freilich, dem Psychologen kommt das nicht unerwartet: noch zu allen Zeiten hat das Volk in der Kunst den glatten und süsslichen Kitsch geliebt und bedurfte es einer wahren, erlebten (und nicht nur angelernten) Bildung, um das Naive und Urwüchsige zu würdigen!

Warum schleuderte man gegen diese drei Bilder den Bannstrahl der sittlichen Entrüstung? Nicht so sehr, weil Hodler Momente aus der Vereinigung der Geschlechter zur Darstellung gebracht hatte (wie die Schwäche des Herrn Pfarrers für Correggios Io beweist!), als weil er sie so zur Darstellung brachte: „hässlich, grässlich"! Beim Anblick dieser Paare vergeht einem die Lust zum Mittun: diese Liebe ist eine übermenschliche Gewalt, der man nur erliegt, mit der man nicht paktieren und noch weniger tändeln kann; sie verführt nicht, weder zur freien noch zur gesetzlichen Ehe — und deshalb, weil sie auch die zahme Liebe, die sich allein etikettieren und verschleissen und so zur Erhaltung der Gesellschaft brauchen lässt, durch Lüftung ihres konventionellen Schönheitsschleiers allen Furchtsamen und Bedenklichen verdächtig machen könnte, erklärt ihr das Spiessbürgertum den Krieg. Es ist nicht nur ein Paradoxon: Gerade weil Hodler zu wenig „unmoralisch" war, wirft man ihm Unmoral vor! (Mit einem versteckten Hinweis auf den Wohnort des Künstlers meinte „Ein Schweizer": „Die Hodlerschen Bilder scheinen zur Dekoration eines jener Häuser bestimmt zu sein, welche in Genf noch geduldet, in Zürich bekanntlich gesetzlich verboten sind." Könnte man nicht, nach einem eben so beliebten als geschmacklosen Rezept, über die sinnliche Werbekraft von Hodlers „Liebe" eine Umfrage bei Bordellwirten anstellen? Ich möchte die Empörung sehen, mit der sie diese als „unmoralisch" hingestellten Gemälde zurückwiesen, und das Schmunzeln, mit dem sie eine Kopie der Io entgegennähmen!)

* * *

Warum Hodler das ursprünglich geplante Triptychon in ein Einzelbild und ein Diptychon zerlegt hat und warum er sowohl in der ersten als in der jetzigen Anordnung jene Symmetrie vermissen lässt, die man bei seinem strengen Stil erwartet: das kümmert uns hier so wenig wie seine auf grosse Sehdistanz berechnete Linienführung und Farbengebung, die mit vollem Recht für das sinnlichste Thema das sinnlichste Kolorit wählte. Uns interessiert in erster Linie die Behandlung des Motivs und der aus ihr erwachsende Gefühlsgehalt.

Während Correggio den Geschlechtsakt selbst malt — also einen Moment der Bewegung fixiert und so den Zuschauer

veranlasst, die der Situation entsprechende Bewegung hinzuzudenken (worin eben die von dem Bilde ausgehende lüsterne Wirkung liegt) —, stellt Hodler seine sämtlichen drei Paare unmissverständlich *post coitum* dar; ohne jedes aufreizende Augenspiel, nach beschwichtigtem Wettstreit der Liebe, im Frieden selbstvergessenen Schlummers. Einzig auf dem Mittelbild des ursprünglichen Triptychons nähert sich die Situation dem nur Correggio gestatteten Moment: oben liegt auf dem Rücken das Weib, in der Ekstase die Arme über den Kopf zurückgeworfen und die Schenkel noch geöffnet; eine Stufe tiefer, in Erschöpfung herabgeglitten und seitlich gewendet, der Mann. Von diesem „auseinanderfallenden Paar" wünscht der Herr Pfarrer, Hodler möchte es „durch einen dicken Pinselstrich mittendurch" aus der Welt geschafft haben; ich prophezeie, dass man in fünfzig Jahren diese „Schauergestalt des profanierten Weibes" zu den grössten Schöpfungen nicht nur unserer Tage zählen wird!

Haben denn die Menschen keine Augen und kein vorurteilsfreies, gesundes Gefühl mehr? Diesem Weib gab seine Kraft das Recht zur Liebe, und seine Lust ist eins mit dem Stolze, die Zukunft im Schosse zu tragen; die Art aber, wie hier die volle Flamme des Lebens von dem Manne dem Weibe gegeben worden ist und von ihr einem neuen Wesen weitergegeben wird, lässt einen wahrhaftig an Goethes Erdgeist denken. Über diesem in Seligkeit tragischen Vorgang meditiert der Genius der Gattung, und von hoch herab hören wir die Worte, deren Erfüllung wir schauen: „So schaff' ich am sausenden Webstuhl der Zeit und wirke der Gottheit lebendiges Kleid!" Was wäre da, das wir nicht alle schauen dürften? Der muss selbst nett geraten sein, der zu der Art, in der er entstanden ist, Pfui sagt!

Und die anderen Bilder! Wie mächtig, wie erdgeboren wirkt diese Innigkeit der beiden in enger Umarmung ausruhenden Paare; um so eindringlicher, weil sie über die offenkundige Härte und Roheit des Lebens triumphiert! Mit glühenden Farben und ehernem Klange wird in diesen drei Gemälden verkündet, dass das Dasein kein Spass ist: keine Familienblattgeschichte, in der die Tanten um die Wiege schnattern, sondern eine gewaltige, unerbittliche Symphonie, in der ein Ton dem andern, zugleich verklingend und hervorrufend, das ewige Thema weitergibt.

Wenn man sich über den immer häufigeren und geradezu unabweisbaren Vergleich Hodlers mit Michelangelo so sehr entrüstet — welcher zeitgenössische Künstler liesse sich eher mit Michelangelo vergleichen? Nicht nur gibt es eine Reihe formeller Berührungspunkte, die die beiden als Pfadfinder von eigenen Gnaden charakterisieren; selbst bei dem in Frage stehenden Motiv findet sich eine Parallele: Michelangelos Leda zeigt in ihrem ganzen Versunkensein jene selbe Unterwürfigkeit unter eine höhere Macht, wie sie den Hodlerschen Liebespaaren eignet, während sie in nichts an die Seelenverfassung von Correggios Io erinnert. Und um endlich auch die bekannte Kunstfrömmelei *ad absurdum* zu führen, nach der die Vergangenheit und vor allem die Griechen stets nur das Wahre, Gute, Schöne gebildet hätten, sei auch noch (um vom Geheimkabinett des Neapler Museums zu schweigen) an die im Museo civico in Venedig aufbewahrte antike Leda mit dem Schwan erinnert: hier sieht man Weib und Vogel aufrecht stehend, eng aneinandergeschmiegt, sodass ein humorvoller Italienfahrer während der Hodlerhetze eine Ansichtspostkarte mit folgendem Verslein nach Zürich senden konnte:

Nein, da ist Hodler mir doch lieber
Als diese Leda mit dem Schwan;
Bei ihm ist wenigstens vorüber,
Was man entsetzt hier sehen kann!

* * *

Dass Hodler nicht auf dem „Schmücke dein Heim"-Standpunkt steht (auch in seelischer Beziehung nicht) — kurz, seine sozusagen aussermenschliche Grösse —, das ist, was ihm die breite Masse nicht verzeihen wird und nicht verzeihen kann. Durch Ausschaltung alles dessen, was als Handlung, als „poetisches Motiv" den Zuschauer oft einzig interessiert, hat Hodler den Linien und Farben ihre ureigene Sprache zurückgegeben; das heisst: durch Ausmerzung alles Unmalerischen, Literarischen zwingt er uns, auf sie und nur auf sie zu lauschen, wenn wir aus seinem Werk heraus überhaupt etwas vernehmen wollen. Aber, höre ich einwenden, diese Sprache ist abscheulich; bei Correggio dagegen ist sie schön — und schön ist sie, weil sie natürlich ist!

Wie wenig Hodler „Naturalist" ist, beweist am besten der immer wiederkehrende Vorwurf, dass er weder zeichnen noch

malen könne, dass er statt Natur seine originalitätssüchtigen Extravaganzen gebe. Wo aber steht es geschrieben, dass die Kunst nicht mehr und nicht weniger als die „Natur“ zu geben habe? Wenn man mir mit sämtlichen Klassikern (und dem verregneten Luzerner Freilichttheater) auf den Leib rückte, so bleibe ich doch bei meiner Ansicht, dass Natur und Kunst grundverschiedene, ja, geradezu entgegengesetzte Dinge sind. Wohl wird die Kunst immer aus der Natur ihre besten Kräfte ziehen und in ihr das unentbehrliche Material zur Erreichung ihrer Absichten finden; aber sie wird immer nur genau um das Kunst sein, um welches sie von der Natur abweicht. (Die gegenwärtig sich vollziehende Entwicklung der Photographie zur Lichtbild-Kunst liefert den fasslichsten Beweis dafür!) Die Kunst ist der unbewusste Protest gegen die Vergänglichkeit (das heisst gegen alles „Nur-Natürliche“), und sie ist zugleich das Resultat einer tiefen Sehnsucht, die unwiederbringlich verhallende Sprache des Lebens durch neue, eigene Ausdrucksmöglichkeiten zu ersetzen und sogar subjektiv zu steigern; sie schafft eine Welt, die nur noch dem Sinn, nicht aber dem Geschehen nach mit der groben Wirklichkeit verbunden ist, und entlastet dadurch sowohl den Künstler wie den nachfühlend Geniessenden von jenem Übermass inneren Erlebens, dem sie entsprang und für das sie allein bestimmt ist: sie bereichert und befreit zugleich!

Je mehr eine Kunst nichts als nur die Wirklichkeit gibt, um so weniger erfüllt sie ihre Bestimmung. Nun will eine merkwürdige Ironie, dass man der Kunst in Künstlerkreisen immer dann Unnatur vorwirft, wenn sie im Gegenteil konventionell-natürlich, das heisst platt und nichtssagend geworden ist; und nie weicht das künstlerische Weltbild mehr von dem ab, was der „gesunde Menschenverstand des Sehens“, das flüchtige, alltägliche Drüberwegschauen, von den Dingen gewahrt, als wenn jeweilen die sogenannten „Naturalisten“ ans Ruder kommen: Menschen mit neuen Augen, die Neues entdecken und jene ewig sich wiederholende Fahrt nach dem sicheren Hafen der Manier und der Plattheit von einem neuen, originellen Cap aus antreten. Der unindividuellen Masse aber gefällt notwendigerweise gerade die Kunst am besten, die die individuellen Merkmale am meisten abgestreift hat und die Welt zeigt, wie sie sich jedermann zeigt; — und

darum muss die Io des Correggio, dessen Kunst wie die der meisten Cinquecentisten schon auf dem Wege ist zu Verflachung und gleichzeitigem Raffinement, mühelos mehr Liebhaber finden als irgend ein Werk Hodlers, der die Kunst wieder in einen neuen, fruchtbaren, aber noch jungfräulich harten Boden verpflanzt hat.

Und nun die Frage: Welcher Stil — der Correggios oder der Hodlers — ist bei sexuellen Motiven „moralischer"? — Jeder sinnliche Genuss liegt zwischen Begehren und Erfüllung. Das Leben gibt uns die Erfüllung, damit aber auch die Sättigung, aus der heraus die in Unlust umgeschlagene Lust in einer Art Rache als „Sünde" in Verruf gebracht wird; die Kunst dagegen führt uns immer nur bis an die Schwelle des sinnlichen Genusses, vermittelt uns eine Ahnung von den Freuden und Leiden des Lebens, ohne uns doch in das tyrannische Auf und Ab seiner Bedürfnisse zu stürzen. Je grösser die Spannweite dieser Ahnung, desto grösser der spezifisch künstlerische Genuss. Das Kunstwerk kann nach vorwärts auf das tatsächlich vollendete Leben weisen, oft sogar erst auf seine, des Kunstwerkes eigene Vollendung (der Grund, warum viele Kunstkenner besonders Skizzen schätzen und warum Künstler wie Rodin und Klinger — zur bewussten Vergrösserung der Spannweite — absichtlich Fragmente oder noch halb dem Material verhaftete Werke schaffen); das Kunstwerk kann aber auch nach rückwärts deuten, als eine Verklärung des Lebens zu jener höchsten Einfachheit, die wir mit Vorliebe „Stil" nennen (so zum Beispiel der griechische Tempel, der das gesamte Erleben der vegetabilen Welt, Streben und Tragen, zu einer Ruhe ausbalanciert zeigt, in der wir die Wirklichkeit nur noch wie ein fernes Echo vernehmen!).

Diese beiden Extreme berühren sich gelegentlich, wie alle Extreme. So hat gerade Hodler einen immer stärker hervortretenden Zug zum „Stil" — jenem Stil, der als ein Letztes über allen Stilarten steht und als dessen Geheimnis man bei Hodler den Rhythmus bezeichnet hat; ein Gemälde wie „Die Lebensmüden" ist eben so abgeklärte Stilkunst, wie seine „Liebe" sich im Stadium des Entwurfs befindet. Doch bleibt sich das für den spezifisch künstlerischen Wert völlig gleich; im Gegenteil, gerade wo wir das Ringen nach dem Ausdruck in jeder Linie nachfühlen

können — wo sozusagen die künstlerische Schöpfung noch fortdauert —, tun wir einen tieferen Blick in die Psyche des Künstlers. Hauptsache ist, dass uns das Kunstwerk, ob vorwärts oder rückwärts, jene Distanz zum Leben gibt, in der wir seine sinnliche Seite (das alleinige Thema aller Kunst!!!) geniessen, ohne ihr doch anheimzufallen!

Hodler erfüllt diese Forderung weit mehr als Correggio. Bei Correggio ist die Spannweite der Ahnung von dem dem Betrachter im Kunstwerk objektiv Gegebenen zu dem vom Künstler subjektiv Gemeinten fast Null; keine Linie fällt uns auf, keine Besonderheit, die uns zu denken gäbe, sondern auf den ersten Blick übersieht und erfasst man (es geht ein wie Öl!) den Körper des nackten Weibes, an dem lediglich die raffinierte Pose als spezifisch künstlerisches Eigentum erscheint. Nach dem Kunstempfinden derer, die von einem Porträt in erster Linie verlangen, dass es möglichst „ähnlich" sei, herrscht hier die Vollendung; und doch ist diese Vollendung, die der Laie von vornherein als Kunst auffasst, an sich lediglich ein Zeichen von Kultur: ja, sie deutet indirekt an, dass der Gefühlsschatz bald aufgebracht sein wird, wo man auf die Prägung der Kunstmünze soviel Sorgfalt verwendet. Wollten wir nur solche kultivierte Kunst als Kunst gelten lassen, so würden wir uns gerade der grössten und mächtigsten Erlebnisse berauben (so wie die Franzosen, geblendet von dem reinen Kristall der Dichtung Racines, sich vor dem Urgebirge „Shakespeare" jahrhundertelang in ähnlicher Weise entsetzten, wie heute die Wohlanständigen in der Kunst vor Hodler!). Darum: gerade weil Correggio in seiner Io nicht mehr und nicht weniger als das Leben gibt, interessiert die Gestalt des nackten Weibes (das „Wie") im nächsten Augenblicke schon nicht mehr; unser durch keine formelle Eigenart beschäftigter und hingehaltener Intellekt übertönt mit seinem ungeduldigen „Was?" das stille Schauen, und wir stehen vor dem von Herrn Pfarrer Hirzel so zart verschleiert Geglaubten — vor dem Geschlechtsakt, der als eine intellektuelle Entdeckung mit der Stärke einer errungenen Sensation ganz anders wirkt als bei Hodler, wo er sich als eine selbstverständliche und darum niemand aufregende Prämisse darstellt!

Bei Hodler gibt uns das ausserordentliche Wie dermassen zu schauen, dass wir an das Was gar nicht, oder doch immer

nur in Beziehung auf das Wie denken. Wenn man aber schon inhaltliche Momente beiziehen will, so wird man bei Hodler etwa sagen können: der ungebrochenen Farbengebung und eigensinnigen Zeichnung entspricht (weil durch sie hervorgerufen) der Seelenzustand dieser Menschen, die sich in ihrer urwüchsigen Natürlichkeit von einer feineren Kultur eben so weit entfernt zeigen, wie sie es formell von jener glatten Vollkommenheit im Sinne Correggios sind. Aber wie soll man Correggio interpretieren? Hier eröffnet sich — ähnlich, wie die Form eine „fertige" ist — auch inhaltlich, menschlich keine Perspektive mehr: diese Io ist kein Weib, das als Mensch neben dem Manne fest im Zusammenhang der Welt steht; sie ist „Weib an sich", reines Weibchen (weshalb sie sich auch mit verhüllten Gottheiten, statt mit einem ehrlichen Kerl abgibt!): sie repräsentiert den eleganten Maitressentypus einer dekadenten Gesellschaft, die die Lust und nicht mehr die Fortpflanzung will — — — wofür sich vieles sagen lässt, nur nicht aus dem Munde eines Herrn Pfarrers!

* * *

Damit glaube ich nachgewiesen zu haben, dass nicht die Kunst Hodlers, sondern weit eher die seinen Widersachern genehme (und angenehme) Kunst „unmoralisch" genannt zu werden verdient; sofern man darunter Kunstwerke versteht, die einem mit besonderem Akzent die sexuellen Funktionen des Menschen in Erinnerung rufen. Das Geschrei, das sich über Hodlers „Liebe" und die Kunsthausreliefs erheben konnte, hat meine abgründige Verachtung aller Pädagogik womöglich noch verstärkt: eine Disziplin muss so miserabel sein wie oft ihre Vertreter, wenn sie bis heute noch nicht die Erkenntnis popularisiert hat, dass nur das Verhüllte reizt und dass alles Natürliche, Anerkannte, Gestattete in der Schätzung alsbald zu etwas Gewöhnlichem, gar nicht oder doch kaum mehr Beachteten herabsinkt (was sich auf das solide physiologische Gesetz stützt, dass bei fortdauernder Reizung die Empfindlichkeit abnimmt). Taten da nicht jene Besucher des Künstlerhauses besser, die ruhig ihre Kinder mit hereinführten und ihnen die verpönten Hodlerbilder mit der zeitgemässen Bemerkung zeigten, hier nähmen Menschen ein Luft- und Sonnenbad? Gewiss klang das minderjährigen Ohren ebenso glaubhaft,

wie wenn man als Tätigkeit von Correggios Io Mondscheinträumerei angeben wollte!

Ich bemerke noch, dass das hier über Hodler und Correggio und zwei ihrer Bilder Gesagte selbstverständlich nicht alles ist, was ich zu sagen hätte; ich habe lediglich versucht, die vom sittlichen Standpunkt aus angeschnittene Frage vom ästhetischen aus zu beantworten. Dass es dabei nicht ohne Beleuchtung des moralischen Niveaus abging, auf dem die Gegner stehen, brachte die Sache mit sich; und ich lege allerdings Gewicht darauf, durch den genauen Vergleich Hodler-Correggio festgestellt zu haben, dass unsere brave bürgerliche Gesellschaft hinsichtlich sexueller Motive in der Malerei wie in andern Kunstzweigen nicht die ernste, ehrliche Kunst, sondern die mit allem Raffinement arbeitende Animier-Kunst bevorzugt. Für diese Feststellung auf zuverlässiger Basis (denn die moralische Prämierung der Io erfuhr kein ernstliches Dementi!) danke ich Herrn Pfarrer Hirzel aufrichtig; auch spreche ich ihm, ob ich mich gleich nicht zu seinem Freisinn emporschwingen kann, mein herzliches Bedauern darüber aus, dass ihn wegen seines Artikels ein zürcherisches Blatt in ganz überflüssiger Weise angeschnarcht hat.

Als ich für diese Abhandlung in einem Kunstladen der Bahnhofstrasse eine Reproduktion des Correggio-Bildes aufstöberte, suchte ich lange vergebens unter Photographien aus Berlin und Wien (wo sich das Original befindet) und wollte schon unverrichteter Sache abziehen. Da fragte mich das Fräulein, das mich bediente: „Wie heisst denn das Bild?“, und ich, mit deutlich durchklingendem Zweifel an ihren kunsthistorischen Kenntnissen: „Die Io von Correggio!“ — „Ah!“ rief die Schöne, „warum haben Sie das nicht gleich gesagt?“ und mit jener Freude in den Augen, die man über einen gangbaren Artikel empfindet, brachte sie mir das Gewünschte.

Fängt der geneigte Leser an zu merken? Man kennt in unserer Stadt das Bild, das so unendlich viel moralischer als Hodlers „Liebe“ sein soll. So besteht die Hoffnung, dass bei einem künftigen Vorstoss der Spiessbürger und Dunkelmänner jedermann Bescheid weiss, wenn lachend die Rede sein wird von Zürich und seiner io-nischen Sittlichkeit!

ZÜRICH KONRAD FALKE