

Japanisches Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung (1873) und Justus Brinckmann

Tatsuhiko SUITO

ウィーン万国博覧会（1873）における
日本の美術工芸とユストゥス・ブリンクマン

水藤 龍彦

Japanisches Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung (1873) und Justus Brinckmann

Tatsuhiko SUI TO

ウィーン万国博覧会 (1873) における
日本の美術工芸とユストゥス・ブリンクマン

水藤 龍彦

Schlüsselwörter : Justus Brinckmann, Wiener Weltausstellung, Japanisches Kunstgewerbe

Einleitung

Justus Brinckmann, Gründer und erster Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg hielt im Februar 1905 zwei Vorträge in Wien. Diese Vorträge wurden nicht in gedruckter Form veröffentlicht, doch ausführliche, schöne handschriftliche Notizen sind gegenwärtig im Archiv des Museums aufbewahrt. Zum ersten Vortrag mit dem Titel 《Kunst und Handwerk der Japaner》 schrieb er eine Notiz, in der er sich an die Weltausstellung 32 Jahre zuvor erinnert. Darin stehen Sätze wie “Was ich Wien verdanke...bei Eitelberger¹ die Lehrzeit, von der Weltausstellung den ersten Einblick in die japanische Kunst“ und “Freilich war, wenn wir heute zurückblicken, nicht alles schön, was Japan uns bot ...”

Und am unteren Rand dieser Seite steht zu lesen:

„...immerhin war genug Gutes und Schönesin Wien zu sehen, das auf mich den tiefsten Eindruck machte. Den damals empfangenen Eindrücken verdanke ich, daß ich heute hier zu reden die Ehre habe.“

„Was ich Wien verdanke“. Das bedeutet für ihn: die Wiener Weltausstellung und damit auch die Begegnung mit der japanischen Kunst. Er kaufte damals japanische Lackarbeiten, Keramik, Metallarbeiten, Malereien, Korbflechtarbeiten und andere Gegenstände.

Bei seinem Besuch in Wien im Jahre 1873 war der 30jährige eine bekannte Persönlichkeit und hatte schon bei der Planung des hamburgischen Gewerbemuseums eine bedeutende Rolle gespielt. Seine Aufgabe bei der

¹ Rudolf von Eitelberger (1817-1885), österreichischer Kunsthistoriker. Direktor des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie.

Weltausstellung in Wien war es, Bericht über die “Holz-Industrie” zu erstatten. Er fungierte zudem auch als einer der Preisrichter.

Um den 'Eindruck' Brinckmanns vom japanischen Kunsthandwerk genauer beschreiben zu können, müssen wir zuerst einen Blick auf die Bedeutung der Wiener Weltausstellung werfen.

1 . Die Bedeutung der Wiener Weltausstellung für Japan und Österreich

Im Vergleich mit der Weltausstellung 1867 oder 1878 in Paris, ist bisher auf die Wiener Weltausstellung 1873 deutlich weniger Aufmerksamkeit gerichtet worden. Parallel zur Aichi Weltausstellung 2005 fand in Osaka die Ausstellung “Arts of East and West from World Expositions—Paris, Vienna, Chicago 1855-1900” statt. Die japanische Ausgabe des Ausstellungskatalogs enthält zehn Aufsätze, von denen sich sieben mit der Pariser Weltausstellung beschäftigen. Der Grund dafür liegt vielleicht darin, dass sich in Japan die meisten Forscher mit den japanischen Einflüssen auf die europäische Kunst und zwar überwiegend auf die französische und englische Kunst befassen. Hinzu kommt wahrscheinlich die Tatsache, dass die Habsburgische Monarchie, die damals die Weltausstellung veranstaltete, im Ersten Weltkrieg schon verschwunden war.

Die Teilnahme an der Wiener Weltausstellung war für die japanische Meiji-Regierung nach der Restauration zu Beginn der Meijizeit ein bedeutendes Unternehmen. Japan stellte über 6000 Gegenstände in Wien aus. Es handelte sich um die erste Weltausstellung in einem deutschsprachigen Land, die das 25. Jahr der Thronbesteigung des österreichischen Kaisers Franz Joseph feierte. Aber die Bedeutung dieser Weltausstellung wurde durch den Aktiencrash im gleichen Jahr zum größten Teil nichtig.

Im Jahre 1869 schloß Österreich mit Japan einen Freundschafts-, Handels-, Schiffsverkehrsvertrag. Kaiser Franz Joseph hatte im Mai 1871 in Wien diesen Vertrag unterschrieben. Sein Gesandter, Heinrich Ritter von Calice kam damit im Januar 1872 nach Japan, um ihn vom Meiji-Kaiser ratifizieren zu lassen. Er überbrachte dem japanischen Kaiser auch eine offizielle Einladung zur Wiener Weltausstellung.²

Die für die Weltausstellung bestimmten Kunsthandwerkstücke aus ganz Japan stellte man zuerst in Kyoto und Tokyo aus, um dem japanischen Volk die Bedeutsamkeit der Weltausstellung klarzumachen. “Die goldenen Dachreiter” vom Schloss Nagoya waren am auffallendsten. Man musste sogar ein zweites Schiff bereitstellen, um alle Gegenstände verladen zu können. Die Kosten betrugen ¥530,000. Dass dieser Betrag selbst nach 20 Jahren nicht überboten wurde, bestätigt den Eifer und die Ernsthaftigkeit der damaligen Regierung bei diesem Unternehmen.

Etwa 80 Japaner, zur Hälfte Fachmänner und Handwerker, fuhren nach Europa und arbeiteten nicht nur für die Ausstellung, sondern waren auch mit der japanischen Gartenanlage und dem Aufbau eines Schreins beauftragt. Ihre Arbeitsweise wurde vielerorts bewundert. Gleich nach der Eröffnung am 5. Mai besuchten

² Vgl. Peter Pantzer, *Japans Weg nach Wien --- Auftakt und Folgen*. In: Herbert Fux (Hrsg.), *Japan auf der Weltausstellung in Wien 1873*, Wien 1973, S.11.

der Kaiser und seine Gattin Elisabeth den japanischen Garten. Der Kaiser hielt eine kurze Rede.

Die Söhne von Siebold, Alexander und Heinrich, spielten als Dolmetscher und Berater eine große Rolle. Gottfried Wagener, der von der japanischen Regierung zur Modernisierung Japans ins Land geholt worden war, fungierte als technischer Berater.

Im Juni besuchte der bedeutende japanische Politiker Tomomi Iwakura die Ausstellung. Er befand sich zu dieser Zeit auf einer Reise durch einige europäische Länder.

200 Kunsthandwerksgegenstände wurden ausgezeichnet, fünf Ehrenpreise gingen an Japan. Die erste Teilnahme Japans an der Weltausstellung nach der Meiji-Restauration war ein überragender Erfolg.

SANO Tsunetami, der Direktor der Ausstellung, verwies die Handwerker auf die Umgebung von Wien, damit sie sich umsahen, um so viel wie möglich zu lernen. Die Museen nicht nur in Wien, sondern in ganz Europa, waren sehr stark an japanischem Kunsthandwerk interessiert. Ein Tausch der Gegenstände war durchaus üblich. Es gab manchmal glückliche Gelegenheiten, von Botschaftern anderer Länder die Artikel ihres Landes geschenkt zu bekommen. Brinckmann bekam 12 japanische Gegenstände von Shioda geschenkt.³

Als die japanischen Gesandten ihre Geschenke und käuflich erworbene Waren aus fremden Ländern per Schiff heimtransportierten, da geschah eine Tragödie; Im März 1874 versank das Schiff Neil nahe Izu im Meer. Eineinhalb Jahre später wurden insgesamt 68 Gegenstände aus dem Meer geborgen, ein großer Teil der Lackarbeiten war sogar noch fast unbeschädigt.

Auf Initiative des mitfühlenden Direktors des South Kensington Museums bekam Japan daraufhin 315 europäische Kunsthandwerksgegenstände geschenkt. Der englische Designer Christopher Dresser brachte diese Gegenstände nach Japan. Später fertigte er Produkte, die Einflüsse japanischer Kunsthandwerken aufzeigten und deren Modernität manchmal auf Bauhaus hindeuteten.⁴

2 . Das allgemeine Echo auf die japanische Ausstellung

Im Folgenden möchte ich die allgemeinen Reaktionen auf die japanische Ausstellung erörtern. Zunächst möchte ich auf das Buch von Friedrich Pecht eingehen: "Kunst und Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873". Der Autor war als Journalist spezialisiert für Kunst und Gewerbe und später als Herausgeber der Zeitschrift <Kunst für alle> in München tätig. Am Ende seines Berichtes vergleicht er japanische Porzellane mit chinesischen und würdigt die ersteren wegen des 'feineren Farbensinn[s]'. Er bewundert japanische Seidenstoffe mit den Worten " dass ich niemals so in Versuchung war, Einkäufe zu machen" und bedauert die Lage in Deutschland.

³ SHIODA, Makoto (1837-1917), japanischer Beamter. Er arbeitete zeitlebens für die Entwicklung des japanischen Kunstgewerbes.

⁴ Vgl. Claudia Delank, *Das imaginäre Japan in der Kunst – „Japanbilder“ vom Jugendstil bis zum Bauhaus*, München, 1996, S.199.

Leider muss man sich sagen, dass zwei Drittel — nein — neun Zehntel unserer Fabrikanten, dies absolut nicht im Stande, ja gar nicht fähig seien, den Reiz nur zu fühlen.⁵

Er unterlässt nicht die Bemerkung, dass Einkaufen japanischen Kunsthandwerks en vogue war. Aber seine Metaphorik wie 'Wagners Musik' oder 'Lieder ohne Worte' für die Farben der japanischen Porzellane ist meines Erachtens nicht sehr zutreffend. Man kann ihn nicht beiden Ästhetikern zur Seite stellen, die wir im folgenden erwähnen.

Julius Lessing, der Autor vom < Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873 >, war Jahrgang 1843 wie Brinckmann und an der Gründung des Gewerbemuseums in Berlin beteiligt. Ab 1872 war er Direktor der Sammlungen des Gewerbemuseums. Er versäumt keine Gelegenheit, ostasiatische (u.a. japanische) Erzeugnisse zu bewundern, und dabei verweist er auch auf die kritische Lage damals, die sowohl in Japan als auch in Deutschland bestand. Er kritisiert scharf die allgemeine Lage in Deutschland:

Das deutsche Kunstgewerbe befindet sich in arger Zerfahrenheit. Das einfache Gewerbe selbst ist auf dem schlechtesten Wege — dem, Alles möglichst billig herstellen zu wollen.⁶

Lessing zufolge fehlt es deutschen Künstlern an der 'Führung mit dem Handwerk'. Er hält es für sehr wichtig, dass Gewerbemuseen gute Sammlungen besitzen, weil dadurch kunstgewerbliche Überlieferung jedermann zugänglich und anregend wird.

Dieser Meinung würde Brinckmann sicher beistehen. Über den Status quo des japanischen Kunstgewerbes liefert er auch scharfe Kritik.

Der Japaner verlässt seine gute sorgfältige Manier der Lackarbeiten und macht Dutzendwaare für den europäischen Markt.⁷

In dem Abschnitt über die Porzellane sagt er, es gebe in Japan zwei Richtungen. Die eine bestehe völlig in der Überlieferung und Lessing würdigt sie über die Maßen.

[...] die Zeichnung [ist] leicht und elegant mit guter Beobachtung der Natur und einer Phantastik, die uns zwar fremdartig erscheint, aber trotzdem von wahrhaft künstlerischem Geiste beseelt ist.⁸

⁵ Vgl. Friedrich Pecht, *Kunst und Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873*, Cotta, 1873, S. 298.

⁶ Vgl. Julius Lessing, *Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung, 1873*, Wasmuth, 1874, S.231.

⁷ Ibid., S. 24.

⁸ Ibid., S.203.

Andererseits breitete sich in neuerer Zeit die Tendenz zur 'Naturwahrheit' und könnte die Stilisierung fast vertreiben. Infolgedessen, "ist [man] im Begriffe, so weit zu gehen, dass über der rohen Naturwahrheit die dekorative Wirkung verloren geht". Lessing erkennt auch hier 'das Eindringen der europäischen Kultur', und hält es für das japanische Kunstgewerbe 'verhängnisvoll'.

Die Tendenz zur Naturwahrheit des Kunstgewerbes in der Meiji-Zeit ist wohlbekannt, aber man muss erkennen, dass der Ästhetiker wie Lessing darin eine Art Dekadenz des japanischen Kunstgewerbes sah.

Jakob von Falkes Bemerkungen werden als gutes Beispiel dienen. Er war Kustos des Museums für Kunst und Industrie in Wien und wurde später als Nachfolger von Eitelberger Direktor des Museums, des ersten Kunstgewerbemuseums auf dem Kontinent, bei dessen Gründung South Kensington Museum in London zum Vorbild genommen wurde. Das Museum gab auch Brinckmann den Anlass, das hamburgische Museum auf seine eigene Initiative zu gründen.

Falke veröffentlichte im Jahre 1873 das Buch <Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873>, in dessen Kapitel <China und Japan> über die kunstgewerblichen Gegenstände aus beiden Ländern über zehn Seiten lang erörterte. Sein Text ist das teuerste Dokument, in dem sich ein Ästhetiker vor der ostasiatischen Kunst über die Maßen verstört zeigt, die aus ganz anderen ästhetischen Prinzipien besteht als den europäischen.

Zunächst sagt er, dass ostasiatische Kunst sehr dekorativ und in ganz Orient sehr eigenartig sei. Er glaubt, dass diese Eigenart einerseits in der freien Figurendarstellung und andererseits im 'Bizarren' besteht, das alle ostasiatische Kunstgegenstände gemeinsam haben.

Wie das Alter in seiner Gebrechlichkeit wohl Launen und Eigensinn sich angewöhnt, so pflegt es auch einer Culturperiode zu ergehen, die in allzu langer Existenz sich überlebt und abgelebt hat. Auf diesem Standpunkt befinden sich China und Japan mit ihrer Kunst und ihrer Cultur. Ihr Kunststil, ihre Kunstübung ist von sehr altem Datum, mehr noch bekanntlich bei China als bei Japan, daher auch des letzteren Kunst immer noch ein frischeres Gepräge trägt. Diejenige Chinas zeigt klar und deutlich den Charakter des Greisenalters und die Japans rückt ihm nahe. [...] Das Bizarre, das jetzt jeder Arbeit dieser Länder anhängt, d. h. das Launenhafte, Absonderliche, von Ordnung, Regel und Maß Abspringende, war in den ältesten Zeiten nicht so und ist von Jahrhundert zu Jahrhundert stärker hervorgetreten.⁹

Hier begegnen wir vielleicht der Idee Hegels von der 'asiatischen Rückständigkeit' aus <Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte>. Es ist kein Wunder, dass der Europäer im 'Jahrhundert des Fortschritts' beim Anblick eines Kunsthandwerks von chinesischer oder japanischer Herkunft den Eindruck eines

⁹ Jakob von Falke, *Die Kunstindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873*, Wien, 1873, S. 198f.

lebenden Fossils hatte. Es scheint, als ob Falke über die ostasiatische Kunst eine sehr negative Meinung gehabt hätte. Aber wenn man seinen Text weiter liest, versteht man, dass es nicht der Fall war. Der Text ist etwas komplizierter.

Wenn sich das Wort „bizarrr“ nur auf launiges Produkt eines 'Greisenalters' bezieht, so kann man sagen, dass das Wort einfach Wertlosigkeit ausdrückt. Falke schreibt das Bizarre als das Launenhafte, Absonderliche um und sagt, dass es in den alten Zeiten nicht so ausdrücklich hervorgetreten war. Ferner schreibt er über die Asymmetrie als das Typischste des ‚Bizarren‘ wie folgendes.

Die Symmetrie wird absichtlich gemieden, das Rechts muss immer anders sein als das Links. [...] Es ist der Eigensinn, der hier zum Princip gemacht ist, das Überraschende, das Unerwartete, alles, was aus der Art schlägt. Setzt der europäische Künstler sein Hauptornament mitten in das Centrum einer kreisrunden oder ovalen Platte, der Japaner setzt es seitwärts rechts oder links, unten oder oben, in jedem Fall ausserhalb des Centrums.¹⁰

Hier zeigen sich deutlich fast körperliche Hemmungen, einen fremden ästhetischen Begriff der Asymmetrie zu verdauen.¹¹ Das Wort ‚Eigensinn‘ legt es nahe, zu glauben, dass der Verfasser hier der ostasiatischen Kunst kritisch gegenüberstehe. Aber wenn man weiter liest, löst sich der Zweifel. Vielleicht gegen seinen Willen ist er der Meinung, dass gerade dieses ‚Bizarre‘ anerkannt werden muss.

Das hindert nun freilich nicht, dass die Kunst dieser ostasiatischen Gruppe noch sehr viel Gutes und Bewundernswürdiges zeigt, und es hat nicht gehindert — es ist vielleicht gerade deshalb geschehen, — dass Japan bei uns in Wien plötzlich Mode geworden ist. Ja, wir selbst wünschen gar nicht einmal, dass diese Mode mit dem Schluss der Weltausstellung sogleich wieder zu Ende sei, und möchten vielmehr, dass das Gute, was uns jene Kunst zu bieten hat, in unser Fleisch und Blut übergehe.¹²

Trotz der Bezeichnungen wie 'bizarrr' oder 'Eigensinn' räumt er ein, dass ostasiatische Kunst eine unwiderstehliche Anziehungskraft habe. Allerdings gibt er als erstes Beispiel vom 'Guten' nicht Asymmetrie, sondern 'wunderbare Nettigkeit und Präcision der Arbeit'. Und zwar ist sie 'nur noch den Japanern zu eigen' und erstreckt sich auch auf den Zaun ihres kleinen Gartens. Als zweites nennt er 'Farbenreiz' und 'Harmonie' d. h.: 'ewige A und O aller Dekoration'.

¹⁰ Ibid., S. 199.

¹¹ Französischer Kunstkritiker, Chesneau, der bei der Pariser Weltausstellung (1867) auch der Ästhetik japanischer Kunst, z.B. der Asymmetrie gegenübersteht, greift auf die griechische Originaltheorie der Symmetrie zurück und weist auf die Grenze des europäischen Symmetrie-Begriffs hin und betonte die Nutzbarkeit der japanischen Ästhetik.

Anders als Chesneau bleibt Falke bei dem Eindruck, der zwischen der Fremdheit der ausländischen Produkten und ihrer Anziehungskraft schwankt. (Vgl. OSHIMA, Seiji., *Japonisumu*, Tokio, 1980, S.101ff.)

¹² Ibid., S. 199f.

Andererseits vergleicht er zwischen 'dem Einst und dem Jetzt' und erweist dem ersteren die Ehre. Beim chinesischen Kunsthandwerk ist dies immer der Fall. Mit ihm verglichen, genießen die Gegenstände des japanischen Kunsthandwerks fast immer eine höhere Wertschätzung; insbesondere die Lackarbeiten. Aber auch hier sind die neuen Arbeiten mit den alten verglichen immer etwas weniger anziehend.

Auf der japanischen Ausstellung standen riesige, über einen Meter hohen Vasen manchmal mit prunkvollen Lackfarben. Diese kritisiert Falke in hohem Maße. Er vermisse 'die feine Harmonie und den reichen decorativen Sinn von ehemals'. Den Grund dafür glaubt er in dem 'europäischen Einfluss' zu finden. Er weist darauf hin, dass das Sevres-Design großen Einfluss ausgeübt habe und verurteilt, dessen Manier sei 'prunkend' aber 'nicht sehr glücklich'. Er mahnt: „wenn anders die Japaner in ihrer Europäisierung mit der gleichen Geschwindigkeit fortfahren, wie sie jetzt im Zuge sind. Noch ist der europäische Geschmack in ihrer Kunst sehr unbedeutend, auf der nächsten oder übernächsten Ausstellung vielleicht schon überwiegend“.¹³

3. Ansichten von Brinckmann

Brinckmann war einer der Jurymitglieder der Holz-industrie und als Gesandter der Stadt Hamburg für den Ankauf von Kunstgegenständen verantwortlich.

Im Jahre 1877 zog das „Museum für Kunst und Gewerbe“ aus dem Gebäude, wo das Museum gegründet worden war, in das gegenwärtige Gebäude um. Im Vorwort des Jubiläumsheftes berichtet Brinckmann von einer Episode.¹⁴ Damals hatte er den Auftrag, nicht nur über die Weltausstellung Bericht zu erstatten, sondern auch in Hamburg ein neues Museum für Kunstgewerbe zu gründen. Zu diesem Zweck wurde ihm von der Stadt 10.000 Kurantmark als Einkaufsmittel zur Verfügung gestellt. Aber die Kosten betrugen schließlich 13.250 Kurantmark. Der fehlende Betrag wurde aus einem anderem Budget ergänzt. Ferner war der Tausch mit den Ausstellungsstücken aus Hamburg auch möglich gewesen.

Im Archiv des hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe gibt es eine Liste der 324 Gegenstände, die 1873 in Wien angekauft worden waren. Ein Viertel davon, 79 Gegenstände waren aus Japan. 12 Gegenstände schenkte Makoto Shioda Brinckmann sogar aus seiner Wertschätzung für den deutschen Kunstkenner. Darunter befand sich ein hoher 'achteckiger Kasten mit Deckel, für das Muschelspiel mit Untersatz', welcher noch jetzt ein Glanzstück der japanischen Sammlung des hamburgischen Museums darstellt.

Brinckmann, der in Wien vom japanischen Kunstgewerbe fasziniert war, hatte wahrscheinlich einen großen Teil seines Ankaufs später weiterveräußert. Auf der Weltausstellung wurden im allgemeinen nicht die höchsten Beispiele der Gattung gezeigt, sondern vielmehr die Gegenstände mit Vorbildfunktion für die zeitgenössische Industrie. Klemm, der eine Monographie des hamburgischen Museums veröffentlicht hat, ist der Ansicht, dass Brinckmann bei der Wiener Weltausstellung nicht genügend ästhetische Kennerschaft

¹³ Ibid., S. 208

¹⁴ Vgl. *Festschrift zur Eröffnung des neuen Gebäudes am 25. September 1877*, Hamburg 1877, S.11

bewies. Er kaufte damals viel Exportware an, deren Großteil er bis 1900 wieder weiterverkaufte.¹⁵

Sein 'amtlicher Bericht über die Wiener Weltausstellung' beschäftigte sich mit der achten Gruppe 'Holzindustrie'. In der zweiten Hälfte seines Berichtes bewertete er Kunsthandwerksgegenstände aus Japan im einzelnen. Dazu ging er u.a. auf folgende Stücke ein: eine Platte von Goto Szenoski (Sen'nosuke), Etagere von Yamamoto Yasubei (Yasubei), ein Schrank von Massuda Bok'sai, ein Toilettentisch von Manso.

Brinckmann zeigt die Einflüsse des Westens anhand des erwähnten Toilettentisch von Manso auf, dessen Rückwand aus einer geschnitzten Darstellung des Vulkans Fujiyama bestand.¹⁶

Der entnervende Einfluss des europäischen Marktes, welcher die eigenthümlichen Schönheiten der altberühmten Porcellanmanufacturen Japans schon zu seltenen Erscheinungen macht, und die Lackmanufactur zu durchseuchen beginnt, zeigte sich in der Holzindustrie an einer Anzahl von Möbeln, welche Manso in Tokio zur Ausstellung gesandt hatte.¹⁷

Brinckmann zufolge erinnern Massuda Bok'sais mit Metallbeschlägen wohlverzierte Kommoden an die stark beschlagenen Koffer englischer Matrosen. Das Schreibzeug von Nishimura Savitschiro (Sohichiro) stehe zwar unter europäischem Einfluss, entkomme aber dank seiner ausgezeichneten Intarsia-Technik Brinckmanns Kritik.

Lobend äußert er sich über die technische Schönheit; z.B.: 'Sauberkeit der Technik' bei der Handhabung des Holzes, 'mikroskopische Feinheit' der Intarsia.

Brinckmann verurteilt also den europäischen Einfluss nicht gänzlich. Er befürchtet aber, dass die Befähigung, „dem Erzeugnis seiner Hände Stempel jener naiven Hingebung an die Arbeit aufzuprägen“ schwinden würde. Brinckmann zufolge wurden durch diese Befähigung „auch dem alltäglichen Geräth der Japaner Reize verliehen.“

Andererseits würdigt er Yamamoto Yasubeis mit Markerie geschmückte Etagere ohne europäischen Einfluss mit den Worten: diese stehe 'völlig auf nationalem Boden'. Von diesem mannigfaltige Formen vereinigenden Möbel spricht er zwar, dass es einen 'gewissen pittoresken Reiz' habe, aber noch beachtenswerter ist der Abschnitt, der folgt. Er verwendet auch das Wort 'bizarrr' genauso wie Falke. Aber während Falke sich auf die Äußerung seines Eindrucks beschränkt, sucht Brinckmann nach den Gründen.

Wahrscheinlich aber ist, uns nur vorläufig noch nicht nachweisbar, dieser bizarre Aufbau nicht rein von der Willkür eingegeben, sondern einestheils von technischen Rücksichten, anderentheils aus dem Bedürfnis hervorgegangen, das in der japanischen Wohnstube benötigte Geräte auf handliche Weise für

¹⁵ Vgl. David Klemm, *Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg*, Hamburg, 2004, S. 227.

¹⁶ Von den Namen der Handwerker: Vgl. *Meiji bankokuhakurankai bijutsuhinshuppin mokuroku*, Tokyo, 1997.

¹⁷ Vgl. Brinckmann, Holzindustrie. In: *Amtlicher Bericht über die Wiener Weltausstellung im Jahre 1873*, 3. Band. 2. Abtheilung, Braunschweig, 1874, S. 541f.

die auf dem Boden sitzenden Bewohner unterzubringen.¹⁸

Obwohl er genau dasselbe Adjektiv verwendet, sieht Brinckmann es ganz anders als Falke. Er stellt sich immer die Szene vor, in der von dem Gegenstand Gebrauch gemacht wird. Seine Betrachtungsweise ist immer dieselbe. Er urteilt nicht nur nach ästhetischen Kriterien, sondern er stellt den Gegenstand in den Lebensraum, wo man auf dem Boden sitzt und sich niemals auf einen Stuhl setzt. In Wien konnte er sicher ein Beispiel einer japanischen Wohnung sehen.

Brinckmann schreibt am Anfang seines Berichtes, dass es manche Versuche gibt, vollständige Zimmereinrichtungen auszustellen, anstatt Möbel einzeln auszustellen. Nachdem er die Ausstellungen solcher Art von europäischen Ländern kommentiert hat, sagt er über die japanischen Ausstellungen, dass die Japaner „in ihrer Art vollkommene, sehr anziehende Beispiele der Einrichtung der Wohnräume“ hätten.¹⁹

Er hielt es für richtig, alle Möbel so auszustellen, dass sie „beim Gebrauch sich darzubieten bestimmt sind“. Bei nicht japanischen Produkten ist es auch der Fall. Er behauptet, „dass auch das eleganteste Luxusmöbel niemals aufhört, zugleich irgend einem Bedürfniss zu genügen.“²⁰

Brinckmann behauptet, dass man im alltäglichen Leben niemals einen Küchenschrank ohne Geschirr und Porzellan sähe. Vor einem Bücherschrank stehend stellt er sich vor, wie die Bücher darin aussehen würden. Und wie „unschicklich die plumpe Verschwendung von Gold an einem Möbel [ist], durch dessen Glastüren man die zierlichen Goldornamente der Bücherrücken erblickt.“²¹ Er fragt sich weiter, ob der halbrunde obere Abschluss der Glastüren die Büchertitel verdecken könnte.

Es handelt sich hier nicht lediglich um eine Wertlegung auf die Brauchbarkeit, sondern man solle die Form des Kunstgewerbes und die Bedeutung des Schmuckes nach dem tatsächlichen Gebrauch bewerten. Auch in seinem Vortrag in Berlin (1904), 29 Jahre nach der Wiener Weltausstellung spricht er von der 'Zweckmäßigkeit', als der Tugend des japanischen Kunstgewerbes. Auch bei der Etagerie mit Marketerien von Yamamoto Yaszbei, macht dieser Standpunkt es möglich, dass er die Kunstgegenstände aus Fernost anders betrachten konnte als Falke, der bei seinen Impressionen bleiben musste.

Schlussbemerkung

Im 《Amtlichen Bericht über die Wiener Weltausstellung》 schreibt Brinckmann nicht sehr detailliert über die japanischen Kunstgegenstände. Es ist deshalb nicht leicht, aufgrund seiner Beschreibung die Bedeutung der Begegnung von ihm und Japan in Wien völlig zu verstehen. Aber durch den Vergleich mit Falke konnte seine Einstellung zum Kunstgewerbe überhaupt etwas klarer werden.

Brinckmann zitiert Gottfried Sempers Worte als Motto in seinem 《Führer durch das Hamburgische

¹⁸ Ibid., S.542.

¹⁹ Ibid., S.375.

²⁰ Ibid., S.383.

²¹ Ibid., S.376.

Museum für Kunst und Gewerbe: zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes》（1894）.²²

Nach Spielmann, der eine Biographie über Brinckmann schrieb, hatte dieser schon im Jahre 1869 Sempers Hauptwerk studiert.²³ Wahrscheinlich muss man den Einfluss Sempers auf Brinckmann genau studieren, um seine Ästhetik von Grund auf zu verstehen.

*Dieser Aufsatz ist eine erweiterte Übersetzung von dem japanischen Aufsatz „Ui-n Bankokuhakurankai(1873) to Yusutusu Burinkuman“ In: Otomon Gakuin University 《Eigobunka Gakkai Ronshu No.19》（Mar. 2010）.

²² Vgl. Brinckmann, *Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe, zugleich ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes*, Hamburg, 1894. S.III.

²³ Vgl. Heinz Spielmann, *Justus Brinckmann*, Hamburg, 2002, S.9f.