



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Bucher, Bruno: Japanische Künste.

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

Japanische Künste.

Von Bruno Bucher.



ehr als einmal ist das große Inselreich im fernsten Osten für Europa entdeckt worden. Entdeckt, darf man sagen, obwohl dessen Existenz nie wieder in Vergessenheit geraten war, seitdem Marco Polo, der Venezianer, zu Anfang des vierzehnten Jahrhunderts durch seine Nachrichten von der Insel Zipangu, wo es Dächer und Wandvertäfelungen von gediegenem Golde geben sollte, die Phantasie seiner Landsleute entzündet hatte. Selbst hatte er das Wunderland nicht berührt; er erzählte nur wieder, was ihm in China mitgeteilt worden war, und Zipangu ist auch in venezianischer Schreibart der chinesische Name des Landes: Jipang. Dieses Zipangu suchte noch beinahe zweihundert Jahre später der Genuese Columbus, als er Westindien entdeckte; und nach abermals fünfzig Jahren (1543) gelangten portugiesische Seefahrer wirklich ans Ziel. Aber der Entdeckung und der Anknüpfung von Handelsverbindungen durch die Portugiesen, dann durch die Holländer, folgte wieder eine lange, bis in die Mitte unseres Jahrhunderts reichende Periode fast gänzlicher Abgeschlossenheit des Landes.

Um den Kontrast zwischen der Zeit vor dreißig Jahren und heute recht augenfällig zu machen, muß man sich erinnern, daß im Kataloge der ersten Industrieausstellung, zu welcher alle Völker des Erdballs eingeladen worden waren, Japan nur wie ein Anhängsel Chinas erschien, und zwar alles in allem mit vier Artikeln: Kupfer, vegetabilischem Wachs, Lackfirniß und einem Faserstoff, über den ich in den Berichten über jene Ausstellung von 1851 nichts finde — vielleicht war es Chinagrass oder Sute, die ja eben damals bekannt geworden waren. Noch erhöht wird der geradezu komische Eindruck, welchen diese Repräsentation eines so gewerbfleißigen Landes machen muß, wenn wir hören, daß die Holländer für gut gefunden hatten, von den Exporterzeugnissen Japans nichts weiter zu zeigen als Seife. Und doch waren sie die einzigen, welche damals Faktoreien auf Dezima bei Nangasaki haben durften, freilich unter so erschwerenden Bedingungen, daß jene Faktoreien wohl Gefängnisse genannt werden konnten.

Der Zufall wollte aber, daß eben in dem Jahre der Ausstellung und ebenfalls in London ein Werk publiziert wurde, *Memoirs of the Empire of Japan*, welches über die Gründe der Absperrung der Japaner gegen Fremde und vor allem gegen europäische Nationen dokumentarische Auskunft erteilte. Den ersten Portugiesen, welche das Land betraten, wurde von der Bevölkerung nichts in den Weg gelegt, und auch der Mikado schützte die Fremdlinge gegen die Bonzen. Diese erhoben nämlich gegen die Zulassung christlicher Missionäre, welche den

Grenzboten I. 1886.

Schiffen und Kaufleuten gefolgt waren, Einsprache im Namen der Religion. Doch da sie die Frage des Mikado, auf wie vielerlei Art das höchste Wesen in seinem Reiche verehrt werde, dahin beantwortet hatten: auf fünfunddreißig Arten, entschied er, daß dann auch die sechsunddreißigste keinen Schaden thun werde. Das Christentum verbreitete sich nun rasch, nach vierzig Jahren soll es bereits 200 000 Bekenner gezählt haben, und der Verkehr mit Europa gestaltete sich so lebhaft, daß die Ausfuhr, besonders an Gold, im Jahresdurchschnitt auf mehr als hundert Millionen holländischer Gulden geschätzt wurde. Aber die Propaganda muß sich nicht ausschließlich der friedlichen Mittel der Lehre und des Beispiels bedienen und die Kaufleute müssen die gewährte Freiheit mißbraucht haben. Dies beweisen die vier Fragen, welche im Jahre 1587 von Amtswegen dem portugiesischen Provinzial vorgelegt wurden: weshalb den Japanern der christliche Glaube aufgezwungen werden solle, weshalb die Jesuiten zur Zerstörung der buddhistischen Tempel aufhetzen, weshalb sie die Bonzen lästerten und verfolgten, endlich weshalb die Christen Eingeborne raubten und als Sklaven verkauften. Diese Anklagen zu entkräften, gelang dem Provinzial nicht, und nun erfolgte das Dekret, welches im Interesse der Ruhe und Ordnung die Bekenner des christlichen Glaubens des Landes verwies. Sonach haben die Portugiesen in Japan nicht zurückgestanden gegen die Spanier in Amerika, was fanatischen Glaubenseifer, Grausamkeit und Habsucht betrifft; nur stießen sie auf ein widerstandsfähigeres Volk, ein fester gefügtes Staatswesen und eine energischere Regierung. Und es liegt sogar ein Zug von Humor in dem Falle. Die Portugiesen scheinen nämlich, um sich der Konkurrenz der holländischen Kaufleute zu entledigen, in Japan die Vorstellung verbreitet zu haben, die Holländer als Protestanten seien gar keine Christen. Dies wird, nach der erwähnten Äußerung des Mikado zu urteilen, den Machthabern vorläufig ziemlich gleichgiltig gewesen sein; als jedoch die Austreibung der Christen beschlossen war, begründete es eine Ausnahme für die Holländer, die denn auch dritthalb Jahrhunderte hindurch die einzig geduldeten Fremden im Lande blieben, allerdings stets mit dem äußersten Mißtrauen beobachtet. Wiederholte Versuche der Engländer, festen Fuß zu fassen, blieben erfolglos.

Genug, als zu Anfang der fünfziger Jahre unsers Jahrhunderts die Nordamerikaner die Öffnung einiger Häfen erzwangen und andre große Staaten rasch ihrem Beispiele folgten, waren wir über die Geographie, die Verfassung, die Erzeugnisse des Landes kaum besser unterrichtet als die Jesuiten-Missionäre im sechzehnten Jahrhundert. Und trotzdem hatte der Kunststil der Japaner schon dreimal auf die Geschmacksrichtung in Europa mächtig eingewirkt, im sechzehnten, im siebzehnten und im achtzehnten Jahrhundert. Dies geschah jedesmal durch das Porzellan. Im sechzehnten waren es die Italiener, welche sich bemühten, Gefäße aus derselben Masse herzustellen, die ihnen zuerst auf dem Landwege über Indien durch die Araber, dann auf dem Seewege durch die Portugiesen bekannt

geworden war, und die so große Vorzüge vor allen andern Thonarten besitzt; die chinesische und japanische Dekorationsweise nahmen sie als Zubehör mit in den Kauf. Wie es jetzt scheint, ist damals wirklich in Venedig und Florenz das Geheimnis der Porzellanbereitung ergründet worden, vielleicht auch an andern Orten Italiens; doch verhinderten ungünstige Umstände verschiedener Art die industrielle Ausbeutung der Entdeckung, sie geriet wieder in Vergessenheit; aber mit ihr nicht gänzlich der asiatische Stil, dem wir wenigstens in der französischen Faience, einer Tochter der italienischen Majolica, noch hie und da begegnen. Nachhaltiger beeinflusste derselbe die Kunstindustrie, als im siebzehnten Jahrhundert die Faiencefabrikation zu Delft emporblühte und allgemeine Nachahmung fand. Die Holländer nannten wohl ihr Steingut Porzellan, richteten jedoch ihr Absehen weniger auf den harten und transparenten Scherben, als vielmehr auf eine porzellanähnliche Glasur; zugleich entlehnten sie den Ostasiaten Gefäßformen und Dekor. Und zwar ist es — wie bei deren Handelsverbindungen erklärlich — Japan, an welches uns die schönsten Delfter Erzeugnisse gemahnen, auch wenn die Originalmotive in das Niederländische übersezt, die Gefäßformen dem Zwecke angepasst, die landschaftlichen Szenerien und die Menschentypen von Nippon durch holländische Küstenbilder mit Windmühlen und Mijneheers ersetzt sind.

Und nun brach im achtzehnten Jahrhundert die allgemeine Porzellansucht herein, wie man sagen könnte, nun kam die Mode der chinesischen und japanischen Tapeten, der Pagoden und Figürchen, der chinesischen Tempelchen und Brücken u. s. w., nun entwickelte sich, unverkennbar unter dem Einflusse dieser Mode, der Stil des Rokoko, der als eine Verschmelzung der letzten Traditionen der Renaissance mit der asiatischen unsymmetrischen Arabeske angesehen werden kann. Das wird uns recht deutlich, wenn wir bei dem Durchwandern eines der vielen in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts erbauten oder doch im Innern decorirten Schlösser plötzlich ein Porzellanzimmer oder ein chinesisch-japanisches Kabinet betreten: da ist es, als ob wohl eine neue Melodie anhöbe, der Charakter des Musikstückes aber derselbe bliebe.

Die Unduldsamkeit, welche wenigstens in unsrer Zeit jede Stilperiode gegen die zunächst vorhergegangenen walten läßt, hat lange genug alles, was das vorige Jahrhundert geschaffen hatte, mit Acht und Bann belegt. Demgemäß wollten wir am Rokokostil auch das nicht gelten lassen, worin er einen unwiderstehlichen Reiz ausübt, und der Ausdruck Chinoiserie wurde mit verächtlicher Betonung auf alles angewandt, was ostasiatische Herkunft verriet.

Das ist, wie wir wissen, heute ganz anders geworden. Man bewundert die japanischen Erzeugnisse, man sammelt sie und ahmt sie nach, und die Franzosen haben schon ein neues Wort für die neue Richtung erfunden: japonisme. Ist diese neue Richtung nun wirklich, wie manche meinen, nichts andres als eine Laune? Doch kaum. Und wenn sie in der That vorübergehen sollte wie

eine Tagesmode, so würde sie auch diesmal dauernde Spuren hinterlassen; denn darüber können wir uns nicht täuschen, der Japonisme hat bereits einen Umschwung in unsern ästhetischen Ansichten zuwege gebracht.

Fragen wir uns zuvörderst, weshalb gegenwärtig die japanischen Arbeiten ein so großes und allgemeines Interesse erregen, da sie ihrem Wesen nach nicht etwas völlig neues für uns sind, und auch das Porzellan an sich nicht mehr etwas wunderbares ist, so dürfen wir als einen Grund wohl die Gewöhnung unsrer Generation bezeichnen, auf technische Prozeduren zu achten, bei den Dingen, die uns durch Schönheit fesseln, darnach zu forschen, wie sie gemacht worden sind. Und die japanischen Kunstarbeiten gaben und geben uns noch in dieser Beziehung gar viele Rätsel auf. Dann aber ist im Laufe der letzten Jahrzehnte unsre Kenntnis der japanischen Industrien und des japanischen Stils viel umfassender und gründlicher geworden und hat manches Vorurteil hinweggeräumt. Außer ihrem Porzellan kannte man früher vornehmlich noch Lack und Papiertapeten, und dabei wurde zwischen chinesisch und japanisch kaum ein Unterschied gemacht, was niemand zu verargen war. Denn nachdem wir gelernt haben, daß beide Völker sich in allen Dingen sehr wesentlich unterscheiden, merken wir bei noch genauerer Bekanntschaft, daß es mitunter doch sehr schwer fällt, gewisse ostasiatische Erzeugnisse, z. B. alte Porzellane, dem einen oder dem andern Volke zuzuschreiben. Den japanischen Lack hatten alle europäischen Völker nachgemacht; gänzlich ohne Aussicht auf Erfolg, da sie von der irrigen Meinung ausgingen, die noch vor etwa fünfzehn Jahren in einer französischen technologischen Encyclopädie ausgesprochen wurde, daß durch die Mischung verschiedener Harze und Farbstoffe bei dem richtigen Wärmegrade der japanische Lack überall hergestellt werden könne. Jetzt wissen wir das besser. Zuerst müßten wir die Baumarten (Rhus) bei uns akklimatisiren, deren Saft, aufs umständlichste und sorgfältigste geläutert, teils den bernsteinfarbigen, an der Luft bald braun und schwarz werdenden, teils den farblosen, aber Farbstoffe aufnehmenden Firniß liefern. Dann müßten wir Arbeiter haben, welche mit der unerschöpflichen Geduld und der peinlichen Genauigkeit das oftmalige Auftragen, das langsame Trocknen, das Schleifen des Lacks, das Bemalen mit Goldlack, das Auflegen und Eiseliren der Reliefs u. s. w. besorgten. Und nach Erfüllung dieser Vorbedingungen würde bei unsern Arbeitslöhnen die lackirte Waare vermutlich zehnmal so teuer kommen als die eingeführte japanische. Wie weit man es bei uns in der Nachahmung bringen kann, haben die Holländer gezeigt, und doch werden ihre lackirten Möbel und Teller von keinem Menschen, der echte Arbeit gesehen hat, für japanisch gehalten werden.

Von aller ostasiatischen Malerei hegten wir eine sehr geringe Meinung. Jene wunderlichen Völker kannten ja, wie wir ganz genau wußten, noch nicht einmal die Perspektive, sie wandten mit Vorliebe „schreiende“ Farben an, und auf ihren gemalten Tapeten, ornamentirten Geweben, Stickereien, Porzellan-

und Bronzevasen zc. stellten sie Lebendes und Lebloses völlig flach, ohne Spur von Modellirung dar — in diese Sätze läßt sich so ziemlich das allgemein verbreitete absprechende Urteil einer Zeit zusammenfassen, welche aus Klassizismus und Naturalismus ein so merkwürdiges Schönheitsgesetzbuch fabrizirt hatte. Gegenwärtig aber schämen wir uns beinahe unsrer damaligen Vorstellung, denn gerade was das Verhältnis der Japaner zur Malerei betrifft, haben sich innerhalb zweier Jahrzehnte die Ansichten gänzlich geändert. Die Japaner beherrschen Linear- und Luftperspektive so gut wie wir — wenn sie wollen; Zeichenfehler auf wohlfeilster Marktwaare, Fächern u. dergl. beweisen nichts gegen diesen Satz, denn sie kommen ja in den entsprechenden Regionen auch bei uns vor. Was man damals schreiende Farben nannte, nennen wir jetzt kräftige, ungebrochene; unser Auge ist für deren harmonische Zusammenstellung wieder empfänglich geworden, und nur noch Sonderlinge hängen dem Dogma an, daß ein feiner Geschmack sich durch Farblosigkeit dokumentire. Und ebenso haben wir längst als einen Vorzug erkannt, daß die orientalischen Völker in der gesamten Flächendekoration darauf verzichten, durch Licht, Schatten und Reflex den Schein des Körperhaften zu erzeugen; hat doch gerade diese Erkenntnis wesentlich dazu beigetragen, in Europa das Stilgefühl wieder zu wecken.

Und hier kommen wir auf einen Punkt, bei welchem wir des neuen, und wie ich glaube, völlig berechtigten Einflusses des Japonisme inne werden. Wir sind, oder besser gesagt, wir waren gewohnt, mit den Ausdrücken stilistisch und naturalistisch so zu operiren, als ob dieselben absolute Gegensätze bezeichneten. Der Naturalist in der dekorativen Kunst, sagten wir, entlehnt der Natur die Formen, wie er sie dort vorfindet, und übt an den Zufälligkeiten in der Bildung der Blumen, der Blätter, der Tiere zc. nur insoweit eine Korrektur aus, als ihm diese durch den malerischen Effekt geboten erscheint. Der Stilist hingegen führt die der Natur entnommenen Formen auf ihr Ideal zurück, welches in der Natur selbst niemals erreicht wird. Der Unterschied fällt am meisten in die Augen bei der Symmetrie, welche dem Stilisten Gesetz, der Natur aber unbekannt ist, da sie niemals die zwei Hälften eines Dinges so bildet, daß sie einander decken. Die Ornamentik der alten Welt, die orientalischen oder in Europa nach orientalischen Vorbildern gearbeiteten Gewebe und Stickereien u. s. w. bieten die klassischen Beispiele der Stilisirung in ihren absolut regelmäßig gehaltenen Akanthus-, Palmen-, Epheu- und Weinblättern, Rosen, Granatäpfeln zc. Aber wenn wir ganz aufrichtig sein wollen, müssen wir eingestehen, daß die Theorie, wie das den Theorien schon zu ergehen pflegt, nicht selten lebendigen Schöpfungen gegenüber in eine Verlegenheit geraten ist, aus welcher sie sich nur durch Kompromisse befreien konnte. Und solche Verlegenheit erwächst in verstärktem Maße vor der japanischen Flächendekoration. Ist die stilistisch? In strengem Sinne häufig nicht. Die Formen sind, die nachher zu besprechenden Ausnahmen abgerechnet, nicht förmlich stilisirt, nicht auf ihre Urform zurück-

geführt; vielmehr liebt es der Japaner, gerade jenen Abweichungen vom Schema nachzugehen, welche ihre Gebilde zu malerischen Erscheinungen machen. Ihm ist nicht nur die Symmetrie kein absolutes künstlerisches Bedürfnis, sondern ebensowenig jene Verteilung der Massen, welche in Ermangelung der Symmetrie uns durch ein gewisses Gleichgewicht entschädigt. Und wie er solcherart in der Anordnung des Ornaments so oft und scheinbar absichtlich gegen das verstößt, was wir Gesetzmäßigkeit nennen, so bildet er die Blume, das Blatt, die Ranke, das Insekt, den Vogel zc. nicht so, wie sie sein sollten, sondern wie sie wirklich sind. Der japanische Maler bekundet dabei eine Schärfe der Beobachtung, eine so feine Empfindung für alle charakteristischen Einzelheiten, wie sie wohl nur bei einem Volke gefunden werden kann, welches mit den noch ungeschwächten Sinnen des Naturvolkes die entwickeltste Fähigkeit, seine Eindrücke wiederzugeben, vereinigt. Mit den Augen des Jägers belauscht er die Waldbewohner in jedem Moment ihres häuslichen und ihres öffentlichen Lebens, wenn ich so sagen darf, und mit sicherer Künstlerhand hält er jede Bewegung, jede Wendung fest. Für die europäische Kunst z. B. existirt für die Darstellung des Fliegens, wie für das Laufen eines Vierfüßlers u. s. w. gewöhnlich nur sozusagen die mittlere Diagonale, derjenige Moment, in welchem durch den Übergang aus einer Bewegung der Flügel oder der Füße in eine andre ein Augenblick des Beharrens eintritt, welcher sich als Erinnerungsbild bei uns festsetzt: der Japaner fixirt die verschiedensten Stadien der Bewegung wie der Photograph in einem Augenblicksbilde. Mit ebenso bewundernswerter Virtuosität geht er auf die Eigenart jeder Pflanze ein.














Within ist er ein Naturalist? Auch diese Frage kann nicht einfach bejaht werden, da er nicht darauf ausgeht, die Pflanzen und Tiere, mit denen er die Flächen verziert, aus der Ebene heraustreten, den Schein der Körperlichkeit annehmen zu lassen. Ob er sie auf Porzellan oder Lack malt, sie in Email ausführt, mit Silberdrähten in Metall einlegt oder auf Seide sticht — nie übertreibt er die Charakteristik bis zu einem Grade der Naturtreue, welcher auf Täuschung abzielte.

Diese feine freiere Behandlung des Ornaments ist es nun, was allgemein Anklang findet, und wollten wir dieselbe für unzulässig erklären, weil sie allerdings über die von unsrer Theorie gezogenen Schranken hinausgreift, so würde sich von allen Seiten Widerspruch erheben. Das Publikum würde protestiren, welches jede Abwechslung willkommen heißt, und nicht minder die Industrie, welche sich keine Gelegenheit entgehen lassen will und kann, dem Verlangen nach Abwechslung zu genügen. Und wir dürfen auch mit gutem Gewissen einige Konzessionen machen, da es sich nur um den Buchstaben, nicht um den Geist unsers ästhetischen Gesetzbuches handelt. Und dieses Gesetzbuch selbst ist ja nicht von allem Anfang an dagewesen, sondern ein Produkt von Jahrtausenden des Schaffens und Schauens, von Wandlungen, die durch die Be-

rührungen verschiedner Rassen und verschiedner Kulturstufen allgemach in dem Stilgefühl wie in sittlichen Anschauungen, Rechtsgrundsätzen z. hervorgerufen worden sind. So hat sich das Abendland von den frühesten Zeiten her durch die westasiatischen und auch dann wiederholt durch die ostasiatischen Völker direkt und indirekt beeinflussen lassen. Es hat Typen der östlichen Flora und Fauna in einer Stilisirung übernommen, welche wesentlich durch die Techniken des Webens und Knüpfens bedingt war; aber schon mit derjenigen Flächendekoration, welche sich nicht in so festen Grenzen bewegt, mit der arabischen Stuckformanentik, mit der Malerei auf Thon u. s. w., zog eine viel freiere Bewegung ein. Und wenn wir nichts dagegen haben, daß durch den Faltenwurf eines Gewandes die in den Stoff gewirkten stilisirten Löwen, Adler, Palmen und Granatäpfel gefährlich verkürzt und zerschnitten werden, wenn wir dem Majolicamalerei gestatten, Schüsseln und Teller mit allen möglichen Göttern, Heroen und Schönen zu bevölkern, und zwar ohne Rücksicht auf die Gliederung des Gefäßes, dann brauchen wir auch an dem farbenprächtigen Vogel Jung-hoang, an dem freien Schwunge der Ranken und Zweige in der japanischen Ornamentik keinen Anstoß zu nehmen. Und sollte ja das Gesetz der Geradlinigkeit und Symmetrie hie und da noch auf andern Gebieten der bildenden Künste umgangen werden, so würde das angesichts der Uniformität der modernen Städte kaum zu beklagen sein, immer vorausgesetzt, daß auch darin Maß gehalten werde.

Unbekannt ist übrigens dem Japaner so wenig die Symmetrie wie die Stilisirung in unserm Sinne. An Porzellan- und Metallgefäßen kann man die erstere recht oft beobachtet sehen, die Verteilung des Ornaments auf Bauch, Rand, Hals z. eines hohlen Körpers entspricht nicht selten völlig unserm Stilgefühl; und in ihren Vorlagen für Weberei oder für das Patroniren auf Papiertapeten nötigt sie sogar die Rücksicht auf die Technik zu stilistischer Behandlung der Naturformen. Die Kreuzung der Fäden des Gewebes zieht dem zeichnenden Künstler Schranken, und die Patronenmalerei zwingt ihn, auf ununterbrochen fortlaufende Linien und auf ununterbrochene große Flächen zu verzichten. Unter gleichen oder ähnlichen Verhältnissen sind ja ohne Zweifel von jeher die stilistischen Pflanzen und Tiere entstanden. Nicht angestrebt wurde eine strenge Regelmäßigkeit der Figuren, sondern diese wurde durch den Stoff, auf oder in welchem das Muster auszuführen war, durch die Mittel der Ausführung und durch den Grad der Kunstfertigkeit bedingt.

Wie es zugeht, daß in den japanischen Malereien die Motive sich unzähligemale wiederholen und doch keine solche Wiederholung den Eindruck der Kopie macht, darüber sind wir erst in neuester Zeit aufgeklärt worden. Als man zuerst auf diesen Umstand aufmerksam wurde, hieß es: der Japaner ist eine Künstlernatur, es widerstrebt ihm, slavisch nachzumachen wie der Chineser. Das ist offenbar richtig, erklärt aber noch nicht, weshalb dennoch die Ausschmückung

der japanischen Industrieerzeugnisse sich in einem garnicht großen Kreise von Motiven bewegt. Die Aufklärung hierüber verdanken wir jenem kleinen, uns durch die Vermittlung Englands zugekommenen Buche, welches wohl als Grammatik der japanischen Ornamentik bezeichnet werden könnte. Dasselbe enthält eine Zeichenschrift für den ungelehrten Maler auf Porzellan, Lack &c. — Hieroglyphen, wie sie dem Shawlweber in Indien die Farben der einzuziehenden Fäden vorschreiben; nur wieder mit dem Unterschiede, daß der Indier mechanisch nach der Vorschrift arbeitet, während der Individualität des japanischen Arbeiters ein Spielraum gelassen wird. Das erwähnte Buch weist nämlich 54 Figuren auf, die durch verschiedene Kombinationen von fünf senkrechten Strichen mit wagerechten gebildet sind, und deren jede ein bestimmtes ornamentales Motiv bedeutet. Erhält z. B. der Arbeiter das Zeichen , so weiß er, daß er ein Schreibepult mit allem Zubehör an Pinselbehälter, Farbschüssel &c. malen soll;  bedeutet einen Kahn,  eine Brücke,  eine Gebirgslandschaft,  einen Schwarm Vögel,  blühendes Schilf,  Schilf mit Libellen,  Schmetterlinge,  zwei Papierblätter mit Pflanzenbildern,  einen Vogel über bewaldeten Hügeln,  die hinter Bergen aufgehende Sonne,  einen Fächer mit einer Ephauranke,  die Paulowniablüthe. Und so hat jede dortzulande beliebte Baum- oder Blumengattung, jedes Gerät, Gebäude u. s. w. ein bestimmtes Zeichen, und der Maler führt den betreffenden Gegenstand weder nach der Natur noch nach einer Vorlage aus, sondern konventionell, aber seine Phantasie, sein Schönheitsgefühl, sein besondres Talent, sein Naturstudium, sein Geschick, seine Routine verleihen dem Gemälde etwas Individuelles, es erzieht sich innerhalb des, wie gesagt, ziemlich eng begrenzten Vorstellungskreises jener unendliche Reichtum der Erscheinungen, welcher die Erzeugnisse des merkwürdigen Volkes so anziehend macht. Wenn wir uns dabei erinnern, daß, wie Viollet-le-Duc in seinem Dictionnaire du mobilier mit Recht hervorhebt, die Einführung gestanzter Details für das Ornament, welche dem erfinderischen Geiste des Arbeiters einen so großen Spielraum in der Zusammensetzung der Teile ließen, die Mannichfaltigkeit der Verzierungen in der mittelalterlichen Goldschmiedekunst erklärt, so erscheint es wohl der Erwägung wert, ob und wie die Methode der Japaner heutzutage für unsre Kunstindustrie nutzbar zu machen wäre. Sicherlich paßt sie nicht für jede Nation. Aber dort, wo ein Reichtum an Talenten vorhanden ist, die vielleicht nie selbständig etwas erfinden werden, die man daher auf den Schulen zwecklos mit Kompositionsaufgaben plagt, die jedoch beweglich genug sind, um das in der unumgänglich notwendigen Schule strengen Kopirens erlernte frei umzubilden, dort wäre sie vielleicht recht am Platze.

Der Unterschied in der Begabung ist so handgreiflich, daß ich mir nicht erlauben würde, ihn ausdrücklich zu erwähnen, wenn man ihn nicht gerade in der Gegenwart übersehe und sich abmühte, Dinge zu lehren, die sich nicht

lernen lassen. Nicht jeder kann Meister werden im Sinne des Goethischen Spruches. Wir haben ja auch auf schriftstellerischem Gebiete gewandte Stilisten, die nur fremde Gedanken aussprechen, wenn auch möglicherweise in viel besserer Form, als in der sie dieselben vorgefunden haben. Und so wird jahrelanges Üben im Komponiren den nicht zum schöpferischen Künstler machen, dem die Erfindungsgabe verjagt worden ist, wogegen es ihm möglicherweise Unzufriedenheit einflößen wird mit derjenigen Stellung, für welche er den natürlichen Beruf besitzt.

Wie wir einem Holzschnittwerke diesen Einblick in die Art der künstlerischen Produktion der Japaner verdanken, so haben wir durch diesen Zweig ihrer Literatur überhaupt erst eine richtige Vorstellung von ihrer Bedeutung als Kunstvolk gewonnen. Kunstgewerbliche Erzeugnisse ersten Ranges gelangen ja selten bis zu uns, das Beste befindet sich in festen Händen im Lande selbst, und dort scheint gegenwärtig das Sammeln alter Arbeiten ebenso eifrig wie bei uns als Liebhaberei und Spekulation betrieben zu werden. Davon abgesehen, hat in vielen Fällen der ausführende Künstler mit der Sprödigkeit des Materials, den natürlichen Bedingungen der Technik oder den Launen und Zufälligkeiten bei chemischen und physikalischen Prozessen zu kämpfen, kann er so oft garnicht mit Sicherheit berechnen, wie Form und Färbung aus dem Schmelzofen zum Vorschein kommen werden. Die Holzschnidekunst aber, noch in der uralten Verbindung mit dem Buchdruck von Schrift- und Bilderplatten, hat in tausendjähriger Übung eine Höhe der Vollendung erreicht, zu welcher wir bei all unsern technischen und mechanischen Fortschritten bewundernd emporblicken. Mit so feiner Empfindung, in so inniger Anschmiegunng folgt der japanische Formschneider noch der Handschrift des Zeichners, daß nicht selten Zweifel aufgetaucht sind, ob wir wirklich Schnitte und nicht vielleicht Abzügen vor uns hätten, oder ob die Farben wirklich durch den Druck oder nicht etwa durch Hand- oder Schablonenmalerei aufgetragen seien, ob nicht z. B. bei dem Herstellen farbiger Gründe, die sich allmählich verlaufen und von kleinen weißen Flecken durchsetzt zu sein pflegen, ein Schwamm zu Hilfe genommen werde. Diese Zweifel zu beseitigen, hatte man im verflossenen Jahre Gelegenheit.

Bekanntlich wurde im vorigen Jahre eine größere Anzahl von japanischen Arbeitern in der Welt herumgeführt, das sogenannte japanische Dorf, welches zuerst in London, dann in Berlin, endlich in München gezeigt wurde. Dem mit gewerblichen Berrichtungen einigermaßen vertrauten bot sich da allerdings nicht viel neues, während sich beobachten ließ, wie gering heutzutage im größern Publikum eben jene Vertrautheit ist: gewisse Prozeduren, welche an jedem Orte Europas genau ebenso vorsichgehen, z. B. das Formen eines Thongefäßes auf der Drehscheibe, erregte sichtlich das größte Staunen der Zuschauer. Früher lernte dergleichen jedes Kind kennen, aber je mehr „Weltstädte“ wir erhalten, desto schwieriger wird der natürliche Anschauungsunterricht, und dafür leisten

alle technologischen Museen u. dergl. keinen Erfas. Sehrreich war es vornehmlich, zu beobachten, mit welcher unermüdblichen Genauigkeit die Arbeiter zu Werke gehen, so die Zimmerleute und Tischler beim Zurichten des Holzes, auch wenn es sich nur um das Anpassen einer Leiste, um Nut und Feder u. dergl. handelt (was wir bereits bewundern konnten, als im Frühling 1873 die kleine japanische Ansiedlung im Wiener Prater eingerichtet wurde); so die Seidensticker, die, vor dem großen mit Stoff bespannten Rahmen kauend, ohne Vorlage, nur nach flüchtigen Umrißandeutungen, den Faden mittels einer winzigen Nadel hinunter- und heraufführen, stets überlegend, da sie das Detail ja erst während der Arbeit komponiren; so die Formschneider und Bildrunder. Während der eine höchst sauber eine Holzplatte schnitt, druckte sein Nachbar eines jener Farbenbilder, die zu Fächern, Schirmen, Laternen u. dergl. verarbeitet werden. Mit einem Pinsel trug dieser die Farbe auf die in seinem Schoße ruhende Platte auf, breitete das Papierblatt darüber und bearbeitete dies auf der Rückseite mit einem Ballen: mithin genau dieselbe Manipulation, welche vor Einführung der Druckpresse bei Herstellung der sogenannten Reiberdrucke gebräuchlich war. Jener Arbeiter lieferte nur ordinäre Waare, wie denn begreiflicherweise in dem „japanischen Dorfe“ nicht eben die größten Künstler vereinigt waren. Aber es leuchtet ein, daß bei diesem Verfahren, wo nicht die Farbenwalze alle erhabenen Partien gleichmäßig mit Farbe bedeckt, dem Drucker die Möglichkeit gegeben ist, durch stärkeren oder schwächeren, feuchteren oder trockeneren Farbeauftrag, durch teilweises Wegwischen u. s. w. das Kolorit sich verlaufen zu lassen, allmähliche Abtönungen und Übergänge zu bewirken. Aber es wird gleicherweise klar, welchen Zeitaufwand alle die japanischen Arbeiten erfordern, und daß deren Wohlfeilheit ungeachtet der Geschicklichkeit und des ausdauernden Fleißes der Künstler und Handwerker nur durch deren Bedürfnislosigkeit erreichbar ist.

(Schluß folgt.)



Gladstone und die irische Frage.



er bisherige Erfolg des neuen englischen Ministeriums beruht augenscheinlich darauf, daß sein Programm keinen bestimmten Plan in Betreff der irischen Frage enthält oder auch nur andeutet. Keiner der Liberalen und Radikalen, welche das Kabinet Gladstone bilden, tritt irgendwie gebunden an die Forderung nach einem Irland ins Amt, das von einem eignen Parlamente regiert wird. Man will in Bezug auf die Ansprüche der Homeruler eine Unterstützung und Prüfung anstellen, das ist alles, was vorsichtigerweise bis jetzt versprochen wurde. Ist es möglich, dem Verlangen der Parnelliten Gehör zu geben, ohne die Suprematie des Reichsparlaments über eine Lokalgesetzgebung zu beeinträchtigen, der