

Feature

Inrō

von Else und Heinz Kress¹

Inrō bedeutet wörtlich Siegelkorb und bezeichnet ein kleines Behältnis, das einst von japanischen Männern an der Kleidung getragen wurde.

Nach dem heutigen Kenntnisstand entstanden *inrō* zuerst in der Momoyama-Zeit (1568–1603), ausschließlich in Japan. Die Vorbilder für diese Behältnisse waren sicherlich die seit Jahrhunderten in China und Japan in verschiedenen Größen und Formen bekannten Stapelbehälter mit drei bis sechs Teilen. Sie wurden zur Aufbewahrung und zum Transport von Essen benutzt, waren aber auch geeignet zur Verwahrung anderer Dinge, wie z.B. von Medikamenten.

Das erste sicher datierbare *inrō* wurde 1974 im Grab des Date Masamune gefunden (Bild 01). Es ist bekannt, daß Date Masamune im Jahre 1636 starb. Er war *daimyō* der Provinz Sendai im Norden Japans. Man darf annehmen, daß das *inrō* ein geschätzter persönlicher Besitz Masamunes war. Proportionen, Form und Dekor dieses *inrō* unterscheiden sich nicht wesentlich von vielen anderen *inrō*, die wir heute in das 17. Jahrhundert datieren. Sie waren also schon im frühen 17. Jahrhundert weitgehend standardisiert.

Ein *inrō* in Form eines kleinen Beutels (Bild 02), heute im Besitz des Britischen Museums, soll laut Überlieferung aus dem Besitz des Toyotomi Hideyoshi (1536-1598) stammen. Es ist in einem 1893 erschienenen Antiquitäten-Bilderlexikon (*shōkō zurōku*) als Holzschnitt-Reproduktion abgebildet und dort als *inrō* des Taikō Hideyoshi beschrieben. Für diese Provenienz wurden bis jetzt allerdings keine früheren Belege gefunden.

¹ Durch eine freundliche Spende der Autoren war es möglich, dieses Feature farbig zu drucken.



Bild 01
Inrō des Date Masamune, vor 1636



Bild 02
„Hideyoshi *inrō*“, British Museum
Früh, aber z. Zt. undatierbar

Soweit bekannt ist, kam das erste *inrō* im Jahre 1864 in ein westliches Museum; ein Herr Dr. Metz hat es dem dänischen Nationalmuseum gespendet. Dies ist eine sehr kurze Zeitspanne, bedenkt man, daß Commodore Perry erst zehn Jahre zuvor den Öffnungsvertrag mit Japan geschlossen hatte.

Wie bekannt der Begriff *inrō* im zwanzigsten Jahrhundert in der westlichen Welt war, kann man aus Einträgen in enzyklopädischen Lexika ablesen: In der *Allgemeinen Encyclopädie der Wissenschaften und Künste* von 1840 und in der *Allgemeinen Deutschen Realencyklopädie für die gebildeten Stände* von 1845 (beides Brockhaus) war der Begriff *inrō* noch nicht zu finden. Sowohl im Brockhaus von 1908 und 1931 als auch in Meyers Lexikon 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 *Encyclopaedia Britannica* von 1968 nicht erwähnt. In der Ausgabe von 1986 ist der Begriff aufgenommen.

Wie bekannt dieser Begriff in Japan schon 1603 war, geht daraus hervor, daß Rodriguez in seinem japanisch-portugiesischen Lexikon das Wort *inrō* aufgenommen hat (Bild 03).

**INRÔ . Bocetinbas onde me tem mezinbas], ou ou-
tra: cousas, que tem buns reparsimentos encaxa-
dos bum no outro .**

Bild 03
(aus der Bodleian Library)



Bild 04
Aus: *Kōshoku Kinnō Zui* von 1686

Auch in japanischen Enzyklopädien findet sich natürlich das Wort *inrō* mit einer dazugehörigen Abbildung (Bild 04). Das Beispiel hier stammt aus der Erotischen Enzyklopädie (*Kōshoku Kinnō Zui*) von 1686.

Welche Männer trugen *inrō*? Daß z.B. Date Masamune ein *inrō* zu seinem notwendigen persönlichen Besitz rechnete, geht daraus hervor, daß er ein solches als Grabbeigabe bekam. Japanische Männer trugen diese teuren 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. Das Bild 05 zeigt eine fröhliche Runde beim Kartenspiel. Dieses Hängebild entstand etwa 1624 – 1630 und ist im Besitz von *Kyoto Fuji Shoiekan Bunko*. Bild 06 ist ein Detail aus einem sechsteiligen Stellschirm, datiert in den Anfang des 17. Jahrhunderts (Suntory Museum), auf dem Szenen aus dem Vergnügungsviertel von Kyoto dargestellt sind. Hier tragen tanzende junge Männer sowohl *inrō* als auch ein Lederbeutelchen, beides mit Verschlussperle (*ojime*) und Seidenschnüren mit Hilfe des *netsuke* am Gürtel befestigt.



Bild 05
Hängebild, etwa 1624 – 1630



Bild 06
Anfang 17. Jahrhundert,
Vergnügungsviertel von Kyoto:
tanzende junge Männer.

Auf einem Stellschirm im *Namban*-Stil (Anm.: Werke, die durch den Kontakt mit portugiesischen oder spanischen Jesuiten in Kyushu bis zur Abschließung Japans 1639 entstanden) sind in einer exotischen Mischtracht (japanisch-portugiesisch) gekleidete Japaner dargestellt, auch hier fehlt das *inrō* als Accessoire nicht. Dieser sechsteilige Schirm wird in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts datiert (Imperial Household Agency) (Bild 07).

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



Bild 07
Namban-Stellschirm, erste Hälfte des 17.
Jahrhunderts

Der Stellenwert dieses Schmuckobjektes der männlichen Kleidung läßt sich an einem Zitat von Ihara in „Das Leben eines lebensfreudigen Mannes“ (*Kōshoku Ichidai Otoko*) abschätzen.

„Die Herren frönten ihrem Bedürfnis nach Luxus. Man trug purpur-violette (*murasaki*-farbene) Unterwäsche; darüber cremefarbenen Krepp mit dem Wappen der Favoritin oder des Lieblingsknaben. Der *obi* war aus hellgrauem klassischen Gewebe, das Übergewand (*haori*) 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, in dem beschrieben wird, wie eine offensichtlich versierte Kurtisane einen Mann taxieren sollte, 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 ein Statussymbol, das über den Geschmack und in gewissem Umfang auch die gesellschaftliche Stellung des Trägers Auskunft gab. Gute *inrō* und die dazugehörigen guten *netsuke* waren keinesfalls billig. Die Kosten wurden einmal wie folgt verglichen: ein gutes *inrō* konnte den Wert eines Einfamilienhauses haben und ein *netsuke* den Wert eines Autos. Man mußte sich diesen Luxus schon leisten können. Es ist durchaus möglich, daß ein *inrō* damals etwa den gleichen Statuswert hatte wie ein Hermes-Schlips vor 20 - 30 Jahren, oder eine Rolex-Uhr heute.

Heute können *inrō* Preise von 100.000 bis 200.000 Euro erzielen (so hoch ist allerdings sehr, sehr selten), man kann sie aber auch schon für 400 Euro erwerben. Die Bandbreite der möglichen Preise bei *netsuke* ist womöglich noch größer und reicht von 100 bis 250.000 Euro.

Als Material zur Herstellung von *inrō* diente hauptsächlich der Saft des japanischen Lackbaumes (*Rhus verniciflua*). Etwa 85% der *inrō* in der von den Verfassern erstellten Datei sind mit diesem Material überzogen. Daneben wurden Holz, Elfenbein, marines Elfenbein, Knochen, Porzellan, Keramik, Fungus (ein besonderer Pilz), gegerbte Fischhaut, Metall, Leder und andere Materialien zu diesen kleinen Kostbarkeiten verarbeitet.

Japanischer Lack (*urushi*) als Material für Gegenstände des täglichen Gebrauchs hat viele Vorteile. Lackierte Oberflächen werden nicht von Hitze, Säuren, Salzwasser oder zubereitetem Essen angegriffen. Die schön polierte Lackoberfläche strahlt auch einen luxuriösen Glanz aus. Lackobjekte, richtig hergestellt, haben eine sehr hohe Haltbarkeit, sie können Jahrhunderte

unverändert überdauern. Mit *urushi* lackierte Objekte sind allerdings empfindlich gegen Einwirkung von Sonnenlicht, oder Licht überhaupt, gegen stark schwankende Luftfeuchtigkeit und gegen Kratzer.

Die Tradition der Anfertigung von Lackgegenständen ist in Japan etwa 6.000 Jahre alt, und man sagt, daß diese Zeitbestimmung im Moment fast mit jeder Veröffentlichung über Ausgrabungen weiter zurückdatiert werden muß.

Lackgegenstände mit Einlagen aus weißen (*raden*) oder blaugrundigen (*aogai*) Muschelplättchen sind schon aus dem Tempel Shōsō-in (erbaut im Jahre 756) bekannt. Den unübertroffenen Zenith der technischen 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 – zur Herstellung von Gegenständen, die schlicht aussahen, jedoch extrem teuer sein konnten, da sie beim Lackmeister erhebliche technische Kenntnisse und Zeitaufwand voraussetzten.

Die Herstellung von Lackgegenständen beginnt mit der Auswahl des Basismaterials. Die Basis eines lackierten *inrō* besteht meist aus Holz. 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. Verwendet wurde aber auch Papier oder mit Lacksaft getränkter Stoff (*kanshitsu*). Gegen Ende der Edo-Zeit (1603–1868) und in der Meiji-Zeit (1868–1912) wurde auch Metall oberflächenlackiert.

Zunächst wird eine haltbare *inrō*-Basis geformt und geschliffen. Darauf werden Grundierungsschichten aus gemahlenem Ton (*tonoko*, grob oder *jinoko*, fein), vermischt mit unbearbeitetem Lacksaft (*sabi*), aufgebracht und geschliffen. Es wird wiederholt lackiert und nach jedem neuen Überzug glattgeschliffen. Die Dekorationen werden in mehreren Schichten nacheinander aufgetragen. Es können zwischen 20 und 100 verschiedene Schichten sein.

Nur relativ wenige Farben standen während der Edo-Zeit für Lackoberflächen zur Verfügung: es wurden hauptsächlich Schwarzlack (auf Rußbasis) sowie Schattierungen von braun, seltener rot, verwendet. Zur Zeichnung der Dekoration verwendete man im wesentlichen Gold- und Silberpulver, Gold- und Silberplättchen, auch Kupferpulver, Einlagen aus weißen und blaugrundigen Muschelplättchen, Elfenbein und fertig bearbeiteten Metalleinlagen.

Silber war in der Edo-Zeit in Japan etwa genauso teuer wie Gold. Da der Lack ungefärbt eine bräunlich-durchsichtige Schicht bildet, wirkt sowohl Silber als auch Kupfer – eingetaucht in die Lackschicht – goldfarben. Gold- und Silberpulver verwendete man, weil man davon für die gleiche Oberfläche weniger brauchte als von Blattgold.

Lackmeister arbeiteten normalerweise in Familienbetrieben. Das Oberhaupt einer solchen Familie konnte z.B. bei einem Daimyō angestellt sein, der ihm Material, speziell Gold, zur Verfügung stellte, und für den er ausschließlich arbeitete. Normalerweise wurden für einen solchen Daimyō angefertigte Auftragsarbeiten nicht vom Lackmeister signiert. Ein solcher Lackmeister bekam ein festes Jahresgehalt, von dem er seine Angestellten bezahlte. Dieses Gehalt wurde in *koku* Reis berechnet; theoretisch kann eine Person ein Jahr lang von einem *koku* leben. Dieses Gehalt wurde unabhängig von der geleisteten Arbeit ausgezahlt, der Meister konnte allerdings nur mit Genehmigung des Daimyō Lackobjekte für andere anfertigen und verkaufen. Schon in der frühen Edo-Zeit gab es auch unabhängige Lackwerkstätten, die zwar selbständig arbeiteten und verkauften, aber oft doch auf Aufträge der Shōgune angewiesen waren. Lackmeister signierten nicht mit ihrem persönlichen Namen, sondern mit dem Namen der Werkstatt, der unabhängig vom Generationswechsel weitergeführt wurde.

Ein Lackmeister mit einer solchen Werkstatt erarbeitete sich in seinem Berufsleben Kenntnisse über das Handwerk, die teilweise eifersüchtig innerhalb der Familie geheim gehalten und jeweils nur an den direkten Nachfolger weitergegeben wurden. Das ist übrigens teilweise auch heute noch so, ein solcher Meister ist den Verfassern bekannt.

Lackobjekte wurden in Arbeitsteilung hergestellt. Zum Beispiel gab es eine Berufsgruppe, die fertig bearbeitete, unlackierte Körper an die Grundlackierer (*nuri-shi*) lieferten, die nur den Körper mit Grundierung versahen und auch eventuell die Innenseiten lackierten. Dann gab es die Meister für gestreute Lackbilder (*maki-e-shi*), die die Dekoration aufbrachten, und, nach Kontrolle durch das Oberhaupt der jeweiligen Lackwerkstatt, auch die fertige Arbeit signierten. Zur Ausbildung eines *maki-e-shi* gehörte – verständlicherweise – auch die Fähigkeit, gute Zeichnungen machen zu können. Es gab zwar auch spezialisierte Vorlagenzeichner für alle Kunsthandwerker, sie fertigten aber auch selbst für ihren Betrieb Vorlagen an, die sich für Lackobjekte eigneten.

Die Gesamtbearbeitungszeit für ein *inrō* kann durchaus, mit all den vielen aufeinanderfolgenden Arbeitsgängen, ein Jahr betragen haben. Die Werkstatt arbeitete aber während dieser Zeit an vielen Stücken gleichzeitig, so daß die Gesamtarbeitszeit für ein *inrō* nicht ein Jahr, sondern wesentlich geringer war. Daß die Lackmeister aufs Meer hinausfuhren, um eine absolut reine Oberfläche ohne Staub herstellen zu können, ist allerdings eine Mär. Dieses Verfahren wäre zu kompliziert und teuer gewesen.

Es gab eine Reihe bekannter Lackwerkstätten, die über viele Generationen ihren Ruf aufrecht erhalten konnten. Die Lackwerkstätten von Kōami in Kyoto sind sehr alt und galten als die besten. Sie erhielten häufig vom Shōgun Aufträge. In

Edo (Tokyo) gab es die Werkstätten von Kajikawa und Koma. Shunshō und Masanari waren bis Anfang des 20. Jahrhunderts tätig. Auch die Familie der Tōyō, aktiv von der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts an bis Mitte des 19. Jahrhunderts, war sehr berühmt. Der Gründer dieser Werkstatt war Angestellter des Daimyō von Awa (Shikoku). Ein heute wieder sehr beliebter Lackmeister, Yōyūsai, 1772 bis etwa 1845, war insofern eine Ausnahme, als er keinen direkten Nachfolger für seine Werkstatt adoptierte oder ernannte. Er hatte zwar einige sehr gute Schüler, aber seine Werkstatt wurde nicht weitergeführt. Vielleicht waren in der Mitte des 19. Jahrhunderts bereits die Zeiten zu unruhig.

Wenn die Geschäftsnachfolge nicht mit eigenen Kindern sichergestellt werden konnte, wurden geeignete Kandidaten adoptiert und ausgebildet, eventuell auch mit einer Tochter des Meisters verheiratet. Dieses System war ja auch in den Zünften Europas gebräuchlich.

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 andere, wie zum Beispiel Shibata Zeshin, die sehr kreative Künstler waren. Zumindest was *inrō* betrifft, kann man sagen, daß man sie sowohl als rein handwerkliche als auch als künstlerische Produkte betrachten kann.

Heute scheint der kunsthistorische Status von *inrō* in Japan sehr niedrig zu sein im Gegensatz zu anderen Lackobjekten, wie z. B. Schreibkästen (*suzuribako*). Ebenso wie für *inrō* waren auch Dekoration, Stil, Qualität und Ausführung der *suzuribako* Ausdruck der Position, Bildung und des Geschmacks des Besitzers.

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

Inrō haben auch heute noch in Japan offensichtlich den Status des modischen, schnellebigen Accessoires. Dies scheint ein Grund dafür zu sein, daß es in Japan bisher nur sehr wenige ernsthafte Untersuchungen und Studien über *inrō* gibt. Früher traf dies auch auf die Einschätzung von Farb-Holzschnitten zu. Inzwischen hat sich dies aber drastisch geändert und es gibt heute auch in japanischer Sprache auf diesem Gebiet eine große Zahl von Untersuchungen und Diskussionen.

Über *inrō*, aber auch über Schwertstichblätter (*tsuba*) und andere kunsthandwerklich ausgerichtete Produkte der Edo-Zeit gibt es nur sehr wenige Arbeiten. Ein Artikel mit dem Titel „Über die Benutzung graphischer Vorbilder

für die figürlichen Darstellungen auf japanischen Schwertzieraten“ wurde von Martin Feddersen im *Jahrbuch der Asiatischen Kunst* (1925, Seite 28–33) veröffentlicht. Die von Feddersen publizierten Untersuchungen beruhen auf Arbeiten von Professor Hara Shinkichi, der jahrzehntlang 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. Sie beruhen meist, mit Ausnahme der *Hundert Ansichten des Berges Fuji (Fugaku Hyakkei)* von Hokusai (1760–1849) auf illustrierten Holzschnittbüchern von Morikuni Tachibana (1679–1748), die erstmals zwischen 1715 und 1745 gedruckt wurden. Unter Bezug auf diese Arbeit schrieben die Verfasser 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 sie nachweisen, daß die von Hara/Feddersen für Schwertzierate gefundenen Motive auch auf *inrō* abgebildet wurden. Gleichzeitig gelang es, die Bedeutung illustrierter Holzschnittbücher als allgemein zugängliche und wichtige Vorlagenquelle für kunstgewerbliche Objekte zu belegen.

Gemälde, Votivtafeln (*ema*), Schiebetüren oder Stellschirme waren naturgemäß nur einem relativ kleinen Kreise zugänglich. Kopien von Farbholzschnitten fanden erst im 19. Jahrhundert weite Verbreitung. Holzschnittbücher dagegen waren weit verbreitet und leicht zugänglich, und Recherchen belegen, daß in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts neben der eigenen Phantasie des jeweiligen Meisters in erster Linie Holzschnittbücher als Vorlagen für Künstler und Kunsthandwerker dienten.

Bisher fanden sich Vorlagen für mehr als 1.500 auf *inrō* abgebildete Motive, davon mehr als 1.200 aus Holzschnittbüchern, 150 Skizzen aus Werkstattbüchern, 100 Kopien von Gemälden und 100 Kopien von Farbholzschnitten.

Darüber hinaus gibt es im Archiv der Verfasser fast 600 *inrō*, die mit einer Inschrift versehen sind, die das Motiv einem berühmten Maler zuordnet. Es gelingt jedoch nur selten, eine Vorlage für *inrō* mit einer solchen Motivattribution zu finden.

Die zweitgrößte Gruppe von Motiven kann man auf Skizzenbücher aus dem Besitz von Werkstätten zurückführen (*studio work books*). Es sind japanisch gebundene Bücher, in die mit leicht löslichem Reisleim Motivzeichnungen und -skizzen eingeklebt wurden. Diese Vorlagen sind meist im Maßstab 1:1 und enthalten oft sichtbare Gebrauchsspuren. Die beliebig eingeklebten Skizzen spiegeln die Produktion von Lackmeisterwerkstätten wider. In den von den Verfassern eingesehenen Skizzenbüchern fanden sich sowohl Zeichnungen und

Skizzen, die offensichtlich nicht verwendet worden waren, als auch solche, die ein- oder mehrmals verwendet wurden. Ein Werkstattbuch, in dem diese Vorlagen gesammelt wurden, hatte sicher auch die Funktion eines Musterbuches und konnte bei einer Diskussion über die Gestaltung eines zu bestellenden Stückes mit einem potentiellen Kunden hervorgeholt und gezeigt werden. Solche Musterbücher gab es bei Lackmeistern nicht nur für *inrō* und andere, kleinere Lackgegenstände, wie Sake-Schalen, Käämme und Dosen, sondern auch bei Metallmeistern für Schwertzierate.

Nur eine sehr geringe Zahl dieser Designbücher sind heute bekannt. Möglicherweise wurden solche Vorlagensammlungen, die oft nur aus selbstgemachten Kopien oder Entwürfen bestehen, bei der Auflösung einer Werkstatt nicht als wichtige Dokumente betrachtet und vernichtet.

Die Anzahl der Vorlagenbücher muß von Anfang an relativ gering gewesen sein, 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 aus China bekannt. Bis zum Ende der Momoyama-Zeit und Anfang der Edo-Zeit wurden Bücher hauptsächlich in Klöstern gedruckt und dienten der Verbreitung von religiösem Gedankengut. Schon von Anfang Edo bis etwa 1650 wurden mehr und mehr Bücher mit weltlichem Inhalt verbreitet, wenn auch vorwiegend mit erzieherischem Inhalt im Sinne der Bakufu-Regierung. Die stabile Friedenszeit förderte auch die allgemeine Verbreitung der Lese- und Schreibfähigkeit. Schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts fanden 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“, „Das Leben eines amourösen Mannes“ und andere Buchtitel.

Bücher für die etwas weniger lesekundige Bevölkerung wurden überwiegend in der Silbenschrift (*hiragana*) mit nur wenigen chinesischen Zeichen (*kanji*) geschrieben. Anspruchsvollere Bücher wurden vorwiegend in *kanji* geschrieben, oft ergänzt mit Lesehilfen für seltener angewandte Zeichen (*furigana*). Eine 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-Restauration.

Die Auflagen populärer Bücher müssen auch für heutige Verhältnisse groß gewesen sein. Die oft geäußerte Auffassung, daß von einem Druckstock

höchstens 600 Abzüge gemacht werden konnten, ist falsch. Normalerweise verwendete man zum Schneiden der Druckstöcke Kirschholz, also ein hartes Holz. 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 Papiermacher, Farbmittelmacher, Lieferanten für die rohen Druckstöcke, Schnitzer, Buchbinder und sicher noch andere Zulieferanten und Beteiligte an der Arbeit. Es handelte sich um eine hochintegrierte und spezialisierte Arbeitsteilung, die in allen Bereichen des japanischen Lebens dieser Zeit angewandt wurde. Bücher konnten, wenn sie einmal als Manuskript mit den Zeichnungen für die Illustrationen fertig waren, innerhalb von 14 Tagen auf den Markt gebracht werden. Man beschäftigte für ein Buch drei oder vier Holzschneider gleichzeitig, um die Herstellung zu beschleunigen.

Als Folge waren Bücher für eine durchschnittliche Familie durchaus erschwinglich. Selbst für weniger Bemittelte waren Bücher über das weitverbreitete Leihsystem gegen ein geringes Entgelt zugänglich. Als Anreiz wurden auch Fortsetzungsromane publiziert, damit sich die Kunden auch noch die zehnte oder auch fünfzigste Fortsetzung ausleihen oder kauften: Eine Marketing-Methode, die uns auch heute noch durchaus bekannt ist.

Auch chinesische Holzschnittbücher waren in Japan nicht unbekannt. Motive aus chinesischen Büchern wurden im Kunsthandwerk über lange Zeit verwendet. Beliebt waren *innō*, die nach Kopien aus einem um 1588 erstmals gedruckten chinesischen Katalog für Tuschereibsteine, dem *Fangshi Mopu* von Fang Yulu, hergestellt wurden. Zum Beispiel fertigte Ritsuō (1663-1747) sowohl *suzuribako* als auch *innō* mit Dekor von Tuschereibsteinen an.

Bisher wurden die für Untersuchungen zur Ikonografie von den Autoren verwendeten Hilfsmittel und die häufigsten Motivquellen für die Dekoration von *innō* vorgestellt. Dabei wurde die große Bedeutung der Holzschnittbücher zur weiten Verbreitung von Motiven erläutert. Im folgenden sollen anhand von Beispielen die Motive näher betrachtet werden.

In einem Skizzenbuch aus der Werkstatt des berühmten Lackmeisters Kanshōsai, das sich im Besitz der Verfasser befindet, sind auf insgesamt 53 Seiten nur 8 *innō*-Motive enthalten. Das aus diesem Skizzenbuch gezeigte Beispiel ist die Vorlage für ein 1981 von den Verfassern gekauftes *innō*. Es zeigt im Stil einer Tuschzeichnung (*sumi-e-togidashi*) auf Goldgrund einen Drachen, in den Wolken ein Juwel (*tama*) jagend, und ist signiert mit Kanshōsai (Bild 08). Fast 20 Jahre später wurde den Verfassern aus Italien ein undatiertes und

unsigniertes japanisches Skizzenbuch angeboten. Nach dem Ankauf war mit Überraschung festzustellen, daß darin eine Vorlage für das vor langer Zeit erworbene *innō* enthalten ist (Bild 09).



Bild 08
Innō, signiert Kanshōsai

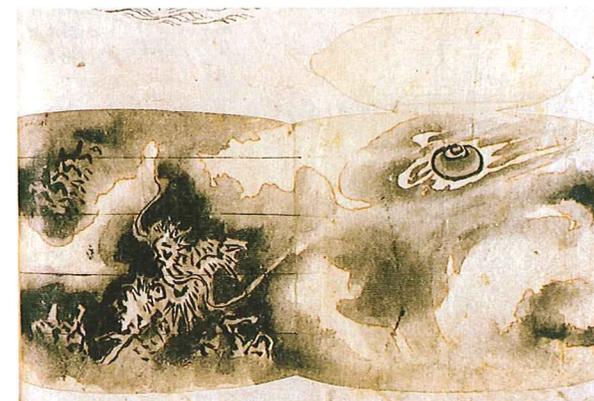


Bild 09
Skizze zu obigem *innō*

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. Die so behandelte Vorlage wird dann mit der Rückseite auf die präparierte Oberfläche des *innō* gedrückt. Nachdem die Vorlage entfernt ist, werden die Spuren des Lacksaftes mit kontrastfarbendem Pulver auf der Objektoberfläche sichtbar gemacht, und

man erhält die Umrisse für die *inrō*-Dekoration. Vermutlich ist diese Vorlage nur einmal benutzt worden, denn die Umrißlinien sind sehr hell. Es gibt auch Skizzen mit wesentlich dunkleren, etwas dickeren Konturlinien. Dies deutet dann auf mehrmalige Nutzung hin.

Zwei weitere Designskizzen in diesem Werkstattbuch lassen sich ebenfalls *inrō*, signiert Kanshōsai, zuordnen. Damit, und mit anderen Hinweisen aus Siegeln und dem handschriftlichen japanischen Text, läßt sich dieses Vorlagenbuch eindeutig der Werkstatt des Kanshōsai zuschreiben.

Auch Teile der 1679 von Wang Gai publizierte chinesischen Malanleitung *Der Senfkorngarten* wurden bereits 1740 von Morikuni Tachibana in seinem siebenbändigen Holzschnittbuch mit dem Titel „Nachtigall im Pflaumenbaum“ (*Ehon Ōshukubai*) kopiert. In der Einleitung zu Band 6 des *Ehon* wird erläutert, daß alle Illustrationen in Band 6 und 7 Kopien aus dem *Senfkorngarten* sind. Ein Vergleich des *Ehon Ōshukubai* mit einer modernen Reproduktion des *Senfkorngartens* bestätigt dies.



Bild 10
Senfkorngarten

破
浪
有
頃
刻
千
里
之
勢



Bild 11
Ehon Ōshukubai



Als Beispiel hier das Motiv einer chinesischen Dschunke, links (Bild 10) das Original aus dem chinesischen *Senfkorngarten*, rechts (Bild 11) die Kopie im japanischen *Ehon Ōshukubai*.

Wahrscheinlich wurde nach der japanischen Kopie des chinesischen Originals ein *inrō*-Design angefertigt. Diese Designvorlage (Bild 12) wiederum findet sich in einem der wenigen noch vorhandenen Werkstattbücher, heute im Besitz einer Sammlerin in Los Angeles. Deutlich sichtbar sind hier wiederum durch Lacksaft akzentuierte Umrißlinien, wie sie beim Übertragen des Designs auf ein Objekt entstehen. Die Umrißlinien sind hier etwas dicker und kräftiger als auf dem vorher gezeigten Motiv des Drachens in Wolken.

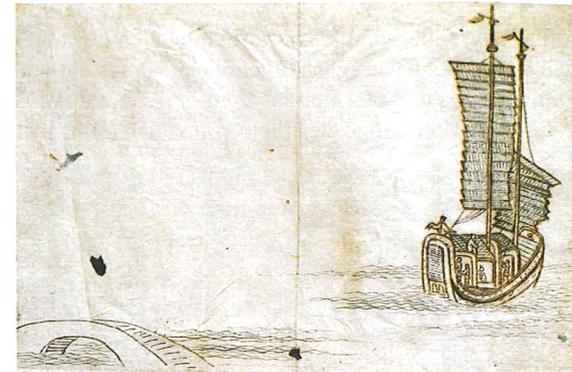


Bild 12
Werkstattbuch, V. Atchley

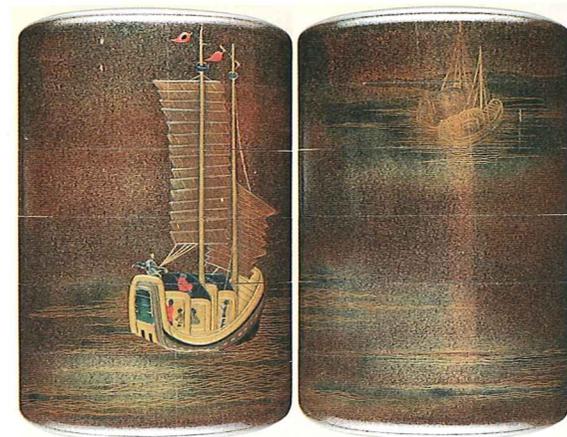


Bild 13
Inrō signiert Jōkasai

Die dickeren Umrißlinien deuten darauf hin, daß dieser Entwurf öfter verwendet wurde. In unserem *inrō*-Archiv fand sich auch ein zweites *inrō* mit diesem

Motiv, es trägt jedoch die Signatur eines anderen Lackmeisters, Hasegawa Kōrinsai. Jōkasai und Hasegawa haben teilweise die gleichen Werkstattbücher benutzt, was darauf hindeutet, daß Hasegawa ein Schüler von Jōkasai war und ein Werkstattbuch mitnehmen konnte, als er sich selbständig machte.

Die Farbenfreudigkeit des Dekors, die relativ großen freien Flächen und auch die Platzierung der Dschunke deuten bei beiden *innō* auf eine Anfertigung im 19. Jahrhundert hin (Bild 13).

Im folgenden soll auf Farbholzschnitte als Motivquelle eingegangen werden, die aus den Moderichtungen des jeweiligen Augenblicks heraus entworfen, gedruckt und verkauft wurden, wie zum Beispiel aus dem *ukiyo-e* und *kabuki* oder auch Persiflagen wie *mitate-e*. Hier einige Beispiele von vielen (Bild 14, 15, 16):



Bild 14
Holzschnitt Harunobu, ca. 1750–1770



Bild 15
Innō, abgebildet 1920

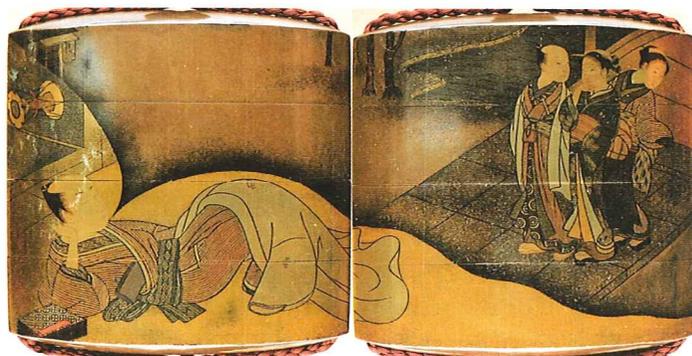


Bild 16
Innō, Privatsammlung USA

Der Dekor dieser zwei *innō* basiert auf einer Farbholzschnittvorlage, die in die Gruppe der *mitate-e* gehört, wie man an einem Wappen der Familie Genji (*genji-mon*) auf der Decke des schlafenden jungen Mannes erkennen kann. Das dargestellte Wappen ist emblematisch für Kapitel 23 der *Geschichte des Prinzen Genji* (*Genji monogatari*) mit der Überschrift *Das erste Lied des Jahres* (*hatsune*). Der junge Mann träumt, er wäre ein moderner Prinz, der mit der Dame seiner Wahl promeniert. Das genaue Druckdatum dieses Holzschnittes ist nicht bekannt, da aber Suzuki Harunobu von 1724–1770 lebte, ist dieser Holzschnitt vermutlich zwischen 1750 und 1770 entstanden. Beide *innō* tragen die Signatur eines Meisters der Koma-Werkstatt, das längliche *innō* ist signiert Koma Yasutada, das andere Koma Kōryū. Beide *innō* können frühestens kurz nach Erscheinen des Holzschnittes entstanden sein. Das längliche *innō* wurde 1920 in einem Sammlungskatalog abgebildet. Diese beiden Daten geben einen ungefähren Rahmen für die Datierung der *innō*. Motive dieser Art waren im 19. Jahrhundert sehr beliebt, sie waren aber auch noch im 20. Jahrhunderts bei westlichen Sammlern sehr begehrt.



Bild 17
Kalenderdruck für das Jahr 1765
von Suzuki Harunobu



Bild 18
Holzschnittbuch: *Ehon chiyo no matsu*
von Suzuki Harunobu

Der Kalenderdruck (Bild 17) für das Jahr 1765 ist ebenfalls von Suzuki Harunobu und stellt eine junge Frau dar, die versucht, ihre zum Trocknen aufgehängte Kleidung vor einem gerade aufkommenden Sturm und Regen hereinzuholen. In ihrer Hast verliert sie dabei einen Schuh (*geta*). Dieser Druck ist von 1765.



Bild 19
Inrō aus der Rouvière-Sammlung, Motiv nach Bild 17 und Bild 18

Harunobu hat das gleiche Motiv, jedoch ohne die Kalenderangaben auf dem Kimonomuster 1767 in dem Holzschnittbuch *Ehon chiyo no matsu* noch einmal verwendet, wobei die Darstellung des Mädchens fast unverändert ist (Bild 18). Das zweiteilige Inrō ist mit Koma Yasutada signiert. Technisch ist es wesentlich leichter, ein zweiteiliges Inrō zu fertigen, als ein aus fünf oder sechs Teilen bestehendes. Es ist zu vermuten, daß dieses Inrō angefertigt wurde, als für die japanischen Kunsthandwerker Zeit schon etwas mehr Geld war als in der Edo-Periode. Hinzu kommt, daß dieses Motiv - genau wie

das vorherige - sicherlich leicht an westliche Sammler zu verkaufen war. Dies war von der Meiji-Zeit an für die Lackwerkstätten ein wesentlicher Gesichtspunkt.

Genau wie im vorherigen Beispiel hat der Lackmeister auch hier ein anderes Muster für die Kleidung gewählt als im vermutlich hundert Jahre älteren Holzschnitt.



Bild 20
Eizan Kikugawa, 1787-1867

Dieser Druck von Eizan (Bild 20) entstand etwa 1820 und zeigt drei Geishas, die das *kitsune-ken* Spiel spielen. *Kitsune* ist das japanische Wort für Fuchs. Die Regeln für dieses Spiel werden in *Legend in Japanese Art* von Henri L. Joly auf Seite 165 erklärt. Das von Koma Kyūhaku signierte Inrō (Bild 21) zeigt nur einige der auf dem Holzschnitt im Hintergrund sichtbaren Schattenfiguren hinter den Schiebetüren (*shōji*). Es kann durchaus direkt nach Veröffentlichung des Holzschnittes angefertigt worden sein. Die Qualität ist erstklassig, die bräunlich-graue Oberfläche besteht aus leicht oxidiertem Silberlack.



Bild 21
Inrō signiert mit Koma Kyūhaku
Motiv nach Bild 20

Alle bisher gezeigten Motive beziehen sich auf das tägliche Leben (*ukiyo-e*). Auch die folgenden Motive sind dem täglichen Leben entnommen, Hokusai Katsushika (1760-1849) sah seine Umgebung allerdings etwas anders.



Bild 22
Ein Blatt aus der Serie 36 *Ansichten des Berges Fuji* von Katsushika Hokusai



Bild 23
Kamm, unsigniert

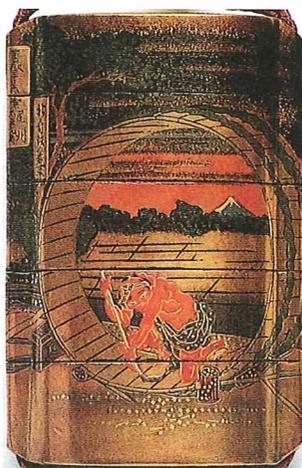


Bild 24
Innrō, unsigniert

Hokusais *36 Ansichten des Berges Fuji* entstanden etwa 1829–1830. Sowohl der Kamm (Bild 23) als auch das *innrō* (Bild 24) mit diesem Motiv sind nicht signiert. Es ist 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, daß es Fälle gab, in denen ein Mann zum *innrō* passende Kämmen für seine Favoritin anfertigen ließ. Das hier gezeigte Set befindet sich im Besitz einer japanischen Kammsammlerin.



Bild 25
Aus *manga*, Band VIII, 1818 von Hokusai

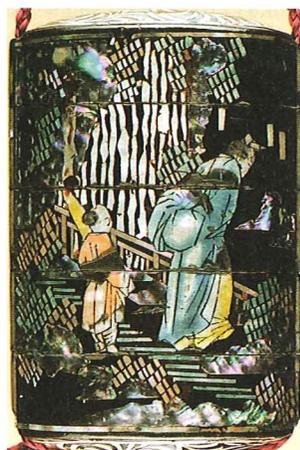


Bild 26
Innrō im Nagasaki-Stil, unsigniert

Manga von Hokusai einmal anders: Das *innrō* im Nagasaki-Stil (Bild 26) ist im Besitz der Verfasser. Hier wurde die Figur des berühmten chinesischen Dichters Rihaku (Li Tai Peh, 699–762), in den Anblick des Wasserfalles von Luh versunken, aus einem anderen Zusammenhang von Hokusais *manga* übernommen. Das Motiv aus Hokusais *manga* (Bild 25) ist Teil einer Serie von 24 Beispielen vorbildlicher Kindesliebe. Die Figur des Dichters ist aus dem neunten 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.) Der *innrō*-Dekor ist aus farbig hintermalten und geritzten Muschelpfättchen in Schwarzlackgrund eingelegt im typischen Nagasaki-Stil. Der Effekt dieser Technik und die kräftige Farbwirkung sind interessant, entsprechen aber nicht unbedingt dem heutigen Geschmack.

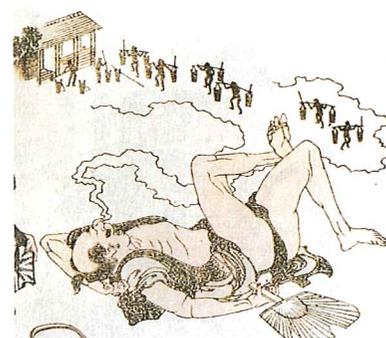


Bild 27
Aus *manga*, Band XII, 1834 von Hokusai



Bild 28
Innrō, signiert Ogiwara Sekiju

Skizze (Bild 27) eines schlafenden Mannes aus dem Hokusai *manga*: Dieses Motiv gehört ebenfalls in die Gruppe der *mitate-e*, es ist eine Persiflage auf Rōseis Traum von Ruhm und Reichtum – ein Motiv, von dem mehr als 100 *innrō* in den Archivkarten der Verfasser zu finden sind. Hokusais amüsante Skizze eines schlafenden Mannes, der einen zerfledderten Fächer hält und davon träumt, daß statt seiner eine Karawane von Helfern die Toiletteneimer entleert, ist in *manga* zu finden. Dieser Band wurde 1834 veröffentlicht. Das *innrō* (Bild 28) zeigt auf der Vorderseite den Mann mit Fächer und auf der Rückseite in feinem *togidashi* seinen Wunschtraum. Die Ogiwara Sekiju gelesene Signatur gibt es nur dieses eine Mal in den Unterlagen der Verfasser, es gibt daher keine Anhaltspunkte betreffend der Anfertigungszeit.



Bild 29
Keramik *inrō*, signiert mit Kenya



Bild 30
Keramik *inrō*, signiert mit Kenya

Dieses Set von *inrō* zu den zwölf Monaten aus der Sammlung Wrangham ist mit Kenya signiert (wahrscheinlich Kenya III, Miura Tōtarō, 1821–1889). Das obere *inrō* (Bild 29) mit einer Darstellung der acht Brückenstege im Irissumpf (*yattsuhashi*) stellt den Monat Mai dar, das untere (Bild 30) mit den blühenden Pfingstrosen auf Felsen steht für den Monat Juli.

Dieses folgende *inrō* (Bild 31), signiert mit Mitsumasa (Zamamoto), stellt ein Tier des Zodiakkreises dar und ist möglicherweise Teil einer Serie von zwölf *inrō*. Die Vorlage befindet sich in einem Werkstattbuch (Bild 32) der Yamamoto-Familie, das Entwürfe und Zeichnungen von mehreren Familienmitgliedern enthält. Dieser Entwurf kann durchaus nach Ōkyo Maruyamas (1733–1795) Gemälde (Bild 33) angefertigt worden sein, es ist am rechten unteren Bildrand datiert 1794. Das Werkstattbuch wurde nach Feststellungen des Verfassers etwa 1875 zusammengestellt. Einige der Entwürfe, Skizzen und Handzeichnungen in diesem Buch sind einem früheren Datum zuzuordnen.



Bild 31
Inrō signiert mit Mitsumasa



Bild 32
Yamamoto Werkstattbuch



Bild 33
Ōkyo Maruyama, datiert 1794

