

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 39 (1952)
Heft: 4: Freistehende und zusammengebaute Wohnhäuser

Artikel: Die künstlerische Handschrift : ein Beitrag zum Sehen von Bildern
Autor: Schmalenbach, Werner
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-30228>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

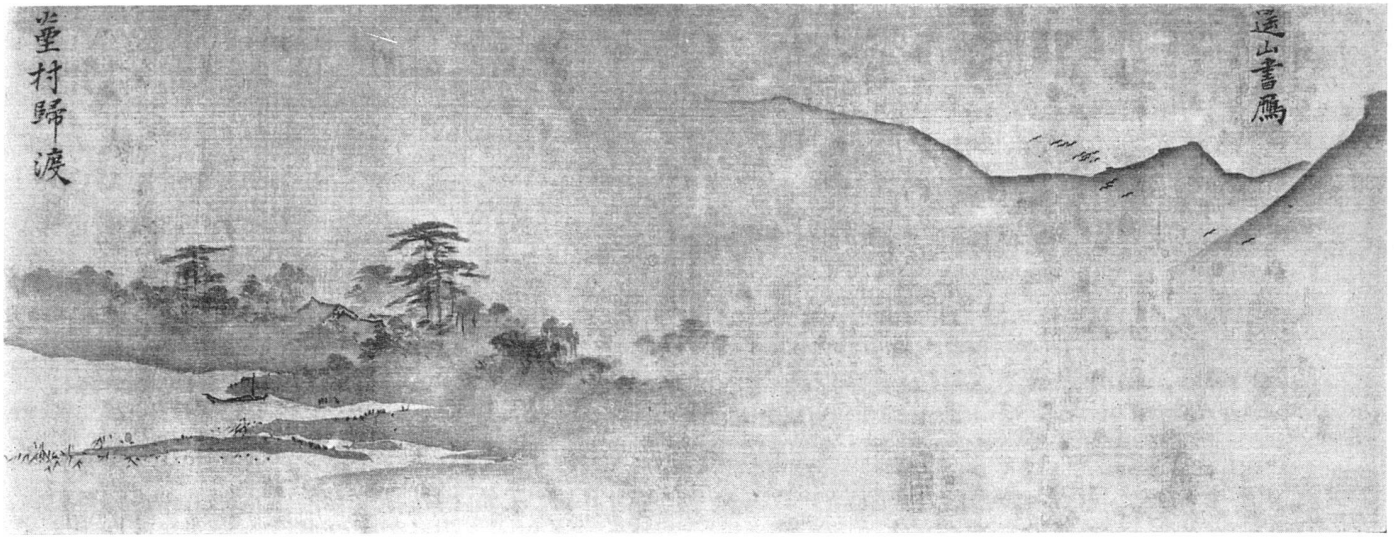
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.04.2025

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



Hsia Kuei (tätig etwa 1180 bis 1230). *Ferner Berg und Wildgänse, Tusche auf Seide. Ausschnitt aus einem Rollbild. The William Rockhill Nelson Gallery of Art, Kansas City* | *Montagne lointaine et oies sauvages; encre de Chine sur soie. Fragment d'un rouleau* | *Distant mountain and Wild Geese. Part of a roll picture. Ink painting on silk*

DIE KÜNSTLERISCHE HANDSCHRIFT

Ein Beitrag zum Sehen von Bildern

Von Werner Schmalenbach

Ein schönes Kunstwerk ist unter mancherlei Gesichtspunkten schön. Wir brauchen uns über diese Gesichtspunkte als Genießende nicht im klaren zu sein, selbstverständlich nicht, da wir ein Kunstwerk als unteilbares Ganzes genießen; und auch der Künstler braucht sich darüber nicht par principe klar zu sein – wobei allerdings anzumerken ist, daß die Beteiligung des Intellekts meist wunschtraumhaft zugunsten eines wundersamen inspirativen Vorgangs unterschätzt wird: es ist ja so berückend, sich den bildenden Künstler gleichsam als unbewußt handelndes Medium wirkender metaphysischer Kräfte vorzustellen; und angesichts des schließlich unteilbaren künstlerischen Ganzen ist es so verlockend – und nebenbei auch bedeutend einfacher –, auf alles Analysieren grundsätzlich zu verzichten. Nun, der Schreibende gibt nicht allzuviel auf diesen wohlklingenden und scheinbar so musischen Verzicht; denn oft genug – handle es sich um ein Musikwerk, ein Dichtwerk, ein Bildwerk – oft genug hat die genaue Analyse ein Kunstwerk erst in seiner Fülle erschlossen und dadurch in seiner Fülle dem Erleben zurückgeschenkt. Die banale Furcht vor der Analyse soll der Skepsis gegenüber der Analyse weichen. Denn Skepsis ist in der Tat überall angebracht, wo der Mensch etwas unternimmt, ob er sich nun im Zustand des enthusiastischen Erlebens oder im Zustand des kritischen Erkennens befinde.

Die Gesichtspunkte, unter denen ein schönes Kunstwerk schön ist, sollen hier nicht aufgezählt werden. Wir hegen heute nicht mehr jene geistig immerhin imponierende, wenn auch von der Kunst selbst immer weiter

weg führende Ambition der alten Ästhetik, diese Gesichtspunkte in einem kategorialen System zu rubrizieren, zu klassifizieren, zu katalogisieren. Sie sind uns, so wenig wir sie stets wohlgeordnet präsent zu haben brauchen, doch im Grunde geläufig, und es ist zweifellos nicht gut, wenn sie miteinander gegenüber der lebendigen künstlerischen Wirklichkeit einen starren methodischen oder gar selbstzweckhaften Apparat bilden. Insbesondere ist es wichtig, sie sprachlich elastisch zu halten. Denn das erkennende Verhalten gegenüber dem Kunstwerk muß bei aller Disziplin immer Spiel, muß elastisch, muß lebendig bleiben, so daß schließlich, wo es drauf ankommt, eine schlichte Vokabel richtiger sein mag als ein methodischer Begriff. Man befindet sich also in dem weiten Feld zwischen strenger Methode und freier Sprache, in dem beide Pole ebenso wesentlich wie gefährlich sind und in dem man schließlich seinem Instinkt, seinem Takt, seiner inneren Disziplin überlassen ist.

Hier aber soll unter den mannigfachen, strengeren oder freieren methodischen Gesichtspunkten einer herausgenommen werden, dem eine besonders intime Bedeutung zukommt, ein Gesichtspunkt, der, wie uns scheint, dem Kunstwerk als solchem besonders nah ist und der daher auch bei der gewiß nie zur Ruhe kommenden Suche nach Kriterien der künstlerischen Qualität besonders wesentlich ist. Wir meinen: die künstlerische Handschrift. Da wir unsere Überlegungen, lediglich um sie zu beschränken, auf die Malerei beschränken, meinen wir: die Handschrift des Malers.

Man spricht leicht und gern von der «persönlichen Handschrift» eines Malers (im Küchenlatein des Kunsthistorikers hat sich das schöne Wort «Duktus» eingebürgert) und meint damit doch meist etwas, das noch lange nicht wirklich die Handschrift ist, sondern eher ein allgemeiner stilistischer Habitus. Es kommt indessen darauf an, die «Handschrift» aus solcher Nähe, mit solcher Direktheit zu beobachten, wie es der Graphologe mit der geschriebenen Schrift tut – freilich ohne dessen psychologische Absicht; dies wäre möglicherweise ein weiteres, spezielles Interesse (wobei vor dem psychologisch dilettierenden Kunstwissenschaftler ebenso zu warnen ist wie vor dem kunstwissenschaftlich dilettierenden Psychologen).

Es handelt sich nicht einmal in erster Linie darum, nur das «Persönlichste» eines Künstlers herauszuspüren, sondern – gleich ob bei Goya oder Manet oder van Gogh – darum, den stärksten, lebendigsten Eindruck künstlerischer Potenz überhaupt zu gewinnen. Daß die Handschrift zudem unmittelbarster Ausdruck des Künstler-individuums ist, kommt hinzu. Aber vorläufig steht der Künstler selbst noch außerhalb. Wir fragen zunächst noch nicht nach seinem Namen, seiner Individualität; ja überhaupt: wir fragen noch gar nicht, befinden uns noch nicht in der Haltung des Erkennenden, sondern des Erlebenden, des Sehenden. In der Handschrift lebt, atmet das Bild, hier ist es am unmittelbarsten, am unzweideutig echten; seine künstlerische Echtheit (und dann auch seine Echtheit im Sinne der Zuschreibung) ist hier am untrüglichsten. Wenn man darin auch kein Beweismittel der Qualität hat – das gibt es nicht –, so hat man doch einen Anhaltspunkt; einen Anhaltspunkt unter vielen, aber einen besonders sicheren. Sowohl für das eigene genießende Erleben wie – wenn man den Schritt noch tun will – für das Erkennen.

Begeben wir uns für einen kurzen Augenblick in eine sehr ferne Kultur: in die ostasiatische. Im klassischen China bildete die Malerei in der Hierarchie der Künste eine «Unterabteilung» der Schrift. Und zwar nicht einer einfach bloß dekorativ-kalligraphischen Schrift, vielmehr wurde die Schrift, wie man weiß, als höchster persönlicher Ausdruck gepflegt. Und als Ausdruck wiederum blieb sie nicht in das Persönliche verkrampft, sondern in ihr kam der Schreibende kraft eines besonderen Weltgefühls zur vollen Freiheit von sich selbst und dadurch, in einem höheren Sinne, zu sich selbst. Schreiben war ein sehr persönlicher Akt, durch den der Schreibende über das Persönliche hinaus zu einer höheren geistigen Harmonie gelangte; vergleichbar etwa der nicht minder persönlichen Leistung der Meditation, durch welche der Mensch sich im Interesse einer höheren geistigen Freiheit zu überwinden trachtete. So aber ist auch die «Handschrift» der klassischen chinesischen Malerei zu verstehen: Ausdruck der gleichsam schicksallosen Persönlichkeit. Dabei war es in extremen Fällen möglich, daß die Malerei fast in reine Schrift umschlug, in Zeichen von geschwindestem, skizzenhaftestem Wurf: unendlich lebensvoll dank der künstlerischen Potenz und

Freiheit des Meisters, aber ohne jegliche individuelle Schlacken. Der volle, durchaus persönliche Atem des Künstlers war dem Bild eingehaucht, aber gereinigt von allem persönlichen «Erlebnis».

In diesem Sinne meinen wir die Handschrift, in dieser intimsten Zone, wo das Psychische fast in Physisches umzuschlagen scheint – der menschliche Atem ist hierfür das beste Sinnbild. Alle Gedanken an das Thematische, an Komposition, an Bewältigung darstellerischer Probleme, sogar an «Ausdruck von» müssen da beim Betrachten des Kunstwerks vorübergehend vergessen sein. Man tritt vielleicht sogar räumlich so nah an das Bild heran, daß es sich als Ganzes verliert, man fühlt seinen Puls – um sich dann seinen geheimsten, echten Rhythmus unverlierbar angeeignet zu haben.

Übergehen wir die nächstliegenden Gebiete, nämlich Handzeichnung und Skizze. Hier ist die Frage am wenigsten ungewohnt und im Grunde unproblematisch. Immerhin ist zu sagen, daß unsere besondere Vorliebe für die Skizze, seit wir sie hegen, auf dieser Reduktion aufs Handschriftliche als das Direkteste, Spontanste, Echteste beruht. (Diese mitunter etwas bequeme Vorliebe hat die Gefahr in sich, uns der «fertigen» Malerei zu entfremden.)

Ohne die im letzten Jahrhundert vollzogene Befreiung vom strengen Naturalismus, die Befreiung der Malerei zu sich selbst, die Befreiung des Malerischen als solchen, also des Pinselstrichs – und das heißt: der Handschrift – wären diese Gedanken undenkbar. Sie bewahrheiten sich also auch am eklatantesten – von Skizze und Handzeichnung abgesehen – in den Bildern der «malerischen» Epochen: des Barocks und des 19. Jahrhunderts (Pleinairismus, Impressionismus). Hier darf geradezu von einem Triumph der Handschrift über alles andere gesprochen werden, bis schließlich nur noch die reine Pinselschrift übrigblieb, deren einzige Buchstaben das Komma der Impressionisten, der Punkt der Pointillisten waren. Indessen lenkt gerade dies Letztere vom Eigentlichen der «künstlerischen Handschrift» ab. Wir müssen uns hüten, diese Punkt- und Kommaschrift unmittelbar als Handschrift zu nehmen. Hier wird «Handschrift an sich» zum Stil erklärt, zum Stil einer ganzen Schule, und die persönliche Hand ist erst zu suchen. Monet setzt das Komma anders als Sisley: der Stil des Handschriftlichen, des freien Pinselstrichs, besagt noch nichts über den Pinselstrich selbst; der Stil des völlig auf sich gestellten Pinselzugs bleibt uns den persönlichen «Atemzug» des Künstlers noch schuldig. Innerhalb des inthronierten Prinzips hat es die wirkliche Handschrift sogar schwerer, sich so durchzusetzen, daß sie nicht mit dem Prinzip verwechselt werden kann: sie muß geradezu *dagegen* aufkommen. Vielleicht ist auch das ein Grund, warum es unter den Impressionisten so wenig Impressionisten gibt. Die Situation läßt sich etwa mit dem Sturm und Drang vergleichen: der Stil des Genialischen besagte dort noch nichts über das wirkliche Genie, stand ihm auf die Dauer sogar eher im Wege.

Darum ist der Pinselstrich für das Auge überall dort am reinsten, persönlichsten, frischsten zu erfassen, wo er schon befreit, aber noch nicht zum Prinzip geworden ist: in der Malerei des 17./18. Jahrhunderts und in der nachnaturalistisch-vorimpressionistischen Malerei. Wie unverwechselbar und einmalig ist die Handschrift eines Velasquez, eines Frans Hals oder auch eines Delacroix, eines Manet!

Gehen wir zurück über die Schwelle der «malerischen» Revolutionen in die Zeiten des gebundenen Malens. Hier ist die «Handschrift» versteckt, ja verneint, verboten. Der Malprozeß ist eine einzige fortschreitende Überwindung der Handschrift, die in Skizze und Vorzeichnung möglicherweise noch spürbar sein mag. Der Pinselstrich wird gebunden bis zur Absorption durch das Naturalistisch-Gegenständliche, er geht völlig darin auf. Nehmen wir etwa, um irgend etwas vor Augen zu sehen, ein Bildnis von Holbein: die feinsten Schwingungen des Gesichts wie die breitesten Schwingungen der Drapierung sind solche körperlicher Art, der Haut, des Gewandes, nicht solche des Pinsels. Und doch: wir *müssen* den Pinselzug suchen, um die Potenz des Künstlers, um die Intensität des Bildes wirklich zu erleben; der Schreibende geht sogar so weit, zu sagen: um das Bild wirklich zu genießen. Denn wieviel von all dem, was wir zu bewundern glauben, kann auf das Konto von Vorbildern, von Konventionen, von Schulen gehen! Niemals aber die Art und Weise, wie ein Maler seine Farbe auf die Bildfläche setzt.

Die Schönheit des Bildes erreicht uns auf eine gewisse Distanz. Aber wir müssen uns diese Distanz verdienen, müssen sie erst zurücklegen, bevor wir sie einnehmen. Das gleiche hat ja auch der Künstler getan. Wir müssen aus nächster Nähe betrachten, belauschen, vielleicht sogar suchen. Nur so kommen wir dem Kunstwerk auf die Spur, auf den Atem. Das Erlebnis wird unendlich bereichert werden, und zudem wird erst jetzt das Urteil gesichert sein: erst jetzt ist man wirklich «im Bilde».

Praktisch passiert dem Museumsbesucher bei solcher Haltung folgendes auf Schritt und Tritt: Meisterwerke der Malerei werden auf einmal nichtig. Schuld daran oder besser Ursache davon sind manchmal die Maler, so daß wir in solchen Fällen genötigt sind, im kunstgeschichtlichen Schulbuch ihre Namen zu streichen. Ursache ist indessen meistens die Restauratorenhand. *Daß* viel gesündigt wurde, ist eine Binsenwahrheit. *Wieviel* gesündigt wurde, erkennt man mit Schrecken, wenn man das Vertrauen in das Erleben aus der Distanz einmal verloren hat. Halbe Galerien büßen ihren Wert ein. Was eben noch bewundernswert schien, wird nur noch mit Vorbehalt genießbar. Natürlich schmerzt solcher Verlust. Aber einerseits muß man sich eben damit abfinden, sofern man nicht zur ebenso zweifellosen wie zweifelhaften Majorität der Sich-selbst-Betrügenden gehören will. Andererseits aber, und das ist wichtiger, wird man reichlich entschädigt. Denn nun erst spricht das

Echte mit um so vollerer, beglückenderer Intensität. Ein übermalter Madonnenmantel von van Eyck kann nicht schön sein. Ein unberührter Madonnenmantel von Van Eyck aber wird für den zum vollkommenen Wunder, der sich vom andern Mantel, und sei er noch so beglaubigt, distanziert. Das betrifft natürlich in bedeutend geringerem Umfang das Restauratorenmetier heute, denn man wendet heute behutsamere Methoden an. Aber da die meisten Restaurierungen aus früherer Zeit stammen, betrifft es in der Tat umfangreiche Teile unserer Weltmuseen. Ein in Restaurierungsabsicht übermaltes Bild ist, so wie es ist, für den Genuß verloren (möglich, daß man es wieder leidlich in Ordnung bringen kann). Ein Bild aber, das von späterer Hand unberührt und nur von der Zeit verändert oder gar zur Ruine zerstört worden ist, kann noch immer ein volles Erlebnis sein. Denn wenn auch die Komposition unrettbar verloren, das Thematische kaum mehr zu übersehen sein mag: das kleinste Stückchen echter Van Eyck lebt da noch mit dem ganzen Lebensatem des Künstlers. So macht man die Erfahrung, daß auch Bildruinen schön sein können. Nicht im sentimentalischen Sinn, sondern im Sinn der künstlerischen Echtheit (um so grotesker wird die Sentimentalität unechter, künstlicher Ruinen). Bei Skulpturen ist uns die Schönheit des Fragments geläufiger: an einem antiken Torso vermissen wir die Arme lieber, als daß wir sie ergänzt sehen möchten. Das Widerspiel von skulptierter Oberfläche und zufälliger Bruchfläche kann überaus reizvoll, eindrucksvoll sein. Und ebenso ist es mit einem andern Produkt der Zeiten: der Patina. Wenn man in der Malerei vom Schmutz, vom Nachdunkeln und andern häßlichen Erscheinungen absieht, so schreibt sich auch hier die Zeit mit ihrer eigenen, noblen «Handschrift» ein: mit dem sogenannten Craquelé. Ein echtes, «gutes» Craquelé ist lebendig, wenn es auch aus einem andern Lebensstrom als dem künstlerischen stammt. Es vermittelt das beglückende Gefühl, daß hier die alte Malschicht und mit ihr die künstlerische Handschrift eher bewahrt und erhalten denn entstellt und vernichtet ist, und zudem hat diese «Handschrift der Zeit» ihren eigenen – legitimen oder illegitimen – Zauber. Erst der Blick für das Handschriftliche macht den Blick auch für diese Reize frei.

Geht man noch weiter zurück, bis ins Mittelalter, so verlagert sich die Frage der künstlerischen Handschrift in bezeichnender Weise. Künstlerische Handschrift im besprochenen Sinn gibt es da nicht. Ein Grund dafür mag sein, daß der Mensch hinter seinem Werk verschwindet. Indessen kann dieser Grund nicht entscheidend sein, da auch ein strenger Naturalist wie etwa Holbein in seinen offiziellen Porträts ganz und gar hinter das Bild zurücktritt. Im Mittelalter ist die Frage der Handschrift eine solche des Handwerks. Der Künstler war Handwerker und nichts weiter; eine künstlerische Handschrift war somit irrelevant. Ein Bild, ein Glasfenster, eine Plastik war gut oder nicht, so wie ein Gefäß, ein Gewebe gut oder nicht gut war. Bei einer mittelalterlichen Holzskulptur etwa fasziniert der

Schnitt des Messers, die «Handschrift des Messers» und nicht des Meisters, eben das Werkmäßige; wer früge nach dem noch so anonymen «Atem» des Künstlers! (Daß das alles die wunderbarste Beseelung solcher Bildwerke nicht ausschließt, ist eine Selbstverständlichkeit.) Kunst war Metier; der eine verstand sich besser darauf, der andere schlechter, und erlernbar war es auch, entgegen allen ästhetischen Mystifikationen. Wie bekannt, steht im Zentrum des handwerklichen Schaffens der Gedanke der Echtheit. Diese handwerkliche Echtheit wird von der Renaissance an durch die handschriftliche Echtheit abgelöst. Daß man gerade in der Zeit nach der impressionistischen Umwälzung anfang, das «Schöne Handwerk», das «Metier» eines Künstlers zu rühmen, ist kein Zufall: dem lag ein ganz neues Bekenntnis zur Hand, besser noch: zum Pinsel, zugrunde. Natürlich meinte man Handschrift, wenn man Handwerk sagte, aber man löste sie doch ein wenig von der sonst überbetonten Künstlerindividualität und hätte sehr wohl von einem «Handwerk des Pinsels» sprechen können, so wie wir oben vom «Handwerk des Messers» sprachen.

Wie aber ist es endlich in der Kunst unserer Zeit? Da gibt es einmal die breite Menge postimpressionistischer «peinture» in offener «handschriftlicher» Manier. In diese Masse geht die Malerei des Expressionismus beinahe mit hinein, wenn sie auch außerhalb des Malerischen, nämlich im Ausdrucksmäßigen, gravitiert. Die freie Handschrift liegt bei Künstlern wie Rouault, Nolde, Kokoschka offen zutage, offener noch als bei den Impressionisten, wo sie, wie wir sahen, sich leicht im «Stil des Handschriftlichen» verliert. Überall gehört hier eng zur Handschrift nicht allein der Duktus, sondern auch der Auftrag der Farbe, der Druck des Pinsels ebenso wie sein Zug. Und es gehört dazu: Tempo! Daß man das Maltempo als Maltemperament und daher als spontaner und, weil spontaner, als lebensvoller, menschlicher, echter empfand, ist natürlich. Die Gefahr des Schmissigen lag freilich nicht weit, wo aus der Handschrift die Klaue, und keineswegs nur die Klaue des Löwen, wird.

In der eigentlichen modernen Kunst stehen sich zwei Tendenzen diametral gegenüber, die sich in der Frage des Handschriftlichen jedoch nicht unähnlich verhalten (wir nennen die Tendenzen, wohl wissend, daß dazwischen vielleicht gerade die bedeutendsten Künstler ihren eigenen Weg gehen: Picasso, Chagall, Klee, Mirò usw.). Die beiden Tendenzen sind die «photographische» Richtung des Surrealismus und die streng graphisch-konstruktive Richtung der abstrakten Kunst. In beiden wird die «Handschrift» nach Möglichkeit unterdrückt; dort bis an die Grenze der nackten Photographie, hier bis an jene Grenze, wo der Malermeister den Maler auflöst. Vom Künstler aus ist es ein – noch so legitimer, noch so notwendiger und in manchem Werke noch so wunderbarer – Selbstbetrug, denn was wäre er ohne seine lebendigste Art, den Pinsel zu setzen! Worin läge die Qualität eines guten Bildes von Tanguy, wenn nicht eben doch in seiner Malerei; denn wenn es allein an

den Erfindungen läge: Erfindungen lassen sich erfinden! Und worin läge schließlich die unbegreifliche Kraft und Schönheit Mondrians, dieses größten Verächters des Pinsels, wenn nicht eben doch, selbst bei ihm, im Hinglegen der Farbe. Hier freilich braucht das Auge lange, gerade das zu erleben, und noch länger braucht der Intellekt, wenn er sich fragt, woran es liegt.

Ein Gegensatz gegen diese Pinselaskese war zu erwarten. Alles mögliche haben die verschiedenen künstlerischen Richtungen, insbesondere auch die abstrakte, versucht, um mit dem «Malerischen» zu paktieren. Es mochten Kompromisse sein oder wirkliche Wege. Die Tendenz, die heute am entschiedensten zurück zur Handschrift geht, ist die des künstlerischen Automatismus. Wir meinen nicht den psychischen Automatismus, den sich die orthodoxen Surrealisten auf ihre Fahne geschrieben haben, sondern jenen konsequenteren malerischen Automatismus (ob er sich nun so nennt oder nicht, der Name ist ohne Belang), der seinen bedeutenden Vertreter in Hartung gefunden hat (auch der frühe Kandinsky ist zu nennen). Hier wird mit einem gewissen expressiven Elan die Handschrift auf sich selbst gestellt, auf sich reduziert, in einer solch extremen Weise, daß man sagen möchte, der Graphologe stehe vor der Tür. Die Handschrift wird hier auch nicht zum Stil einer Schule wie bei den Impressionisten; sie ist nur noch Impuls, allerunmittelbarste Äußerung. Sogar die geschriebene Schrift wird da gleichsam im Schriftcharakter rückwärts überholt, indem diese Zeichen ja nicht mehr bedeuten wollen als sich selbst. Es ist bloßer Ausdruck, der das Wovon nicht mehr preisgibt. Die künstlerische Entscheidung fällt hier nur noch im Bereich der Handschrift, und auch unsere wertende Entscheidung kann nicht außerhalb ihrer fallen, im Menschlichen etwa oder im Thematischen oder in irgendeiner sonstigen Intention, mit der das Formale sich decken müßte und an der es also zu messen wäre. Die reine Expression verbindet sich mit der reinen Abstraktion, was gedanklich ein Paradox zu sein scheint. Es ist, wie wenn einer intensiv, «sprechend» gestikuliert, ohne dabei zu sprechen. Welches Kriterium der Qualität bleibt da schließlich übrig? Da man außerhalb der Handschrift keinen Anhaltspunkt mehr hat, ist die Beurteilung für die meisten Menschen sehr schwer geworden, so daß schließlich nur noch die eine Frage entscheidend ist, ob man sich auf die eigene Sicherheit verlassen kann oder nicht. Mit einem besonderen Eingeweihtsein hat das indessen nichts zu tun. Denn im Grunde ist es genau dieselbe Sicherheit, die bei der Beurteilung jeglicher Kunst jeglicher Zeit Voraussetzung ist. Im Grunde ist man auch bei der Beurteilung eines alten Bildes, wenn es sich um die Handschrift handelt, ohne Anhaltspunkt: entweder hat man den Kompaß, oder man hat ihn nicht. Diese Sicherheit aber, die dem Verständnislosen verdächtig, dem Unsicheren höchst subjektiv vorkommen muß, ist nur zu gewinnen, wenn man das Auge immer und immer, bei alter wie bei neuer Kunst, an diesem einen erzieht und entzückt: an der künstlerischen Handschrift.