



Staats- und  
Universitätsbibliothek  
Bremen

# **Staats- und Universitätsbibliothek Bremen**

**DFG Projekt Die Grenzboten**

## **Die Grenzboten**

**Berlin u.a., 1841 - 1922**

Rosenberg, Adolf: Die Pariser Weltausstellung. 9 : Italienische Plastik und Malerei. - das Kunstgewerbe in Italien. - die Spitzenindustrie. - Japan. - Dänemark.

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

## Die Pariser Weltausstellung.

Von Adolf Rosenberg.

9. Italienische Plastik und Malerei. — Das Kunstgewerbe in Italien. — Die Spitzenindustrie. — Japan. — Dänemark.

Schon auf der Wiener Weltausstellung, wo sie zuerst in imponirender Menge auftraten, haben die Erzeugnisse der Bildhauerateliers von Mailand, Florenz, Rom und Neapel sowohl um ihrer originellen Sujets als um ihrer raffinirten technischen Ausführung willen ungewöhnliches Aufsehen erregt. Die Behandlung des Marmors, die Charakteristik des Stofflichen, die durch alle erdenklichen Mittel, durch Politur, durch Einreibungen und dergleichen erreicht wurde, die ungemein zarte und weiche Durchbildung des Nackten, die Kühnheit, ja die Verwegenheit der Situationen, die spielende Leichtigkeit, mit der man die materielle Schwere des Marmors überwand — das alles begeisterte das Publikum zu lebhafter Bewunderung. Wie die französische Malerei eroberte sich die italienische Plastik damals den Weltmarkt. Die Leistungsfähigkeit ihrer Marmorarbeiter vermochte der Nachfrage zu genügen, und so wanderten die Kopieen beliebter Sujets, Barzaghi's Egyptianerin mit dem geretteten Moses, Calvi's Othello mit dem Taschentuche der Desdemona, Tantar dini's, Braga's und Bianchi's Kinderfiguren zu Dutzenden nach Deutschland, Rußland und Amerika.

Der allgemeine Beifall hat die Italiener aufgemuntert. Sie sind inzwischen auf dem Pfade der Verwegenheit und Kühnheit noch weiter fortgeschritten. Sie haben freilich dabei nicht immer die Grenze innegehalten, welche die Kunst von der Künstelei trennt und damit denjenigen, welche über die italienische Nippesplastik verächtlich die Achseln zuckten, neues Material geliefert. Auch die Naivetät des unbewußt, aus innerem Drange schaffenden Künstlers fehlt den meisten

von ihnen. Wie den französischen Malern ist ihnen die technische Bravour, die einem glücklichen Einfall, einer hübschen Pointe Relief verleiht, die Hauptsache. Aber im wohlthuenden Gegensatz zu jenen sind in stofflicher Hinsicht das Hübsche, das Niedliche, das Pikante und allenfalls auch das Risikante, die Domänen ihrer Kunst. Auch wo sie nach tragischem Pathos suchen oder nach monumentaler Würde ringen, kommt ihnen das Niedliche, das Gefällige in den Weg und verdirbt den beabsichtigten Eindruck. Es liegt ferner in ihrer Plastik ein starker, malerischer Zug, der zwar einen ihrer größten Reize ausmacht, der sich aber mit dem monumentalen Stile nicht verträgt. Borghi's mächtiger Cromwell, der finster brütend auf einem Lehnstuhl sitzt, ist schwungvoll angelegt und von eminent malerischer Wirkung, aber das Pathos, das diese kolossale Figur erfüllt, ist rein theatralisch. Es scheint fast, als ginge der ganzen romanischen Race in der Gegenwart das Gefühl für das Erhabene und Schlichte, für die naive Größe der Antike vollständig ab. Sie sieht das Bedeutende, das leidenschaftlich Erregte immer durch den Spiegel der Bühne und nicht im Rahmen des wirklichen Lebens.

Borghi's gefällige Manier, der die Wucht des Tragischen völlig abgeht, kommt in einer weiblichen Marmorstatue besser zur Geltung, in einer nackten Berenice, die eben ihr Haar, das mit fabelhaftem Geschick völlig frei ausgearbeitet am Boden liegt, der Aphrodite geopfert hat. Monteverde, dessen viel bewunderte Gruppe — Jenner impft ein Kind — auch in Paris zu sehen ist, hat daneben das Gipsmodell zu einem Grabmal für den Grafen Massari aufgestellt: ein Engel neigt sich friedensbringend über die Gestalt des Todten, die lang ausgestreckt auf einem Sarkophage ruht. In Italien und Frankreich ist diese schöne, poetische Art, das Gedächtniß der Todten zu verewigen, gäng und gäbe, in Deutschland noch etwas außergewöhnliches. Indessen zeigt die deutsche Abtheilung, auf die wir noch später ausführlich zu sprechen kommen, zufällig ein vortreffliches Werk dieser Gattung von dem Münchner Bildhauer Wagnmüller, ein Grabmonument, welches der Künstler seiner Gattin errichtet hat. Die Figur eines Todten auf dem Sarkophage hat immer etwas peinliches und sollte vermieden werden, wenn der Todte durch seine persönliche Bedeutung nicht gerade begründeten Anspruch auf eine vollständige Wiedergabe seiner Person besitzt. Wagnmüller hat den Sarkophag geschlossen und auf den Deckel eine schöne weibliche Gestalt in wallenden Gewändern gesetzt, die in der linken Hand eine Tafel mit dem Namen der Verstorbenen hält, während sie mit der rechten eine Palme auf den Sarg legt. Vor ihr sitzt ein Knäblein, das trauernd auf die Palme blickt.

Eine andere Berenice hat der Mailänder Paduzzi geschaffen, im Augenblick, wo die schöne Gattin des Ptolemäus ihre Arme gen Himmel hebt und

der Aphrodite ihr Haar gelobt, wenn der geliebte Gemahl unverfehrt aus der Schlacht heimkehre, bezaubernd schön, aber einem lebenden Bilde, einer theatralischen Attitüde gleich. Ein paar am Sockel angebrachte Verse, die, wenn ich nicht irre, einem Drama Alfieri's entnommen sind, bezeugen übrigens den Zusammenhang mit der Bühne.

Wo Verenice mit ihren Haaren prunkt, kann Kleopatra nicht fehlen. Die ägyptische Königin liegt in der Toilette einer Isis oder einer Venus — man weiß, was das zu sagen hat — auf einem üppigen Ruhebetto und erwartet den Antonius, den sie so schnöde bei Actium verlassen, um den Schwächling durch die bestrickenden Reize ihrer herrlichen Gestalt wieder zu versöhnen. Das Bildwerk steht inmitten des Hauptsaals der italienischen Kunstausstellung, von Palmen und Blattpflanzen umgeben, von einem milden, durch ein Velarium gedämpften Lichte übergossen. Bei einem solchen Arrangement, das übrigens den meisten italienischen Marmorfiguren zu Theil geworden ist, konnte die Wirkung dieses interessanten Werkes nicht ausbleiben. Der Schöpfer desselben, Papini in Florenz, hat der Zauberin von Alexandria übrigens nicht, wie üblich, den griechischen Typus verliehen, sondern er hat sie als Ägypterin gebildet. Ihre wulstigen Lippen und ihre aufgeworfene Nase haben sogar einen stark äthiopischen Charakter. Diese Version hat dem alten, oft behandelten Thema unleugbar einen neuen Reiz hinzugefügt.

Wie die französischen Maler stehen die italienischen Bildhauer in der Behandlung des nackten weiblichen Körpers ohne Rivalen da. Selbst die französischen Bildhauer kommen ihnen darin nicht gleich. Neben den italienischen erscheinen ihre Altfiguren fade und langweilig. Die Naivetät des südlichen Lebens, der Zusammenhang mit der klassischen Tradition, der in der Plastik noch lebendig wirkt, während er in der Malerei längst erloschen ist, die Schönheitsfreude und Begeisterung, welche alle Volksschichten gleichmäßig durchbringt, sind die mächtigen Hebel, welche der italienischen Plastik zu diesem Vorzuge verholfen haben. Es ist wahr: diese badenden Aphroditen, diese nackten Sklavinnen, diese Frauen bei der Toilette, dieser Ägypterinnen, — sie haben alle eine gewisse Familienähnlichkeit mit einander; sie sehen aus, als wären sie alle, wie die Athleten des Polyklet, nach demselben Kanon gemacht. Aber dieser Kanon ist der der Schönheit, einer regelmäßigen, die das Charakteristische, das Wahre vermeidet, wo es unschön wird, einer Schönheit, die weit entfernt ist von der keuschen, naiven Griechenland's, die aber darum noch nicht in das Triviale verfällt. Es ist das Schönheitsideal des modernen Geschmacks, das Schönheitsideal Canova's, dessen Aphroditen und Nymphen man es ansehen kann, daß sie sich eben entkleidet haben. Vielleicht ist jene Familienähnlichkeit auch auf die technische Behandlung des Marmors zurückzuführen,

die von allen Marmorarbeitern Italien's mit ziemlich gleichem Geschick geübt wird. In der Durchbildung des Nackten ist ein ziemlich strenger Idealismus maßgebend, während in allem Stofflichen und Unorganischen der raffinierteste Realismus herrscht. Haare und Augenbrauen, Spitzen, seidene Gewänder, Ketten und Ohrringe, Schuhe und Strümpfe werden mit einem Verständniß in Marmor nachgebildet, das auch dem entschiedensten Gegner der italienischen Nippesfiguren laute Bewunderung ablockt. Da ist ein niedlicher Debardeur von Ambrogio, der schelmisch lächelnd seine Maske lüftet. Die Hacken der zierlichen Stiefletten sind spiegelblank polirt, dann kommt das stumpfe Leder, der gerippte Strumpf, der Atlas des Höschens und die Spitzen, die das sammetne Wamms umsäumen. Alles ist verschiedenartig behandelt und so scharf charakterisirt, daß man über die Art eines jeden Stoffes nicht im Zweifel sein kann. Ferner betrachte man genauer eine nackte Frau, der ein Knabe einen Spiegel vorhält. Sie hat eine schöne Kette um den Hals und den Busen gelegt und blickt prüfend in den Spiegel. Die reich gegliederte Kette, die nur leicht auf dem Busen aufliegt, ist vollkommen frei, mit dem Körper aus demselben Stücke gearbeitet und auf das Sauberste polirt, um den Kontrast zwischen Körper und Kette zu verschärfen.

Es gibt fast nichts mehr auf der Welt, was der italienische Bildhauer nicht in Bronze, Marmor und Thon zu imitiren sucht und versteht. Man kann sich schwerlich einen Gegenstand denken, welcher der plastischen Kunst mehr widerstrebt als der Regenschirm. Der Italiener ist anderer Meinung. Er formt zum Schmucke einer Fontäne eine Kindergruppe, die sich vor dem herabfallenden Wasser unter einem aufgespannten Regenschirme schützt, es gelingt ihm diese Gruppe in Thon zu brennen, und der Regenschirm ist fortan für die Plastik erobert.

Einen ganz andern Weg, als die Mehrzahl seiner Landsleute, hat Focardi eingeschlagen, ein in London ansässiger Bildhauer und ohne Zweifel das originellste Talent unter den Italienern. Er hat die Handfertigkeit seiner Heimatsgenossen dem englischen Realismus dienstbar gemacht und so Gruppen geschaffen, denen an sprühender Lebendigkeit und Kühnheit nichts in den plastischen Abtheilungen der Weltausstellung an die Seite zu setzen ist. Im Gegensatz zu seinen Landsleuten kultivirt Focardi mit Vorliebe das niedrige, derbkommische Genre. Er bildet keine Nymphen und Amoretten, sondern entnimmt seine Stoffe dem englischen Familien- und Straßenleben. Da ist ein Arbeiter, der heimkehrt und sein Baby herzt und küßt, dort eine alte Frau, die einen sich kräftig sträubenden Jungen mit dem Badeschwamm traktirt. An Lebendigkeit werden diese beiden Gruppen noch durch eine dritte übertroffen, von der man sagen kann, ihres Gleichen sei noch nicht dagewesen. Zwei zerlumppte Zeitungs-

jungen, jeder einen eben empfangenen Penny zwischen den Zähnen, der eine den Standard, der andere den Daily Telegraph in der ausgestreckten Hand, kommen eiligen Laufes herbeigestürzt. Jeder schreit: *I am first, Sir!* Es ist kein Relief, sondern eine bis in's kleinste Detail ausgearbeitete Freigruppe in lebensgroßen Figuren. Englische Wahrheit vereinigt sich hier mit italienischer Kühnheit. Es herrscht ein Leben, eine Bewegung, eine Energie in dieser Gruppe, wie sie die genialen, flotten Zeichnungen des Londoner PUNCH erfüllt.

Einen ganz ähnlichen Charakter zeigen zwei Gruppen des Florentiner's Ximenes: zwei Straßenjungen, die beim Ballspiel mit einander in Streit gerathen sind und sich auf das Wüthendste raufen, — der eine drückt den andern gegen eine Mauer — und ein junger Akrobat, der auf einer Kugel balancirt, die sich eine schiefe Ebene hinabbewegt. Mit den Gesetzen plastischer Schönheit und Ruhe darf man natürlich an solche Gruppen nicht herantreten. Man findet nicht eine einzige ruhige Linie, nicht eine, die nicht von der andern rücksichtslos durchschnitten wird. Es wird auch nicht an Leuten fehlen, die diese Spiegelbilder des realen Lebens abscheulich finden. Aber sie bezeichnen immerhin einen Fortschritt der plastischen Kunst, vielleicht sogar schon die Grenze dessen, was überhaupt noch erreicht werden kann.

Auf fremdem Boden ist auch das originellste Talent erwachsen, dem wir innerhalb der italienischen Malerei begegnen, oder es hat doch wenigstens aus fremdem Boden die Inspirationen für ein Bild geschöpft, das um seiner pikanten, geistvollen Originalität willen zu den interessantesten der Weltausstellung gehört. Es scheint als hätte der Maler, F. P. Michetti, den japanischen Lackmalern ihre koloristischen Reize abgelautet und versucht, den barocken Schematismus dieser genial komponirenden Künstler in eine freie Natürlichkeit zu übersetzen. Er nennt sein Bild: *Prima vera con amore*, weil es die Frühlingslust junger Menschenkinder darstellt. Man sieht einen Hügel am Gestade des tiefblauen Meeres, aus dessen braunem Erdreich eben das erste Gras gesprossen ist. Im Mittelgrunde, unterhalb des Hügels, werden die weißblinkenden Zinnen und Mauern einer Stadt von asiatischem Charakter sichtbar, und weiter begrenzt den Horizont das von einigen weißen Segeln belebte Meer, über das sich ein lichtblauer Himmel spannt. Auf dem Hügel tummelt sich eine lustige Gesellschaft von Kindern und jungen Mädchen, die in übersprudelnder Lustigkeit ihre Oberkleider abgeworfen haben und nun herum-springen, singen und tanzen. Einige sind auf einen rothblühenden Mandelbaum geklettert und wiegen sich in den Nestern. Andere wälzen sich mit Kindern auf einer Decke herum, die inmitten des Hügels ausgebreitet ist. Eines der Mädchen liegt in süßer Ruhe unter einem Baume, dessen noch blätterlose Nester ihre Schatten auf den reizend modellirten, nackten Oberkörper

werfen. Die ganze Gesellschaft ist in volles goldiges Sonnenlicht förmlich gebadet. Alles auf dem Bilde, so kann man mit einer erlaubten Metapher sagen, jauchzt: die Farbe, das Licht, die Natur und die Menschen. Die Tracht der Mädchen ist der japanischen am meisten ähnlich. Vielleicht hat der Maler einen Küstenstrich dieses von der Natur verschwenderisch begabten Inselreichs darstellen wollen, vielleicht auch eine Gegend am Mittelmeer, die er dann mit Gestalten seiner Phantasie bevölkert hat. Aber japanisch ist nun einmal der Charakter des ganzen Bildes, der kaum spannenlangen Figürchen, die mit einer bewunderungswürdigen Grazie und Feinheit modellirt sind.

Zu dem merkwürdigen Bilde gehört ein merkwürdiger Rahmen. Er ist braun bemalt und mit allerlei seltsamem Gethier versehen, das auf einer freigearbeiteten Stange hockt, welche die innere, dem Bilde zugekehrte Seite des Rahmens umgibt. Da sitzen Vögel und Krebse, da ringelt sich eine grün-bronzierte Schlange herum, und darüber sieht man silberne Sterne und in der Luft herumfliegende Figürchen — in Summa, eine groteske Phantasie, deren Reiz durch das Geheimnißvolle und Räthselhafte nur noch erhöht wird.

Im Uebrigen ist die italienische Malerei in vollständiger Abhängigkeit von Frankreich befangen. Sie hat sich von der großen künstlerischen Vergangenheit ihres Landes vollständig freigemacht und kokettirt, wie die französische Malerei, mit koloristischen Bravourstücken, denen jeder geistige Inhalt fehlt. Sie theilt zwar nicht mit ihr die Vorliebe für das Grauenhafte und Bizarre; dafür fehlt ihr aber die Malerei großen Stils, die vom Staate nicht protegirt, auf der Ausstellung auch nicht vertreten ist. Trotzdem hat sie einen mehr volksthümlichen Charakter. Das Leben der Landleute, die Volksfeste, die religiösen Ceremonien finden liebevolle Schilderer, die scharf zu beobachten und charakteristisch darzustellen wissen. Da kommt ihnen freilich, besonders wenn sie das Getümmel rauschender Volksfeste darstellen wollen, der prickelnde Colorismus der modernen französischen Schule sehr zu statten.

Aus dieser Abhängigkeit von Frankreich erklärt es sich, weshalb die verschiedenen Malerschulen Italien's die mailändische, die florentinische, die römische und die neapolitanische, keine besondere Physiognomie besitzen. Während sich in Deutschland unter völlig ähnlichen Verhältnissen scharf gesonderte Schulen gebildet haben, die nicht wenig zu der großartigen Vielseitigkeit der deutschen Malerei beitragen, sind die italienischen Malerschulen sämmtlich Filialen von Paris. Nur die venetianische hat sich einen eigenen, augenscheinlich von Wien, zum Theil auch von unserem Passini beeinflussten Charakter gewahrt. In Mailand sind neben den französischen wenigstens noch deutsche Einflüsse bemerkbar, besonders an den beiden Induno's. Der eine, Domenico, hat ein figurenreiches Bild ausgestellt, welches die Grundsteinlegung der Galeria Vittore

Emanuele in Mailand durch den König zum Gegenstand hat. Der andere, Jeronimo, erinnert in seinen Schilderungen aus dem italienischen Bauernleben an den Münchener Mathias Schmid.

Die ausgezeichnetsten Maler Italien's, Pasini, de Nittis und Castiglione, gehen gar nicht mehr aus Paris heraus. Sie gelten als Glieder der französischen Schule. Pasini figurirt mit einer Serie von Bildern aus dem Orient, die sich durch eine ganz ungewöhnliche Farbenpracht auszeichnen. Sie sind unzweifelhaft die besten Darstellungen orientalischer Natur, die auf dem Marsfelde zu sehen sind. Theils Landschafts- theils Architekturbilder, weisen sie alle auch der figürlichen Staffage einen gewissen Platz an, aber immer so, daß der landschaftliche und architektonische Hintergrund, das wunderbare Spiel der Lichter und Schatten, die Luft, die Sonne, der Staub, die Vegetation die Hauptsache bleiben. Es fehlt ihnen daher der ethnographische Werth, den z. B. die orientalischen Bilder unseres Genz besitzen, der den Menschen zur Hauptsache macht, ohne dabei die Natur zu vernachlässigen.

De Nittis ist ein vollständiger Kosmopolit. Italiener von Geburt, malt er Ansichten von London und Paris so liebevoll, so treu und so lebendig, wie sie kein Engländer und kein Franzose gemalt hat. Bald schildert er das unvergleichlich interessante Treiben in der Avenue des Bois de Boulogne, wenn die ganze und die halbe Welt von einem Wettrennen in Auteuil heimkehrt, bald das Getümmel am Pont Royal, bald malt er die neblige Themse, die stolze Westminsterabtei und die Parlamentshäuser, den Trafalger Square u. s. w., bald mit nüchterner Genauigkeit, bald mit schöpferischer, belebender Phantasie.

Völlig national hingegen, mit allen Fasern im Lande wurzelnd, ist die Kunstindustrie Italien's. Keine zweite Ausstellung gibt den Charakter ihres Landes mit solcher Treue und mit solcher schönen, echt künstlerischen Treue wieder. Ein Gang durch die Galerien Italien's gleicht einer Wanderung durch die stolze Vergangenheit und die fröhlich aufblühende Gegenwart des Landes, einer Wanderung durch das Land der Künste und der Sonne selbst. Man glaubt, daß hier die Sonne heller durch das weiße Zeltdach scheint, welches den grellen Reflex der durch die Glasdecke einfallenden Sonnenstrahlen mildert, man glaubt, daß hier lindere Lüfte wehen als in jeder andern Abtheilung des Marsfeldes. Ein heiterer, festlicher Glanz empfängt uns aller Orten. Ueberall wohin das Auge blickt, findet es einen angenehmen Ruhepunkt auf einem Bijou, einer Marmorstatue, einer Blume, einer Vase, einem kostbaren Möbel.

Wie in Frankreich sind auch hier Kunst und Kunstindustrie zu inniger Harmonie verwachsen. Man hat dieser Harmonie dadurch einen Ausdruck

gegeben, daß man eine große Zahl jener oben geschilderten Marmorstatuen, jener koketten Nymphen, jener lieblichen Kinderfiguren in der Industrieabtheilung aufgestellt hat, wo sie den leuchtenden Mittelpunkt mancher üppigen Pflanzengruppe abgeben.

Aus allen Erzeugnissen der italienischen Kunstindustrie tritt uns eine frische lebendige Schaffenslust, eine schwungvolle, malerische Phantasie, eine technische Fertigkeit entgegen, in der sich romanische Findigkeit und Gewandtheit mit germanischer Zähigkeit und Ausdauer paaren. Gleichwie England hat Italien nicht Proben von seinen sämmtlichen Industriezweigen ausgestellt, sondern es hat nur eine Uebersicht über diejenigen kunstindustriellen Produkte geboten, in welchen es entweder einzig dasteht oder doch mit jedem anderen Volke erfolgreich rivalisiren kann.

Marmor- und Glasmosaiken, inkrustirte Möbel, Spiegel, Leuchter, Schaalen und andere Geräthe aus Glas und Schmucksachen: das sind die Domänen Italien's, seine Bijouterieen und Quincaillerieen, die der Besucher Italien's liebgewonnen hat und die sich dann auf dem Weltmarkte eingebürgert haben. Venedig, Mailand, Florenz und Rom waren und sind die Hauptorte dieser verschiedenen Zweige der Kunstindustrie. Die Glaswaarenfabriken von Venedig und Murano, die der Salviati's an der Spitze, sind für gewisse Zweige der Glaswaarenindustrie die ersten der Welt. Besonders haben die Glasmosaiken Salviati's in den letzten Jahren eine weitreichende Berühmtheit erlangt. Indessen sind ihrer nur wenige und von kleinerem Umfange auf der Ausstellung zu sehen, die demjenigen nicht mehr imponiren, der Salviati's umfangreichstes Werk, das Glasmosaik an der Berliner Siegessäule, kennt. Desto belangreicher und interessanter ist die Sammlung herrlicher Krystallspiegel mit Glasrahmen, die mit einer verschwenderischen Fülle von Blumen und Guirlanden decorirt sind. In die leicht geschwungenen Gewinde sind vielfach auch farbige Blumen, in Roth, Grün, Gelb und Hellblau, verflochten, welche den phantastischen Reiz der lustigen, kühn erfundenen und auf das Sauberste ausgeführten Glasornamentation noch erhöhen. Neben den Glasfabriken Murano's blühen noch immer die venetianischen Glaspinnereien, die sich nicht mehr darauf beschränken, Teller, Körbe und Schüsseln aus gesponnenem Glase zu flechten, sondern die es in ihrer Kunstfertigkeit schon so weit gebracht haben, daß sie allerliebste Damenhüte aus farbigem Glase, in Braun und Rosa, herstellen und diese Hüte mit Bändern und kühnen Federstugen aus demselben Materiale garniren.

Zu einer noch höheren Blüthe als das Glasmosaik hat sich das Marmormosaik entfaltet. Auf diesem Gebiete haben die Italiener Sachen ausgestellt, die nicht bloß an und für sich unsere lebhafteste Bewunderung erwecken, sondern die zu dem Schönsten gehören, was uns die ganze große Ausstellung auf

dem Marsfelde bietet. Die römischen Mosaicisten Galandi, Kocheggiani und Achille Falcini sind die Meister des Fachs; ihnen reiht sich dann noch der Florentiner Scarfelli ebenbürtig an. Selbständige Mosaikgemälde, die bildmäßig in Rahmen gefaßt sind, bilden die höhere, mehr künstlerische Stufe dieser noblen Industrie, während Tischplatten aus schwarzem Marmor mit farbiger Mosaikeinlage die mehr handwerkliche und dekorative Seite derselben repräsentiren. Der Platz vor der Peterskirche in Rom und die Fassade der Kirche selbst, die malerischen Ruinen des Foro Romano, das Kolosseum haben den römischen Mosaicisten die hauptsächlichsten Stoffe für ihre Bilder gegeben, die in ihrer kunstvollen und präzisen Zusammensetzung auf eine gewisse Entfernung den Effekt von wirklichen Gemälden bis zur Täuschung erreichen. Die Preise für diese ungemein sauberen und mühsamen Arbeiten sind nicht allzu hoch. Ein Bild, das etwa  $3\frac{1}{2}$  Fuß Breite bei  $2\frac{1}{2}$  Fuß Höhe hat, kostet 5000 Frcs. Es ist natürlich, daß die ernsten, gradlinigen Formen der klassischen Architektur den Mosaicisten ein bequemerer Vorwurf sind als ein figurenreiches Gemälde. Aber die Geschicklichkeit der römischen Mosaikarbeiter weiß jetzt alle Schwierigkeiten zu überwinden. Die Umrisse einer raffaelischen Madonna hüßen in der Wiedergabe durch das Marmormosaik nichts von dem Rhythmus ihrer weichen Linien ein. Die Madonna della Sedia ist ein sehr beliebtes, oft nachgeahmtes Vorbild. Von besonderer Anmuth und köstlichem Farbenreiz ist eine Reihe von Einzelfiguren, die in schwarze Marmortafeln eingelegt sind, von dem bereits genannten Scarfelli in Florenz. Es sind italienische Bauern und Bäuerinnen, die Masken der alten italienischen Komödie, moderne Balletttänzerinnen, Debardeurs u. s. w., allerliebste Figürchen, zu deren Erfindung und Zeichnung sich französische Roketterie und Grazie mit italienischer Verve vereinigt haben.

Aus schwarzem, glänzend polirtem Marmor bestehen auch die Tischplatten, die mit farbigem Mosaik verziert sind. Blumen, Vasen, Vögel, Landschaften, Figuren bilden den Schmuck dieser Tische, der keine bildmäßigen Präensionen macht, sondern sich in bescheidenen dekorativen Grenzen hält. Eine der schönsten unter diesen Tischplatten ist dem Andenken Michelangelo's gewidmet. Der Künstler, Goffredo Gherardi, hat die Attribute, die Werkzeuge und die Produkte der vier Künste, in denen der seltene Genius exzellirte, in buntem, aber graziösem Gemisch auf der Platte ausgestreut: eine Nachbildung der berühmten Nacht vom Medizeergrabmal steht neben dem Tintenfasse des Dichters, darunter liegt der Zirkel des Architekten und der Grundriß der Peterskirche, ein Buch mit den Sonetten Michelangelo's, eine hellblaue Vase mit goldenen Ornamenten, Meißel, Pinsel und Palette. Durch diese Geräthe und Kunstgegenstände schlingt sich noch ein buntes Blumengewirr.

Unter den italienischen Goldschmieden nehmen Augusto und Alessandro Grenzboten III. 1878.

Castellani nach wie vor die erste Stelle ein. Ihre Nachbildungen etruskischer Schmucksachen sind in Wien zur Herrschaft gelangt und haben ihren Platz bis auf den heutigen Tag unbestritten behauptet. Die etruskischen, römischen und griechischen Halsketten, Diademe und Brochen, die in ihren Ateliers nach klassischen Mustern gefertigt werden, zeichnen sich durch eine vornehme Schönheit und Formenreinheit aus, die jetzt für die ganze italienische Gold- und Silberwaarenfabrikation, besonders für die Filigranarbeiten, maßgebend geworden ist.

Der italienische Schmuck: die Muschelskameen, die Korallen, in deren Bearbeitung eine erstaunliche Kunstfertigkeit erreicht ist, die Quincailleries aus Lava, die mit farbigen Blumen, Vögeln u. s. w. bemalt sind, als: Ohrringe, Brochen, Manschettenknöpfe, Berloques, Photographierahmen, Portrait-Albums, sind durch massenhaften Export und durch die Einwanderung italienischer Kunsthändler auch in Deutschland so bekannt und beliebt geworden, daß ich auf ihre Schilderung und Werthschätzung nicht näher einzugehen brauche. Ich will nur noch erwähnen, daß Castellani jetzt auch russisch-byzantinische Motive verwerthet und daß er eine Sammlung von Schmucksachen angelegt hat, die er den volksthümlichen, beim italienischen Landvolke gebräuchlichen nachbildet. Endlich hat er sich auch neuerdings auf die Emailfabrikation gelegt, wie es scheint, nach russischen Mustern, und hat auch auf diesem Gebiete bereits schöne Erfolge erzielt.

Als eine Novität der italienischen Kunstindustrie haben wir schwarz lackirte, mit farbigen Malereien decorirte Ofenschirme und Tischplatten zu verzeichnen, die hie und da mit Perlmutter inkrustirt sind, und zwar so, daß das roth und grünschillernde Perlmutter das Licht in dem Gemälde bildet. Diese originellen Ofenschirme sind theils Mailänder, theils venetianisches Fabrikat. Wir finden daher die bekanntesten Parteen aus jenen Städten auf ihnen dargestellt: den Rialto, den Dogenpalast, den Arco di Triompho, den Dom und den Skalaplatz. Wie das Perlmutter verwendet ist, mag die Darstellung des letzteren zeigen. In seiner Mitte erhebt sich die Marmorstatue Leonardo da Vinci's, auf die ein Sonnenstrahl fällt, dessen Glanz durch ein Stück rothschillernden Perlmutter's nachgebildet ist. Ebenso leuchten die Fenster der Galeria Vittore Emanuele, deren Portal sich zur Linken des Denkmals öffnet, in grünem und rothem Lichte, das seinen Glanz dem originellen Gedanken der Perlmutterinkrustation verdankt. —

Zu dem Trifolium, welches auf dem weiten Felde der Kunstindustrie die ersten Plätze einnimmt, tritt Oesterreich, Belgien und Japan hinzu. In zweiter Linie sind dann noch Rußland, die Schweiz und Dänemark zu nennen, die für gewisse Zweige des Kunstgewerbes auf dem Weltmarkte tonangebend sind: Rußland für Emailarbeiten, Goldmosaik, Malachitsachen und Lackmalereien auf

Silber, Dänemark für Thongeschirr und Silberfiligranschnuck, die Schweiz für Spitzen, irdenes Geschirr, Uhren und Juwelierarbeiten. In der Spitzenindustrie hat, was die Feinheit des Fadens anlangt, Belgien immer noch die Führung. Inmitten der belgischen Ausstellung ist diesem Industriezweige ein Tempel errichtet worden, der die lustigen Gewebe von Brüssel, Mecheln und Antwerpen aufgenommen hat: Spitzengardinen, ganze Roben, Handschuhe, die den ganzen Arm bedecken, Strümpfe in schwarz und in weiß, Ueberzüge für Stiefletten, Mantillen, Fächer und Sonnenschirmbezüge, die mit Schäferszenen à la Watteau oder mit italienischen Landschaften decorirt sind. Im Ganzen herrscht aber in der belgischen Spitzenindustrie, was den ornamentalen Theil anlangt, ein ziemlich stilloser Naturalismus. Dasselbe gilt von den St. Galler Spitzen. Hier steht Oesterreich obenan, besonders seit Professor Stordt seinen geläuterten Geschmack und sein Erfindungstalent der Spitzenindustrie dienstbar gemacht hat. Wir finden Fächer und Sonnenschirme, die nach seinen Entwürfen gewebt oder geklöppelt sind, von wahrhaft klassischer Schönheit.

Wie Brüssel die Vorschule von Paris, so ist Belgien in industrieller Beziehung die Filiale Frankreich's, aber eine Filiale, die selbständig denkt und schafft und die drauf und dran ist, ihr Mutterland zu überflügeln. Hier fehlen die Maßlosigkeiten, die Extravaganzen, die ein feingebildetes Auge verlegen. Es scheint, als hätte die Nachbarschaft des zähen Holländers die Wildheit des Romanen in wohlthätiger Weise temperirt. In der Zimmerdekoration, in der Bronzewaarenindustrie, welche immer die unbestrittene Domäne der Franzosen war, kommen ihnen die Belgier fast schon gleich. In der Gobelinweberei folgen sie heimischen Traditionen. Rubens und van Dyk sind ihre vornehmsten Vorbilder. Ihre Farbe ist nicht so glänzend wie die der französischen. Sie ist absichtlich abgetönt, um an die klassischen Gobelins zu erinnern, und dadurch ist ihre Wirkung gediegener, monumentaler. Einen besonderen Ruf besitzt die belgische Spiegelfabrikation, die der französischen entschieden überlegen ist. Die Manufaktur von St. Dignies hat unter anderem eine Spiegelscheibe ausgestellt, die sechszehn Fuß in der Breite und zweiundzwanzig in der Höhe mißt. —

Wenn Japan — das ist das allgemeine Urtheil über dieses merkwürdige Wunderland — so fort arbeitet, wie es in den letzten fünf Jahren gearbeitet hat, so hat es in einem Dezennium alle Völker des Abendlandes überflügelt. In der That droht der europäischen Kunstindustrie von dorthier eine große Gefahr. Man schwankt schon, welchen Bronzearbeiten man den Vorzug geben soll, den französischen oder den japanischen. Vergebens bemühen sich die Pariser Bronzeindustriellen hinter die Geheimnisse der Japaner zu kommen. Hier ist noch die alte Abgeschlossenheit maßgebend, während sich sonst die Produkte des

ostasiatischen Inselreichs in breitem Strom auf den Kontinent der alten Welt ergießen.

Während das arg zurückgekommene China die Erzeugnisse seines Kunstfleißes in prunkvollen Schränken mit gewaltigen Schnabelbüchern, die mit allen Farben des Regenbogens, mit Gold und Silber bemalt sind, ausgebreitet hat, haben sich die Japaner mit den schwarzen, über alle Maßen schmucklosen Vitrinen begnügt, welche die französische Ausstellungskommission ihnen zur Verfügung gestellt hat.

China verhält sich zu Japan wie das alte Egypten zum klassischen Griechenland. Dort das unerschütterliche Festhalten an der Tradition, an dem überkommenen Kanon und als Folge davon eine völlige Stagnation, hier gleichfalls die Ehrfurcht vor der Tradition, aber doch eine vollkommen freie Bewegung innerhalb derselben, eine konsequente Aus- und Fortbildung innerhalb der überlieferten Prinzipien.

Nichts ist für die Würdigung dieser Thatsache instruktiver als wenn man z. B. japanische Lackarbeiten des vorigen Jahrhunderts mit den gleichartigen Produkten der Gegenwart vergleicht. Das Louvre enthält eine interessante Sammlung von japanischen Dosen, Tellern und Kästchen, welche aus dem Besitze der Königin Marie Antoinette stammen. Sie zeigen uns, welche kolossalen Fortschritte die Japaner allein in diesem Zweige ihres Kunstgewerbes in hundert Jahren gemacht haben, obwohl das Fabrikations- und das Ornamentationsprinzip, obwohl Material und Farbe dieselben geblieben sind. Aber man braucht gar nicht einmal so weit zurückzugreifen, um diese Fortschritte zu konstatiren. Selbst in der kurzen Spanne Zeit, die seit der Wiener Weltausstellung verflossen ist, haben die Japaner unendlich viel gearbeitet und durch ihre glänzende Ausstellung auf dem Marsfelde ganz Europa in Erstaunen gesetzt.

Man hat geglaubt, daß ihre Verührung mit der europäischen Kultur ihrer heimischen Industrie gefährlich werden würde, man hat sogar schon in Wien Merkmale der Verwilderung und europäischer Geschmacklosigkeit erkennen wollen. Aber diese Gefahr ist nicht eingetreten. Im Gegentheil! Es scheint, als hätte die Verührung mit der europäischen Welt, als hätte der Beifall, den die zierlichen und glänzenden Erzeugnisse der japanischen Industrie seit 1867 in allen zivilisirten Ländern Europa's gefunden, die Japaner zu immer erhöhten Anstrengungen veranlaßt. Ihre Genialität, ihre Phantasie, ihr dekorativer Geschmack, ihre Technik haben sich zu einer Höhe emporgeschwungen, die vordem niemals von ihnen erreicht worden ist.

Mit ihren Leistungen haben sich aber auch ihre Ansprüche gesteigert. Die auffallend billigen Leistungen, mit welchen die Japaner debutirten, gehören bereits der Geschichte an. Ein Paar Bronzeschaalen mit Silberinkrustation, einen

Fuß im Durchmesser zählend, kostet heute 6500 Frcs. Eine Bronzevase, die allerdings die respectable Höhe von ca. sechs Fuß erreicht und mit dem wundervollsten Rankenwerk, mit fein ausgearbeiteten Blumen, Figuren und Bäumen, die einen förmlichen Wald bilden, decorirt ist, kostet 10,000 Frcs.

Porzellan, Lackarbeiten, Bronzen und Seidengewebe bilden nach wie vor die Stärke der japanischen Industrie. Versuche, neue Industriezweige zu kultiviren, sind nicht gemacht worden. Aber innerhalb der einmal beherrschten Gebiete sind eben jene eminenten Fortschritte zu konstatiren, von denen oben die Rede war. Die gegenwärtige Ausstellung zeigt uns unter Anderen Schildpattschalen, die mit Lackmalereien decorirt sind, in einer Größe, wie man sie vorher nicht gesehen hat, Schalen, die bis drei Fuß im Durchmesser zählen. Die goldenen und silbernen Ornamente, Figuren und Landschaften der Lackmalereien erhalten jetzt noch ein weit stärkeres Relief und erzielen dadurch eine noch größere dekorative Wirkung. Daß auch andere Farben neben Silber und Gold, Roth, Grün und Blau, mehr und mehr in Aufnahme kommen, dürfte man weniger gut heißen, als die Einführung von Perlmutter in das ornamentale System, das sich mit Gold und Silber zu schönster Harmonie vereinigt.

Die Pariser haben übrigens dafür gesorgt, daß die Japaner schnell die Helden des Tages wurden. Mit wahren Heißhunger haben sie sich auf die Porzellan service, besonders auf die prächtigen roth und gold bemalten, auf die Bronzeschalen, die mit unübertrefflicher Meisterschaft und Sauberkeit ziselirt sind, auf die lackirten Ofenschirme und die herrlichen Emaillen gestürzt: drei Tage nach Eröffnung der Ausstellung war kaum noch der sechste Theil der ausgestellten Gegenstände nicht in festen Händen. —

Die dänische Kunst zeigt nicht die leiseste Spur eines nationalen, oder auch nur eines eigenthümlichen Charakters, eine Erscheinung, die darin begründet sein mag, daß die Künste in Dänemark erst seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, — die Kopenhagener Akademie wurde 1754 gegründet — eine systematische Pflege gefunden haben. Dänemark's größter Künstler, vielleicht sein einziger, hat seine Ausbildung in Italien erfahren, fast alle seine Werke sind unter italienischem Himmel gereift. Man hat zwar in Kopenhagen seinem Andenken ein ganzes Museum geweiht, aber Thorwaldsen hat in seinem engeren Vaterlande keinen würdigen Nachfolger gefunden. In der Malerei ist Dänemark nicht fördernd oder bahnbrechend aufgetreten. In der dänischen Kunstabtheilung erregen nur drei Maler unsere Aufmerksamkeit: der Historienmaler Bloch, ein Schüler des Düsseldorfers Bendemann, der Thier- und Landschaftsmaler Wache und der Architekturmaler Hansen. Aber ihre Werke sind doch nicht von solcher Bedeutung, daß sie sich an dem großartigen Wett-

kämpfe auf dem Marsfelde, wo Engländer, Franzosen, Deutsche und Oesterreicher auf dem ersten Plane stehen, mit Erfolg theilnehmen können.

Was der dänischen Kunst fehlt, besitzt hingegen ihre Industrie: einen nationalen Charakter und einen originellen Zug. Es sind freilich nur zwei Gebiete des Kunstgewerbes, die hier in Betracht kommen: die Thon- und die Silberwaarenindustrie. Die dänischen Thonwaaren haben in den letzten Jahren um ihres feinen Gefüges und ihrer zierlichen Form willen einen Weltruf erreicht. Es waren zuerst die vortrefflichen Nachbildungen etruskischer und griechischer Vasen, die allgemeinen Beifall fanden: die Vasen alten Stils mit schwarzen Figuren auf rothem Grunde und die Vasen der Blüthezeit mit rothen Figuren auf schwarzem Grunde. Aus der antiken Imitation entwickelte sich dann ein klassizirender Stil, der über die alten Muster hinausging: man stellte auf dem Bauche lichtgelber Thongefäße Szenen aus dem griechischen Leben in allen Farben dar. Der Stil dieser Darstellungen entfernt sich zwar ziemlich weit von der antiken Würde — er schwankt zwischen der süßlichen, eleganten Auffassung des premier empire und der gefälligen Anmuth Thorwaldsen's — indessen fehlte auch diesen Vasen nicht der Beifall des internationalen Publikums. Eine dritte Gruppe dänischer Thongefäße entlehnt ihre Motive nationalen Ueberlieferungen: sie umfaßt die schwarzen, glasierten Vasen mit farbigen Ornamenten und Blumenguirlanden, die als spezifisch dänische Thonwaaren auf den Markt kommen.

Als Hauptvertreter der Silberwaarenindustrie figurirt auch in Paris wieder P. Christesen aus Kopenhagen. Das Silberfiligran und die Imitation altscandinavischer Schmucksachen, die Ausbeutung der nordischen Gräberfunde für die moderne Kunstindustrie, das sind die vornehmsten Aufgaben, die sich Christesen gestellt und die er mit großem Geschick gelöst hat. Das skandinavische Museum in Kopenhagen liefert ihm eine Fülle von Vorbildern, die er für den weiblichen Schmuck und das Tafelgeräth mit Geist und Geschmack zu verwerten weiß. Armbänder, die vor einem Jahrtausend eine edle Friesin getragen hat, erstehen wieder in altem Glanze. Broschen, Ohrgehänge mit glänzenden Schilden, die an dünnen Silberfäden hängen, Medaillons, alles ist in feinstem Silber- und Goldfiligran hergestellt und, was nicht von geringer Bedeutung ist, für einen so mäßigen Preis, daß die Verbreitung des dänischen Filigrans der des italienischen gleichkommt oder dieselbe noch übertrifft.