



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

P., A.: Tastbare Malerei

urn:nbn:de:gbv:46:1-908



Tastbare Malerei



früher nannte man Sehen und Hören die vorzugsweise ästhetischen Sinne, und das Berühren der Gegenstände pflegt in unsern Kunstsammlungen ausdrücklich verboten zu werden. Die moderne Ästhetik hat jedoch in ihre Terminologie schon lange nicht nur das Schmecken aufgenommen, sondern auch das Riechen.

Wir werden uns nicht wundern, daß nun auch mit dem Tasten der letzte Sinn an die Reihe kommt. Wie man Farben hört am Klang der Worte, wie man Symphonien trinkt, Erinnerungen riecht, so kann man auch gemalte Gegenstände betasten, ohne doch gegen das Museumsverbot zu verstoßen.

Der englische Kunstschriftsteller Bernhard Berenson hat vor einigen Jahren in einer lebendig geschriebenen Studie den Entwicklungsgang des Malers Lorenzo Lotto ganz neu gezeichnet und darin nicht nur eine Anzahl einzelner Wahrnehmungen als Thatfachen zu erweisen gesucht, sondern auch allgemeinere ästhetische Sätze aufgestellt über die oberitalienische und die venezianische Malerei, die in ihrer etwas ungewöhnlichen Formulierung jedenfalls anregend wirken können. Das Bestreben nach scharfer Erfassung führte ihn zu allerlei Seltsamkeiten in der sachlichen Behandlung sowohl wie im Ausdruck, so wenn er z. B. Lorenzo Lotto einen „Expressivisten“ nannte, weil er deutlicher charakterisiere als z. B. Correggio. Die Sache ist richtig und war schon vor ihm hervorgehoben worden; den neuen Kunstausdruck hätten wir entbehren können. Neuerdings hat Berenson die florentinischen Maler der Renaissance behandelt in einem ähnlichen Essay, der jetzt in einer Übersetzung von Otto Dammann vorliegt (Doppeln und Leipzig, Georg Maske). Das Buch ist von unsern Kunstbessenen sehr gepriesen worden. Worin liegt seine Bedeutung? Berenson stellt die florentinischen Figurenmaler von Giotto bis Michelangelo als eine zusammenhängende Reihe vor uns hin und bringt die Merkmale ihrer Kunst unter wenige allgemeine Sätze; wie sich die einzelnen Maler zu diesen verhalten, darnach schätzt er ihre Größe. Der Maler bringt auf der Fläche die körperliche Erscheinung hervor, seine Figuren treten heraus, runden sich, lösen sich vom Grunde ab, man meint, hinter sie treten, um sie herumgehen zu können, sie sind zum Greifen! So sind die Figuren der Florentiner, die Masaccios mehr als die Giotto's, noch mehr wieder die Michelangelos; wenn die frühere, mittelalterliche Malerei Umrisse und Flächen giebt, so haben

wir bei Michelangelo den Eindruck der vollen Körperlichkeit. Man sollte meinen, das wäre ziemlich selbstverständlich, und wir haben mit dem eben gesagten auch das Neue, was uns Berenson lehrt, noch gar nicht berührt. Es besteht, soweit wir zu urteilen vermögen, auch nicht in einer von der bisherigen abweichenden Erkenntnis der Sache, sondern in einer etwas ungewöhnlichen Terminologie. Gut geprägte Ausdrücke machen Eindruck, namentlich wenn sie oft wiederholt werden; sie wirken dann wie mathematische Formeln auf solche, denen die Mathematik nicht tägliche Beschäftigung ist, sie isolieren die jedesmalige Sachvorstellung und schärfen die Aufmerksamkeit, sie haben etwas von der Wirkung einer Zauberformel in sich, und irren wir nicht, so beruhen der Wert des Berenson'schen Buches und der Beifall, den es gefunden hat, auf der wohl angewandten Kunst einer solchen mit ungewohnten Formulierungen arbeitenden Darstellung. Übertragen wir also nun jene oben gegebenen einfachen Sätze über die florentinischen Figurenmaler in die weit interessantere Sprache Berenson's!

Die Malerei mit nur zwei Dimensionen konstruiert sich eine dritte. Die Empfindung von der dritten giebt uns als Kindern nicht das Auge, sondern der Tastsinn; später vergessen wir diesen Ursprung und sehen auch mit den Augen dreidimensional. Diese großen florentinischen Figurenmaler regen also unsere Tastvorstellung an, sie veranlassen uns, unsern Rezhautempfindungen „Takttilwerte“ zu geben, wir erkennen Greifbares, also Wirklichkeit. Je vollkommnere Takttilwerte sie darstellen, desto bessere Künstler sind sie. Diese taktile Wirklichkeit erfreut uns im Bilde noch mehr als an dem Naturobjekt. Auf der Empfindung dieses im Bilde wiedergegebenen Takttilen beruht in erster Linie der ästhetische Genuß, erst in zweiter Linie kommen die andern Genüsse der Komposition, der Bewegung, der Gedankenassoziation und der Farbe (die ja in der That bei den Florentinern weniger bedeutet als die Zeichnung und die Form). Die Charakteristik der einzelnen Künstler durch Berenson und die geschichtliche Entwicklung der florentinischen Malerei erfolgt nun hauptsächlich durch die jedesmalige Vorführung der Takttilität, aber so, daß, wie es bei der Anwendung von Formeln zu geschehen pflegt, die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen nicht immer zu ihrem Rechte kommt.

Das zeigt sich gleich bei der Behandlung Giotto's. Unsere Tastvorstellung, meint der Verfasser, fühle sich durch eine thronende Madonna von ihm, die in der Akademie hängt, sofort zu spielen angeregt. „Unsre Handflächen und Finger begleiten unsere Augen viel rascher als bei wirklichen Gegenständen, indem unsere Empfindungen mit den verschiedenen dargestellten Projektionen beständig wechseln.“ In Bezug auf Orcagna's Altarbild in S. Maria Novella heißt es: „wie bei Giotto haben wir Takttilwerte, materielle Signifikanz; die Figuren haben künstlerisches Dasein.“ Und dieses „Gefühl für das Signifikante“ scheint der Verfasser an einer dritten Stelle, da wo er Giotto's allego-

rifizierende Tugenden und Laster in der Arena zu Padua charakterisiert, ganz in die Berührbarkeit zu setzen. „Was ist die Darstellung der Taktilwerte eines Gegenstandes anders als die Mitteilung seiner materiellen Bedeutung?“ Nebenher wird dann bei der Schilderung dieser berühmten Einzelfiguren Giotto als weiteres Beispiel und als Beleg seines Sinnes für das Signifikante noch angeführt seine „Behandlung von Aktion und Bewegung,“ und es ist, als sollte uns nun durch das immer wiederholte Beiwort nachdrücklich beigebracht werden, daß zur Vervollständigung unsrer Vorstellung von der Signifikanz noch etwas nachzuholen sei. „So verleiht Giotto mit der signifikanten Linie, dem signifikanten Licht und Schatten, dem signifikanten Auf- und Niederblick und der signifikanten Geberde usw. eine vollständige Empfindung von Bewegung.“

Wir glauben, daß, wenn diese Bemerkungen jemand etwas nützen, oder wenn sie ihm auch nur verständlich sein sollen, er schon sehr „fest im Guten“ sein müßte, und wir würden lieber das Problem der Giotto'schen „Signifikanz“ von der umgekehrten Seite zu erklären suchen. Der erste und der beste Eindruck eines Bildes von Giotto beruht gar nicht auf der Taktilität seiner Gegenstände. Mehr als durch Rundung, Körperlichkeit, perspektivische Vertiefung, was alles noch sehr unvollkommen bei ihm ausgedrückt wird, wirkt er durch den lebengebenden Umriß seiner Figuren, durch eine Art zu charakterisieren, die durchaus auf der Fläche beruht, ja sogar mit der bloßen Silhouette möglich ist. Die starke Illusion der Bewegung, die er hervorruft, ist also, wenn man auf ihre Mittel sieht, zunächst nur „zweidimensional.“ Dann erst wirken unterstützend und ganz bescheiden die Mittel der plastischen, raumschaffenden Illusion: perspektivische Verkürzung, vertiefter Hintergrund, Rundung und Modellierung durch Formschaten; vom Helldunkel kann überhaupt nicht die Rede sein. Diese sehr bescheidne Raumdarstellung Giotto's hat der Verfasser unter dem Einfluß seiner „Taktilwerte“ übertrieben, seine Theorie, seine Freude an der Formel hat offenbar seinen Blick befangen gemacht.

Und wie leicht geschieht es überhaupt, daß wir in solcher Verfassung etwas niederschreiben, was für eine Beobachtung gelten soll, während es höchstens eine ungenaue Erinnerung ist, etwas, das wir so auszudrücken gar nicht wagen würden, wenn wir das Auge auf den Gegenstand gerichtet, über ihn mündlich sprächen! Wie könnte sonst Verenson von Masaccio's bekanntem vor Kälte zitterndem Manne in der Brancaccikapelle das einmal sagen, er sei ohne eigentliche Signifikanz, und das andermal, was Masaccio im Nackten und in der Bewegung leistete, das bezeuge gerade dieser Mann (S. 44 und 59)? So verführt ihn offenbar ferner der Gegensatz gegen Masaccio zu der Behauptung, Filippino's Fresken in der Brancaccikapelle seien „unüberzeugend und bedeutungslos, weil ohne Taktilwert,“ während wir andern nicht einmal über die Grenzscheide der beiderseitigen Arbeit ganz im reinen find.

Es liegt nun in der That bei den Malern seit Masaccio ein Hauptreiz in der Greifbarkeit ihrer Figuren, und der Verfasser versteht es, uns in anregender und sogar spannender Weise daran zu erinnern, zu zeigen, wie bei Giesoles überirdischen Gestalten „die Taktilwerte uns zwingen, die Wirklichkeit der Szenen als ausgemacht hinzunehmen, obwohl in einer Welt, wo wirkliche Leute, wir wissen und kümmern uns auch nicht worauf, stehen, sitzen und knien,“ wie Masaccios ungeheurer Fortschritt und sein „nie versagendes Gefühl für materielle Signifikanz“ ihn veranlaßte, durch einzelne Figuren, Gruppen und landschaftliche Umgebung „gar rasch unsre Tactvorstellung anzuregen,“ wie Pollajuolo wiederum dieses Gefühl bedeutend gesteigert zeigt und nur noch von Michelangelo darin übertroffen wird. Andre Künstler wieder zeigen umgekehrt „kein echtes Gefühl“ für diese Werte, so Filippo Lippi, dessen Reize ganz wo anders liegen, oder Benozzo Gozzoli, dessen kostbares Talent erdrückt wird von „dem Verderben aller Genremalerei, unbedeutendem Detail und positivem schlechtem Geschmack.“ Nicht gerade passend wird bei diesem an Teniers erinnert. „In seinen Fresken im Palast Riccardi ist er bereits soweit gesunken, daß er des Florentiner Lehrlings Traum von einem Feiertage auf dem Lande am St. Johannisstage schildert; aber was für ein naives Ideal von Luxus und Glanz ist das! Hiermit begann der Zauber, in dem er die Welt sah, zu schwinden, und in seinen Pisaniischen Fresken haben wir gar manchen leckern Bissen von Genre, aber nie wieder das Feenmärchen!“ Gewiß eine berückende Schilderung! Aber wenn der Verfasser darin recht hat, so fragt der nachdenkende Leser verwundert, welches denn „seine frühern Werke“ sein sollen, deren Zauber niemand zu widerstehen vermöge? Wir bestimmen Benozzos Anteil an den Aufgaben der florentinischen Malerei wesentlich anders. Ihn, der keine einzige Form anatomisch erschöpfen konnte und wollte (so wenig wie sein Lehrer Giesole), führte seine Entwicklung natürlich zu einer für ihn besondern Gattung, eben jenen Fresken, leicht, reich und willkürlich in der Erfindung, leichtgeschürzt und schnellgeformt, heiter und anregend zum Ansehen und Weiterdenken. Wir sollen froh sein, daß er, anstatt andern nachzustümpfern, sich in seinen Neigungen gehen ließ; sonst wäre die florentinische Malerei um eine reizende Spezialität ärmer. Am schlechtesten kommt Domenico Ghirlandajo weg. Alles, meint Berenson, was Fleiß, was Liebe zu seiner Beschäftigung, was sogar Talent für einen Menschen thun können, thaten sie für ihn, aber unglücklicherweise hatte er auch nicht einen Funken von Genius. Er wußte Masaccios Taktilwerte, Pollajuolos Bewegung, Verrocchios Lichteffecte (?) zu schätzen, und es glückte ihm, alles das so zu überzuckern, daß der Philister von Florenz sagen konnte: Das ist mein Mann. Seine Fresken in S. Maria Novella seien mit unnützen Nebendingen überfüllt wie eine illustrierte Zeitung, undekoratив und nur in einzelnen Figuren signifikant, aber auch diese, darunter die berühmten Familienporträts, seien durch Puz entstellt und so steif, als

wären sie mit einem Kopfhalter photographirt. Die Geburt der Maria sei noch außerdem verborben durch ein antikes Relief, womit der Künstler sich als Altertumskenner brüsten wolle (aber thun das nicht fast alle bis Lionardo und Michelangelo?), und durch die allbekannte Figur der Magd, die „in einer Gewandung, als wühlte ein wahrer Wirbelsturm darin herum, Wasser ausgießt, was Geschicklichkeit in der Darstellung von Bewegung zeigen soll.“ Wie man sieht, hat hier dem Verfasser sein Verdruß über den Mangel an Tastwerten die Freude an den Vorzügen dieses köstlichen Freskantens vergällt. Ghirlandajos Kunst hat nicht nur äußere Pracht, sondern auch Größe und Ernst, aber sie ist nicht tief, zu den eigentlichen Erfindern gehört Ghirlandajo nicht, auch war er kein Spezialist der Form, kein „wissenschaftlicher“ Maler, wie Paolo Uccelli oder Andrea del Castagno. Wenn es aber Befriedigung gewährt, das, was viele im Laufe eines längern Zeitraums suchen, finden und unter einander verschieden darstellen, am Schluß der Periode von einem glücklich zusammengefaßt zu sehen, so hat Ghirlandajo ganz gewiß seinen Platz in der Malerei der Frührenaissance ausgefüllt.

Außer der Tastbarkeit behandelt Berenson ausführlicher einige andre Eigenschaften seiner Bilder (nicht alle, z. B. nicht die Farbe), vor allem „drei Richtungen,“ in denen die Malerei nach Masaccio, namentlich durch Pollajuolo und Verrocchio gefördert worden sei: „Landschaft, Bewegung und das Nackte.“ Diese Zusammenstellung, Seite 58, ist nicht glücklich. Landschaft und Nacktes sind Stoffgebiete, Bewegung ist etwas formales, was auch mit dem Nackten verbunden sogleich bei Antonio Pollajuolo abgehandelt wird. Die Darstellung der Bewegung hätte neben die des Raumes (des Verfassers Tastwerte) gestellt werden müssen. Ganz gelegentlich erscheinen beide Begriffe so gestellt einige Seiten früher bei Domenico Veneziano. Aber die Taktilität hat es dem Verfasser offenbar derart angethan, daß sie eine Abteilung für sich bilden muß und überall als der Demiurg, der Maschinengott, durchbricht und einspringt, nicht immer zur Vereinfachung der Sache. Nehmen wir z. B., was Berenson über die Behandlung der Landschaft bei den einzelnen Künstlern sagt: Giotto, Giesole, Masaccio, Filippino Lippi. Das ist natürlich, hübsch, verständlich. Aber nun kommt die Landschaft Pollajuolos und Verrocchios, modellirt wie Bildhauerarbeit, scharf umrissen, deutlich in den Formen bis in die Ferne, ohne Luftperspektive und Farbenabtönung; sie ist ganz korrekt und als Porträt einer bestimmten Gegend nicht uninteressant, aber ohne die Stimmung eines Naturbildes. Der Leser wird sich bei diesen kurzen Worten annähernd denken können, was gemeint ist. Nun höre er jedoch Berensons Analyse. Es sei wohl ein Genuß, eine derartige Landschaft zu betrachten, aber nur ein solcher, wie er von Taktilwerten vermittelt werde. Anstatt die Schwierigkeit zu haben, wie in der Natur, ferne Punkte deutlich zu unterscheiden, sähen wir sie hier vollkommen und ohne Anstrengung und fühlten infolge dessen eine große Be-

kräftigung der Lebenskapazität. Wenn die Landschaft, wie die meisten Leute dunkel glaubten, bloß mit den Augen genossen würde, so könnte Pollajuolos Behandlung nur noch von den frühen Niederländern und Deutschen übertroffen werden, die meilenweit entfernte Dinge präzise und lokalartig sehen ließen, als stünden wir zehn Fuß von ihnen. „Wäre die Landschaft wirklich dies, dann gäbe es nichts, was unkünstlerischer wäre als Abtönung, Atmosphäre und *plein air*, was alles dazu hilft, entfernte Objekte weniger klar zu machen, und was deshalb in keiner Weise dahin abzielt, unser Kapazitätsgefühl zu steigern. Aber tatsächlich ist das Vergnügen, das wir an der wirklichen Landschaft empfinden, nur in beschränktem Maße Sache des Auges und in hohem Maße die eines ungewöhnlich intensiven Wohlbefindens. Des Malers Aufgabe ist daher nicht lediglich, die Taktilwerte der sichtbaren Objekte wiederzugeben, sondern rascher und unfehlbarer, als die Natur das thun würde, das Bewußtsein eines ungewöhnlich intensiven Grades von Wohlbefinden zu vermitteln. Diese Aufgabe, durch rein visuelle Mittel Gefühle mitzuteilen, die hauptsächlich durch nichtvisuale Sinneswahrnehmungen veranlaßt werden, ist so schwierig, daß erst in unsern Tagen usw.“ Wir glauben, daß es für Leser, die ein Buch über florentinische Malerei verstehen können, eines so weiten Umwegs in einer so einfachen Sache nicht bedurft hätte, daß insonderheit die Taktilwerte hier ganz unnötig waren, außer wenn etwa dem Leser damit ein Vergnügen bereitet werden sollte, wie man es vielleicht beim Einüben eines neugelernten Rechnungsansatzes oder auch beim Probiren eines eben gekauften Kunstschlosses empfinden mag.

Mit großem Genuß haben wir die Charakteristiken von Sandro Botticelli, Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto gelesen. An Fra Bartolommeo mißfällt dem Verfasser das Streben nach dem „Runden um jeden Preis,“ das Kolossale und Pomphaste; er übertreibt also die Taktilwerte. Sandro sollte ihm eigentlich aus dem entgegengesetzten Grunde nicht sympathisch sein: er giebt Umriffe und Bewegung, Dekoration mit Linien und farbigen Flächen, aber kein hohes Relief, keine vertieften Hintergründe, keine Raumillusion. Berenson kann sich aber den Reizen dieses eindrucksvollen und ganz besondern Künstlers nicht entziehen, und er schildert sie lebendig mit natürlichen Ausdrücken sowohl als mit Hilfe seiner Formeln: Sandro habe „in seinen glücklichsten Augenblicken eine unvergleichliche Macht, Taktwerte mit Bewegungswerten zu verquicken.“ Richtiger heißt es gleich darauf: „sie so trenn als möglich in Bewegungswerte umzusetzen.“ Denn das ist's. Sandro verzichtet oft auf Rundung, auf Licht und Schatten und giebt dafür Konturen, Ausdruck der Bewegung, Linien, die an sich unsre Einbildungskraft, unsre Bewegungsvorstellung reizen. „Man stelle sich eine Kunst vor, die gänzlich aus diesen Quintessenzen von Bewegungswerten besteht, etwas, was sich zu einer bestimmten Darstellung verhält wie Musik zur Sprache; diese Kunst existirt

und nennt sich lineare Dekoration. In dieser Kunst der Künste mag Botticelli in Japan und anderswo im Osten Nebenbuhler gehabt haben, aber in Europa niemals.“ Weiterhin: „Das repräsentative Element (soll heißen der Bildstoff) war für ihn ein bloßes Libretto, er war am glücklichsten, wenn sein Stoff sich zur Übertragung in das eignete, was man füglich lineare Symphonie nennen kann.“ Das ist zutreffend, wenngleich etwas orgiastisch ausgedrückt. Darauf heißt es, in einigen spätern Werken, wie den Dresdner Predellen mit der Geschichte des Zenobius, hätten wir „allerdings mehr Bacchanale als Symphonien der Linien.“ Die Metapher gehört zu den schwellenden, pompösen, wie sie bekanntlich unsre kühlen, rechnenden Stammesvettern auch in ihrer einfachsten Prosa lieben; die Grundlage des Gleichnisses ist jedoch diesmal nicht tragfähig, denn die Dresdner Tafeln sind recht plumpe Werkstattbilder.

Aber der Verfasser ist überhaupt in seinem Bildermaterial, wie z. B. ein dem Buche angehängtes Verzeichnis erkennen läßt, recht weitherzig, und seine Toleranz gegen das Mittelmäßige sticht seltsam ab gegen die Ansprüche und Vorbehalte, mit denen er dann wieder an Werke geht, die andre Menschen ohne Einschränkung zu bewundern und zu genießen pflegen. Man wird vielleicht sagen, daß die ästhetische Genußfähigkeit bei den Einzelnen verschieden sei, und daß jeder für sein Urteil einstehen müsse und werde. Gewiß, und will man darnach Berençons Mitteilungen als subjektive Geschmacksurteile eines geistreichen und in ungewöhnlichem Maße unterhaltenden Mannes schätzen, so sind wir ganz auf dieser Seite. Es kann kaum etwas unterhaltenderes auf diesem Gebiete geben, als Berençons Beobachtungen über Lionardo da Vinci und Michelangelo. „Alles, was er vom Leben begehrte — sagt er von Lionardo —, war das Glück, nützlich zu sein.“ Wie glücklich ist das gesagt! es macht Eindruck und ist auch, wenn man nachdenken will, richtig. Aber freilich, daß er alles, was seine Vorgänger vollbracht hatten, erreicht und übertroffen hätte, und zwar „ohne die leiseste Spur des Probirens und der mühsamen Anstrengung,“ das ist wieder keineswegs richtig, sondern eine von den unüberlegten Antithesen, die aus dem Bestreben hervorgehen, einen Gegenstand interessant zu machen. Mit demselben Rechte könnte man sagen: Lionardos ganzes Leben war Anstrengung und Probiren. Er seufzte nur nicht so schwer darunter wie Michelangelo, weil er die Proben beizeiten aus der Hand legte, an neue Versuche ging und dann den ganzen Reichtum seiner Erfindung sorglos am Wege liegen ließ; bis zu den Stufen oder Graden der Ausführung, mit denen Michelangelos Mühe erst anhuben, kam er ja meistens gar nicht. Berenson sagt weiter: „Außer bei Velazquez und vielleicht Rembrandt und Degas(!) in ihren besten Leistungen werden wir vergeblich nach so anregenden und überzeugenden Taktikwerten suchen, wie die seiner Mona Lisa sind.“ Das ist wieder so anfechtbar, wie nur möglich, und die Auswahl der Namen durchaus willkürlich. So unterhält uns der Verfasser mit seinen Apercus, aber wir

haben die Verpflichtung, sie uns genau anzusehen, wenn sie uns nützen sollen. Ihre Wirkung beruht zum Teil auf einem Vermischen der Bezeichnungen unsrer Sinnesindrücke. Darin etwas von einer neuen, wünschenswerten und aussichtsvollen Methode sehen wollen, die wir in Deutschland nachzuahmen hätten (wie man hin und wieder schon hat lesen können), ist kindisch. Wir wünschen im Gegenteil, der Verfasser möchte seine Aufmerksamkeit weniger neutralisieren durch solche dem Modegeschmack unterworfenen Neuheiten der Form und sein schönes Talent etwas mehr erziehen zu der Kunst, mit gewöhnlichen Worten ungewöhnliches zu sagen. Er wird dann uns mehr nützen und selbst an seinen Beschäftigungen auf die Dauer dasselbe Vergnügen haben. A. P.



Ein neuer Streiter wider den Naturalismus



ir sind nicht so verlegen und hilflos in dem Kampfe gegen den Naturalismus in Kunst und Litteratur, der immer noch rastlos wie ein gefräßiger Wurm an den Wurzeln des deutschen Volkstums nagt, daß wir uns schon nach Bundesgenossen umsehen müßten. Wo uns aber einer begegnet, ohne daß wir ihn gesucht haben, heißen wir ihn freudig willkommen — um so wärmer, wenn er aus den Kreisen der Laien hervortritt, die sich jahrelang die Vergewaltigung ihres Schönheitsgefühls, ihres Urteils und ihrer sittlichen Empfindungen durch eine dreiste Minorität entweder haben gefallen lassen, oder nur in Sitzungen kleiner Kunstvereine oder in den Tagesblättern ihrer Wohnorte dagegen protestirt haben. Diese Proteste, diese Rufe der Entrüstung und des Abscheus verschwinden und verhallen leider sehr schnell, weil jede Zeitung, die in dem wütenden Konkurrenzkampf unsrer Zeit nicht unterliegen will, ebenso gefällig einem Gegner das Wort giebt, um es mit keiner der streitenden Parteien zu verderben. Eine Klärung, eine Verständigung, deren Wirkung über den Tag hinausreicht, kann eher in Wochen- oder Monatschriften, die für eingehendere Erörterungen mehr Raum und auch ein aufmerksames Publikum dafür haben, am besten aber in selbständigen Heften und Büchern herbeigeführt werden. Dazu haben aber nur wenige Leute Zeit und Lust, und die Erfahrungen, die bis jetzt mit solchen Büchern und Broschüren gemacht worden sind, reizen auch nicht gerade zur Nachahmung. Äußere Erfolge haben eigentlich nur zwei gehabt: Woermanns „Was uns die Kunstgeschichte lehrt“ und Carl Neumanns „Kampf um die