

Herausgegeben von
György Széll und Carmen Schmidt

ISSN 1437-5117

- 18 -

***Inrō – Japanische Lackkunst der Edo-Zeit
(1603-1868)***

von
Heinz und Else Kress

Zu den Autoren

Heinz Kress (geb. 1934) und Else Kress (geb. 1941) sind international angesehene Kenner der japanischen Lackkunst und ihrer Geschichte, und die von ihnen gegründete Stiftung verfügt über die vermutlich weltweit größte Sammlung an wertvollen Inrō (traditionellen, kunstvoll lackierten Medizinkästchen), die bereits Gegenstand mehrerer internationaler Ausstellungen waren.

Ausstellungen:

Inrō: Das Ding am Gürtel. Japanische Medizindöschen aus der Sammlung Heinz und Else Kress. Unter anderem in: BASF Museum für Lackkunst, Feb.-April 1997, Daniel-Pöppelmann-Haus, Herford, Aug.-Oktober 1997, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg, Feb.-April 1998

Inrō of the Ryūkyūs, Lacquered Medicine Containers, Special Exhibition at the Occasion of the 4th International Conference on Okinawan Studies 2001/ 2002. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 2002

Wichtigste Veröffentlichungen

- (1999): Meeting once more: *Inrō* and their Design Drawings, Else Kress, Monograph, publiziert vom Heinz Kaempfer Fund, NL
- (2001): *Inrō of the Ryūkyūs*, Lacquered Medicine Containers, Heinz und Else Kress, introduction by Josef Kreiner
- (2003): *Inrō shita-e*, Design Drawings from a Japanese Lacquer Workshop, Else Kress und Heinz Kress, Monograph

Kontakt

Heinz & Else KRESS
07880 Liljendal
POB 410b, FINLAND

Inhaltsverzeichnis

1.	<i>Inrō</i> : Begriff, Geschichte und Herstellung.....	5
2.	Wer trug <i>inrō</i> ?.....	13
3.	Zur Archivierung von <i>inrō</i>	18
4.	Motive und Vorlagen für <i>inrō</i>	20
5.	Die Lackmeister.....	40
	Anhang.....	44
	A1: Fotografische <i>inrō</i> -Inventare und Holzschnittbücher.....	44
	A2: Vorträge.....	47
	A3: Zeitschriftenbeiträge.....	47

Inrō: Begriff, Geschichte und Herstellung

Das Wort *inrō* (印籠) bedeutet wörtlich Siegelkorb. Wie bekannt dieser Begriff in Japan schon 1603 war, geht daraus hervor, daß der Missionar und begabte Dolmetscher RODRIGUEZ in seinem japanisch-portugiesischen Lexikon das Wort *inrō* aufnahm. *Inrō* waren im Japan des 17. bis 19. Jahrhunderts ausschließlich von Männern getragene Accessoires.

Inrō . Bocetinhas onde meitem mezinhas], ou outras cousas, que tem buns repartimentos encaxados bum no outro .

Abb. 1

Ausschnitt aus *Vocabulario da Lingoa de Iapam com a declaracao em Portugese*, Nagasaki, 1603, S. 132, Bodleian Library, Oxford

Wie bekannt der gleiche Begriff im 20. Jahrhundert in der westlichen Welt war, kann man aus Einträgen in enzyklopädischen Lexika ablesen: Sowohl in *Allgemeinen Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste* von 1840 als auch in *Allgemeine Deutsche Realenzyklopädie für die gebildeten Stände* von 1845, beide Brockhaus, ist der Begriff *inrō* noch nicht zu finden. Im Brockhaus von 1908 und 1931, und in Meyers Konversationslexikon von 1908 und 1927 wird der Begriff erklärt; im Brockhaus von 1970 wie folgt:

inrō (japanisch), mehrteilige Büchsen meist aus gelacktem Holz, für Stempel, Medizin u. a. Sie bestehen aus mehreren genau aufeinanderpassenden Teilen, die, an der Seite durchbohrt, mit einer Schnur zusammengehalten werden. Die inrō wurden nur von Männern getragen und mit einem meist kunstvoll verzierten Knopf (netsuke) am Gürtel befestigt.

In Meyers 24-bändigem Taschenlexikon von 1987 fehlt der Begriff *inrō*.

Obwohl man in England schon sehr früh Kulturgüter aus Japan schätzte, wird der Begriff *inrō* in der Encyclopedia Britannica von 1968 nicht erwähnt, während er in der Ausgabe von 1986 wieder aufgenommen ist.

In modernen holländischen, belgischen, dänischen, norwegischen und schwedischen Enzyklopädien ist der Begriff *inrō* enthalten, während in solchen aus Rußland, Brasilien, Frankreich, Schweiz, Jugoslawien, Österreich, Italien, Polen, Tschechien, Spanien, und der Encyclopedia Americana der Begriff fehlt.

Soweit wir wissen, kam bereits 10 Jahre nach der Öffnung Japans im Jahre 1854 das erste *inrō* in ein westliches Museum. Es wurde 1864 von einem Dr. Metz dem dänischen Nationalmuseum in Kopenhagen geschenkt. Im Jahre 1875 erhielt das Victoria & Albert Museum in London sein erstes *inrō*, und laut einer Anmerkung im Inventarverzeichnis des Jahres 1879 kaufte das Metropolitan Museum, New York, damals die ersten *inrō* (*purchase by subscription*).

Inrō entstanden, nach dem heutigen Stand der Kenntnis, zuerst in der Momoyama-Zeit (1568-1603), ausschließlich in Japan. Vorbilder waren sicherlich die seit Jahrhunderten in China und Japan in verschiedenen Größen und Formen bekannten Gürtelanhänger, sowie Stapelbehälter bestehend aus 3 bis 6 Teilen. Sie wurden zur Aufbewahrung und zum Transport von Essen benutzt, waren aber auch geeignet zur Verwahrung anderer Dinge, wie z.B. Medikamente.

Das erste sicher datierbare *inrō* wurde 1974 im Grab des DATE MASAMUNE (1567-1636) gefunden (Abb. 2). DATE MASAMUNE, ein berühmter Krieger und Diplomat, war auch erfolgreicher Heerführer und Fürst (*daimyō*) der Provinz Sendai im Norden Japans. Da Grabbeigaben in Japan sehr selten sind, darf man annehmen, daß das *inrō* ein geschätzter persönlicher Besitz war. Proportionen,

**Abb. 2**

Inrō des DATE MASAMUNE, vor 1636

Form und Dekor des *inrō* unterscheiden sich nicht wesentlich von Mengen anderer *inrō*, die heute von Sammlern und Auktionshäusern in das 17. Jahrhundert datiert werden. Dies deutet darauf hin, daß *inrō* schon im frühen 17. Jahrhundert weitgehend standardisiert waren.

**Abb. 3**

1893 beschrieben als *inrō* des TOYOTOMI HIDEYOSHI (1536-1598), British Museum, 16. (?) /17. Jh.

Ein *inrō* in Form eines kleinen Beutels (Abb. 3), heute im Besitz des Britischen Museums, soll laut Überlieferung aus dem Besitz des TOYOTOMI HIDEYOSHI (1536-1598) stammen. Es ist in dem 1893 erschienenen *Shoko zuroku*

(Antiquitäten-Bilderlexikon) als Holzschnitt-Reproduktion abgebildet, und dort als *Inrō des Taikō HIDEYOSHI* (taikō 太閤) beschrieben. Taikō war einer der höchsten Titel. Außer dieser Meiji-zeitlichen Angabe zur Provenienz haben wir bisher keine Belege für diese Zuschreibung gefunden. Das *inrō* ist jedoch zweifellos in das frühe 17. Jahrhundert datierbar.

Weitere frühe Datierungen sind leider ebenfalls nicht nachweisbar. Das hier als Abb. 4 gezeigte *inrō* wird vermutlich fälschlich dem Besitz des TOKUGAWA IEYASU (1542-1616) zugeschrieben. Allein der Stil deutet auf ein späteres Produktionsdatum hin. Möglicherweise wurden die Originalaufzeichnungen für dieses Stück falsch zugeordnet.

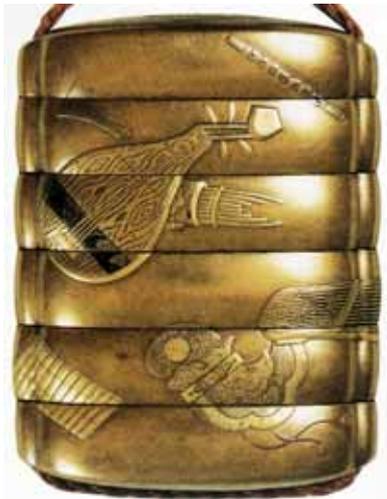


Abb. 4

TOKUGAWA Museum, Nagoya, Japan. *Inrō* dekoriert mit Tanzhelm, Flöten, Laute (*biwa*), *koto*, und anderen Musikinstrumenten

Offensichtlich wurden *inrō* aus allem, was gerade zur Hand war, hergestellt, unter anderem wurden Holz, Elfenbein, marines Elfenbein, Knochen, Porzellan, Keramik, Fungus, gegerbte Fischhaut, Metall, Leder, Glas, und viele andere Materialien verarbeitet.

Etwa 85% der *inrō* in unserer Datei sind jedoch mit *urushi*, dem Saft des japanischen Lackbaumes (*Rhus verniciflua*), überzogen. Abgesehen vom ansprechenden, luxuriösen Glanz einer schön polierten Lackoberfläche sind Lackobjekte – richtig hergestellt – auch von sehr hoher Haltbarkeit. Sie können Jahrhunderte fast unverändert überdauern.

Als Oberflächenmaterial für Gegenstände des täglichen Gebrauchs bietet *urushi* viele Vorteile. Die damit lackierten Oberflächen werden nicht von Hitze, zubereitetem Essen, Säuren oder Salzwasser angegriffen. Leider sind mit *urushi* behandelte Objekte empfindlich gegen Einwirkung von Sonnenlicht, bzw. Licht überhaupt, gegen trockene Heizungsluft, und stark schwankende Luftfeuchtigkeit generell.

Die Herstellung von Lackgegenständen beginnt mit der Auswahl des Basismaterials. Die Basis eines lackierten *inrō* können dünne Holzspäne sein. Die Auswahl des Holzes erfolgte üblicherweise mit großer Sorgfalt, im Interesse der Haltbarkeit mußte es gut abgelagert sein, 10 bis 20 Jahre waren die Norm. Eine andere, haltbare und elastische Basis kann aus mit Reiskleister verbundenen Schichten japanischen Papiers bestehen, die um ein Model in gewünschter Form gewickelt, und nach dem Trocknen weiterbearbeitet wurden. Japanisches Papier, aus der Rinde von Maulbeerbäumen hergestellt, ist von großer Reißfestigkeit. Nach dem gleichen Prinzip verwendete man auch mit *urushi* getränkte Textilien (*kanshitsu*). Gegen Ende der Edo-Zeit (1603-1868) und in der Meiji-Zeit (1868-1912) wurden auch Metalloberflächen lackiert.

Die Basis entscheidet über die Qualität des Produktes. Holz, Papier, oder Textiloberfläche werden geformt und geschliffen. Anschließend werden wiederholt Grundierungsschichten aus gemahlenem Ton *tonoko* (gröber) oder *jinoko* (feiner), vermischt mit unbearbeitetem Lacksaft (*sabi*) aufgebracht und nach dem Trocknen ebenfalls geschliffen.

Die Dekorationen werden in mehreren Schichten nacheinander aufgebaut. Nur wirklich dünne Schichten von Lacksaft härten problemlos aus. Bei zu dick aufgetragenem *urushi* härtet nur die Oberfläche aus, während die unteren Schichten weich bleiben. *Urushi*-saft härtet nur in hoher Luftfeuchtigkeit aus, die Trockenschränke werden innen mit Wasser bespritzt bevor man die Objekte hineinstellt. Wasser bindet gleichzeitig auch die gefürchteten Staubpartikel, die eine hochglänzende Lackoberfläche ruinieren können. Ein Objekt kann mit zwischen 20 und 100 verschiedenen Lackschichten überzogen sein.

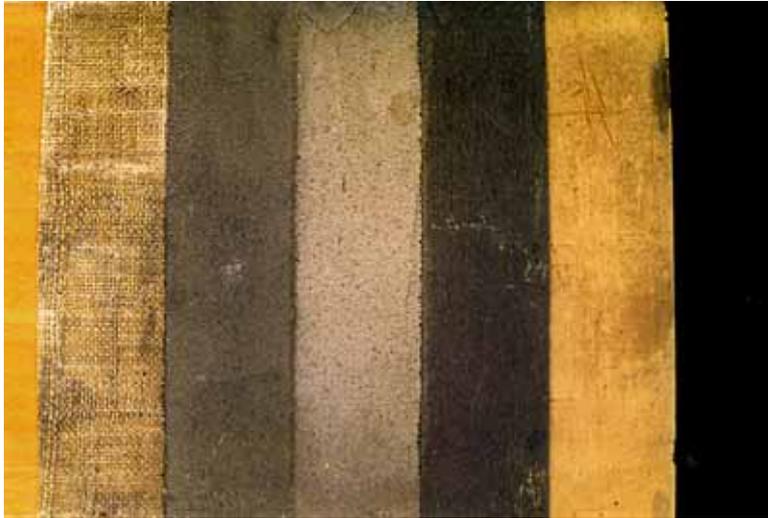


Abb. 5

Musterbrett mit einer Darstellung der ersten 6 aufeinanderfolgenden Grundierungsschichten

Aufgrund chemischer Reaktionen des *urushi*-Saftes standen während der Edo-Zeit nur relativ wenige Farben für Lackoberflächen zur Verfügung. Als Basisfarbe wurde hauptsächlich Schwarzlack (auf Rußbasis), sowie Schattierungen von Braun, und seltener, Rot verwendet. Zur Dekoration verwandte man fast ausschließlich in feuchten Lacksaft eingestreutes Gold- und Silberpulver (*maki-e*) und aufgelegte Gold- und Silberplättchen (*kirikane*), Silber war in der Edo-Zeit in Japan etwa genauso teuer wie Gold. Bei billigeren Objekten verwendete man auch Kupferpulver, das allerdings absolut luftdicht eingebettet sein mußte, um nicht relativ schnell zu oxydieren.

Da ungefärbter *urushi* eine bräunlich-durchsichtige Schicht bildet, wirkt sowohl Silber als auch Kupfer – eingetaucht in die Lackschicht – goldfarben. Dekorationen konnten auch aus Einlagen aus blaugrundigen Muschelplättchen (*aogai*), weißen Muschelplättchen (*raden*), sowie Elfenbein, Korallen, oder auch fertig bearbeiteten Metalleinlagen bestehen. Zum Ende des 19. Jahrhunderts wurden Einlagen und Dekorationen, dem westlichen Zeitgeschmack entsprechend, immer aufwendiger.

In Japan ist die Tradition der Anfertigung von Lackgegenständen etwa 6000 Jahre alt. Man sagt, daß diese Zeitbestimmung im Moment mit fast jeder Veröffentlichung über Ausgrabungen weiter zurückgeht.

Lackgegenstände mit *aogai*- und *raden*-Einlagen sind schon aus dem im Jahre 756 erbauten Shōsō-in bekannt. Den unübertroffenen Zenith technischer Perfektion erreichten jedoch die Lackmeister der Edo-Zeit (1603-1868). Die immer wieder von der Bakufu-Regierung erlassenen Gesetze zur Eindämmung von übertriebenem Luxus förderten den Trend zum perfekten Detail – Dinge, die simpel aussahen, jedoch extrem teuer sein konnten, da sie beim Lackmeister erhebliche technische Kenntnisse und Zeitaufwand voraussetzten.

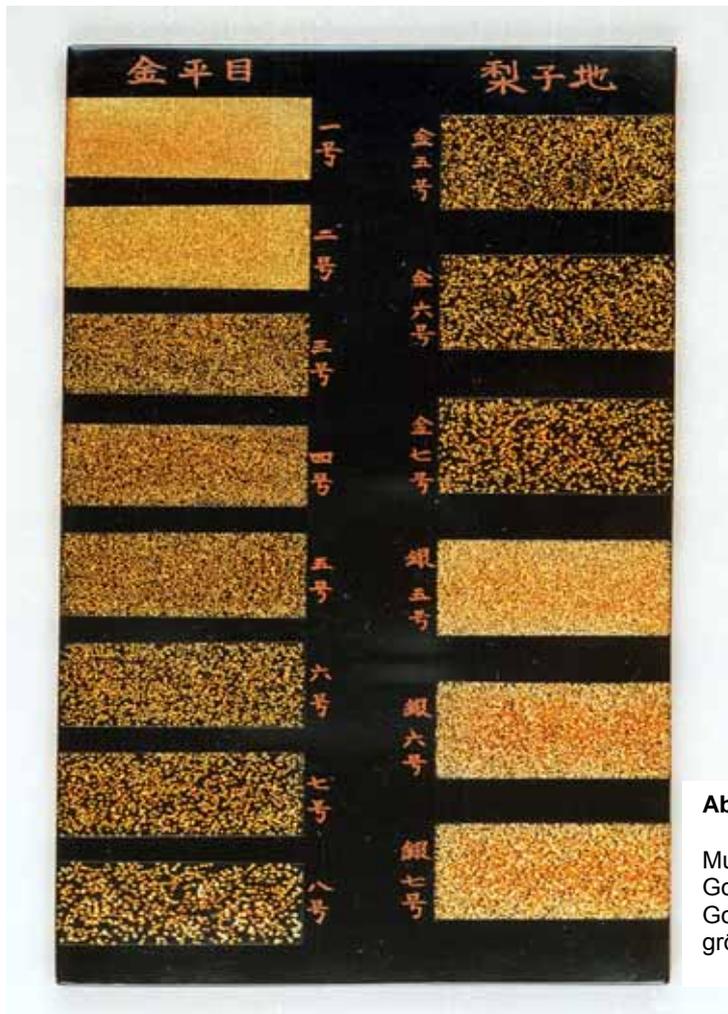


Abb. 6

Musterbrett mit eingestreutem Goldstaub in verschiedenen Goldlegierungen und Korngrößen (*nashiji*)

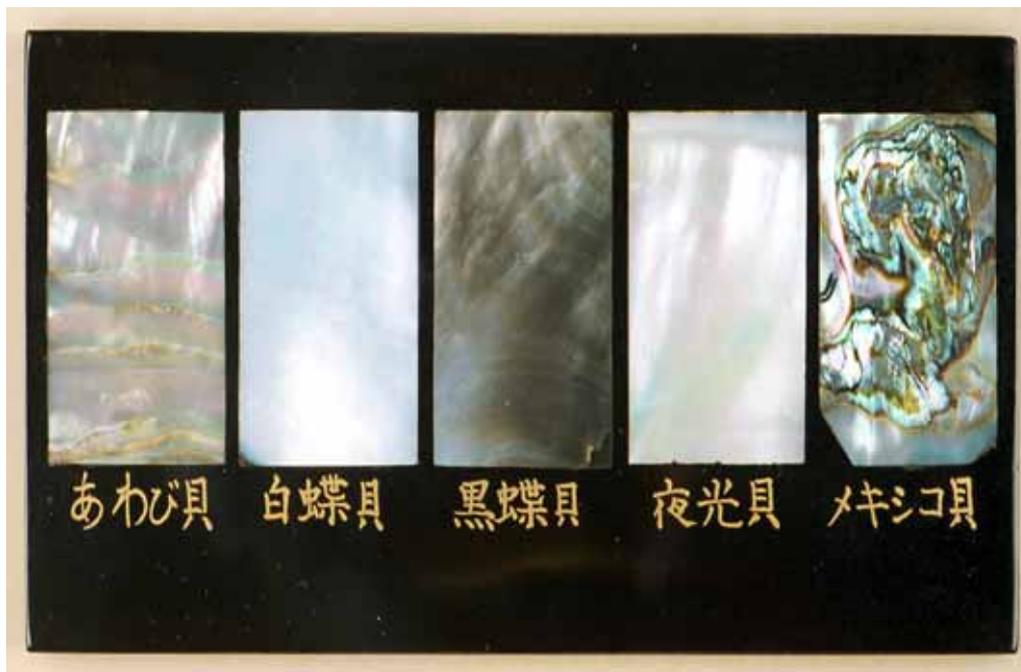


Abb. 7

Musterbrett mit farbigen Muschelplättchen, links japanische Awabi (*awabi-gai*), ganz rechts ein mexikanisches Muschelstück

In japanischen Enzyklopädien findet sich natürlich das Wort *inrō* mit einer dazugehörigen Abbildung. Das hier gezeigte Beispiel (Abb. 8), stammt aus einer Erotischen Enzyklopädie (*Kōshoku kinmō zui*) aus dem Jahre 1686. Es scheint, daß man im 17. Jh. bis etwa zur ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts neben dem *inrō* auch ein kleines Amulettbeutelchen, meist aus Leder, am *netsuke* befestigt am Gürtel trug. Später trug man ausschließlich ein *inrō*. Die Mode, neben dem *inrō* auch ein dekorativ gemustertes Stoffbeutelchen zu tragen, kam erst wieder im 19. Jahrhunderts auf.



Abb. 8

Seite aus *Kōshoku kinmō zui*, 1686, mit Geldbeuteln, Parfümbehältern, Tüchern und Vorder- und Rückseite eines *inrō* mit Amulettbeutel, *ojime* (Verschlussperle) und *netsuke*

Wer trug *inrō*?

Wer trug *inrō*? Samurai trugen *inrō*, aber auch bessergestellte Kaufleute, Künstler, und Handwerker. Es gab allerdings relativ strenge Regeln betreffend angemessenem Stil, Farbe und Motiv. Samurai trugen auf keinen Fall rot lackierte *inrō*, für sie wurden nur Schwarz- oder Goldlackgründe, Holz, Kirschrinde, und dergleichen, als passend angesehen. Auch betreffend der Motive gab es Restriktionen, so waren z.B. *inrō* mit Darstellung der sieben Glücksgötter unter ihrer Würde. Kaufleute trugen zwar *inrō* mit rotem Lackgrund und Darstellung der Glücksgötter, sie unterlagen aber ebenfalls den strengen Regeln der immer wieder neu erlassenen Gesetze zur Unterdrückung von übertriebenem Luxus. Grundsätzlich trugen die japanischen Männer diese Accessoires nur, wenn sie ihr Haus verließen. Zuhause verwahrte man Pillen und Pülverchen nicht in einem *inrō*, sondern in anderen Behältern.

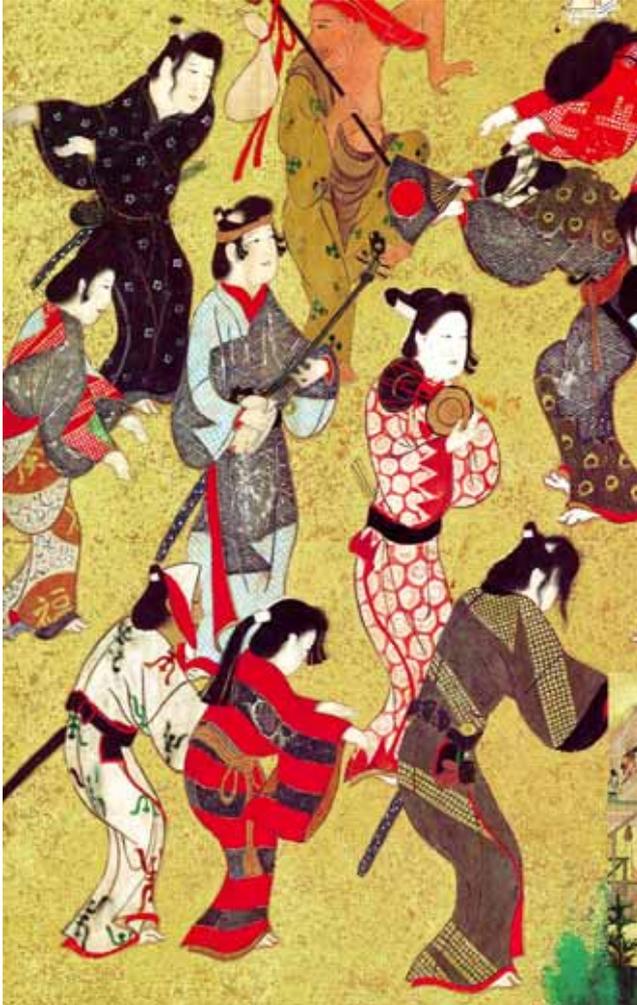
Auf Hängerollen und Stellschirmen gibt es vom Beginn des 17. Jahrhunderts an Darstellungen mit *inrō*-Trägern. Ein Ausschnitt aus einem Rollbild (*kakemono*) mit dem Titel *Karuta no asobi* (Kartenspieler) zeigt fünf Männer beim

Kartenspiel. Nur einer von ihnen trägt einen gewöhnlichen Kimono und eine Standardfrisur, die übrigen sind exotisch gekleidet und haben nur andeutungsweise rasiertes Kopfhaar, sind also Dandies oder männliche Prostituierte. Spielkarten (*karuta*) und Tabak (*tabako*) wurden Ende des 15. Jh. von Portugiesen oder Spaniern nach Japan eingeführt. Tabak wurde bereits 1605 erfolgreich in Nagasaki angebaut. Das Rollbild, etwa 1624-1630 entstanden, ist heute im Besitz des Kyoto Fuji Shoeikan Bunko Museums. Abb. 10 zeigt ein Detail aus einem berühmten 6-teiligen Stellschirm auf dem Szenen aus dem Vergnügungsviertel von Kyoto dargestellt sind, im Besitz des Suntory Museums. Der Stellschirm ist ebenfalls in den Anfang des 17. Jahrhunderts datiert. Die tanzenden jungen Männer tragen hier sowohl *inrō* als auch ein Lederbeutelchen, beides mit Verschlussperle (*ojime*) und Seidenschnüren mit Hilfe des *netsuke* am Gürtel befestigt.



Abb. 9

Hängebild, etwa 1624 – 1630 aus *Nihon no Isho (Design in Japanese Art)*, Vol. 8, no. 23

**Abb. 10**

Detail, 6-teiliger Stellschirm, Anfang 17. Jh. Szenen aus Kyotos Vergnügungsviertel, tanzende junge Männer. Suntory Museum, Tokyo

Auf einem sogenannten *Namban*-Stellschirm (*namban* – wörtl. Aus dem Süden kommende Barbaren) mit Darstellung der Ent- oder Beladung eines portugiesischen oder spanischen Schiffes, sind auch in einer exotischen japanisch-portugiesischen Mischtracht gekleidete Japaner dargestellt. Auch hier fehlt das *inrō* als Accessoire nicht. Dieser 6-teilige Schirm, im Besitz der Imperial Household Agency, wird in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts datiert.

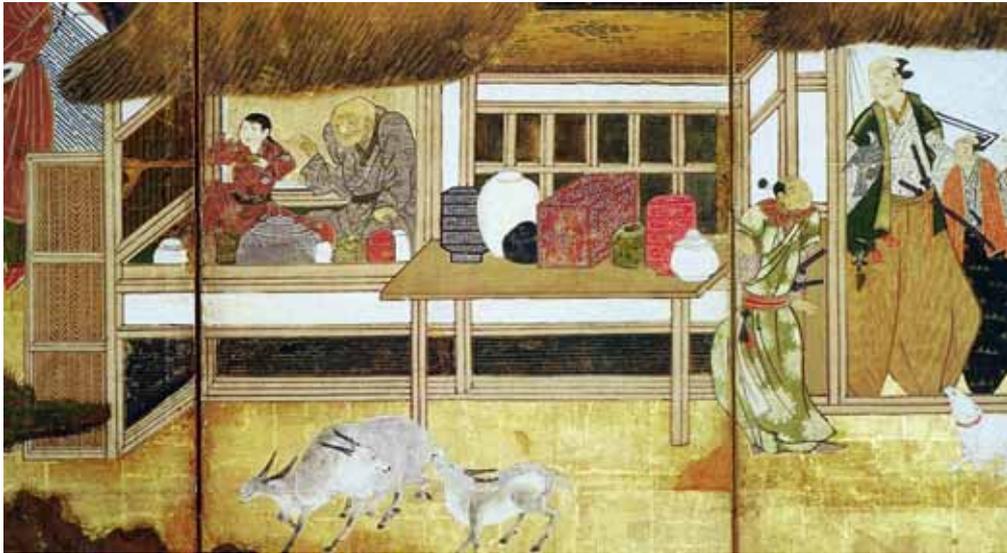


Abb. 11

Japaner mit Hosen und Kragen im westlichen (*namban*) Stil, Ausschnitt aus einem Stellschirm, erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. Imperial Household Agency

Die meisten Darstellungen von *inrō*-Trägern findet man im 17. Jahrhundert, meist im Zusammenhang mit Vergnügungen – sowohl auf Stellschirmen, als auch auf Bildern und Darstellungen in Holzschnittbüchern.

Ein Zitat aus SAIKAKU IHARA'S (1642-93) Buch *Kōshoku ichidai otoko* (Das Leben eines amourösen Mannes) gibt folgenden Anhaltspunkt über den Stellenwert eines *inrō*:

Die Herren frönten ihrem Bedürfnis nach Luxus. Man trug mura-saki-farbene (purpur-violette) Unterwäsche; darüber cremefarbenen Krepp mit dem Wappen der Favoritin oder des Lieblingsknaben. Der Obi war aus hellgrauem klassischem Gewebe, der haori (Übergewand) aus ausländischem, samtgefütterten Wollstoff. Hinzu kamen ein flaches inrō und ein Beutel aus gefärbtem Leder; zwei Kugeln aus Achat (vermutlich ojime), ein netsuke aus geschnitztem Holz sowie ein Fächer mit zwölf Stäben.

In einem weiteren Kapitel wird beschrieben, wie eine offensichtlich versierte Kurtisane einen Mann taxieren sollte, dort heißt es:

Egal, welchen Kimono ein Mann trägt, man sollte auf das Ding an der Hüfte (inrō) achten....

Ganz offensichtlich waren *inrō* zu dieser Zeit Statussymbole, die über Geschmack, und in gewissem Umfang auch die gesellschaftliche Stellung des Trägers Auskunft gaben. Auch damals waren gute *inrō* und dazugehörige gute *netsuke* keinesfalls billig. Die Kosten wurden einmal wie folgt verglichen: ein gutes *inrō* konnte den Wert eines Hauses haben und ein *netsuke* den Wert eines Autos. Es ist durchaus möglich, daß ein *inrō* damals etwa den gleichen Statuswert hatte wie Rolex oder Porsche heute.

In Ausnahmefällen kann ein *inrō* heute einen Preis von € 100.000,-- möglicherweise auch € 200.000,-- erzielen. In den meisten Auktionen werden *inrō*, je nach Qualität und Erhaltungszustand, zu Preisen zwischen € 500,-- bis zu € 10.000,-- angeboten. Man kann *inrō* aber auch, z.B. bei e-bay für € 200,-- erwerben. Die Bandbreite der möglichen Preise bei *netsuke* ist womöglich noch weiter: € von 100,-- bis € 250.000,--.

Im Gegensatz zum gesellschaftlichen Status der *inrō* in der frühen Edo-Zeit bis etwa zur Genroku Periode (1688-1704) ist heute der kunsthistorische Status von *inrō* in Japan relativ niedrig. Gemälde, Schwerter, Tee-Zeremonie Utensilien, Schreibkästen (*suzuribako*), und andere Dinge haben in japanischen Museen einen höheren Stellenwert. Ebenso wie bei *inrō* waren auch hier Stil, Qualität, Dekoration und Ausführung Ausdruck der Position, Bildung und Geschmacks des Besitzers.

Unserer Erfahrung nach haben *inrō* auch heute noch in Japan den Status eines modischen, schnellebigen Accessoires. Durch diesen Umstand hatten wir keine Probleme, die *inrō*-Bestände in japanischen Museen zu fotografieren. Dies erklärt allerdings auch, daß es in Japan bisher nur sehr wenige ernsthafte Untersuchungen und Studien über *inrō* gibt. Früher war die Situation für Farb-Holzschnitte sehr ähnlich, das hat sich aber inzwischen drastisch geändert.

Heute gibt es auch in japanischer Sprache auf diesem Gebiet eine große Zahl von Untersuchungen und Diskussionen.

Zur Archivierung von inrō

Bereits als wir 1979 begannen *inrō* zu sammeln, erschien es uns wichtig, möglichst viel über *inrō* zu lernen – ursprünglich wollten wir einfach mehr Wissen haben als Händler oder Angestellte der Auktionshäuser.



Abb. 12

Ein Beispiel unserer mehr als 32.000 Archivkarten

Schon als wir erst etwa 50 *inrō* hatten, entwarfen wir unsere erste Archivkarte zur Inventarisierung von *inrō*, und bauten kurze Zeit später eine Database im Datenbankprogramm Paradox auf. In diese Database werden nur solche *inrō* aufgenommen, die abgebildet sind. Beschreibungen sind zu vage, um danach ein *inrō* identifizieren zu können. Die Abbildungen können gedruckt sein, oder in Form von Photos, die wir selbst gemacht haben, oder heute auch *inrō*, die als Datensätze im Web vorliegen. Ursprünglich interessierten uns in erster Linie

inrō, die Ähnlichkeit mit unseren eigenen hatten, sowie die Frage, wann welches *inrō* wo wieder angeboten wurde. Es ist nicht überraschend, daß sich dank unserem Hang zu gründlicher Arbeit, diese Archivkarten zu einem ganz universell anwendbaren Werkzeug in der *inrō*-Forschung entwickelt haben. Zur Zeit besteht unser *inrō*-Archiv aus etwas mehr als 32.000 Einträgen, die elektronische Database erlaubt mit den heutigen PC's eine sehr schnelle Suche.

Seit 1989 haben wir ca. 15.000 *inrō* in fast allen größeren europäischen, amerikanischen und japanischen Museen und Privatsammlungen fotografiert und inventarisiert, zum Beispiel im Ostasiatischen Museum Preußischer Kulturbesitz, Berlin-Dahlem (2 *inrō*), im Metropolitan Museum in New York ca. 550), im Arts Institute in Chicago (ca. 250), im British Museum in London (ca. 350), im Victoria & Albert Museum ebenfalls in London (ca. 900 *inrō*), oder im Osaka *Shiritsu bijutsukan* (Osaka Municipal Museum) (ca. 550).

Unsere Archivkarten sind wie folgt aufgebaut:

Im linken oberen Viertel der Karte befinden sich 23 Suchfelder. Davon werden normalerweise nur einige gleichzeitig benutzt (z.B. Nummer, Form, Material, Motiv, und Signatur).

Unterhalb der Suchfelder befindet sich ein Textfeld mit 8 Zeilen in das eine Beschreibung des *inrō* eingegeben wird. Der Originaltext einer Beschreibung, z. B. aus einem Buch, Ausstellungskatalog, oder einem Auktionskatalog wird unverändert übernommen, einschließlich eventuell vorhandener Fehler. Die Suchfelder hingegen werden prinzipiell in englischer Sprache, und (nach unserem jeweiligen Wissensstand) korrekt ausgefüllt. Bei den Suchfeldern ist unbedingt auf Disziplin bei der Wortwahl zu achten, damit *inrō* nicht in der Datenbank 'verloren gehen'.

In der langen Zeile ganz unten auf der Karte werden Zusatzinformationen eingetragen:

“O” (offered again) heißt, daß ein *inrō* nach Erstellen der Karte wieder angeboten wurde.

“I” (identical) bedeutet, das *inrō* ist außer in der von uns verwendeten Publikation noch in einem anderen Museums- oder Sammlungskatalog abgebildet.

“S” (similar) steht für ein ähnliches Motiv, oder andere Ähnlichkeiten. Durch diese Angaben entsteht eine große Zahl von Kreuzverweisen.

Mit Hilfe der *inrō*-Archivkarten kann man zum Beispiel relativ leicht und schnell einen Stilvergleich der in unserem Archiv vorhandenen *inrō* für einen Lackmeister machen, und dabei auch etwa vorhandene Signaturen vergleichen.

Zusätzlich haben wir eine nach Lesungen (im westlichen Alphabet) geordnete Signaturenkartei erstellt. Hier werden sämtliche vorhandenen Abbildungen der Signaturen eines Meisters jeweils auf eine Archivkarte geklebt. Dies verschafft einen schnellen Überblick über Schreibstil, sowie Verwendung von Siegeln oder *kaō/kakihan* (handschriftliches Siegel) der Lackmeister.

Motive und Vorlagen für inrō

In der westlichen Kunstgeschichte gehören Untersuchungen zur Ikonografie schon seit Jahrzehnten zum Standard. Als wir begannen, uns mit *inrō* zu beschäftigen, stellten wir fest, daß es erstaunlicherweise fast überhaupt keine Untersuchungen darüber gab, woher japanische Lackmeister ihre Motive nahmen.

Für *inrō*, aber auch für *tsuba* und andere kunsthandwerklich ausgerichtete Produkte der Edo-Zeit gibt es nur sehr wenige Arbeiten zu diesem Thema. MARTIN FEDDERSEN veröffentlichte im *Jahrbuch der Asiatischen Kunst* 1925, S. 28-33, einen Artikel mit dem Titel: *Über die Benutzung graphischer Vorbilder für die figürlichen Darstellungen auf japanischen Schwertzieraten*. Die von FEDDERSEN publizierten Untersuchungen beruhten auf Arbeiten von Professor HARA SHINKICHI, der jahrzehntelang im Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg arbeitete, und ein Spezialist für Schwertschmuck war. Sämtliche in dem Artikel zitierten Motive sind verkleinerte Kopien aus Holzschnittbüchern. Die Vorlagen dazu sind, mit Ausnahme von HOKUSAI's (1760-1849), *Hundert*

Ansichten des Berges Fuji (Fugaku Hyakkei), in den zwischen 1715 und 1745 gedruckten Holzschnittbüchern (*ehon*) des Illustrators MORIKUNI TACHIBANA (1679-1748) zu finden.

Unter Bezug auf diese Arbeit schrieben wir 1995 einen Artikel im *Bulletin Association Franco-Japonaise*, Heft 48 und 49, mit dem Titel *Motifs pour Décorations d’Inrō, Tsuba et Accessoires de Sabre*. Darin konnten wir nachweisen, daß die von HARA/FEDDERSEN für Schwertzierate gefundenen Motive auch auf *inrō* abgebildet wurden. Gleichzeitig konnten wir die Bedeutung illustrierter Holzschnittbücher als allgemein zugängliche und wichtige Vorlagenquelle für kunstgewerbliche Objekte belegen.

In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dienten, neben der eigenen Phantasie des jeweiligen Meisters, in erster Linie Holzschnittbücher als Vorlagen für Künstler und Kunsthandwerker. Gemälde, *ema*-Votivtafeln, Schiebetüren oder Stellschirme waren naturgemäß nur einem relativ kleinen Kreise zugänglich. Erst später kamen Kopien von Farbholzschnitten hinzu.

Bisher fanden wir Vorlagen für mehr als 1700 auf *inrō* abgebildete Motive, davon mehr als:

- 1300 aus Holzschnittbüchern
- 175 Skizzen aus Werkstattbüchern
- 100 Kopien von Gemälden
- 125 Kopien von Farbholzschnitten

Darüber hinaus gibt in unserem Archiv mehr als 700 *inrō*, welche mit einer Inschrift versehen sind, die das Motiv einem berühmten Maler zuordnet. Es gelingt uns jedoch nur selten, eine Vorlage für *inrō* mit einer solchen Motivattribution zu finden.

Die zweitgrößte Gruppe von Motiven ist auf Werkstattbücher aus dem Besitz der Lackmeister zurückzuführen. Die während mehrerer Jahre in beliebiger Reihenfolge eingeklebten Vorlagen spiegeln die Produktion der jeweiligen Lackmeister wieder. Im Gegensatz zu später angelegten, dekorativen Design-Alben, bestehen Werkstattbücher in der Regel aus mit Faden

zusammengehefteten, vielbenützten Blättern, auf die mit leicht löslichem Reiskleister Motivzeichnungen und -skizzen geklebt wurden. Diese Vorlagen sind meist im Maßstab 1:1, oft mit sichtbaren Gebrauchsspuren, die auf eine Anwendung hindeuten. Nur etwa 10 dieser Werkstattbücher sind heute weltweit bekannt. Möglicherweise wurden solche Vorlagensammlungen, die oft nur aus selbstgemachten Kopien oder Entwürfen bestehen, bei Auflösung einer Werkstatt zum Ende der Meiji-Zeit (1868-1912) nicht als wichtige Dokumente betrachtet.

In einem uns gehörenden Werkstattbuch des berühmten Lackmeisters KANSHŌSAI sind auf insgesamt 53 Seiten nur 8 *inrō*-Motive enthalten. Das aus diesem Werkstattbuch gezeigte Beispiel (Abb. 14) ist die Vorlage für ein von uns 1981 gekauftes *inrō* (Abb. 13). Es zeigt, im Stil einer Tuschzeichnung (*sumi-e-togidashi*), auf Goldgrund einen Drachen ein Juwel (*tama*) zwischen Wolken jagend. Das *inrō* ist signiert KANSHŌSAI. Fast 20 Jahre später bot uns ein italienischer Händler ein undatiertes und unsigniertes japanisches Werkstattbuch an. Wir kauften es, und stellten nach Erhalt überrascht fest, daß hierin eine Vorlage für unser vor langer Zeit erworbenes *inrō* enthalten ist.



Abb. 13

Inrō mit *sumi-e togidashi* (Tuschezeichnung imitierend) Dekoration, ein aus Wellen auftauchender Drache, ein Juwel (*tama*) jagend, signiert KANSHŌSAI

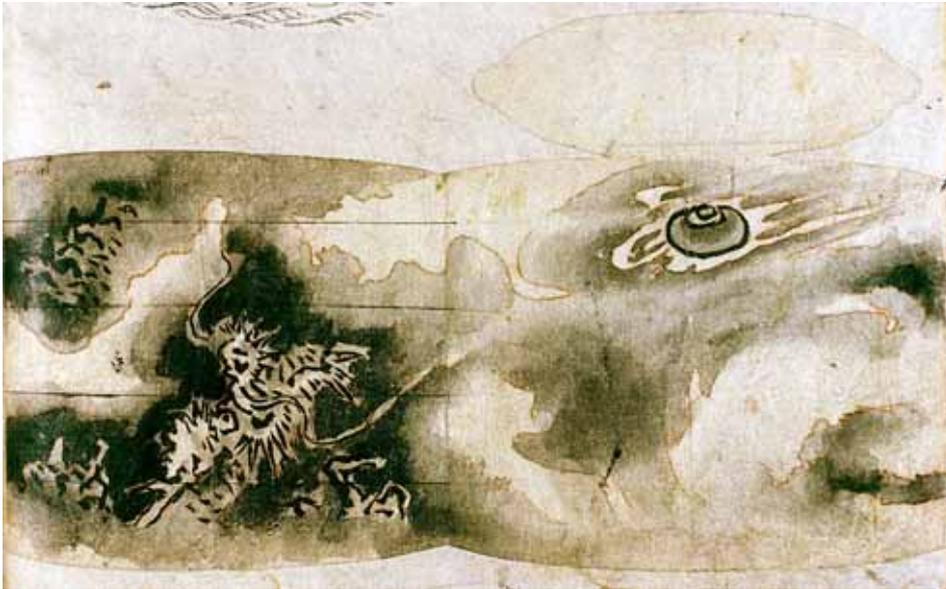


Abb. 14

Designvorlage zu obigem *inrō* aus einem Werkstattbuch

Bei der hier gezeigten Designvorlage sind um die Wolken herum dünne braune Linien sichtbar. Diese Linien entstehen, wenn die Konturen auf der Designrückseite mit klebrigem Lacksaft nachgezogen werden, um das Design auf ein Objekt zu kopieren. Die so behandelte Vorlage wird mit der Rückseite auf die präparierte Oberfläche des *inrō* gedrückt. Anschließend werden die Abdrücke des Lacksaftes mit farbigem Pulver sichtbar gemacht und fixiert, damit sind die wesentlichen Design-Umrisse übertragen. Die relativ hellen Umrisslinien dieser Vorlage deuten darauf hin, daß das Design nur einmal benützt worden ist. Es gibt auch Designvorlagen mit wesentlich dunkleren, dickeren Konturlinien, dies deutet auf mehrmalige Verwendung.

Zwei weitere Vorlagen in diesem Werkstattbuch lassen sich ebenfalls KANSHŌSAI signierten *inrō* zuordnen. Zusammen mit weiteren Hinweisen aus Siegeln und dem handschriftlichen japanischen Text, läßt sich dies Vorlagenbuch eindeutig der Werkstatt des KANSHŌSAI zuschreiben.

Die folgende Vorlage (Abb. 16) ist eindeutig in das 19. Jahrhundert datierbar. Sie stammt aus einem Werkstattbuch das Entwürfe und Zeichnungen von mehreren Familienmitgliedern der YAMAMOTO Familie enthält.

Das *inrō*, signiert MITSUMASA (YAMAMOTO), stellt den Hahn hier als Tier des Zodiakkreises dar, ist also Teil einer Serie von 12 *inrō*. Es gibt eine Reihe von 12-teiligen *inrō*-Sets, die jeweils mit einem Tier des asiatischen Zodiaks dekoriert sind. Diese *inrō* wurden normalerweise nur jedes 12. Jahr getragen. Der Entwurf dürfte auf ŌKYO MARUYAMAS (1733-95) Gemälde basieren, das am rechten unteren Bildrand mit einem Datum entsprechend unserem Jahr 1794 datiert ist. Das Werkstattbuch wurde, soweit wir feststellen konnten, etwa um 1875 zusammengestellt. Einige der Entwürfe, Skizzen und Handzeichnungen in diesem Buch sind jedoch einem früheren Datum zuzuordnen.



Abb. 15

Inrō, dekoriert mit Hahn, Henne und Küken neben Chrysanthemen, wahrscheinlich Teil eines 12-teiligen Sets von Zodiak-*inrō*, die jeweils nur in den entsprechenden Jahren getragen wurden. Signiert (YAMAMOTO) MITSUMASA



Abb. 16

Vorlage aus einem Werkstattbuch der YAMAMOTO Familie, rechts unten mit Inschrift ŌKYO SHA (kopiert) Tokyo, 19.Jh.



Abb. 17

Gemälde von ŌKYO MARUYAMA (1733-95), datiert 1794

Wahrscheinlich war die Anzahl der Vorlagenbücher von Anfang an relativ gering, vielleicht wurden sie auch Opfer von Erdbeben und Bränden. Daher muß

man bei der Suche nach Designvorlagen andere Quellen verwenden. Hierbei sind Holzschnittbücher von größtem Wert. Die Bedeutung von Holzschnittbüchern für Japan in der Edo-Zeit kann nicht überschätzt werden. Die Technik der Buchreproduktion durch Holzschneiden wurde etwa vom Jahre 770 an in Japan entwickelt, sie war an sich jedoch schon früher von China her bekannt. Bis zum Ende der Momoyama-Zeit und Anfang der Edo-Zeit (ca. 1600) wurden Bücher hauptsächlich in Klöstern gedruckt, und dienten der Verbreitung von religiösem Gedankengut. Schon von Anfang Edo bis etwa 1650 wurden zunehmend Bücher mit weltlichem Inhalt verbreitet, wenn auch vorwiegend mit erzieherischem Inhalt im Sinne der Tokugawa Regierung. Die über Jahrhunderte stabile Friedenszeit förderte die allgemeine Verbreitung der Lese- und Schreibfähigkeit. Schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts fanden auch Romane, sowie die oft illustrierten Geschichten des IHARA SAIKAKU (1642-93), weite Verbreitung mit Titeln wie:

YONOSUKE der dreitausendfache Liebhaber

Fünf Frauen, die die Liebe liebten

Spiegel der Männerliebe

Bücher für die etwas weniger lesekundige Bevölkerung wurden überwiegend in der *hiragana* Silbenschrift mit nur wenigen *kanji* geschrieben. Anspruchsvollere Bücher wurden vorwiegend in *kanji* geschrieben, oft ergänzt mit Lesehilfen (*furigana*) für seltener angewandte Zeichen. Die weitverbreitete Schulbildung der Bevölkerung setzte in Japan wesentlich früher ein als in Europa, und war sicher ein wesentlicher Beitrag zur schnellen Anpassung Japans an die Methoden westlicher Verwaltung und Industrie nach der Meiji-Revolution.

Die Auflagen populärer Bücher müssen auch für unsere Verhältnisse groß gewesen sein. Die oft geäußerte Auffassung, daß von einem Druckstock höchstens 600 Abzüge gemacht werden konnten, ist falsch. Normalerweise verwendete man Kirschholz, also ein hartes Holz zum Schneiden der Druckstöcke. Es konnten sicherlich 10.000 Abzüge, oder sogar mehr gemacht werden. Bei populären Büchern mußten jedoch wegen der Abnutzung auch neue Druckstöcke angefertigt werden. Da alle Teile zur Herstellung von Büchern in halbindustriellem Maßstab gefertigt wurden, war das Endprodukt relativ

preiswert. Zum Beispiel hatte ein guter Druckstockschnitzer einen Tag Zeit zum Schnitzen einer Buchseite. Natürlich gab es spezialisierte Papiermacher, Farbmittelmacher (Ruß), Lieferanten für rohe Druckstöcke, Schnitzer, Buchbinder, und sicher noch andere Zulieferer und Beteiligte an der Arbeit. Es handelte sich um eine hochintegrierte und spezialisierte Arbeitsteilung, wie sie in allen Bereichen des japanischen Lebens dieser Zeit angewandt wurde. Bücher konnten, sobald Manuskript und Illustrationen fertig waren, innerhalb von 14 Tagen auf den Markt gebracht werden. Man beschäftigte für ein Buch drei oder vier Holzschneider gleichzeitig, um den Engpaß des Schneidens zu verkürzen.



Abb. 18

Farbholzschnitt von NISHIMURA SHIGENAGA, ca. 1716 – 1736, Darstellung eines Strassenverkäufers, der eine mit Büchern gefüllte Kiepe trägt. Hier stellt ein Kabuki-Schauspieler, SANJŌ KANTARŌ II diesen Strassenhändler dar

Bücher waren durchaus für eine durchschnittliche Familie erschwinglich. Für weniger Bemittelte waren Bücher über das weitverbreitete Leihsystem für ein geringes Entgelt, allerdings nur für eine begrenzte Ausleihzeit, erhältlich. Als Anreiz wurden auch Fortsetzungsromane gedruckt, damit die Kunden auch noch die 10. Fortsetzung (oder auch die 50.) sich ausliehen oder kauften. Eine Marketing-Methode, die auch heute durchaus bekannt ist.

Auch Reproduktionen chinesischer Holzschnittbücher waren in Japan nicht unbekannt. Motive aus chinesischen Büchern wurden im japanischen Kunsthandwerk über lange Zeit verwendet. Beliebt waren *inrō*, die nach Kopien aus einem in ca. 1588 erstmals gedruckten chinesischen Katalog für Tuschreibsteine, dem *Fangshi Mopu* von FANG YULU, hergestellt wurden. Zum Beispiel fertigte der berühmte Lackmeister RITSUŌ (1663-1747) sowohl Schreibkästen (*suzuribako*) als auch *inrō* mit Dekor von Tuschreibsteinen an.

MORIKUNI TACHIBANA kopierte bereits 1740 Teile einer berühmten chinesischen Malanleitung, den 1679 erschienen *Senfkorngarten* von WANG GAI. In seinem 7-bändigen Holzschnittbuch mit dem Titel *Ehon Ōshukubai* wird in der Einleitung zu Band 6 erklärt, daß alle Illustrationen in Band 6 und 7 Kopien aus dem *Senfkorngarten* sind. Ein Vergleich des *Ehon Ōshukubai* mit einer modernen Reproduktion des *Senfkorngarten* bestätigt dies.

Abbildungen 19 und 20 zeigen das Motiv einer chinesischen Dschunke, links das Original aus dem chinesischen *Senfkorngarten*, rechts die Kopie im japanischen *Ehon Ōshukubai*:

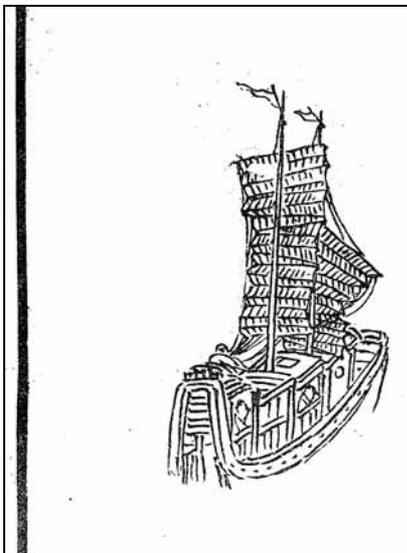


Abb. 19

WANG GAI,
1679, *Senfkorngarten*



Abb. 20

MORIKUNI TACHIBANA
1740, *Ehon Ōshukubai*; Kopie aus dem
Senfkorngarten

Wahrscheinlich basiert ein *inrō*-Design auf der japanischen Kopie des chinesischen Originals. Die Designvorlage stammt aus einem Werkstattbuch im Besitz einer Sammlerin in Los Angeles. Deutlich sichtbar sind hier wiederum die durch Lacksaft akzentuierten Umrißlinien, hier etwas kräftiger sichtbar als auf dem Motiv des Drachens in Wolken (Abb. 14).

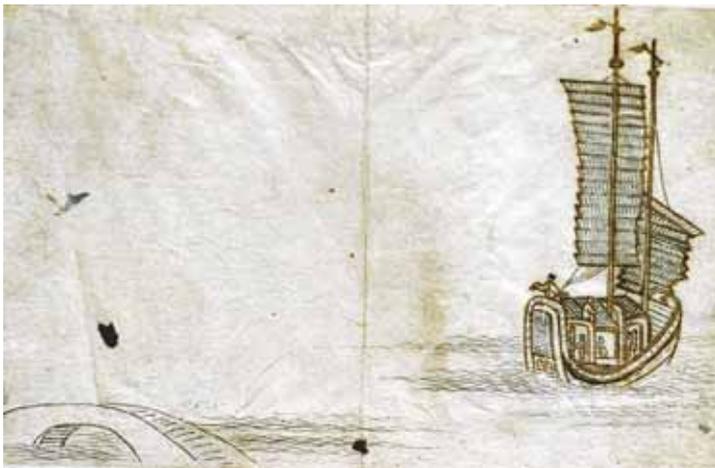


Abb. 21

Designvorlage aus einem Werkstattbuch im Besitz einer amerikanischen Sammlerin



Abb. 22

Inrō, signiert JŌKASAI, 19. Jh., Sammlung KRESS

Ein zweites *inrō* mit diesem Motiv in unserem Archiv trägt die Signatur eines anderen Lackmeisters, HASEGAWA KŌRINSAI. In unserem Buch *inrō-shita-e Design Drawings from a Japanese Lacquer Workshop*, konnten wir nachweisen, daß JOKASAI und HASEGAWA teilweise die gleichen Werkstattbücher verwendeten. Dies deutet darauf hin, daß HASEGAWA ein Schüler JOKASAIS war, und möglicherweise Kopien eines Werkstattbuches mitnehmen konnte, als er sich selbstständig machte.

Ganz ohne Zweifel sind die häufigsten Motive für Dekorationen von *inrō* in Holzschnittbüchern des 18. Jahrhunderts zu finden. Daneben spielen aber auch Farbholzschnitte als Motivquelle eine Rolle.

Farbholzschnitte, aus den Moderichtungen des jeweiligen Augenblicks heraus entworfen, gedruckt und verkauft, sprachen vor allem städtische Kaufleute und Künstler an. Offiziell hatten Samurai keinerlei Interesse an Bildern der Fließenden Welt (*Ukiyo-e*), dem *Kabuki* Theater, oder Persiflagen (*Mitate-e*). Es gibt aber einige technisch hochwertige *inrō*, die die exquisiten Farben der Farbholzschnitte im Lackmedium reproduzieren. Einige Beispiele (Abb. 23 und folgende) werden hier vorgestellt.



Abb. 23

Farbholzschnitt, SUZUKI HARUNOBU,
ca. 1750-1770



Abb. 24

Inrō, signiert KOMA YASUTADA
Foto: Auktionskatalog, 1920

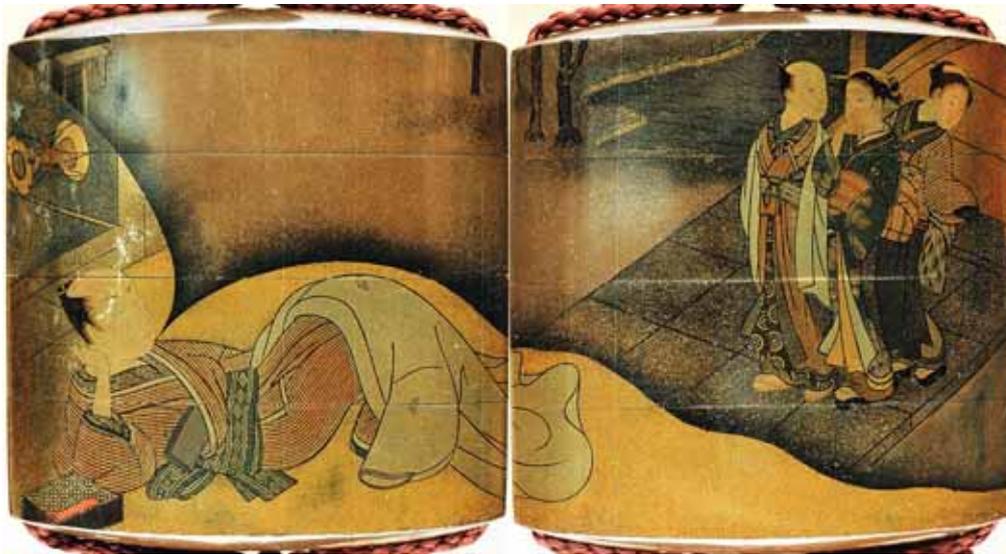


Abb. 25

Inrō nach HARUNOBU, signiert KOMA KORYŪ,
Privatsammlung, USA

Die sowohl auf SUZUKI HARUNOBUS Farbholzschnitt als auch auf den *inrō* eingestreuerten GENJI-*mon* auf dem als Decke dienenden Mantel des träumenden jungen Mannes lassen erkennen, daß der Dekor in die Gruppe der Persiflagen (*mitate-e*) gehört. Dies Genji-*mon* ist eine Vignette für das 23. Kapitel des im 11. Jh. von einer Hofdame geschriebenen Romans, des *Genji monogatari* (*Die Geschichte des Prinzen Genji*). Prinz GENJI, ein Sohn des Kaisers, war ein unvergleichlich schöner, strahlender Prinz und Liebling aller Hofdamen. Das *mon* auf dem Kimono-Ärmel ist die Vignette für ein Kapitel mit der Überschrift *Das erste Lied des Jahres* (*Hatsune*). Der junge Mann träumt, er wäre ein moderner GENJI, der mit der Dame seiner Wahl promenierte.

Das genaue Druckdatum dieses Holzschnittes ist nicht bekannt, da aber SUZUKI HARUNOBU von 1724-1770 lebte, sollte das Datum zwischen 1750 und 1770 liegen. Beide *inrō* tragen die Signatur eines Lackmeisters der KOMA-Werkstatt, das längliche *inrō* ist signiert KOMA YASUTADA, das andere KOMA KORYŪ.

Beide *inrō* können frühestens kurz nach Erscheinen des Holzschnittes entstanden sein. Das längliche *inrō* wurde 1920 in einem Auktionskatalog abgebildet. Diese beiden Daten geben einen ungefähren Rahmen für die Datierung der *inrō*. Auf Farbholzschnitten basierende Motive waren zwar im 19. Jahrhundert sehr beliebt, sie waren aber auch noch Mitte des 20. Jahrhunderts bei westlichen Sammlern sehr beliebt, und wurden entsprechend der Nachfrage gefertigt. Auch noch im 21. Jahrhundert werden *inrō* mit traditionell Edo-zeitlichen Dekors hergestellt.



Abb. 27

Holzschnittbuch: Seite aus *Ehon chiyo no matsu*,
SUZUKI HARUNOBU, 1767



Abb. 26

Bildkalender für das Jahr 1765.
SUZUKI HARUNOBU (1724 – 1770)

**Abb. 28**

2-teiliges *inrō* aus der ROUVIÈRE-Sammlung, 19./20. Jh., das mit Ahornblättern dekorierte flatternde Gewand deutet auf *Ehon chiyo no matsu* (Abb. 27) als Vorlage hin

Abb. 26 zeigt einen Bildkalender (*e-goyomi*) SUZUKI HARUNOBU (1724-70) für das Jahr 1765. Eine junge Frau versucht hier, ihren draußen zum Lüften aufgehängten Kimono vor einem gerade aufkommenden Sturm mit Regen hereinzuholen. In ihrer Hast verliert sie dabei einen Schuh (*geta*). Auf dem im Wind flatternden Gewand sind in gelber Farbe das *kanji* für *groß* (langer Monat) sowie die entsprechenden Ziffern verstreut angeordnet. Vereinfachte Bildkalender zeigten nicht die einzelnen Tage an, sondern nur die jeweiligen langen und kurzen Monate des Jahres. SUZUKI HARUNOBU gestaltete seine Kalender so aufwendig, daß sich dadurch die Technik des Vielfarbendrucks (*nishiki-e*) bei allen Holzschnitten durchsetzte.

Ein japanisches Jahr bestand aus 12 Mondmonaten mit einer Länge von jeweils 29 oder 30 Tagen, mit 353 Tagen war es kürzer als ein westliches Jahr, es wurden allerdings Schaltmonate eingelegt.¹ Vereinfachte Jahreskalender gab es schon in der Frühzeit des Holzschnittes. Später waren sie als geistreich-witzige

¹ *Kodansha Encyclopedia of Japan*, 1983, Vol. 1, pp. 229-232.

Luxusgeschenke beispielsweise der Dichterkreise sehr beliebt. Im Jahr 1767 verwandte HARUNOBU das leicht abgewandelte Motiv noch einmal in einem Holzschnittbuch mit dem Titel *Ehon chiyo no matsu*. Hier ist das Gewand mit stilisierten Ahornblättern und Wellen dekoriert. Auch auf dem *inrō* (Abb. 28) hat das Gewand ein Muster von Ahornblättern; das Design ist also eine Kopie aus dem Holzschnittbuch.

Das 2-teilige *inrō* ist signiert KOMA YASUTADA. Technisch ist es wesentlich leichter, ein 2-teiliges *inrō* anzufertigen, als ein aus 5 oder 6 Teilen bestehendes. Es ist zu vermuten, daß dieses *inrō* zu einer Zeit angefertigt wurde, als auch für japanische Kunsthandwerker Zeit schon Geld war, im Gegensatz zur Edo-Zeit. Hinzu kommt, daß dieses Motiv – genau wie das vorherige – sicherlich leicht an westliche Sammler verkäuflich war. Dies war von der Meiji-Zeit an für Lackwerkstätten ein wesentlicher Gesichtspunkt.



Abb. 29
EIZAN KIKUGAWA (1787-1867), Drei Geishas beim *Kitsune-ken* Spiel

Das Tryptichon von EIZAN KIKUGAWA entstand etwa 1820 und stellt drei Geishas beim *Kitsune-ken* Spiel dar. *Kitsune* ist das japanische Wort für Fuchs,

ken bedeutet Faust. Ähnlich wie bei unserem Spiel 'Papier-Schere-Stein' müssen Mitspieler hier die folgende Finger- oder Handstellung erraten. Die Regeln für das *Kitsune-ken* werden in HENRI L. JOLY's, *Legend in Japanese Art* erklärt.² Ein von KOMA KYŪHAKU signiertes *inrō* (Abb. 30) zeigt lediglich einige der hinter den Schiebetüren (*shoji*) tanzenden Schattenfiguren. Die erstklassige Qualität des *inrō* läßt es möglich erscheinen, daß es direkt nach Veröffentlichung des Holzschnittes angefertigt worden ist. Die bräunlich-graue Oberfläche besteht aus leicht oxidiertem Silberlack, bemerkenswert ist auch die in verschiedenen Goldtönen erzeugte Holzmaserung der Schiebetüren.



Abb. 30

Inrō, 5-teilig, Geishas und Tänzer hinter Papierschlebetüren, signiert KOMA KYŪHAKU, Kopie eines Eizan Holzschnitts (Abb. 29)

Die bisher gezeigten Holzschnittmotive stellten durch eine rosa Brille gesehene Szenen aus dem Leben in Vergnügungsvierteln dar (*Ukiyo-e*). Auch die folgenden Motive sind aus dem täglichen Leben genommen, allerdings sah HOKUSAI KATSUSHIKA (1760-1849), seine Umgebung etwas anders.

² Joly, Henri L., *Legend in Japanese Art*, 1908 (Reprint 1967), Games, S. 160-170.



Abb. 31

Bishū Fujimigahara,
Blatt 10 aus HOKUSAI'S
Serie 36 *Ansichten*
des Berges Fuji,
1829-33



Abb. 32

Kamm, unsigniert

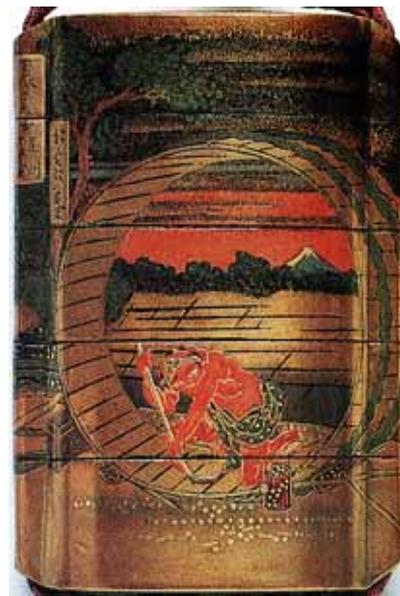


Abb. 33

Inrō, unsigniert

Blatt 10 der Serie mit dem Titel: *Bishū Fujimigahara*, im Vordergrund ein Küfer beim Kalfatern eines großen Bottichs, im Hintergrund Felder mit Blick auf den Berg Fuji in der Provinz Owari.

HOKUSAIS Serie mit dem Titel *36 Ansichten des Berges Fuji* (tatsächlich aus 46 Blättern bestehend) entstand etwa in den Jahren 1829-1833. Sowohl Kamm als auch *inrō* mit diesem Motiv sind unsigniert. Es schwer zu sagen, ob sie kurz nach Erscheinen des Holzschnittes oder erst in der Meiji-Zeit entstanden. Wir haben bisher keine Beweise dafür gefunden, aber japanische Sammler berichten immer wieder von Fällen, in denen ein Mann zu seinem *inrō* passende Kämmen für seine Favoritin anfertigen ließ. Das hier gezeigte Set (Abb. 32 und 33) befindet sich im Besitz einer japanischen Kamm-Sammlerin.



Abb. 34
Aus HOKUSAIS *Manga*, Band 8, 1818
Eines der Beispiele vorbildlicher Kindesliebe

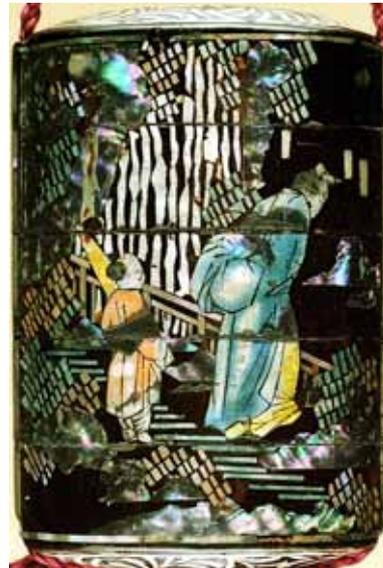


Abb. 35
Inrō im Nagasaki-Stil, farbig
hintermalte Muschleinlagen,
Unsigniert, Sammlung KRESS

HOKUSAIS *Manga* Skizzenbuch einmal anders: Hier wurde die Figur des in den Anblick des Wasserfalles von LUH versunkenen chinesischen Dichters RIHAKU (LI TAI PEH, 699-762) im Nagasaki-Stil reproduziert. Lackobjekte mit

Muschel­einlagen sind aus vielen Teilen Japans bekannt, aber nur in der Gegend um Nagasaki produzierte man derart farbenfrohe Objekte, die zunächst einmal auch in Europa großen Anklang fanden. Das *inrō* (Abb. 35) ist in dem für Nagasaki typischen Stil dekoriert. Farb­ig hintermalte, geritzte, und mit Metall­folie hinterlegte dünne Muschel­plättchen wirken durch den schwarzen Hintergrund noch bunter. Der Effekt dieser Technik und die Farbwirkung sind interessant, entsprechen aber nicht unbedingt dem heutigen Geschmack. Das Original dieses Motivs ist wahr­scheinlich wesentlich älter als HOKUSAIS *Manga* von 1818. Dort ist das Motiv Teil einer Serie von 24 Bei­spielen vor­bildlicher Kindes­liebe. Die Figur des Dichters im chinesi­schen Gewand ist dem 9. Bei­spiel dieser Serie entnommen: ein Knabe wird dabei über­rascht, daß er ihm geschenkte Orangen nicht selbst ißt, sondern sie in den Ärmel steckt, um sie für seine Mutter mit­zunehmen.



Abb. 36

Aus HOKUSAIS *Manga*, Band 12, 1834
Der Name KANTAN, oben rechts im Bild, identifiziert das Bild als eine Persiflage (*mitate-e*) auf die Legende von ROSEIS großem Traum von Ruhm und Reichtum



Abb. 37

Inrō, 19. Jh., träumender Arbeiter,
Signatur im Auktionskatalog als OGIWARA
SEKIJU gelesen.

HOKUSAI wußte, daß man auch in Wunschträumen nicht gleich nach den Sternen greift, sondern schon mit weniger zufrieden ist.

In unserem Archiv sind mehr als 100 *inrō* mit der klassischen Darstellung von RŌSEI'S Traum von Ruhm und Reichtum zu finden. Es gibt natürlich gewisse Variationen, aber RŌSEI wird immer als schöner Jüngling mit glänzend schwarzen (Lack)-Haaren dargestellt, sein Gesicht hinter einem hauchdünnen Muschelfächer verborgen. (Abb. 38)



Abb. 38

Inrō mit einer Darstellung von Rosei's Traum. LEMPertz Köln 12.11.1994. Kress Archiv Nummer 19941.0385

HOKUSAI'S Persiflage auf den großen Traum könnte kaum einen größeren Kontrast bilden. Hier träumt ein wenig attraktiver, mit offenem Munde schlafender Arbeiter, einen zerfledderten Fächer haltend, davon, daß statt seiner eine Karawane von Helfern die Toiletteneimer entleert (Abb. 36).

In dem 1900 erschienen Buch *Japanischer Humor*, deuten die Autoren C. NETTO & G. WAGENER diese Szene als Traum eines Bauern, der wünscht, daß dieser wertvolle Dünger auf seine Felder getragen wird.³ Da in Japan ein wesentlicher Teil der Felder mit menschlichen Exkrementen gedüngt wurde, ist auch dies eine durchaus mögliche Deutung von ROSEI'S Traum.

³ NETTO, C. & WAGENER GOTTFRIED, *Japanischer Humor*, Brockhaus, 1900, S. 103.

Das *inrō* zeigt auf der Vorderseite den träumenden Mann mit Fächer, auf der Rückseite ist in feinem *togidashi* sein Wunschtraum abgebildet. Die als OGIWARA SEKIJU (wahrscheinlich falsch) gelesene Signatur gibt es nur dieses eine Mal in unseren Unterlagen, es gibt daher keine Anhaltspunkte betreffend der Anfertigungszeit, wahrscheinlich jedenfalls nach 1834, als dieser Band der *Manga* erschien (Abb. 37).

Die Lackmeister

Bisher haben wir uns mit *inrō* und deren Dekoration beschäftigt, nicht aber mit den ausführenden Lackmeistern. Lackmeister (*makie-shi*) arbeiteten normalerweise innerhalb von Familienbetrieben. Es gab sowohl Lackwerkstätten, die ausschließlich für einen Daimyo arbeiteten, als auch unabhängige Lackmeister. Ein angestellter Lackmeister hatte oft seine Werkstatt in Räumen des Daimyo, der ihm auch Material, speziell Gold, zur Verfügung stellte, und für den er ausschließlich arbeitete. Normalerweise wurden für einen solchen Daimyo angefertigte Auftragsarbeiten nicht vom Lackmeister signiert. Ein solcher Lackmeister bekam ein festes Jahresgehalt, von dem er seine Mitarbeiter bezahlte. Dieses Gehalt wurde in *koku* Reis (1 *koku* = 180 Liter) berechnet, eine Menge von der theoretisch eine Person ein Jahr lang leben konnte. Das Gehalt wurde unabhängig von der geleisteten Arbeit ausgezahlt, wesentlich war vielmehr die Qualität der gefertigten Objekte. Der Meister konnte allerdings nur mit Genehmigung des Daimyo Lackobjekte für andere anfertigen und verkaufen. Schon im 17. Jh. gab es unabhängige Lackwerkstätten, die vor allem für das Bürgertum produzierten, aber auch auf die Prestige-erhöhenden Aufträge der Samurai angewiesen waren. Lackmeister signierten mit Werkstattnamen, nicht mit ihrem persönlichen Namen. Werkstattnamen waren Markenzeichen, die in der Regel unabhängig von Generationswechseln beibehalten wurden.

Lackobjekte wurden ebenso in Arbeitsteilung hergestellt, wie die oben diskutierten Holzschnittbücher. Es gab Spezialisten für die Herstellung der Schachteln und Dosen, die wiederum ihre Produkte an *nuri-shi* (Grundlackierer) lieferten. Diese trugen eine Grundierung auf, und lackierten eventuell auch die

Innenseiten. An der Spitze dieser Produktionshierarchie standen schließlich die *maki-e-shi* (Streubild-Meister), die die Dekorationen aufbrachten, und, nach Kontrolle durch das Oberhaupt der jeweiligen Lackwerkstatt, gegebenenfalls auch die fertige Arbeit signierten.

Es gab zwar spezialisierte Vorlagenzeichner für alle Kunsthandwerker, aber für einen *maki-e-shi* war es wichtig, auch selbst gute Zeichnungen anfertigen zu können. Sie fertigten speziell Lackobjekte geeignete Vorlagen im Stil der eigenen Werkstatt an. In den uns bekannten Werkstattbüchern fanden wir sowohl Zeichnungen und Skizzen, die offensichtlich unverwendet waren, als auch solche, die ein- oder mehrmals verwendet wurden.

Werkstattbücher, in denen diese Vorlagen gesammelt wurden, hatten sicher auch die Funktion eines Musterbuches, und konnten einem prospektiven Kunden vorgelegt und mit ihm diskutiert werden. Solche Musterbücher sind nicht nur aus verschiedenen Lackwerkstätten bekannt, es gab sie auch für andere Lackgegenstände, wie Sake-Schalen, aufwendig verzierte Haarnadeln und Käämme, und in Metallwerkstätten für Schwertzierate und *tsuba*.

Ähnlich wie früher bei den deutschen Meisterbetrieben erarbeitete sich ein Lackmeister mit eigener Werkstatt in seinem Berufsleben spezielle Kenntnisse, die teilweise eifersüchtig innerhalb der Familie geheim gehalten und jeweils nur an den direkten Nachfolger weitergegeben wurden.

Daß Lackmeister auf das Meer hinausfahren, um eine absolut reine Oberfläche ohne Staub herstellen zu können, ist ein Mär – selbst bei ruhigem Seegang schwanken Boote. Die oft zitierte Gesamtbearbeitungszeit für ein *inrō* konnte durchaus, mit all den vielen aufeinanderfolgenden Arbeitsgängen, ein Jahr betragen haben. Die Werkstatt arbeitete aber während dieser Zeit an vielen Stücken gleichzeitig, sodaß die Gesamtarbeitszeit für ein *inrō* nicht ein Jahr, sondern wesentlich geringer ist.

Eine Reihe bekannter Lackwerkstätten konnte über viele Generationen ihren Ruf aufrecht erhalten. Dazu gehört die Lackwerkstatt von KŌAMI in Kyoto, sie ist sehr alt und galt als die beste. KŌAMI arbeitete für Kaiser und Adel, erhielt aber häufig auch Aufträge von den Shogunen. In Edo (Tokyo) gab es

Lackwerkstätten der Familien KAJIKAWA und KOMA, und zumindest bis Anfang des 20. Jahrhunderts waren Lackmeister namens SHUNSHŌ und MASANARI tätig. Sehr berühmt war auch die Werkstatt der Familie IZUKA TŌYŌ (KANSHŌSAI), aktiv von der 2. Hälfte des 18. Jh. bis Mitte des 19. Jh. KANSHŌSAI TŌYŌ, der Gründer dieser Werkstatt, war Angestellter des Daimyo von Awa (Shikoku).

Ein heute wieder sehr beliebter Lackmeister, YŌYŪSAI (1772-1845), war insofern eine Ausnahme als er einerseits ausschließlich ein Manager war, der nicht selbst Lackobjekte produzierte und sogar seine Signatur von Mitarbeitern auftragen ließ, und andererseits keinen direkten Nachfolger für seine Werkstatt adoptierte oder ernannte. YŌYŪSAI hatte zwar einige sehr gute Schüler, aber seine Werkstatt wurde nicht weitergeführt. Vielleicht waren Mitte des 19. Jahrhunderts bereits die Zeiten zu unruhig.

Normalerweise wurden während der Edo-Zeit geeignete Nachfolger entweder adoptiert und ausgebildet, oder auch, wie früher in Deutschland, mit des Meisters Tochter verheiratet, wenn die Geschäftsnachfolge nicht mit eigenen Söhnen sichergestellt war.

Der im Westen wichtig erscheinende Unterschied zwischen Künstler und Handwerker war im Japan der Edo-Zeit unbekannt. Es gab sicherlich Lackmeister, die nur Handwerker waren, es gab aber auch solche, die sehr kreative Künstler waren. *Inrō* vereinen im Aufbau eine bewunderungswürdige handwerkliche Präzision, mit einer Fülle künstlerischer Ideen in der Dekoration.

Bibliographie:

Asahi Shimbun, *Heiteres Treiben in der Vergänglichen Welt*, Japanische Holzschnitte des 17. bis 19. Jahrhunderts; Asahi Shimbun, 1990-1991, Ausstellungskatalog, Osaka, Tokyo, Köln, Stuttgart

KRESS, ELSE, & HEINZ KRESS, *inrō shita-e, Design Drawings from a Japanese Lacquer Workshop*, Liljendal, 2003,

HELMERT-CORVEY, ed., *Inrō: Das Ding am Gürtel*. Japanische Medizindöschen aus der Sammlung HEINZ und ELSE KRESS, Bielefeld, 1997

SCHMIDT, STEFFI, & SETSUKO KUWABARA, *Surimono, Kostbare japanische Farbholzschnitte ...*, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 1990

NETTO, C. & WAGENER GOTTFRIED, *Japanischer Humor*, Brockhaus, 1900

Anhang

A1: Fotografische *inrō*-Inventare und Holzschnittbücher

Fotografische *inrō*-Inventare wurden bisher in folgenden Museen gemacht:

- 1989: Museum für Ostasiatische Kunst, Köln
BASF Museum für Lackkunst, Münster
Museum für Kunst & Gewerbe, Hamburg
- 1990: Victoria & Albert Museum, London ca. 900 *inrō*
Collections Baur, Genf, ca. 300 *inrō*
- 1991: Linden Museum, Stuttgart ca. 200 *inrō*
British Museum, London ca. 350 *inrō*
Los Angeles County Museum
- 1992: Krakau National Museum
Walters Art Gallery, Baltimore, USA
Evergreen House, Baltimore
Yale University, New Haven, Ct., USA
Metropolitan Museum of Art, New York ca. 550 *inrō*
American Museum of Natural History, New York
Royal Ontario Museum, Ontario
- 1993: Merseyside Museum, Liverpool
Ashmolean Museum, Oxford
Fitzwilliam Museum, Cambridge
Royal Museum, Edinburgh
Hopp Museum, Budapest
Museo Chiossone, Genua
Staatliche Museen, Berlin
Arts Institute, Chicago
Nelson-Atkins Museum, Kansas City
- 1994: Musee Guimet, Paris
Kunstgewerbe Museum, Frankfurt
Museum voor Volkenkunde, Leiden, NL
Chester Beatty Library, Dublin

-
- Chiddingstone Castle, England
Schloss Kemnade, Bochum, Germany
Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, Wien, Austria
- 1995: Rijksmuseum, Amsterdam
- 1998: Idemitsu Museum, Tokyo
Tokugawa Art Museum, Nagoya
- 1999: Museum für Völkerkunde, München
Museum Rietberg, Zürich
Museum in Werl (Forum of the Nations), Werl, Germany
Museum and Art Gallery, Maidstone, Great Britain
City Museum and Art Gallery, Birmingham, Great Britain
Osaka Municipal Museum, 503 inrō
National Museum of History, Sakura, Japan
Nezu Museum, Tokyo
Mitsui Bunko, Tokyo
- 2000: Royal Cornwall Museum, Truro, Cornwall, Great Britain
National Museum of Denmark, Copenhagen
Danish Museum of Decorative Arts, Copenhagen
Museo d'Arte Orientale, Venezia
Kyoto National Museum
Gifu, Naito Pharmaceutical Museum
Museum of Art, Atami
Fuji Art Museum, Tokyo
- 2001: Röhsska Museet, Göteborg, Sweden
National Museum, Helsinki, Finland
Museum of Applied Arts, Helsinki, Finland
- 2003: Musee Royales d'Art et d'Histoires, Bruxelles, Belgium
- 2006: Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover

Wir erhielten komplette *inrō*-Foto-Dokumentationen folgender Museen:

- 1999: Suzaka Municipal Museum, Japan
- 2000: Tokyo National Museum, Japan
- 2007: National Gallery of Victoria, Australia

Außerdem haben wir während der letzten Jahre fast alle größeren Auktionen und Privatsammlungen weltweit besucht und fotografische Inventare erstellt.

Sämtliche Daten der *inrō*-Karten sind in einer Database mit schnellem Zugriff und umfassenden Suchprogrammen gespeichert, wir sind dabei, die bisher ca. 120.000 Foto-Negative zu scannen und im Computer zu speichern.

Um die Ikonografie der *inrō* besser erforschen zu können, erstellten wir eine mehr als 100.000 Seiten umfassende Photoreproduktion von japanischen Holzschnittbüchern der Edo-Zeit (1603-1868). Wir besitzen auch einige Originalbücher aus dieser Zeit. Jedes Buch ist ebenfalls auf CD gespeichert, daher können einzelne Fotos schnell und problemlos abgerufen und gedruckt werden.

Bisher fotografierten wir japanische Holzschnittbücher in folgenden Bibliotheken und Museen:

- Bibliothek der Ruhr Universität Bochum, Japanologisches Institut
- Museum für Kunst & Gewerbe, Hamburg
- Victoria & Albert Museum, London
- Museum voor Volkenkunde, Leiden
- Universität Bonn, Japanologisches Institut
- Museum für Ostasiatische Kunst, Köln
- Museum für Ostasiatische Kunst, Berlin

Auch in einigen Privatsammlungen durften wir den uns interessierenden Teil der Bücher fotografieren. Häufig bestellen wir Microfilm-Reproduktionen von Büchern und Manuskripten aus der National Diet Library in Tokyo.

A2: Vorträge

- Hamburg im Museum für Kunst & Gewerbe
- mehrmals London, im Rahmen der vom Victoria & Albert Museum organisierten *Study Days*,
- in Paris und Chicago anlässlich *Internationaler Inrō & Netsuke Conventions*, in Kobe, Japan,
- sowie in mehreren deutschen Städten.
- 2000, Blockseminar, gehalten an der Freien Universität in Berlin, Mai 2000,

A3: Zeitschriftenbeiträge

- 1991, Etude concernant cinq inros..., *Bulletin Franco-Japonaise*, Paris
- 1992, Five Inro, *Netsuke Kenkyūkai*, Study Journal, USA
- 1992, A Japanese Travelling Shrine, Else Kress, *Andon*, Rotterdam
- 1993, *Namban*, Tobacco Smoking,... Else Kress, *Netsuke Kenkyūkai*, USA
- 1994, Reflets dans l'art japonais, Else Kress, *Bulletin Franco-Japonais*, Paris
- 1994, Inrō made in the Ryūkyūs, Else Kress, *Andon*, Rotterdam
- 1994, A Cake Box by *Zeshin*, Else Kress, *Netsuke Kenkyūkai*, USA
- 1994, *Inrō* in *kinma*-Technik, Heinz & Else Kress, in *Mitteilungen*, Deutsche Gesellschaft für Ostasiatische Kunst
- 1994, Inro Motifs, Part I, Heinz Kress, *Netsuke Kenkyūkai*, USA
- 1994, Inro Motifs, Part II, Heinz Kress, *Netsuke Kenkyūkai*, USA
- 1994, Inro Motifs, Part III, Heinz Kress, *Netsuke Kenkyūkai*, USA
- 1995, Inro Motifs, Part IV, Heinz Kress, *Netsuke Kenkyūkai*, USA
- 1997, Inro Motifs, Part V, Heinz Kress, *Netsuke Kenkyūkai*, USA
- 1997, Inro Motifs, Part VI, Heinz Kress, *Netsuke Kenkyūkai*, USA
- 1995, Motifs pour décorations d'inro..., Part I, Heinz Kress, *Bulletin Franco-Japonaise*, Paris
- 1995, Motifs pour décorations d'inrō, Part II, Heinz Kress, *Bulletin Franco-Japonaise*, Paris
- 1995, A Japanese Pattern Book, Heinz Kress, *Journal of the Walters Art*

- Gallery* (Jahrbuch), Baltimore, USA
- 1997, Introduction zu Sotheby's Auktion Katalog für die Sammlung Bushell
 - 1997, *Inrō* Collecting and Study, Heinz Kress, *Daruma* Art Magazine, Tokyo,
 - 1998, *Inrō* aus der Sammlung Kress, Else Kress, *Sammler-Journal Zeitschr.*
 - 1998, How to Collect Inro, Heinz Kress, *Netsuke Kenkyūkai*, USA
 - 2000, Inro Motifs, Part VII, Heinz Kress, *Int. Netsuke Society Journal*, USA
 - 2004, Japanese Lacquer Objects from the Collection of Chinese Emperors, Else Kress und Heinz Kress; in: *Bulletin Association Franco-Japonaise*, no. 85, - Été 2004,
 - 2005, *Inrō* Collecting and Collections in Europe, Bonn University
 - 2005, *Kanyōsai*, Academy of lacquer Research, Tokyo (*Shikkōshi*)

Publikationen

Die Publikationen der Forschungsstelle, die unterschiedliche Aspekte der japanischen Politik, Gesellschaft und Wirtschaft behandeln, sind über die Forschungsstelle zu beziehen und im Internet abrufbar unter:

<http://www.fsjapan.uni-osnabrueck.de>

Liste der Veröffentlichungen der Forschungsstelle Japan

Nr.	AUTOR	TITEL
1	Kiyoko Sakamoto	<i>Einheimische und Fremde in Japan</i>
2	Rüdiger Kühn	<i>Japan's ecopolitical ODA</i>
3	Rüdiger Kühn	<i>Tokyos Müllmanagement in Zeiten zunehmender Raumnot</i>
4	Rüdiger Kühn	<i>Japans umweltpolitische Entwicklungshilfe durch den Transfer von Umweltechnologie</i>
5	Rüdiger Kühn	<i>Household waste in Tokyo</i>
6	György Széll	<i>Unternehmenserfolg durch Umweltschutz</i>
7	Kotaro Oshige	<i>Convergence of the interest representation systems in advanced countries?</i>
8	Narihiko Ito	<i>Die japanische Gesellschaft - Kontinuität und Wandel</i>
9	Frank Westerhoff	<i>Japan in der Krise</i>
10	György Széll	<i>Globalisation in East Asia - A View from Europe</i>
11	György Széll	<i>Japanese Joint Ventures in China – some preliminary findings of a research project</i>

- 12 György Széll *Deutsch-japanische wissenschaftliche Zusammenarbeit im Zeitalter der Globalisierung – Hat die Debatte über die doppelte Staatsbürgerschaft in Deutschland und Europa Auswirkungen auf die Deutsch-Japanischen Beziehungen?*
- 13 Rüdiger Kühr *Japan's Approach to becoming a Global Environmental Flagship - more Lip Service than Reality*
- 14 Narihiko Ito *Japan und die friedliche Wiedervereinigung Koreas*
- 15 Yoshino Takashi/
Imamura Hiroshi *Endlich – Japans Frauen auf dem Weg in die Politik*
- 16 Kenji Hirashima *Die Reformpolitik in Japan und Deutschland im Vergleich*
- 17 Carmen Schmidt *Lokale Bürgernetzwerke in Japan: Möglichkeiten und Perspektiven einer bürgernahen „neuen Politik“*