Zeitschrift: Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft der Freunde Ostasiatischer Kultur

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft der Freunde Ostasiatischer Kultur

Band: 4 (1942)

Artikel: Japanische Lacke

Autor: Casal, U.A.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-145092

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Japanische Lacke

von U. A. Casal

Mit 3 Tafeln*

Unser Wort Lack stammt vom persischen *lak* ab, das eine von Insekten abgesonderte, klebrige Masse bezeichnet, die in Mittelasien als Firnis benützt wird. Genau genommen, ist der Name für ostasiatische Firnisse also falsch, denn Chinesen wie Japaner haben von jeher dafür den Saft gewisser Bäume verwendet, speziell den des *Rhus vernicifera,* des *urushi-no-ki.*

Dieser *urushi*-Baum gehört der Familie der Sumache an und hat etwa das Aussehen einer Esche; die Samen sind geflügelt; die länglichen kleinen Blätter färben sich im Herbst wundervoll karminrot. Der Saft wird, ähnlich dem Gummi, abgezapft, indem man die Rinde schräg ritzt und die herausquellenden Tropfen in angesetzten Muscheln oder Bambusnäpfchen auffängt. Später wird er durch Sieben gereinigt und nach Qualität in Töpfchen gefüllt, fertig zum Gebrauche. Lack ist sehr, doch nicht lebensgefährlich giftig: die Erscheinungen ähneln denen einer Ptomainvergiftung. Im frischen Zustande ist der Saft, zäh-klebrig, von grauer Farbe und ranzigem Geruch; Licht und Luft ausgesetzt, verdickt er sich schnell und verfärbt sich bis zu einem schmutzigen Schwarz. Vor Licht und Luft geschützt, bleibt der Saft bester Qualität hell und klar. Wenn das lackierte Stück einmal ausgetrocknet ist, treten keine Veränderungen mehr auf, mit Ausnahme eines gewissen Reifens, das mit den Jahren eine besondere Weichheit, eine Lack-Patina hervorruft.

Die Qualität des Saftes hängt nicht nur vom Alter des Baumes ab, sie ist nicht nur verschieden, je nachdem der Saft vom Stamme,

* Die Erklärungen zu den Abbildungen befinden sich am Schluß des Aufsatzes.

den Ästen oder feineren Zweigen abgezapft wurde: Boden und Klima, aber auch die Jahreszeit und sogar das Wetter beeinflussen ihn. Jede Qualität wird vornehmlich zu einem bestimmten Zwecke verwendet. In gewissen Distrikten Japans kerbt man die Bäume jedes Jahr nur wenig, in anderen werden sie, wenn ausgereift, in einer Saison vollkommen entleert, indem man stets tiefere Einschnitte vornimmt und zuletzt das Holz noch aussiedet. Aber auch beim ersten Verfahren stirbt der Baum in einigen Jahren ab, nachdem er pro Saison ca. 150–200 Gramm Lack geliefert hat. Am Anfang dieses Jahrhunderts produzierte Japan jährlich etwa 250–300 000 Kilogramm Lack, um der Nachfrage zu genügen; dieser Raubbau und unzureichender Nachwuchs hatten zur Folge, daß heute noch knapp ein Drittel davon geerntet wird, während der Konsum sich auf ca. 1¼ Millionen Kilogramm belaufen soll. Der Fehlbetrag wird vom asiatischen Kontinent eingeführt, hauptsächlich aus China, doch ist die Qualität, wohl aus klimatischen Gründen, geringer als die japanische.

Ob der Lackbaum in Japan einheimisch sei, muß dahingestellt bleiben. Sicher ist er schon in frühster Zeit hier gezüchtet worden, denn wir lesen in den alten Chroniken, daß bereits im (noch mythologischen) 4. Jahrhundert v. Chr. ein Beamter zum Vorsteher der Lackierzunft ernannt wurde. Auch konnten Steuern in Lack entrichtet werden. Damals wurde der Lack wohl nur als Härtungsüberzug verwendet: Holz, Leder und Geflechte für Rüstungen, Haushaltgegenstände und Grabkammer-Beigaben wurden durch den Firnis solider und widerstandsfähiger. Es brauchte wohl nicht lange bis zur Entdeckung, daß man durch Beimischung von Ocker und Zinnober oder Eisenazetat usw. erfreuliche Farbenkombinationen hervorbringen und diese für Malereien in Lack verwenden konnte. China hat uns solche Lackdekorationen hinterlassen, die, vor über zweitausend Jahren hergestellt, auch heute noch ein kräftiges Farbenspiel besitzen und außerordentliches Kunstverständnis bezeugen, obschon sie sicher nicht das Beste der Periode waren, da sie aus Grabkammern stammen. Gegen-

stände in japanischen Tempelsammlungen aus dem 8. oder vielleicht 7. Jahrhundert n. Chr. beweisen eine Fortsetzung und Verfeinerung dieser Technik, wenn auch leider der Einfluß von Witterung und Gebrauch die Farben sehr nachgedunkelt hat. Mit kleinen technischen Abweichungen besteht diese Lackmalerei auch heute noch, als *mitsudanuri*, fort.

Dieselben Tempelschätze bezeugen aber auch, daß bereits vor zwölf Jahrhunderten in Japan eine Technik Verwendung fand, die wir als autochthon betrachten müssen, da weder China noch ein anderes Land uns ähnliches hinterlassen, ja bis auf den heutigen Tag dieses Verfahren nicht aufgenommen haben. Es handelte sich um eine Verzierung, die, meistens auf schwarzem Grunde, in klarem Lack ausgeführt, mit grobem Goldstaub besprenkelt wurde. Durch das Eigengewicht sanken die Körnchen ein, und eine Zeichnung in Gold entstand. Diese einfache und anfänglich noch ungeschickte Prozedur entwickelte sich im Laufe der Zeit zu den hervorragenden Goldlacken, die das Herz des Sammlers entzücken. China hat später ebenfalls Gold verwendet, hat es aber nur in der Art eines Farbmaterials benützt, d. h. feines Pulver mit Lack vermischt mit einem Pinsel wie beim Malen aufgetragen. Die Idee, eine lackierte Zeichnung mit Metallpartikeln zu sättigen, ist rein japanisch. China hat sich stets mehr auf bunte Malerei verlegt und Gold nur zusätzlich gebraucht; Japan hat umgekehrt die Farben mehr als ein Zusatz zum Gold verwendet. Nebenbei hat die für Gold benötigte bessere Technik auch eine verfeinerte Ausführung der Farblacke in Japan hervorgebracht.

Es ist diese hervorragende Arbeit, vom Kern bis zur obersten Schicht, die die japanischen Lacke zu den ersten der Welt stempelt. Im Rahmen eines kurzen Aufsatzes sämtliche Arten und Techniken zu beschreiben, ist unmöglich: es heißt, es gebe an die zweihundert verschiedene Verfahren. Der Kern selbst kann ein beliebiges Material sein: seit ältester Zeit Leder, Holz und Bambusgeflecht, dazu kamen später Metall, Stoffe, Papier, Schildpatt, Knochen, und in neuerer Zeit

Glas, Eierschalen, Elfenbein usw. Jedes Material bedingt natürlich eine abweichende Behandlung; oft bleibt es zum größten Teil sichtbar, besonders wenn es an und für sich schon wertvoll oder von besonderer Maserung ist: das Dekor wird hier ohne Überfang-Grundierung, in der sogenannten *Kiji-Nuri*-Technik, aufgetragen.

Weitaus am häufigsten sind jedoch Gegenstände aus Holz, die vollständig mit einer Lackschicht überzogen werden, auf die dann erst die Goldzeichnung kommt. Wir wollen uns mit dieser Klasse, und zwar in ihrer besten Ausführung, wie sie für Kunstobjekte nötig ist, etwas näher befassen.

Der Holzkern wird von Spezialisten verfertigt, und die einzelnen Teile sind oft nicht stärker als eine Spielkarte. Aus einem ausgetrockneten Blocke gesägt, werden die dünnen Brettchen weiterhin jahrelang der Luft ausgesetzt, endlich gehobelt, zerschnitten und mit Lackleim zusammengefügt. Größere Teile sind nicht selten aus mehreren dünnen, übereinandergeleimten Brettchen oder selbst aus Spänen hergestellt, um ein Verziehen oder Werfen zu vermeiden. Im Prinzip war unser Sperrholz also schon den alten Japanern bekannt. Schüsseln und Näpfe werden gleichfalls aus einem Block gedrechselt, der aus verschiedenen zusammengeleimten Teilen besteht. Äußerst dünnwandige Schalen – wie die alten *sakazuki* für den Reiswein – verfertigte man zuerst an der Drehbank und zerdrückte sie dann in Stücke, die man wiederum zusammenfügte . . .

Das verwendete Holz richtet sich nach der Größe und dem Zwecke der Gegenstände. Hauptsache ist, daß es frei von Ölen, Harzen und Knoten sei. Am meisten gebraucht man *hinoki* (Zypresse), Cryptomerien- und Magnolienholz für die feinsten, *sawara* und *hiba* (der Zypressenfamilie zugehörend), *keyaki* (Zelkowa), *sakura* (Kirschenart) und andere für massive oder qualitativ geringere Objekte. Nachdem die Teile mit einem mit Lack vermischten Leim zusammengefügt worden sind, werden alle Fugen und kleinen Fehler mit einem V-förmigen Meißel ausgekerbt. Diese Rillen füllt man mit *kokuso*, einem Teige

aus Lack, Reiskleister und zerhacktem Hanf. Darüber wird, zur weiteren Verstärkung, dünnes aber zähes *Mino*-Papier geklebt. Nun wird die ganze Oberfläche mit *shibu* bestrichen, dem Saft der unreifen *Kaki*-Frucht (Engl. *persimmon*), der die Eigenschaft besitzt, die Poren zusammenzuziehen und das Holz zu härten. Man nennt dieses Verfahren das *kiji-katame*, „Kern-Verhärten". Daraufhin nimmt man das *nuno-bari* vor, das „Tuch-Anbringen": die Ränder, Seiten, oft das ganze Stück werden mit Hanf- oder Baumwollstoff überklebt[1]), wobei man wiederum einen Lackleim gebraucht. Nachdem alles gut ausgetrocknet ist, werden Falten und Enden mit scharfem Messer glattgestutzt[2]).

Erst jetzt kommt der erste Lacküberfang darauf, und zwar besteht dieser aus grobem, mit gebrannter Tonerde oder Holzkohle-Pulver zu einem dichten, gleichmäßigen Brei vermischtem Lack, der mit einem Holzspachtel dünn aufgetragen wird. Diesem ersten „einhüllenden Anstrich" – *somi-ji* – folgen weitere, stets feinkörnigere Lagen, im ganzen 5 bis 8 bei gewöhnlichen Objekten, jedoch bis zu über 30 bei Kunstgegenständen. Jeder einzelne Anstrich wird, nachdem er vollständig getrocknet ist, mit Bims- und Wetzstein so stark abgeschliffen, daß die Masse zuletzt eine dünne, aber ungemein feste Haut bildet, die in Gefüge und Aussehen dem Schiefer nicht unähnlich ist.

Eine ganz eigentümliche Eigenschaft des Lackes muß hier hervorgehoben werden. Der Lack braucht zum Trocknen eine mittelmäßige Temperatur und vor allem Feuchtigkeit. Nur durch Feuchtigkeit kann die *urushi*-Säure auf gewisse ebenfalls enthaltene Albuminoide so einwirken, daß die Wasserteile sich lösen und verdampfen. Trockene Hitze verflüssigt den Saft, Kälte macht ihn steif. Jeder Arbeiter, vom „Anstreicher" *(nushi-ya)* bis zum Künstler *(makiye-shi)* hat daher in seiner Werkstatt einen verschlossenen und mit mehreren Wassernäpfen

---

[1]) Bei gewöhnlicheren Objekten mit starkem *Mino*-Papier.

[2]) Bei ganz großen Gegenständen wiederholt man das *nuno-bari*, mit einer Rohlack-Schicht dazwischen.

oder nassen Tüchern versehenen Schrank, den sog. *muro*, in den das Objekt nach jeder Handhabung wandert. Das Austrocknen braucht je nach Qualität des Lackes jeweils Tage bis Wochen. Dazu kommt noch, daß man bei Anwendung einer anderen Technik oder einer neuen Farbe, um Fingerabdrücke zu vermeiden, nicht die ganze Oberfläche auf einmal bearbeiten kann. Es ist daher kein Wunder, daß es mindestens mehrere Monate, bei stark dekorierten Stücken sogar viele Jahre braucht, bis sie fertig die Werkstatt verlassen.

Denn mit diesen verschiedenen *somi-ji* ist die Grundarbeit noch nicht beendet. Nun kommt das *naka-nuri*, der mittlere Anstrich, der stets schwarz ist und aus reinem, mit Eisenazetat oder neuerdings mit Lampenruß gefärbtem Lack besteht[3]). Auch dieser Anstrich wird meist wiederholt. Dann erst gibt man dem Gegenstand die Oberschicht – *ua-nuri*, – die, ob sie goldig oder farbig oder wiederum schwarz ist, nochmals aus mehreren Lagen besteht. All diese Anstriche werden mit feinhaarigem, breitem Pinsel aufgetragen und ebenso jedes Mal getrocknet und von Hand geschliffen. Die mittlere schwarze Lage bezweckt, der Oberschicht mehr Glanz und Tiefe zu verschaffen.

Weiter dürfen wir auch nicht übersehen, daß der echte Lack an und für sich keinen Glanz hat, sondern im Gegenteil unansehnlich stumpf ist. Den Glanz erhält er erst durch unermüdliche Politur. Wie bemerkt, werden selbst die untersten Umfänge geschliffen. Das Polieren der mittleren und oberen Schichten geschieht mit Wetzstein und immer feineren Kohle-Stiften (hauptsächlich von Magnolienholz); die allerletzte wird dann noch mit Hirschhorn-Pulver, mit etwas Öl vermengt, nachgearbeitet, wozu man – tagelang – Daumen und Handballen benutzt! Diese konstante, langsame und äußerst genaue Behandlung erst bringt den Hochglanz, *ro-iro*, hervor, den wir als so selbstverständlich hinnehmen. Wird jedoch eine matte Oberfläche bevorzugt, so muß man zuerst den Hochglanz herstellen, der dann

---

[3]) Eisengefärbter Lack wird mit der Zeit leicht bräunlich.

wieder gelöscht wird – *tsuya-keshi,* – indem man die Oberfläche mit einer harten, in Hirschhorn-Pulver getauchten Bürste beklopft. Das natürliche Matt wäre zu abstoßend.

*

Wir können uns hier mit den verschiedenen farbigen Dekorationen nur soweit abgeben, daß wir einige der bekanntesten und in Kombination mit Goldlacken am häufigsten vorkommenden streifen. Für alle Farben verwendet man reinen Lack, mit mineralischen oder vegetabilischen Ingredienzen innig vermischt. Das *mitsuda-nuri* haben wir bereits erwähnt: es ist unserer flachen Ölmalerei nicht unähnlich, wenn auch Schattierungen selten vorkommen. *Jogahana* verwendet ebenfalls Farben, meistens mit Goldlinien, ist jedoch glatt poliert und könnte eher mit einer *Cloisonné*-Arbeit verglichen werden. Oft finden wir einen Hintergrund, der wie das feinstgemaserte Hartholz aussieht: erst genaueres Betrachten lehrt uns, daß es sich um eine geschickte Imitation in mehrfarbigen Lacken handelt, das *mokume-nuri.* Ebenso wird Bambus nachgeahmt: *takemoso-nuri* und andere. *Ishime-nuri,* der Lack, der wie körniger Stein aussieht, gibt in seinen vielen Varianten Stein sowohl wie Bronze wieder, während andere Kompositionen einem Stück chinesischer Tusche, einem Dachziegel, Töpfereiwaren oder selbst getriebenem Leder gleichsehen.

Als Untergrund – neben Schwarz und Gold – kommen hauptsächlich Rot (*shu-nuri* = Zinnoberlack) und verschiedene Sorten Braun in Betracht. Eine weißliche Farbe erhält man durch Beimischung von Kreide, doch ist diese nicht dauerhaft, und die Künstler ziehen es daher vor, Eierschalen in den Lack zu pressen: die winzigen Teilchen und haarfeinen Sprünge geben eine „warme" Oberfläche, die gewissen *Craquelé*-Glasuren sehr ähnlich ist. Bläuliche Lacke sind modernen Ursprungs; Grün findet man in älteren Stücken ebenfalls nur in ganz kleinen Flächen vor. Durch verschiedene Mischungen erhält man auch Gelb, Rosa, Violett usw., doch wurden alle diese

krassen Farben nur unauffällig verwendet, außer bei einzelnen *Jogahana*-Arbeiten. Dem echten alten Künstler genügten ein paar Grundfarben: sein Stolz lag darin, mit möglichst wenigen Mitteln, rein durch seinen feinfühligen Sinn für Schattierungen, ein vollkommenes Bild herzustellen, genau wie der Maler am liebsten nur mit mehr oder minder verwässerter Tusche die großartigsten Effekte von Farbe, Tiefe und Leben hervorzauberte.

Die Prunkstücke der japanischen Lackmeister sind die Goldlacke. Von dem alten, noch ungeschickten und einfachen „gesprenkelten Bilde" nehmen sie ihren Namen, *maki-ye*, und dessen primitives Verfahren ist auch jetzt noch das ihrige. Nur verfügte der Künstler später über eine größere Fülle von Metallpulvern – heute über 15 Feinheitsgrade, vom körnigen *ara-tsune* bis zum 30 mal feineren, mehligen *keshi*. Es ist überraschend, wie bestimmt sich die Graduierungen dem Auge darstellen. Die fünfzehn Grade bekommt er in Rot-, Gelb- und Grüngold. Silber, gebranntes Zinn, Bronzen verschiedener Legierungen werden ebenfalls verwendet.

Man unterscheidet drei Arten der Goldlack-Arbeiten. Erinnern wir uns dabei, daß die „Zeichnung" selbst in reinem, durchsichtigem Lack ausgeführt wird – einige Linien nur, oder ein paar Blätter, oder ein bestimmter kleiner Abschnitt des Bildes. Diese Partien werden dann gesättigt: entweder überstreicht man sie leicht mit einem Wattebausch, an dem das Pulver hängt, oder man bläst es durch einen Federkiel oder ein dünnes Bambusröhrchen, dessen unteres Ende durch Gaze abgeschlossen ist. Stets wandert das Objekt zum Trocknen wieder in den *muro*. Sind seine Ausmaße groß, so bedeckt man die im Moment nicht bearbeitete Fläche mit Staniolpapier, um Beschädigung zu vermeiden.

Das *hira-makiye*, das „flache Streubild", entsteht aus einem einfachen Besprenkeln des Musters, meist in etwas grobem Korn, das ein- oder zweimal vorgenommen wird. Die Metallteilchen setzen sich, und nach dem Trocknen wird der überschüssige Lack leicht abge-

schliffen. Die Zeichnung hebt sich also ganz wenig über den Grund heraus. Die ganze Oberfläche erhält daraufhin einen Überfang verdünnten, hellsten Lacks, der zum Hochglanz poliert wird.

Zur flachen Art müssen wir auch das so häufig als Grundierung verwendete *nashiji* zählen: eine grobkörnige Goldschicht, die wir meist als *aventurine* bezeichnen, der Japaner aber mit der Schale der einheimischen Birne *(nashi)* vergleicht. Soll das *nashiji* größere Tiefe zeigen, so wird das Bestreuen mehrere Male wiederholt, ohne die einzelnen Lackschichten stark zu schleifen. Verdichtet sich das Pulver zu einzelnen „Wolken", so nennt man das *mura-nashiji*. Als Gegensatz zu dem gekörnten Grunde haben wir das kompakte, vollsatte *kinji* mit metallenem Schein, und das weichtönige, aber ebenfalls uniforme *fundameji*, beide aus feinstem Pulver bestehend.

Wir sättigen nun ein solches *hira-makiye* recht kräftig mit Metall und überstreichen die ganze Oberfläche mit einer dicklichen Lage klaren Lacks. Dann polieren wir alles stark ab, bis die Goldmalerei unmittelbar an die Oberfläche tritt: wir haben dann das *togidashi*, das „durch Schleifen hervorgebrachte" Bild. Da durch das Abpolieren gröbere Metallteilchen leicht lädiert werden könnten, benützt man für *togidashi* nur feinere Grade, und um die entstehende Eintönigkeit aufzuheben, braucht man für diese Arbeiten durchschnittlich mehr Farben als gewohnt[4]). Dem Ganzen wird dann gleichfalls ein Überzug klarsten Lackes gegeben, doch begegnen wir hier anstatt des Hochglanzes sehr häufig dem matten *tsuya-keshi*. In ihrem Ursprung geht die Technik ins 10. Jahrhundert zurück, doch wurde sie erst im 17. Jahrhundert von wenigen Künstlerfamilien zu ihrer ganzen Höhe erhoben.

Die langwierigste Arbeit ist das *taka-makiye*, das „erhöhte" oder Reliefbild, das aus dem 14. Jahrhundert stammt. Das Relief besteht, in den besten Stücken, aus unzähligen Lagen rohen, schwarzen

---

[4]) Es gibt auch *togidashi*, das rein farbig ist, ohne Gold.

Lacks, die langsam, mit ständigen Trockenpausen, zu einem modellierten Bilde aufgebaut werden. Nach monate- oder jahrelanger Arbeit ist das grobe Relief da, und wird dann mit Kohlestiften so lange gestutzt und poliert, bis alle Teile die gewünschte Form haben[5]. Diese werden nun mit klarem Lack überstrichen und mit Gold gesättigt, worauf alles wiederum den letzten Überfang und die Politur erhält.

Sehr häufig findet man auf einem Stück die drei Techniken in schönster Harmonie vereint. Dadurch, daß es etwas flach und „neblig" ist, eignet sich das *togidashi* am besten für Wasser und Fernsichten; das Grundmotiv wird in *hira-makiye* sein, und der Vordergrund, sowie andere hervorzuhebende Partien, in *taka-makiye.*

Neben den bereits genannten Hilfsmitteln braucht der Künstler hauptsächlich kleine Quadrate, Dreiecke, Spangen usw. aus Goldblatt. Trotz ihres winzigen Umfanges – sie sind oft keinen Millimeter groß – sind diese *kirikane* aufs genauste zugeschnitten und mit unfehlbarer Sicherheit nebeneinander gelegt, wozu der Mann ein Bambusstäbchen (etwa wie eine Stricknadel) benützt. Stückchen und Pulver der irisierenden *aogai*-Muschel werden ähnlich verwendet. *Hirame* (Groß-Augen) sind unregelmäßige Blattflocken, die mehr, allein oder mit dem *nashiji* vermischt, im Untergrund zu finden sind, während die *gyobu* kleine, flachgehämmerte Goldklümpchen sind, die pflastersteinartig eingelegt werden. *Yasuri-ko,* „gefeilte Körner", blitzen hier und dort wie Nadelspitzen auf. Aber auch ganze Teile der Dekoration werden aus dünnem Goldblech ausgeschnitten und aufgelegt, so Segel und Dächer u. a. m. Geformte Einlagen aus Gold, Silber oder Bronze, aus Koralle, Elfenbein, Perlmutter und Schildpatt sind häufig. So hat eine Schule – die der *Shibayama* – oft die ganze Zeichnung aus Relief-Einlagen hergestellt und Goldlack nur als Grund benutzt. Die *So-*

---

[5]) Bei billigen Sachen besteht das Relief aus abwechselnden Lack- und Ton-Brei-Schichten. Solche Arbeit ist spröde und springt leicht oder bröckelt sogar ab.

mada-Familie[6]), andererseits, hat die Bilder in glatten, farbigen Muschel- und Metall-Blättchen komponiert, meist auf schwarzem Grunde flach eingelegt.

Seltener in Verbindung mit Goldlacken finden wir die *Chinkin-Bori*-Technik. Die häufigst schwarze, hie und da rote Oberfläche wird mit einem Rattenzahn stark eingeritzt, meist in Arabesken, Blumen oder schraffierten Linienmustern. Diese Ritzen werden dann mit Lack und Goldpulver bestrichen. Obschon technisch unbedeutend, kann *chinkin-bori* sehr anziehend wirken.

Von den vielen anderen Lackarten wollen wir nur kurz ein paar der bekanntesten berühren. Die meisten dieser Techniken werden für einfachere Objekte verwendet.

In der Reihe der marmorierten Lacke sind die *tsugaru* und *wakasa* die besten. Beide haben ihren Namen vom Herstellungsorte und unterscheiden sich hauptsächlich in den verwendeten Farben. Bei allen „marmorierten" Sorten ist der Kern nicht glatt, sondern wird durch ein leichtes, aus Lackpasta hergestelltes, unregelmäßiges Reliefmuster unterbrochen. Das *somi-ji* ist nicht stark, dafür kommen eine Anzahl verschiedenfarbiger Lackschichten übereinander, die die Unebenheiten natürlich gleichmäßig bedecken. Zuletzt wird die Oberfläche glatt geschliffen, wodurch das Muster in allen Farben als Streifen und Flecken zum Ausdruck kommt, ganz in der Art einer topographischen Karte. *Negoro-nuri*, ebenfalls nach einer Ortschaft benannt, ist rot mit schwarzen, verschwimmenden Tupfen oder, seltener, schwarz mit rot, durch zwei Lagen über unebenem Boden hervorgebracht. Ähnlich verhält es sich mit den *bekko-nuri*, die Schildpatt nachahmen. Diese Sorten fallen in die allgemeine Kategorie der *suri-hagashi*, „durch Schleifen abgeriebene" oder einfach „abgenutzte" Lacke.

---

[6]) *Shibayama* und *Somada* sind seither die technischen Bezeichnungen solcher Stile geworden.

Eine wenig bekannte, von *cha-jin* (Tee-Verehrern) jedoch sehr geschätzte Art, sind die *kin-ma*, „Gold-Pferd", von dunklem Ziegelrot mit kleinen, aufgesetzten, braungelben Flecken. Die *nara-nuri* weisen eine glatte rote Fläche auf einer schwarzen auf – oder umgekehrt – mit einer in die Oberschicht eingeschabten Linienzeichnung, die die untere Schicht durchblicken läßt. Unzählige lokale Abweichungen von den Standard-Arten und persönliche Kombinationen kommen selbstverständlich vor. Sie alle erfordern viel Geduld und Arbeit und zeugen durchweg von großem Kunstgefühl. Tatsächlich war der Japaner vor der Europäisierung sowohl in Ausdauer wie künstlerischem Empfinden unübertrefflich.

Wir kommen nun zur letzten großen Klasse der Kunstlacke, die einer ganz andersartigen Technik angehören, den geschnittenen oder geschnitzten Lacken. Am bekanntesten sind die sogenannten Peking-Lacke oder Zinnober-Lacke, die *tsui-shu*, deren Farbe durch eine Beimengung von rotem Quecksilber-Sulfid erhalten wird. Gewisse Varianten enthalten auch Teile in Gelb und graublauem Grün oder, häufiger, eine wildlederfarbene Unterschicht. Sehr selten sind die ganz in diesem Hellbraun gehaltenen Stücke, *tsui-o* genannt. *Tsui-koku* sind gleiche Arbeiten in Schwarz, oder schwarz über dunkelrot.

Die Japaner haben nie wie die Chinesen große Objekte in geschnitzten Lacken hergestellt[7]), doch sind die japanischen Schächtelchen für Räucherpillen *(kogo)*, die Arzneibüchsen *(inro)*, Kuchenbehälter u. a. m. qualitativ bedeutend besser, die Schnitzerei genauer, die Politur sorgfältiger. Diese Lacke werden hergestellt, indem man die Basis – Holz, in China auch Messing – mit vielen Schichten der dicklichen Masse aus Lack und innig vermischten Färbemitteln bestreicht – je zahlreicher und feiner die Schichten, desto besser. Die dadurch entstandene, oft etliche Millimeter starke Decke schnitzt man

---

[7]) Die chinesischen Kaiser besaßen Tronsessel, hohe Wandschirme, Schränke, Tische und Stühle aus diesem Material, mit den kompliziertesten Skulpturen überladen.

mit kleinen Messern und Meißeln. Die Chinesen besorgen dies meist, wenn der Lack noch nicht vollständig ausgetrocknet ist: eine leichtere Bearbeitung, die jedoch feinere Einzelheiten und eine perfekte Politur nicht gestattet. Die Japaner lassen den überzogenen Kern zuerst absolut austrocknen[8]), und bearbeiten dann eine Masse, die an Dichtigkeit dem Elfenbein nahekommt. – Während das Bild beim *tsui-shu* meist in modelliertem Basrelief gearbeitet wird, zieht man für *tsui-koku* ein flaches Relief vor, dessen Konturen nur abgerundet sind und in das man die notwendigsten Linien graviert. Der Hintergrund beider Sorten besteht stets aus minutiösen Sternchen, Wellenmustern oder Mäandern. Einen weiteren Überfang erhalten diese Lacke nicht.

Während die Chinesen geschnittene Lacke schon lange kannten, gelangen in Japan die frühsten Versuche erst vor drei, vielleicht vier Jahrhunderten. Doch schon am Ende der *Kamakura*-Periode (–1333) wollte man etwas ähnliches erreichen, indem man Holz schnitzte und mit Zinnoberlack überstrich. Diese frühen *kamakura-bori* werden rein als Antiquitäten hoch geschätzt, sind jedoch vom Lack-technologischen Standpunkt aus unwichtig und auch künstlerisch lange nicht so bedeutend, wie von gewissen Kritikern behauptet wird. Die *Kamakura*-Technik wird auch heute noch für bessere Haushaltungsgegenstände angewendet.

Die *guri* gehören gleichfalls zu den geschnittenen Lacken. Die Lagen werden mehrfarbig aufgetragen, zuletzt in Braun, Rot oder Schwarz. Die ziemlich dicke Schicht wird dann mit einem V-Meißel in Arabesken tief gekerbt, und die Farben erscheinen als feine Linien längs der Furchen. Das Schneiden fordert äußerste Sicherheit, da die Furchen schwungvoll, glatt und von gleicher Tiefe sein müssen. Trotz ihres überaus einfachen Aussehens, haben die *guri* etwas Bezauberndes an sich, besonders für den Tastsinn.

---

[8]) Vom berühmtesten Künstler des 19. Jahrhunderts erzählt man sich, er habe jedes Stück vorerst zehn Jahre „ausreifen" lassen!

Unsere mit orientalischen Traditionen vertrauten Leser werden sich nicht darüber wundern, daß gewisse Lackierer-Familien oder -„Schulen" Generationen hindurch sich in einer ganz bestimmten Technik und Dekoration spezialisierten. Sie hatten ihre Geheimformeln und ihren Stil, ihre Kniffe und *sujets*, die vom Vater auf den Sohn übergingen. Der Sohn war allerdings oft ein adoptierter – der beste und geschickteste Gehilfe. Die anderen Gehilfen blieben als Mitarbeiter. So haben einige Familien ihre Art und ihren Namen durch zwei und drei Jahrhunderte weitergeführt. Viele Künstler wurden „Unabhängige", das heißt, nach langjähriger Lehre unter einem oder mehreren bekannten Meistern entwickelten sie ihre eigene Art, gründeten aber keine Schule. Viele Lackierer waren auch geschickte Amateure: wir finden darunter Meister der Teezeremonie, Maler [9]), Töpfer, selbst Höflinge und Frauen.

Es ist hier nicht der Platz, auf die verschiedenen Lackiererschulen und ihren Stil einzugehen. Ich möchte nur bemerken, daß von den wenigsten Meistern Sicheres bekannt ist: zeitgenössische Chroniken sagen uns fast nichts, und spätere Behauptungen sind oft widersinnig. Dazu kommt, daß Namen sich in einer Schule konstant wiederholen; daß derselbe Künstler oft mehrere Namen benützt hat (es sind fast immer *noms-de-plume*); daß Namen auf gleiche Weise ausgesprochen aber verschieden geschrieben werden und andererseits die gleichen Zeichen auf zwei oder drei Weisen gelesen werden können. Viele der besten Stücke zeigen keinerlei Signatur, andere sind nachträglich gezeichnet worden. Technik und Dekor können uns zwar angeben, daß ein Stück nicht älter als eine gewisse Periode sein kann, doch mag es viel später sein, denn auch die besten Künstler kopierten frühere Erzeugnisse, um ihre Virtuosität zu bezeigen. Wir tasten also

---

[9]) Die sog. Lackdrucke unter den Holzschnittbildern wurden durch den Hochglanz der Lacke beeinflußt, doch sind die Farben mit (Fisch-?) Leim gemischt, nicht mit Lack. Bei den billigen Preisen der Drucke wäre ein Lackverfahren, abgesehen von technischen Nachteilen, nicht möglich gewesen.

noch sehr im Dunkeln, und es ist fraglich, ob je viel Licht in unsere Forschungen kommen wird. Im allgemeinen möchte ich behaupten, daß Museums- und Katalogsdaten stark verfrüht sind. Stücke aus der Vor-*Tokugawa*-Zeit sind selten (1603–), und die Hauptproduktion fand erst im 18. und 19. Jahrhundert statt. Bei Kunstlacken sollte jedoch das Alter allein keine zu große Rolle spielen: es kommt auf die respektive Qualität an, und ein gutes Stück aus dem 19. Jahrhundert ist m. E. einem schlechten aus dem 17. als Sammlungsobjekt vorzuziehen. Das, jedoch, ist Ansichtssache, und der Händler wird sich möglichst nach dem Geschmacke des Mäzens richten. Auch ein neues Lackstück kann „alt" gemacht werden; Signierungen macht man nach; Wappen werden angebracht, um es begehrenswerter zu gestalten. „Tutto il mondo è paese" – der Japaner ist auch nicht von heute. Es gilt daher auch hier das japanische Sprichwort: „Kauft nicht mit den Ohren, sondern mit den Augen!"

Doch wollen wir noch ein paar Worte über die allgemeine Richtung der Dekorationen sagen, wie wir sie an den Goldlacken wenigstens in großen Zügen verfolgen können. Die farbigen und undekorierten sind künstlerisch zu unbedeutend, um hier näher betrachtet zu werden; die geschnitzten Lacke haben stets einen chinesischen, klassischen Symbolismus beibehalten, der eine individuelle oder zeitliche Phantasie ziemlich ausschloß.

Vom 8. Jahrhundert, der *Nara*-Periode, bis zum 12. Jahrhundert blieb die Dekoration spärlich und bestand aus grob-gestreutem, körnigem Goldpulver. Die *sujets* waren buddhistisch oder emblematisch – Heilige, Fabeltiere, stilisierte Blumen und Arabesken, Kraniche und Weltall-Felsen – oder einfache Linienmuster. Das Metall erscheint unrein, der Lack roh und stumpf, der Grund ist durchwegs noch schwarz, die technische Ausführung primitiv. Einlagen von ausgeschnittenen Gold- und Silberplatten oder von Metallfäden, selbst *Repoussé*-Metallfiguren sind häufig. Einige Konzeptionen sind voll

tiefgefühlter Würde, aber Symmetrie und geometrische Gebilde herrschen vor.

Im 13. Jahrhundert trat größere Freiheit im Ausdruck ein, wenn auch noch von hergebrachter Konvention gehemmt. Man begann, sich vom Jahrhunderte alten chinesischen Formalismus zu entfernen, indem vor allem das „Gravitätszentrum" aus der Achse des Bildes verschoben wurde und für das symmetrische Gleichgewicht ein Gegengewicht von Flächen und Maßen eintrat. Flüssige, rhythmische Bewegung beherrschte leicht hingeworfene Muster. Mit dem 15. Jahrhundert erreichte diese Freiheit der Komposition eine neue, kräftige Kühnheit: die angemessenen Proportionen wurden der Unmittelbarkeit des Eindrucks untergeordnet, die Verteilung auf der Oberfläche wurde noch willkürlicher und erreichte dabei eine außerordentliche Erhabenheit. Mit unvermeidlichen Änderungen ist diese echt japanische Auffassung von den Lackierern bis auf den heutigen Tag beibehalten worden. Gleichzeitig verzeichnen diese Jahrhunderte der *Kamakura*- und *Ashikaga*-Shogunate (1192–1333; 1336–1573) einen merklichen Fortschritt in der Ausführung: das Gold wurde besser geläutert, der Lack klarer raffiniert, die Zeichnung kompakter ausgeführt. Im 14. Jahrhundert begegnen wir bereits den drei Techniken von flachem, erhabenem und geschliffenem Goldlack in ein und demselben Objekte.

Die Dekorationsthemata dieser mittleren Periode wurden von der zeitgenössischen Malerei beeinflußt; die Lackierer mußten aber die Vorbilder, aus technischen Gründen, in anderer Auffassung wiedergeben und schufen dadurch eine neue, eigene Ausdrucksweise, die später ihrerseits wieder auf die Maler – besonders in ihren dekorativen Entwürfen (im Gegensatz zu den landschaftlichen) – einwirkte. Der Grund war, daß man Lack eben nicht wie Tusche mit einem einzigen, großzügigen Pinselstrich auf die Fläche werfen konnte. Es war unmöglich, die knapp andeutende, mehr den Beschauer anregende Malerei der metaphysischen Schulen der Zeit ohne weiteres in klebrigen Saft und hartes Pulver umzusetzen. Der Umriß des goldenen

Bildes konnte nicht im Nebel verlaufen; er mußte scharf abgegrenzt bleiben, und sich fernerhin einem dreidimensionalen Körper anpassen. Der Gebrauchszweck des Objektes selbst legte weitere Einschränkungen auf, und um Schwere und Eintönigkeit zu vermeiden, wurde auf Dekorations-Kontraste Gewicht gelegt. Erst viel später, mit weiteren technischen Fortschritten, gelang es einigen Künstlern, Gemälde in Tuschart nachzuahmen.

Den dritten Hauptabschnitt mögen wir die *Tokugawa-* (oder *Yedo-*) Periode nennen, obschon sie bereits unter ihrem Vorgänger, dem prachtliebenden *Taiko* Hideyoshi begann, spät im 16. Jahrhundert. Dieser geniale Mann, der sich von niedrigster Herkunft zum obersten Feldherrn Japans aufschwang, war nicht nur selbst ein außerordentlicher Liebhaber aller Künste, er ermunterte auch die Bürgerlichen – denen starre Gesetze bisher kaum das Lebensnotwendigste gewährt hatten, – sich Kunstgegenstände aller Art anzuschaffen, besonders auch solche, die zur Teezeremonie verwendet wurden.

Es würde den Rahmen dieses Aufsatzes sprengen, wollten wir auf die ungeheuren Änderungen eingehen, die sich im politischen und ökonomischen Leben Japans während dieser und den darauffolgenden Generationen abspielten. Es muß genügen, wenn wir darauf hinweisen, daß Handwerker, Kaufleute und Grundbesitzer, Fabrikanten, Bankleute und Reeder nie gekannte soziale Stellung und Reichtum erlangten. Ein bisher gehemmter Lebensdrang machte sich in den breitesten Schichten bemerkbar. Edikte gegen „unpassenden Luxus" wurden zwar noch durch die Jahrhunderte wiederholt; sie hatten jeweils oberflächlichen Erfolg, aber der angeborene Schönheitssinn der Japaner durchbrach stets wieder die Schranken, und unglaubliche Reichtümer verbargen sich hinter unscheinbaren Mauern. Gleichzeitig bestimmten die Tokugawa-Fürsten, aus politischen Gründen, daß alle Barone sich die Hälfte des Jahres in Yedo aufhalten sollten, und aus dieser sinnenfreudigen Metropole brachten sie verfeinerte Ideen und Gebräuche in die Provinzen zurück. Kaiserliche Hofkreise in Kyoto verfügten

über größere Einkünfte, und der alte Glanz der Hauptstadt erstand von neuem. Die wohlhabenden Tempel gaben Vermögen für die Verzierung ihrer Gebäude und Altäre aus. Alle Künste, und besonders die Lackkunst, standen in Blüte. Die lackierten Gebrauchsgegenstände wurden zahlreicher, und auch neue Arten wurden erfunden. So stolzierte bald jeder bessere Mann mit einem schönen *inro* am Gürtel herum; das *natsume*, die lackierte Teebüchse, gehörte in jeden Tee-Pavillon; die kleinen Schachteln für Räucherzeug oder Süßigkeiten verwandelten sich in Kunstobjekte, und ein lackierter Schrein stand in jedem Wohnhause. Die Kämme und Haarpfeile der Mädchen, der Toilettenkasten der Matrone, Rüstung, Schwert und Sattelzeug des Kriegers, Tabakschränkchen und Weinschalen, Schreibschachteln und Eßtischchen, alles erlag dem Eifer des Goldmalers.

Mehr als früher machten sich nun in dieser langen, friedfertigen Zeit aber auch gewisse Moderichtungen geltend. Die rund dreihundert Jahre fallen in ganz bestimmte Abschnitte. Um 1600 herum, während der *Momoyama*-Periode, war die Dekoration zwar ausführlich, aber noch zurückhaltend, großzügig, und monochrome Flächen spielten eine Hauptrolle in der Komposition. Eine Besonderheit dieser Zeit ist die „schräge Linie", ein Aufbau des Bildes von der einen Ecke aus in Dreiecksform bis zur Mitte der gegenüberliegenden Seite. Die *sujets* waren vorwiegend allegorisch, poetisch, sentimental. Hundert Jahre später, in der *Genroku*-Ära, ist die Ausführung noch vollkommener; jetzt finden wir aber die ganze Oberfläche des Objektes in Gold getaucht. Überall Verzierungen, überall Üppigkeit. Größe der Auffassung hat einem Drängen nach Prunk Platz gemacht, und die *sujets* werden mehr weltlich, epikurisch. Ein spezielles Merkmal dieser Zeit ist, daß das Bild nicht mehr im Rahmen der Einzelfläche bleibt, sondern sich über den Rand in die nächste Fläche fortsetzt.

Einschiebend müssen wir hier auf eine ganz eigenartige Richtung Bezug nehmen, die sogenannte Korin-Schule, die ihren Anfang bereits unter Koyetsu nahm, früh im 17. Jahrhundert. Korin – hundert

Jahre später – war besonders als Vorzeichner ihr bekanntester Exponent, und Ritsuo (oder Haritsu), sein Schüler, der dritte große Meister der Art. Diese Schule benützt absonderliche, oft schwerfällige Formen; die Dekoration ist ebenfalls wuchtig und enthält meist größere, roh geformte Stücke Perlmutter und Zinnblei; die Goldflächen sind massiv, von fahler Farbe. Ritsuo war in der Ausführung bereits viel verfeinerter, auch benützte er häufig farbige, wunderbar geformte Töpferei-Einlagen. Diese Schule hat die legitimeren Lackierer nur wenig beeinflußt, auch keine weiteren nennenswerten Künstler hervorgebracht[10]).

Ein Jahrhundert nach *Genroku*, um 1800 herum, brachte die sogenannte *Okoya*-Ware einen krassen Rückgang, der dem unersättlichen Lackverlangen des *shogun* Iyenari zuzuschreiben ist. Dieser Fürst soll jeden Abend die im Audienzsaal aufgestellten Objekte unter sein Gefolge und seine Gäste verteilt haben. Es mußten also in größter Eile stets neue Sachen hergestellt werden, und dazu pferchte man alle erreichbaren Künstler in einen großen Schuppen. Natürlich litten darunter Arbeit und Kunstgefühl. Die Ware ist mit dünnstem Gold- und Silberblatt überladen, meist ohne Lacküberzug (also *kiji-nuri*), von unfeinen Proportionen, geistlos. Glücklicherweise hielt diese geschmacklose Periode nicht an: schon kurze Zeit darauf kam ein neuer Höhepunkt mit den *Bunka*- und *Bunsei*-Jahren (1804–1830). Allerdings blieb eine auffällige Verflachung der Ideen zurück. Die Technik entwickelte sich zur Virtuosität in genauster, sauberster Arbeit, der Entwurf war aber oft kraftlos oder trivial naturalistisch. Trotzdem sind viele Stücke von überraschender Schönheit; sie entsprechen einer nun vollkommen beherrschten Technik und der Eleganz der Zeit. Als Dekor treten „Bilder aus dem Leben" in den Vordergrund, die

---

[10]) „Korin-Stücke" wurden hauptsächlich nach der Restaurations-Zeit in großer Menge für Ausländer imitiert. Echte sind höchst selten. Der Korin-Stil hat auch besonders unsere eigene Malerei und Kleinkunst seit den letzten fünfzig Jahren ungeheuer beeinflußt.

ukiyo-ye („Bilder der schwimmenden, d. h. unbeständigen Welt" – ein buddhistischer Gedanke alles Vergänglichen): wirkliche, nicht idealisierte Landschaften; Menschen und ihr tägliches Treiben; Blumen, Gräser und Insekten; Spielzeug u. a. m. Die nun allgemein werdenden Holzdrucke sowohl wie die früheren *Tosa*-Bilder des Hoflebens beeinflussen die Künstler mehr als die klassische Malerei und die Poesie.

Hand in Hand mit der Entkräftung der Konzeption seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts tritt größere Üppigkeit in den Formen der Gegenstände auf. Die alten, strengen Ausmaße machen nur zu oft einer Menge von komplizierten Flächen, Kanten und Rillen Platz, wenn auch der angeborene Proportionssinn der Japaner diese Gestaltungsfreude selten bis zur Unförmlichkeit kommen ließ. Im Gegenteil, eine unverkennbare Eleganz bleibt bestehen, bis zu Beginn der *Meiji*-Restauration (1868) das Verlangen der Ausländer nach „echtem Orientalismus" den krassesten Widersinn in Form und Dekoration diktierte. Die Lackkunst dieses letzten Abschnittes ist voll Unsicherheit. Die besseren Künstler erkannten den Abweg und fielen auf frühere Stile zurück, die sie in vollkommener Nachahmung ausführten, um dann zu sehen, wie ihre Arbeit nur an Sammler verkauft werden konnte, wenn sie unter falschem Namen als alt und aus *Daimyo*-Häusern stammend angeboten wurde. Die meisten Künstler aber verfielen mehr und mehr einem sinnlosen Formalismus, ergingen sich in kraftlosen, überladenen Spielereien und arbeiteten flüchtig, um die Massen für die frisch-eröffneten Märkte produzieren zu können. Die neu-emanzipierten Klassen in Japan besaßen nicht die nötige Tradition, um den Verfall zu hemmen; die gebildeten Kreise hatten ihren Reichtum verloren und waren ausgeschaltet.

Leider wird ja auch heute noch die ungeheure Arbeit eines guten Lackstückes, die unzweifelhafte Schönheit, selbst Würde der Ausführung, ja, sogar der Unterschied zwischen einem Kunstwerk und einem Bazarartikel nur von wenigen richtig eingeschätzt. Man nimmt nur zu leicht an, daß es sich in beiden Fällen um eine Reliefpasta und

einen Anstrich handle, wo doch der emsige und geduldige Meister – ein echter Künstler, genau wie der Goldschmied einer war! – jahrelang an seinem niedrigen Tischchen hockte und mit Spachteln und Pinseln, Stäbchen und Pinzetten, Lacktöpfchen und Kohlestiften das Werk mit Liebe und Wissen aufbaute. Jahrelang vorher hat er als Lehrling Farben und Lacke zerrieben und gemischt, bis er auch nur die Grundierungsarbeiten vornehmen durfte. Und nicht jeder Lehrling bringt es zum Maler, nicht jeder Maler zum schöpferischen Künstler . . . Die schwachen Nachahmungen eines Massenartikels verhalten sich zur Meisterarbeit wie ein gepreßtes Blechstück zu getriebenem Golde.

*

Auch diese Kunst wird bald im „Fortschritt des mechanischen Zeitalters" untergehen. Zeit ist nun auch in Japan Geld; das Tempo wird zu schnell für Goldlacke. Um so sorgfältiger sollte man mit dem Vorhandenen umgehen. Trockene Hitze ist ein großer Feind des Lackes, oder eher des Holzkernes und der Einlagen. Wenn es in Japan auch heiß werden kann, so bleibt die Luft doch stets feucht, und im geheizten Raume sollten unbedingt Wassernäpfe aufgestellt werden. Gute Stücke gehören am besten in den Glasschrank, denn Staub verursacht Schrammen, die, wenn auch kaum sichtbar, die hochpolierte Fläche abstumpfen. Beim Reinigen sollte man vorerst den gröbsten Staub wegblasen, dann mit einem Federwisch leicht abwischen, daraufhin erst mit einem weichen Lappen abreiben[11]). Starkes Sonnenlicht kann die meisten Farben abschwächen; schweißige Hände

[11]) Bei fettschmutzigen Stücken genügt meist ein mehrmaliges Abwaschen mit einem in warmes Wasser getauchten Lappen. In ganz schlimmen Fällen benutze man reinen Alkohol und wasche mit Wasser nach. Leicht abtrocknen; Frottieren mit einem (alten) Fensterleder erhöht den Glanz. – Geschnitzte Lacke reinigt man am ehesten mit einer harten Bürste, im Notfall naß, wobei man natürlich vorsichtig umgehen muß, um den Lack nicht abzuschlagen. Nach dem Nachwaschen mit frischem Wasser leicht abtupfen mit einem Tuche – nicht reiben!, – dann das Stück mit der Oberfläche nach unten an nicht zu heißem Orte austrocknen lassen. Geschnitzte Lacke dürfen aber, besseren Kontrastes wegen, ruhig etwas staubig sein.

können oxydierte Abdrucke hinterlassen. Selbstredend darf man die genau passenden Deckel nicht zwängen, auch nichts Schweres darauf-stellen, oder Stücke aneinanderschlagen; denn der Lack ist zwar hart, springt aber wie Emaille, und Holz plus Lack sind nur dünn. Beschädigte Objekte können nur selten (und nur in Japan) unsichtbar geflickt werden, denn Gold, Farbe und Lack sind stets verschieden und verändern sich konstant, wenn auch nur leicht. Was heute noch identisch erscheint, wird in zehn Jahren als Fleck hervorstehen.

Was Generationen hindurch von Feuersgefahr und Erdbeben, von Krieg und Unfall verschont geblieben, verdient „anständig" behandelt zu werden. Gute Goldlacke wurden in Japan als Erbstücke, als Geschenke von Freunden und Gönnern, als Erinnerung einer Reise nach der Hauptstadt geschätzt und mit Ehrfurcht gehandhabt. Sie erhielten im Zimmer den Vorzugsplatz im *tokonoma* oder auf dem *chigaidana;* sie dienten zum Schmucke, wie uns Gold und Edelsteine; sie wurden von Fürsten als Belohnung gespendet, ebenso begehrt wie Ländereien. Sie verdienen noch heute, als das betrachtet zu werden, als was Louis Gonse, einer der ersten europäischen Sammler, sie einschätzte:

> die vollkommensten und feinsten Gegenstände,
> die aus der Hand des Menschen stammen.

Zu den Abbildungen

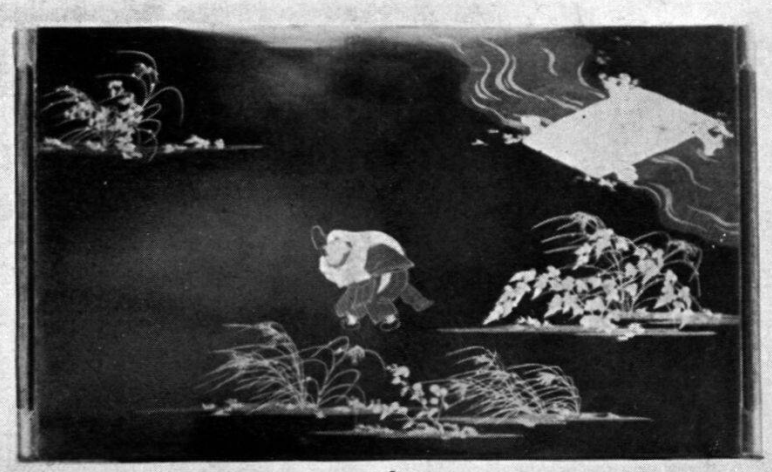
1 Schreibtisch *(bundai)*, Schwarz und Gold. Szene aus einem Roman. 15. Jahrhundert

2 Schreibtisch *(bundai)*, Reliefgold auf Schwarz. Stil vom Ende des 16. Jahrhunderts (Kopie eines Tisches des Toyotomi Hideyoshi)

3 Schreibzeug- und Dokumente-Schachteln *(ryoshi-bunko)* in *takamakiye* und *togidashi*, mit Gold-Einlagen, auf leicht gesprenkeltem Grunde. 17. Jahrhundert

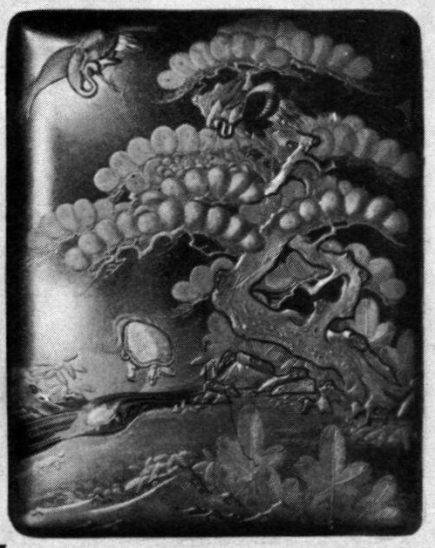
4 Schreibschachtel, Relief in farbigem Lack, mit Porzellan-Einlage (Satteldecke) und geschnitztem Rotlack (Ständer-Sattel), im Stile des Ritsuo, auf Naturholz. 18. Jahrhundert

5 Schränkchen für Tee-Utensilien, *taka-* und *hiramakiye* auf *nashiji*, mit aufgelegtem Goldblatt. Ca. 1700 *(Genroku)*



1

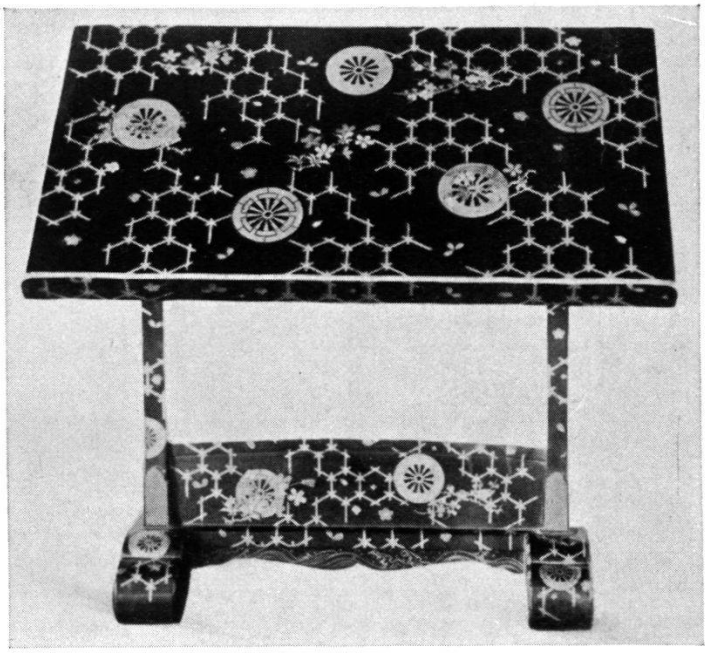
2



3

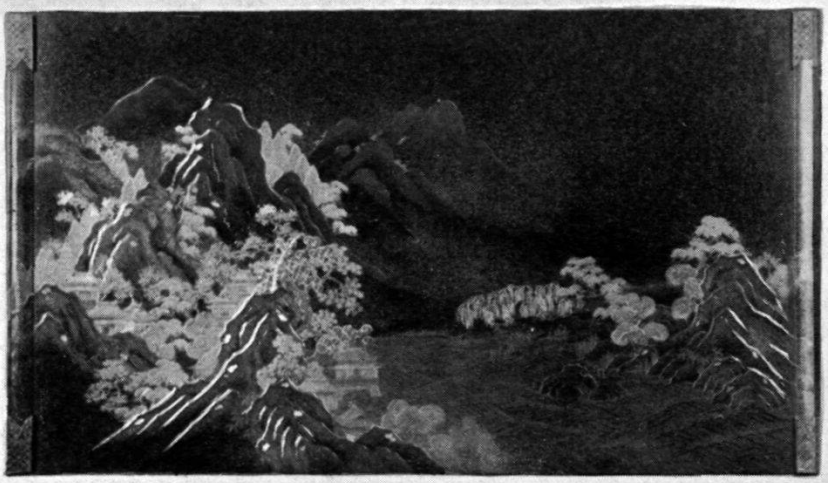
4

5



6

7



8

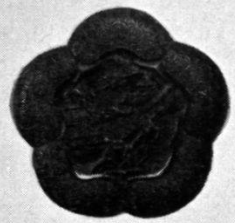
9

10

11

12

13



14

6 Lesepult, in Gold und etwas Rot, *hiramakiye* auf Schwarz. 18. Jahrhundert

7 Tabakskästchen *(tabaco-bon)* in Relief, mit aufgelegtem Gold- und Silberblatt und Silber-Montierung; Okoya-Arbeit auf Naturholz mit leichter Gold-Sprenkelung. Ca. 1800

8 Schreibtisch und Schreibschachtel, Gold-Relief, flach und *togidashi* auf *nashiji*, mit starken Gold-Einlagen. Frühes 20. Jahrhundert

9–13 *Inro*, 18.–20. Jahrhundert

9 Gold-Relief und farbiges *togidashi* (Karpfen und Banner) auf *kinji*

10 Gold und farbiges *hiramakiye* mit einigen Einlagen dünnster Perlmutter, auf schwarzbraunem Hintergrund

11 Reliefideogramme auf schwarzem Grunde; Blumen. Gold und z. T. dünne Perlmutter

12 Perlmutter und Silber-Einlagen auf Schwarz (*Somada*-Art)

13 Tuschmalerei *(sumi-ye)* in Schwarzlack auf glattem Gold *(kinji)*

14 Geschnitzter Rotlack, Räucherpillen-Schachtel *(kogo)* in Pflaumenblattform. Spätes 18. Jahrhundert