INRŌ — ALTE JAPANISCHE MEDIZINDOSEN

VON HEINZ E. MÜLLER-DIETZ

Berlin

Japanische Lackarbeiten

Seit mehr als 200 Jahren bezeichnet die englische Sprache jede Art von Lackarbeit als «japan» und erkennt damit die Überlegenheit der Japaner auf diesem Gebiet der Kleinkunst an. In der Tat hat in Japan die künstlerische Verwendung des Lacks, ursprünglich von den Chinesen übernommen, auf eigenen Wegen eine technische Vollendung erreicht. Anders als das chinesische Porzellan, das man in Europa imitieren konnte, war der ostasiatische Lack hier nicht zu reproduzieren. Was in Europa seit dem 18. Jahrhundert als «Lack» verwendet wurde, war ein Ersatzgemisch aus Harzen und Ölen. Der ostasiatische Lack dagegen ist der Saft des Lackbaums (*Rhus vernicifera*; japanisch: *Urushi no ki*), einer Art der Sumachpflanze, die über weite Gebiete Chinas verbreitet ist und in Japan besonders auf der Insel Hondo kultiviert wird. Wie Kautschuk wird der dickflüssige Lack durch Einschnitte in Rinde und Bast aus den Bäumen gezapft. Der wichtigste Bestandteil des Rohlacks ist die Urushi-Säure, der die Resistenz des Lacks gegen Alkohol, verschiedene Säuren und kochendes Wasser zugeschrieben wird. Aus dem von Fremdkörpern gereinigten und eingedampften Rohlack erhält man durch den Zusatz von Färbemitteln einen transparenten rötlich-gelben oder roten Lack und den glänzenden Schwarzlack.

Die Körper der mit Lack bearbeiteten Gegenstände sind vorwiegend aus Holz. Daneben kommen auch Metall, unglasierte Ton- und Porzellangefäße und eine Art Papiermaché als Träger des Lackdekors vor. Die verschiedenen Materialien bedingen bei der Herstellung eine Arbeitsteilung. Bei Holzkörpern zum Beispiel hat zunächst der Tischler die äußerst dünnen und ganz trockenen Brettchen zusammenzu-

leimen und sorgfältig zu glätten. Kleinste Unebenheiten werden von dem Grundierer ausgefälscht und mit Kitt aufgefüllt. Dann grundiert er die Flächen mit Reiskleister und trägt mehrere mit Lack versetzte Pasten auf; jede Schicht muß trocknen und wird dann geglättet. Erst dann trägt er mit dem Pinsel eine Schicht dickflüssigen, glänzend schwarzen Lacks auf, die nach dem Trocknen mit Holzkohle bis zur völligen Glätte abgeschliffen wird. Sie bildet die Grundlage für den weiteren Dekor der Oberfläche in verschiedenen Techniken.

Nun ist der Lackmaler (*makieshi*) an der Reihe; er arbeitet vorwiegend mit Metallpulvern, die er in unterschiedlicher Korngröße auf den feuchten Lack aufstreut. Der bekannteste Dekor ähnelt der Haut der japanischen Birne und wird «Birnengrund» (*nashiji*) genannt. Um ihn zu erreichen, wird Goldpulver mehr oder weniger dicht, aber gleichmäßig aufgestreut und mit transparentem Lack überfangen. (In Europa wurde das «Aventurinlack» genannt, da es entfernt an das venezianische Aventuringlas erinnert.) Gröberes Pulver als das *nashiji* erfordert das *hirame*, noch gröberes, das aber nicht aufgestreut, sondern eingelegt wird, das *okibirame*. Mit ganz dicht aufgestreutem Goldpulver, das beim Abschleifen eine gleichmäßige Decke bildet, erhält man den «Goldgrund» (*kinji*) oder, wenn man Silberpulver benutzt, den «Silbergrund» (*ginji*).

Für die Bemalung des Lacks stehen dem *makieshi* drei Verfahren zur Verfügung. Beim «Flachstreubild» (*hiramakie*) kann er auf die im Rohlack angelegte Zeichnung Pulver von Gold und Silber oder von einem Farbstoff in der gewünschten Dichte aufstreuen, das mit hellem Lack überziehen und polieren. Das Bild liegt in der Ebene der Fläche. Komplizierter ist die Technik des «polierten Streubildes» (*togidashi-makie*): Metallpulver oder gefärbter und pulverisierter Lack wird aufgestreut. Dann erhält das Bild einen Lacküberzug, den man so lange poliert, bis es wieder freiliegt. Sodann erhält das Bild, das hier tiefer liegt als die Oberfläche, noch einmal einen Lacküberzug, durch den es matt hindurchschimmert. Reliefartig über dem Grund erhebt sich das «hohe Streubild» (*takamakie*). Mit einer aus Lack, Kohlepulver oder anderen Bestandteilen gebildeten Masse wird auf die Lackschicht ein Relief aufmodelliert und nach dem Polieren mit Goldlack überfangen. Diese und weitere Techniken werden auch kombiniert: Flach- und Relieflack,

wohl auch polierter Lack, und dazu unterschiedliche Lackgründe, besonders *nashiji* und *kinji*. Für die Details der bildlichen Darstellung können alle möglichen Stoffe zu Einlagen verwendet werden. Dazu eignen sich Perlamutter, auch Zinn, Blei, Elfenbein, Schildpatt, Bernstein, glasierter Ton und andere Lackformen. Sehr beliebt sind Einlagen aus irisierender grüner oder blauer Muschelschale (*aogai*). Eine Technik für sich bilden die Schnitzarbeiten in Rot- oder Schwarzlack. Aus zehn und mehr Lagen Lack entsteht eine 1—2 mm starke Schicht, in die Blumen, Vögel, Landschaften und figürliche Darstellung eingeschnitzt werden können.

Medizindosen

Die Lackkunst wird bei zahlreichen Geräten und Behältnissen — zum Beispiel bei Schreibkästen — für den kultischen und profanen Gebrauch angewendet. Die zierlichsten Werke dieser Form der japanischen Kleinkunst bilden die *inrō*. Das sind mehrteilige Behälter für die Aufbewahrung von Arzneien, die — zumeist von Männern — an einer Seidenkordel am Gürtel getragen werden, weil die Kimono keine Taschen haben. Ursprünglich waren die *inrō* zur Aufnahme des Stempels bestimmt (*in*=Siegel, *rō*=Korb), den man immer zur Hand haben wollte. Die kleinen Dosen sind seit dem Ende des 16. Jahrhunderts bekannt. Häufiger benutzt wurden sie seit der Mitte des 17. Jahrhunderts, als die reich mit Goldlack verzierten Döschen bei der vornehmen Kriegerklasse, den Samurai, modern wurden und bald zu den unentbehrlichen modischen Akzessoires gehörten. Besonders bei zeremoniellen Anlässen wurden sie gern getragen. Im 18. Jahrhundert fanden die *inrō* Verbreitung auch in anderen Gesellschaftsschichten.

Die Nachfrage nach diesen kleinen Kunstwerken muß sehr groß gewesen sein. Da die Reinheit des Lacks und sein spiegelnder Glanz ihn zu einem vorzüglichen Werkstoff gerade dort machen, wo es auf Eleganz und Feinheit ankommt, spezialisierten sich viele *makieshi* ganz auf die Herstellung von *inrō*. Ihre Anzahl ist so groß, daß wir keineswegs mit jeder Signatur auf einem *inrō* einen bestimmten, in seinen Lebensdaten bekannten Künstler verbinden können. Nicht nur aus diesem Grunde ist die Datierung eines *inrō* schwierig. Ein Künstlernamen konnte sich durch mehrere Generationen vererben; er durfte auch von den

Schülern eines Meisters benutzt werden, und — er wurde natürlich auch gefälscht. Aber ein signiertes *inrō* muß keineswegs «besser» oder wertvoller sein als ein unsigniertes. Viele der schönsten Stücke tragen keine Signatur, und den meisten Sammlern (die aus einleuchtenden Gründen nicht gern namentlich genannt werden wollen) gilt die ästhetische Freude an einem schönen Kleinkunstwerk mehr als die zweifelhafte Angabe der Werkstatt oder der Entstehungszeit. Hinweise auf die Zeit der Herstellung können eher technische, stilistische und ikonographische Besonderheiten geben.

Bei den spezialisierten Sammlern erfreuen sich die *inrō* großer Beliebtheit. In den wirtschaftlich schwierigen Jahren nach dem Ersten Weltkrieg veräußerten viele Japaner ihre Sammlungen; der Markt in den USA und — weit schwächer — in Europa bediente sich. Heute sind *inrō* auf den großen Auktionen in New York, Köln und London zu Preisen zwischen 1000 und 50 000 US Dollar zu erhalten. Besonders gute Stücke erzielen ein Mehrfaches davon.

Zur Konstruktion der *inrō*

Es gibt einteilige *inrō*, aber in der Regel bestehen sie aus drei bis fünf ovalen, aufeinander sitzenden Abteilen («Etagen») und dem Deckel. Jedes Abteil hat einen innen hochstehenden Rand, der genau in den unteren Teil des darüber sitzenden Faches beziehungsweise des Deckels paßt (Fig. 1 und 2). Auch wenn die Anschlußfugen zwischen den Fächern kaum zu erkennen sind, kann das *inrō* an jeder «Etagé» geöffnet werden. An den Schmalseiten der Fächer ist die Wandung etwas ausgeweitet und von oben nach unten durchbohrt. Die genau aufeinander passenden Bohrungen bilden eine Röhre, durch die eine Kordel gezogen wird, welche die Abteile des *inrō* zusammenhält. Die Röhre kann als selbständiges Formelement erkennbar bleiben (abgesetzte Schnurführung) oder in den Gesamtumriß des *inrō* einbezogen werden (verdeckte Schnurführung). Oberhalb des Deckels werden die beiden Schnurenden durch einen «Schnurschließer» (*ojime*) geführt, der zumeist aus einer schlichten Holz-, Glas- oder Elfenbeinperle besteht. Drückt man das *ojime* nach unten, läßt sich das *inrō* nicht mehr öffnen.

STRUKTUR EINES INRÖ

STRUKTUR EINES KÄSTCHENS

Fig. 1. Aufbau eines inrō (nach Bushell)

Fig. 2. Achtzehn *inrō*-Typen (nach Casal)

An ihrem oberen Ende laufen die Schnurende in einem Knopf oder Knebel (*netsuke*) zusammen, mit dem das *inrō* hinter dem Gürtel (*obi*) des Kimono festgehalten wird. Auch die *netsuke* sind beliebte Sammelobjekte geworden. Sie bestehen vorwiegend aus Holz oder Elfenbein, weniger oft aus Walroßzahn, Horn, Metall oder Porzellan. Die Schnitzer der *netsuke*, die sich mit ihren abgerundeten Formen glatt in die Hand schmiegen sollen («Handschmeichler»), haben es verstanden, im kleinsten Format komplizierte Gebilde zu schaffen. Ihre Motive nahmen sie aus Mythen und Legenden, aus alltäglichen Szenen, aus der Tier- und Pflanzenwelt. Für den Medizinhistoriker sind Darstellungen aus dem medizinischen Bereich besonders reizvoll. Man kann diese Motive in drei Gruppen einteilen: a) Anatomie — Schädel und Skelette; b) Pathologie — Blindheit, Tumoren und Wunden; c) Therapie — Moxa und Massage. Der Beruf des Masseurs (und des Musikers) wurde bevorzugt von Blinden ausgeübt (Fig. 3). Sie trainierten ihre Muskeln durch das Heben schwerer Steine (Fig. 4).

Fig. 3. Blinder Masseur mit Patient. Dunkel patinierter Buchsbaum. Zähne aus Elfenbein, die Augen des Patienten aus Glas. Signatur MIWA. Spätes 18. Jh. Höhe 3,2 cm.

Fig. 4. Blinder Masseur,
einen Stein hebend.
Buchsbaum. Das blinde
Auge aus Elfenbein.
Höhe 2,5 cm.

Zur Ikonographie der *inrō*

Vielfältig und zahlreich sind die Motive, mit denen die kleinen Medizindosen verziert wurden. Sie umfassen Landschaften und Berge, Blumen und Tiere, Menschen bei den unterschiedlichsten Beschäftigungen, Götter, Teufel und Gespenster sowie Hinweise auf die vier Jahreszeiten. Beliebte sind Andeutungen bestimmter literarischer Szenen und Motive, für die einige Symbole genügen. Bei einigen Schwertlilien auf einem *inrō*, zum Beispiel, assoziiert jeder Japaner den Prinzen Narihira aus einer alten Ise-Erzählung, der mit seinen Freunden an einem Schwertliliensumpf Gedichte verfaßte. Wir wollen einige Beispiele (Fig. 5—15) zeigen und damit besonders die Symbolik der Tierdarstellungen belegen.

Ein sowohl im buddhistischen als auch im profanen Bereich beliebtes Symboltier ist der Elefant, der aus Indien über China nach Japan kam. Ein Elefant spielte eine Rolle bei der legendären Zeugung Buddhas. Es gilt als Symbol der Weisheit und Würde, er verkörpert Liebe und Dankbarkeit. Der religiöse Charakter dieses Symbols wird durch

die Kombination mit einer Lotosblüte (*Nelumbo nucifera*) noch betont (Fig. 5). Die radförmige Blüte ist das Sinnbild der Lehre Buddhas, die sich immer weiter verbreitet. Aus den schlammigen Niederungen des Teiches strebt die Blüte empor zum Licht; sie ist ein Synonym für die innere und äussere Reinheit. Ebenfalls auf buddhistische Überlieferungen gehen die Affen zurück, besonders, wenn sie in der Dreizahl auftreten (Fig. 6). Semantische Anklänge ihres Namens (japanisch *saru*) an andere, positiv besetzte Worte der japanischen Sprache verleihen den Affen bestimmte Bedeutungen und Kräfte.

Als Inselbewohner haben die Japaner ein enges Verhältnis zu Fischen und anderen Meerestieren. Sie gelten ihnen, den Fischern, als Zeichen für Gesundheit, Wohlstand und gute Nahrung. Fische, die sich leicht im Wasser bewegen — am häufigsten wird der Karpfen (*Caprinus carpio*) abgebildet — stehen für Wohlbefinden und Behaglichkeit (Fig. 7). In China symbolisiert der Karpfen Kraft und Mut. Beim Fest der Knaben werden Stangen mit Karpfen aus Papier oder Stoff getragen.

Auch einige Vögel — vor allen Kraniche und Reiher — haben Symbolwert, während über die Greifvögel (Fig. 8) und kleinere Vögel, wie den Beo (Fig. 9), kaum etwas bekannt ist. Beliebter sind bei den Künstlern die Insekten. Die streitbare Libelle (*Odonata*) zum Beispiel ist ein häufiges Symbol für Kampf und Sieg (Fig. 10). Nicht weniger beliebt sind die Ameisen (*Formicidae*), die ja auch bei uns als Sinnbild des Fleißes und der Sparsamkeit gelten (Fig. 11). Ein Symbol für fleissige Arbeit und ein ausgeglichenes Gemüt ist auch der Büffel oder Ochse, der zugleich ein Tierkreiszeichen repräsentiert. Er wird oft mit einem auf ihm reitenden Knaben dargestellt (Fig. 13) — vielleicht ein Anklang an die Legende von der Suche nach dem verlorenen Ochsen.

Viele *inrō* und andere Gegenstände der Lackkunst sind mit Pflanzen geschmückt, denen ebenso Symbolwert zukommt wie den Tieren. Der Bambus (*Bambuscea*) vor allem, von dem in Japan mehr als 100 Arten bekannt sind und der als Nutzpflanze eine große Rolle im alltäglichen Leben der Japaner spielt, gewann als immergrüne, schnell wachsende und praktisch unzerstörbare Pflanze emblematische Bedeutung. Er steht für Treue, Ausdauer und langes Leben (Fig. 15). Langes Leben und Vitalität im Alter verspricht auch

Fig. 5. Vierteiliges *inrō* mit abgesetzter Schnurführung. Über braunschwarzem groben *na-shiji* in großflächigen Reliefs, die mit einem Gemisch aus Gold- und Silberpulver überfangan sind, ein hockender Elefant, geschmückt mit Decke und Bändern. Die Stoßzähne sind aus Elfenbein; die Satteldcke trägt eine große Lotosblüte aus geschnittenem Rotlack; die Augen bestehen aus Perlmutter. 18. Jh. 7,8×7,1 cm.

Fig. 6. Vierteiliges *inrō* mit verdeckter Schnurführung. In fein strukturiertem Rotlack, etwas Silberlack und *kinji* drei Affen. Signatur HOGEN HAKOGYOKUSAI und Siegel in Rotlack. 19. Jh. 7,3×6,7 cm.

Fig. 7. Schubladen-inrō aus Bambus. Hinter einer aufschiebbaren seitlichen Platte befinden sich fünf kleine Schubladen. Rund um die Wandung sind Bambusplättchen schachbrettartig angeordnet, darauf in Gold-hiramakie stilisierte Wellen (Korin-Schule). In reliefierter Elfenbein-Einlage ein Karpfen mit schwarz eingefärbten Schuppen. Goldlack-Signatur KANYOSAI. Spätes 19. Jh. 8,6×5,4 cm.

Fig. 8. Fünfteiliges inrō. In hochglänzendem Schwarzlack umlaufend Wolken und Meereswellen in Gold-togidashi. Auf einem mächtigen Tuffsteinfelsen in dünn gestreutem Gold-takamakie, umrankt von Efeu in farbig variiertem Gold-hiramakie, rastet ein Adler in zweifarbigem Braunlackrelief. Auf der Unterseite Signatur INAKAWA und rotes Topfsiegel. Erste Hälfte des 19. Jh. 9,4×6,2 cm.

Fig. 9. Fünfteiliges *inrō*.
In hochglänzendem
Schwarzlack kleinteiliger
Mustergrund aus
Perlmutter-Einlage mit
kleinen Rauten aus
Goldblech. Ausgespart
aus diesem Muster wurde
eine rechteckige Reserve,
darin aus Perlmutter und
Blattgold-Auflage blühende
Narzissen und Bambus sowie
ein einfliegender Vogel
(*Gracula Roth-schildii*?). 19. Jh.
7,6×5,9 cm.

Fig. 10. Vierteiliges *inrō*.
Aus Schwarzlack und
darüber abgeriebenem
Rotlack (Rochenhaut-
Imitation) zwei Libellen
in reliefiertem
Gold- und Schwarzlack.
Die Augen sind aus
Glas und Opal einge-
legt. 18. Jh. 6,5×4,8 cm.

Fig. 11. Vierteiliges in
Auflage. Ameisen
Auflage. Ameisen
Schwarzlack laufen un-
ter einem angeknabbe-
tem Blatt hindurch.
besteht aus leicht rel-
fiziertem goldbestäubtem
Schwarzlackgrund,
den unregelmäßig ge-
formte Stückchen Gold-
folie eingesetzt wurde.
Der Stengel und die
Adern des Blattes sind
aus Goldlack. 19. Jh.
9,6×6,3 cm.

Fig. 12. Vierteiliges in
aus Zedernholz.
Schwarzlack und Gold-
hiramakie ist eine
Bauernjunge darge-
stellt, der auf einem
Büffel reitet. Signatur
FUSENSAI. Anfang
19. Jh. 7,2×5,6 cm.

Fig. 13. Fünfteiliges *inrō*.
Auf *kinji*-Grund ist in
ornamentiertem Gold-
takamakie mit Perlmut-
ter- und Elfenbein-Ein-
lagen in einer hügeligen
Landschaft ein kräftiger
Kiefernast darge-
stellt. Darunter findet
Kakkyo, eine Figur aus
einem japanischen
Märchen, den Schatz-
kessel. Signatur SHO-
KASAI. Anfang 19. Jh.
8,5×5,6 cm.

Fig. 14. Vierteiliges *inrō*.
Auf dünn gestreutem *nā-
shiji* ist die Außenwand
eines Hauses in Gold-
takamakie zu sehen,
mit offenem Rundfen-
ster und schneebedeck-
tem Dachrand. Davor
steht, ebenfalls in Gold-
takamakie, ein knorriger
blühender Pflaumen-
baum. Hinter dem Fen-
ster sitzt ein chinesi-
scher Gelehrter vor ei-
nem aufgeschlagenen
Buch in Gold-*takama-
kie*, Gold-*hiramakie*
und Akzenten aus Sil-
ber-*takamakie*, Rot- und
Schwarzlack-Reliefs.
Das Gesicht und die
Hand, die den Feder-
fächer hält, sind aus
weißem Perlmutter. Sig-
natur KAJIKAWA
BUNRUYSAI und rotes
Siegel. Erste Hälfte
des 19. Jh. 7,3×6,8 cm.

Fig. 15. Vierteiliges inro.
Auf Silbergrund Bam-
bus-Zweige in togida-
shi. Signatur KOAMI
NAGATAKA. Ende des
18. Jh. 7,7×6,8 cm.

der Pflaumenbaum (*Prunus domestica*), dessen Blütezeit in Japan als Volksfest begangen wird (Fig. 14).

Gegenstände und Szenen aus der Mythologie und Volksmärchen, wie der Schatzsucher Kakkyo (Fig. 13) oder der Gelehrte Tao Tungming (Fig. 14) mögen für den europäischen Betrachter schwerer zu deuten sein. Aber auch wenn wir die symbolische Bedeutung einiger Sujets nicht immer erkennen, oder wenn ein *inrō* nur ornamentalen Dekor trägt — immer werden wir von der künstlerischen und technischen Qualität und von dem hohen ästhetischen Reiz dieser Kleinkunstwerke beeindruckt sein.

LITERATUR

Bushell, Martin: The Inrō Handbook. Studies of netsuke, inrō, and laquer. New York-Tokyo (1979).

Casal U. A.: The Inrō. London 1938/39.

Feddersen, Martin: Japanisches Kunstgewerbe. (Bibl. f. Kunst- und Antiquitätenfreunde Bd. 2) Braunschweig (1960).

Fodstad, Harald und Hans Moell: Inrō och netsuke in japansk medicin. Sydsvenska med. hist. sällskapets årsskrift 1987, S. 71—82.

Jahss, Melvin & Betty: Inrō and other miniature forms of Japanese Laquer Art. Rutland-Tokyo (1971).

Kunsthauз Lempertz: Ostasiatische Kunst (636. Math. Lempertz Kunstversteigerung). Köln (1988).

Ragué, Beatrix von: Geschichte der japanischen Lackkunst. Berlin 1967.

Ragué, Beatrix von: Inrō. Japanische Medizindosen. Museum für Ostasiatische Kunst Berlin. Führungsblatt 10. Berlin 1984.

Билдначвеис:

Fig. 5—9 und 12—15: Ostasiatische Kunst (mit freundlicher Genehmigung des Kunsthauзes M. Lempertz), Fig. 3, 4, 10 und 11: Privatsammlung.

ИНРО — СТАРИННЫЕ ЯПОНСКИЕ ШКАТУЛОЧКИ ДЛЯ ЛЕКАРСТВ

Х. Э. МЮЛЛЕР-ДИТЦ

Берлин

Резюме

Изделия из лака имеют давние традиции в японском искусстве малых форм. Наряду с предметами обихода, например, для хранения письменных принадлежностей, особым изяществом отличаются инро — шкатулочки для лекарств, состоящие из нескольких частей и крышечки. Их обычно носили мужчины, прикрепленными к поясу. Инро известны уже 400 лет. Поначалу, они, скорее всего, предназначались для именной печати (*in* — печать, *ro* — корзинка). Однако все чаще их стали носить в XVII веке, когда воины — самураи заказывали себе ценные, разукрашенные золотом шкатулочки в качестве модного украшения. Со временем ими стали пользоваться и другие слои населения. Многие мастера по лаку, их ученики и даже целые семейства художников специализировались по изготовлению этих привлекательных шкатулочек. Инро не всегда подписывалось мастером. Ученики также имели право подписывать инро именем мастера. Но были и фальсификации подписей чужими изготовителями. Поэтому сигнатура не может быть критерием определения ценности инро.

Большинство инро состоит из 3—4 овальных коробочек — шкатулочек, расположенных одна над другой, верхняя из которых закрыта крышкой. Верхний внутренний край коробочки возвышен и входит в нижнюю часть соответствующей коробочки или крышечки. Отделения шкатулочки крепятся с крышкой шнуром. При его расслаблении все составные части шкатулочки раздвигаются и могут быть наполнены лекарствами. Поверх крышки оба конца шнура, скрыто протянутого по бокам инро, скрепляются бусинкой или втулкой одзимэ (*ojime*). Передвигая одзимэ книзу инро плотно закрывается. К верхнему концу шнура прикреплен декоративный брелок — противовес — нэцкэ (*netsuke*), держащий инро и другие предметы на поясе, так как традиционный японский костюм не имел карманов.

Нэцкэ — это небольшие, размером 3—4 см, резные фигуры или

рельефные пластинки, выполненные из слоновой кости или дерева, реже из моржовой кости, оленьего рога, металла и фарфора. Они могут изображать людей, маски, животных, растения или бытовые предметы — иногда согласованы с сюжетом иро. Резчику всегда удавалось изобразить в миниатюре сложные предметы и сцены. Историки медицины особенно увлекают изображения из области медицины. Мотивы можно разделить на три группы — а) анатомия: черепа и скелеты; б) патология: слепота, опухоли, раны; в) терапия: массаж и мокса. Профессию массажиста (и музыканта) предпочитали слепые. Гладкая поверхность и округленные формы иэцкэ должны, так сказать, «ласкать» руку.

Обычно иро изготавливали из дерева, реже из фарфора, металла или папье-маше. Лак получали из сока лакового дерева (*Rhus vernicifera*), растущего только в Китае и на острове Хондо. Для нанесения декора корпус вначале покрывают несколькими слоями лака. При добавлении красителей лак приобретает красно-желтый, красный или черный цвет. После грунтовки и многократной полировки корпуса влажный лак посыпается металлическим порошком разной зернистости, чаще всего золотым порошком. Затем следует покрытие бесцветным лаком. Это придает изделию излюбленный «золотой фон» (*nashiji*). Каждый вид декора наносится определенными техническими приемами: такими как «плоскостной узор» (*hiramakie*), «отполированный узор» (*togidashimakie*) или «рельефный узор» (*takamakie*).

Еще большую красочность декор приобретает при инкрустации из кусочков перламутра, олова, свинца, слоновой кости или панциря черепахи. Прекрасный эффект получается при инкрустации из синих и зеленых раковин. Особой техникой является резьба по лаку. Для этого на предмет наносится несколько слоев красного или черного лака толщиной 1—3 мм. Резьбой по лаку создаются изображения цветов, животных, людей и ландшафтов.

Декор шкатулочек весьма разнообразен: мотивы из повседневной жизни людей, природы, мифов и легенд, цветы, животные, люди за различными занятиями, божества, черти, духи, а также знаки зодиака. Для восприятия литературных и религиозных сюжетов иногда достаточно изображения символов.

Иро и иэцкэ стали излюбленными (и дорогостоящими) объектами для коллекционеров и каждый музей гордится став обладателем иро и иэцкэ — этими изящными и очаровательными изделиями искусства малых форм.

Professor Dr. med. Heinz E. Müller-Dietz

Institut für Geschichte der Medizin
der Freien Universität Berlin
Klingsorstrasse 119, W-1000 Berlin 45
Bundesrepublik Deutschland